



HAL
open science

L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux

Frédéric Vincent

► **To cite this version:**

Frédéric Vincent. L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H313 . tel-01834578

HAL Id: tel-01834578

<https://theses.hal.science/tel-01834578>

Submitted on 10 Jul 2018

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 1 Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Arts plastiques et des Sciences de l'Art

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université PARIS 1
En Arts et Sciences de l'Art, option Arts Plastiques

Frédéric Vincent

L'artiste-curateur
Entre création, diffusion, dispositif et lieux.

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Yann Toma
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Soutenue publiquement : Le 2 décembre 2016

Membres du jury :

Monsieur Jacinto Lageira
(Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Madame Valérie Da Costa
(Maître de conférence, HDR, Université de Strasbourg)

Madame Françoise Vincent-Feria
(Professeur, Université de Strasbourg)

Monsieur Jérôme Glicenstein
(Professeur, Université Paris 8)

Frédéric Vincent

**L'artiste-curateur
Entre création, diffusion, dispositif et lieux.**

REMERCIEMENTS

Je remercie très sincèrement M. Yann Toma pour sa confiance et ses précieux conseils.

Je remercie vivement les professeurs Mme Valérie Da Costa, Mme Françoise Vincent-Feria, M. Jérôme Glicenstein et M. Jacinto Lageira d'avoir accepté de siéger au jury de thèse.

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide dans l'élaboration de cette thèse : Julie Dudragne, André Barthélemy-Blanc, Élodie Lombarde, Justine Garault, Caroline Perrée, Pierre Coinde, Stéphane Lecomte, Romain Cattenoz, Éric Darmon, Antoine Lefebvre, Isabelle de Maison Rouge, Aurélie Herbert, Farah Khelil, Davide Napoli, Renaud Layrac et surtout Cannelle et Emma pour leur soutien indéfectible.

Je souhaite également remercier, les artistes, conservateurs et curateurs qui m'ont soutenu dans mon entreprise : Richard Hamilton, AA. Bronson, Estelle Nabeyrat, Jean Dupuy, Jean-Hubert Martin, Edward Ruscha, Jean Le Gac, Jean-Marc Bustamante, Michel Tabanou, Brigitte Le Maine, Laurent Mazuy, Sébastien Pons, Christophe Cuzin, Janie Lauga, Ute Lindner, Patrick Huber, Séverine Marguin, Valérie Quilez, Jean Back, Gerd Zillner et Gary Haines.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
PARTIE 1.....	21
TYPLOGIE DE L'ARTISTE-CURATEUR	21
I. L'artiste au Musée.....	21
II. Portraits d'expositions par des curateurs-amateurs.....	61
III- Musées d'artiste.....	96
IV. Curateur au Musée.....	111
PARTIE 2.....	116
DE LA DOUBLE ACTIVITÉ	116
I. Pratique artistique.....	116
II- Pratique curatoriale.....	140
III. Les lieux alternatifs ou Artist-Run Space	186
IV. Les artist-run spaces en pratique.....	234
V. Artist-run Space et l'institution	243
VI. De l'indépendance.....	250
PARTIE 3.....	270
LES ARTISTES-CURATEURS	270
1. Prolégomènes aux artistes-curateurs.....	270
II. La genèse, les précurseurs.....	273
III. Les artistes monteurs d'expositions.....	285
IV- Les scénographes artistes.....	322
IV- Les scénographes architectes.....	355
VI. Les artistes-curateurs – époque contemporaine	361
PARTIE 4.....	384
DEVENIR DES ARTISTES-CURATEURS.....	384
I. Les Commissaires d'exposition	384
II- La formation des curateurs.....	388
III. De l'œuvre d'art à l'exposition.....	408
IV. Artiste-curateur versus Curateur-artiste	414
V. De la bonne intelligence entre artiste et curateur.....	450
VI. Particularités des artistes-curateurs	459
VII. De la revendication à la rémunération.....	474
VIII. Perspectives	482
IX. Perspective artistique et curatoriale.....	497
CONCLUSION.....	510
TABLE DES MATIERES	515
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	521
GLOSSAIRE	535
INDEX DES NOMS	537
INDEX DES NOTIONS.....	564
BIBLIOGRAPHIE	567

« J'insiste, car le cas se répète trop souvent, et quand il s'agit d'une manifestation de cette envergure, c'est un désastre. J'ai parlé du placement. Le placement est un art, et très grand, qu'il faut laisser aux artistes, à UN artiste, et qu'il est fait d'intuition fulgurante de l'harmonie, beaucoup plus que de la science, voir de conscience. Un art de chef d'orchestre si vous voulez [...] un art de peintre simplement¹».

Elie Faure

« Dans un premier temps, ce qui est important pour moi c'est que les objets maintiennent leur présence physique, qu'ils possèdent leur propre pouvoir en relation avec le regardeur²».

Mike Kelley

¹Élie Faure, *Ombres Solides (essais d'esthétique concrète)*, Paris, Société Française d'éditions littéraire et techniques, 1934, p. 72-73.

² Mike Kelley, « Playing with the Dead Things », in Mike Kelley, *The Uncanny*, Arnhem, Gemeentemuseum, 1993, p. 6.

INTRODUCTION

1. Au tour de l'artiste-curateur

Depuis quelques années, la question de l'organisation d'expositions par des artistes traverse les mondes de l'art contemporain, de la recherche artistique, de l'histoire de l'exposition. Une avalanche d'expositions organisées par des artistes s'offre aux regards, également témoins d'expositions organisées et/ou signées par des cinéastes, des philosophes, des écrivains, des footballeurs, des économistes, des comédiens ou encore des chanteurs. Ces différentes propositions ont tendance à brouiller les pistes, entretenant une confusion sur le sujet de l'artiste-curateur. De même, des artistes sont invités à concevoir des expositions dans des institutions muséales, afin par exemple, d'en revisiter les collections. Mais depuis plus longtemps des artistes se sont engagés dans une entreprise politique et sociale : celle de la création, de la fondation de lieux, d'espaces d'exposition. Des artistes qui œuvrent pour d'autres artistes. Ces artistes sont ici présentés. Pleinement engagés dans la société et nullement décalés. Ils inventent, conçoivent, organisent pour les autres. Ces artistes sont en activité dans la société. À eux-seuls, ils mènent deux activités : une activité artistique, une activité de commissaire d'exposition. Cette double pratique d'artiste-curateur est l'objet d'une étude approfondie propre à révéler un phénomène très souvent marginalisé par l'institution.

Une posture contemporaine de l'artiste passerait aujourd'hui par un engagement à la fois dans une pratique artistique exigeante et, par ailleurs, une pratique curatoriale donnant à voir et à penser l'ergonomie de cette double activité. L'objectif de mettre en perspective la pratique des artistes-curateurs est central. Ayant passé plusieurs années à observer ces artistes et à pratiquer cet art singulier, étant moi-même artiste cofondateur de l'*artist-run space* Immanence, il paraît nécessaire qu'advienne, que se dessine une thèse universitaire portant directement sur la double activité des artistes-curateurs.

Les frontières entre artistes, commissaires d'exposition et critiques sont aujourd'hui devenues floues. La réflexion engagée tentera de définir, de cerner les artistes-curateurs et de démontrer l'importance de ces derniers, tant dans l'organisation d'expositions que dans la création d'expressions nouvelles. Organiser une exposition (l'action du *curating*³) est devenu une pratique courante, en vue et même considérée par certains à la mode. De nombreux commissaires d'exposition ont commencé l'organisation d'expositions de manière fortuite, le vivant comme une expérience, une trajectoire à suivre. Par extension on devient, à partir de cette prise de décision, à la fois l'artiste, le commissaire d'exposition, mais aussi l'auteur qui écrit sur les artistes qu'il expose et se confronte à des tâches administratives (organisation des transports, des assurances et du montage de l'exposition). Ma pratique artistique est faite de cette hybridation, être à la fois artiste et commissaire d'exposition. Cette

³ Pour un article sur le sujet dans la revue 02, l'on parlera plutôt de « Curatoring », dossier le curatoring, revue 02, n° 35, 2005, p. 3. Ce terme de « Curatoring » est utilisé de manière marginale.

fonction est purement pragmatique. Ce terme d'artiste-curateur décrit le travail d'un artiste qui organise, pense et conçoit des projets d'exposition avec ou sans lui comme artiste. Il s'agit de gestes artistiques, d'impulsions données, de pratiques, de mise en place de projets.

Quel que soit le sujet, il est toujours difficile d'établir une typologie. Les artistes-curateurs, n'échappent pas à cette règle. Il est épineux de vouloir leur mettre des étiquettes ou bien de les catégoriser alors que ces pratiques seraient à considérer comme inclassables. C'est une longue enquête à travers l'Histoire des expositions, des pratiques curatoriales⁴ et artistiques mais aussi une enquête au sein même de mon travail plastique et curatorial que je mène progressivement, élaborant et orientant mes réflexions sur l'artiste-curateur sans *a priori*. Ce travail de thèse est une traversée dans mes recherches à la fois plastiques et curatoriales, des recherches qui oscillent entre le fond et la forme.

Cette double pratique nécessite le besoin de créer ses propres outils (de création, de diffusion, de monstration, de médiation), comme le rappelle Jacinto Lageira, « L'artiste forge en partie son outil, chaque fois qu'il réalise un ouvrage. Il invente, dans chaque circonstance, à la fois les termes, et la relation des éléments⁵ ». L'exposition comme outil que « l'artiste se forge » permet aussi l'invention, non seulement de scénographie, de mise en espace mais aussi d'un nouveau mode d'expression et de « relation des éléments ». Car l'exposition est, comme le souligne le commissaire d'exposition Éric Troncy, « un moment en plus dans la vie de l'œuvre⁶ ».

2. Qu'est qu'un curateur ?

Avant de nous plonger dans une Histoire et une géographie à caractère rhizomatique, nous pouvons aborder la question de ce qui définit un curateur avant d'aborder le sujet même de l'artiste-curateur. Depuis peu les termes de commissaire d'exposition, de curateur et même de *curator* sont visibles et employés dans différents écosystèmes de l'art. On constate que les curateurs y ont fait leur apparition tout en renforçant leur pouvoir de légitimation. Il existe désormais des formations qui dispensent d'un enseignement de qualité pour de futurs curateurs. Qu'est ce qu'un curateur ? Comment apparaît-il dans l'Histoire de l'art récente ?

Sous l'empire romain, le titre de *curateur* était donné aux officiers en charge de différents départements de travaux publics (sanitaire, transports, police). Les curateurs *annonae* étaient en charge de l'approvisionnement public de l'huile et du blé, les curateurs *regionum* étaient responsables du maintien de l'ordre dans les quatorze régions de Rome et les curateurs *aquarum* prenaient soin des aqueducs.

⁴ Beatrice Von Bismarck et Jörn Schaff, *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2010, p. 21 ; Gavin Wade, *Curating in the 21st Century*, Walsall, The New Art Gallery/University of Wolverhampton, 2000, p. 19.

⁵ Jacinto Lageira, *L'Esthétique traversée*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 171.

⁶ Eric Troncy cité par Valérie da Costa, « Notes sur l'exposition », dossier *Les formats de l'exposition*, Mouvement N° 54, janv/mars 2010, p. 89.

Au Moyen-Âge, le rôle du curateur est confié aux ecclésiastiques, le clergé lui donnera sa dimension spirituelle. Un fractionnement s'est opéré entre le travail du maintien public (la loi) et la guérison des âmes (la foi). Les curateurs ont finalement toujours été un curieux mélange composé de bureaucrates et de prêtres⁷. Le terme de *curateur* dans le monde de l'art contemporain est apparu récemment à la fin des années 1990. *Curateur* vient du latin *curare*, c'est-à-dire prendre soin, tous les ouvrages sur le commissariat d'exposition reprennent d'ailleurs cette origine étymologique. *Curateur* est aussi un terme juridique qui signifie « personne chargée de veiller aux intérêts d'une ou plusieurs personnes⁸ ». La notion de « prendre soin » est devenue l'acception la plus fréquemment utilisée, il ne faut pourtant pas confondre le « *cure* » de *curating* avec le « *care*⁹ ».

Avant que n'apparaisse le terme de commissaire d'expositions, les organisateurs d'expositions étaient le plus souvent des conservateurs de musées et/ou des fondateurs d'institutions¹⁰. La récente apparition du terme *curateur* ou *curator* en langue anglaise, ainsi que son emploi très usité ont donné naissance à une pratique nouvelle : le *curating*. Le caractère international du champ de l'art contemporain fait que l'on se confronte souvent à des anglicismes, le terme *curating* permet de parler avec commodité de commissariat d'exposition, ce dernier jugé trop long dans son emploi courant. Pourtant il y a une vingtaine d'années, ce terme était complètement absent des ouvrages et catalogues d'expositions et n'était pas employé par les acteurs du monde de l'art. Mais pourquoi préférer le terme de *curateur* à celui déjà existant de *commissaire d'exposition* ? Il semblerait que le mot *curateur* « connoterait l'idée d'assistance¹¹ » (prendre soin) tandis « que le mot de « commissaire » renverrait plutôt à une question de rapports de pouvoir, avec l'idée d'une délégation de responsabilité¹² ».

Le terme de *commissaire* possède une connotation policière que ces détracteurs ne cessent de mettre en avant. Concernant le mot *curateur*, l'idée d'artistes mis sous curatelle est alors mise en défaut. La question n'est pas de savoir lequel de ces termes serait le plus adapté, mais de comprendre la fonction désignée par le terme proposé d'artiste-curateur¹³. La notion de « prendre soin » (*cure*) est souvent reprise dans les textes sur le commissariat d'exposition, devenant un argument à lui seul, voire même parfois une excuse.

⁷ Voir Jacques Galien, *Les curateurs des cités dans l'Occident Romain, de Trajan à Galien*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1983.

⁸ Gérard Cornu, *Vocabulaire juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1987, 2002, p.249.

⁹ Nous ne sommes pas ici dans une éthique de la sollicitude, renvoyant à l'éthique du Care. Voir pour cela les ouvrages suivants : Fabienne Brugère, *L'éthique du care*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « que sais-je ? », 2011. Elsa Dorlin « dark care : de la servitude à la sollicitude », in Sandra Laugier et Patricia Paperman, *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, EHESS, coll. « Raisons pratiques », 2006. Marie Garrau, Alice Le Goff, *Care, justice, dépendance. Introduction aux théories du care*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 2010. Et revue *Multitudes*, n° 37-38, « Politique du care », automne 2009.

¹⁰ Evelyn Bee et Riet de Leeuw, *L'Exposition Imaginaire: The Art of exhibiting in the eighties*, Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989. Claire Bishop, *Radical Museology : Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art ?*, Cologne, Walther König, 2014.

¹¹ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 18.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 19.

L'étymologie du terme curateur, peut aussi être sujette à des interprétations les plus variées et parfois les plus farfelues, comme celle énoncée par Carolyn Christov-Bakargiev, curatrice de la Documenta 13 (2012) et directrice de la biennale d'Istanbul (2015). Lors d'un entretien avec l'artiste Terry Smith, Carolyn Christov-Bakargiev estime que le commissariat d'exposition a plus à voir avec la passion amoureuse, et fait remarquer que les mots « *caring* (soins) et *curating* sont composés avec les mêmes lettres, sauf si vous enlevez le *u*, le *r* et le *t* pour former le premier mot avec le second¹⁴ ». Deux des lettres ôtées à *curating*, le *u* et le *t* forment *ut* « qui renversées forment *tu*. Mais en latin, *ut* exprime « pour » « for », ou « afin de », « in order to », comme dans *ut, eum amaret*, (qu'il ou qu'elle aimait). *Curating* afin de prendre soin (*curating in order to care*)¹⁵ ». Carolyn Christov-Bakargiev affirme que la « passion est en lien avec les souffrances du Christ sur la croix. Qui vient de *passio* en latin, signifiant souffrir ou endurer¹⁶ ». On parle de la Passion du Christ comme souffrance sur la croix, mais peut-on penser que les curateurs endurent de telles souffrances par passion ? L'acception courante de l'étymologie du terme *curating* suffit sans s'engager dans de telles interprétations. Ces termes et ces dérivés (*curating*, curateur, *curator*) se trouvent dans tous les ouvrages, revues, magazines et communiqués de presse. Ce terme de curateur est facilement employé, ce qui explique sa récurrence dans ce travail de thèse.

Enfin, le curateur peut être considéré comme un trait d'union entre les artistes et l'institution ou le lieu qui les reçoit. Ce trait d'union est un outil sémantique que j'utilise dans le terme d'artiste-curateur, préféré à celui d'« *Artist as curator* », d'artiste comme curateur, ce dernier aujourd'hui souvent usité pour désigner la double pratique, artistique et curatoriale d'un artiste. Les artistes-curateurs ne sont ni un phénomène de mode, ni des curateurs amateurs, pratiquant le commissariat d'expositions de manière décontextualisée de leur praxis et de leurs recherches.

3. Du trait d'union

Ceci est « de la grammaire, littéralement. On constitue une phrase à partir de mots et les mots, pour reprendre une métaphore facile, sont bien entendu les œuvres d'art¹⁷ », Nicolas Bourriaud parle ici du terme de *commissariat d'exposition*, concernant celui de *artistes-curateurs* il est aussi littéralement question de grammaire. Le trait d'union est une petite ligne horizontale empruntée à l'hébreu qui sert à « indiquer une division ou la liaison des mots¹⁸ ». Adopté en langue française vers 1540, il possède différentes fonctions : la première est lexicale, servant de liaison entre les mots

¹⁴ Carolyn Christov-Bakargiev, « On not Having an Idea : DOCUMENTA 13 », entretien avec Terry Smith, in Terry Smith, *Talking Contemporary Curating, Ici Perspectives in Curating N°2*, New York, Independent Curators International, 2015, p. 44-45.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Nicolas Bourriaud, « communiquer une pensée » in C-E-A (dir.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

(même si l'orthographe est souvent arbitraire)¹⁹, la seconde est une fonction typographique, qui, m'interpelle particulièrement. Pour le linguiste Jacques Damourette ce signe typographique est « aussi présent lorsqu'un mot dont la première partie est coupée à l'extrémité d'une ligne ne fait qu'un avec la suite reportée au commencement de la ligne suivante²⁰ ». Le trait d'union a ici une fonction de césure, de coupure et possède aussi un rôle graphique, servant de blanc. Il est « véritablement l'équivalent alphabétique du zéro. Il est dépourvu de référent phonique. Par là, il introduit dans le système alphabétique un second niveau d'abstraction qui ne renvoie plus à la parole²¹ », le trait d'union est muet.

Dans le cas du terme d'artiste-curateur, le trait d'union sert à « marquer [...] un **lien étroit** entre deux termes²² ». Le terme d'artiste commissaire aurait pu être utilisé, mais l'idée d'un lien étroit entre ces deux mots, entre ces deux activités est préférée. Cette union (*Vereinigung*) renvoie au rapprochement de deux entités différentes. Il est du « caractère ou état de deux ou de plusieurs êtres différents qui ne font qu'un seul tout, sous quelque rapport²³ ». Le trait d'union permet de penser la relation de ces deux activités (artiste et curateur) comme harmonieuse, ce qui renvoie à la définition que fit Gottfried Wilhelm Leibniz du terme union : « Au delà des phénomènes, objet des sens, et de la physique, au delà des Monades et des « notions intelligibles », objet du calcul et de la pensée discursive, où règnent l'Harmonie préétablie et la métaphysique de l'Entendement²⁴ ». Dans une parenté avec le monde comme l'exprime Montebello²⁵, ce trait d'union est ce qui relie les hétéroclites, les composites, les hétérogènes, les faisant « appartenir à un même plan de nature n'ayant rien de naturel, sans perdre leurs différences²⁶ ».

Dans un premier temps, afin de me distinguer du terme d'artiste commissaire, l'idée s'esquissa d'employer un néologisme, celui de « Cur-Acteur », soit l'artiste-curateur comme acteur du *curating*. M'inspirant du terme « Artmakers » inventé par le regretté Alain Jouffroy, ce dernier considérait « que c'était dans le mot d'artiste que résidait le malentendu²⁷ ». Il estimait ne pas correspondre aux différentes activités des artistes de nos jours, faisant référence à Roland Barthes qui : « a voulu distinguer les véritables écrivains de la masse de tous ceux qui bavardent et croient s'exprimer en écrivant, qu'il a appelé les « écrivains²⁸ ». Mais Alain Jouffroy n'a pas nommé les artistes. Les

¹⁹ Voir, les réflexions et hésitations de Jean-Pierre Lacroux, *Orthotypographie, Orthographe & Typographie françaises, Dictionnaire raisonné* (Lexique des règles typographiques françaises), Quintette, 2008.

²⁰ Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française* (7 vol.), Éditions d'Artrey, 1939, p. 127.

²¹ Roger Laufer, *Introduction à la Textologie*, Paris, Larousse Université, 1972, p. 45.

²² http://grammaire.reverso.net/5_3_01_trait_dunion.shtml, (consulté le 23/02/2012).

²³ André Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, vol. 2, 1993 (1926), p. 1161.

²⁴ Maurice Blondel « Union », in André Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, loc. cit.*, p. 1161-1162.

²⁵ Pierre Montebello, *L'autre Métaphysique*, Desclée de Brouwer, 2002.

²⁶ Pierre Montebello, « Métaphysique et geste spéculatif », in Didier Debaïse et Isabelle Stengers (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, p. 96.

²⁷ Alain Jouffroy, *Objecteurs/Artmakers*, Paris, éditions joca seria, 2000, p. 83.

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

Artmakers « ne se contentent pas de s'exprimer », un *artmaker* cherche « à dégager le sens inhérent aux matériaux qu'il utilise et à construire un sens supérieur, transcendant par rapport aux matériaux²⁹ ». Dans le terme pensé de « Cur-Acteur », le « cur » renvoie explicitement au prendre soin (cure), le terme « acteur » impliquant que le vocable entier pourrait désigner les acteurs du *curating*. Ce terme ne convient cependant pas, prêtant trop à confusion, vu la difficulté à définir les artistes, les curateurs, les commissaires, à faire saisir la différence entre une galerie, un centre d'art, un musée et un *artist-run space*. Un terme supplémentaire et une définition de plus ne sont pas nécessaires.

4. Le découpage

Chaque chapitre fonctionne comme propositions, s'articulant entre elles pour former un ensemble, un corpus d'idées, de concepts et d'œuvres. Chacun dégage « la différence de nature entre les deux lignes d'objets et de sujets : entre la perception et le souvenir, la matière et la mémoire, le présent et le passé³⁰ ». Il s'agit de faire matière – une matière à construire une réflexion sur l'œuvre ou plutôt, sur une série de pièces dont je suis l'auteur, mais aussi de construire une réflexion sur un parcours artistique, un parcours de vie. Le sujet de cette thèse pose une affirmation s'articulant sur deux rails, parallèles l'un à l'autre. Ce texte, cette introspection dans mon travail, prend l'allure d'une voie de chemin de fer à la sortie d'une grande gare observée d'un pont. L'observateur y voit une enfilade de rails se croisant par un système d'aiguillages. Les questions posées, les propositions avancées, les idées développées sont semblables à ces rails, elles s'entrecroisent et mènent vers de nouvelles destinations.

La méthode employée est celle de l'enquête, à travers les œuvres et les expositions, à travers l'Histoire des œuvres et des expositions, à travers la littérature qui accompagne ces œuvres et ces expositions. Une enquête, historique, philosophique, sociologique, épistémologique, et esthétique. L'artiste chercheur porte un regard distancié avec ses propres réalisations artistiques, me concernant, cette mise à distance est dédoublée, par la prégnance de ma double activité d'artiste et de curateur. Il est évident que les artistes ont souvent plus de recul sur le travail de leurs confrères que sur le leur, comme le disait l'artiste Sol LeWitt : « Un artiste peut mieux percevoir l'art des autres qu'il ne perçoit le sien³¹ ». Il en est ainsi dans les textes que j'écris sur le travail d'autres artistes dans différents ouvrages, comme ce texte *la Survenue*³² sur les œuvres du jeune Mathieu Zurcher qui met en perspective le travail de cet artiste en lien avec celui de Marcel Broodthaers, Jean-Luc Moulène, Urs Fischer, Rachel Harrison et l'analyse derridienne sur l'anticipation dans l'art. Il fut éclairant pour ce jeune artiste qui n'avait pas vu et eu la distance nécessaire pour arriver à de telles conclusions. Je

²⁹ *Ibid.* Ces *artmakers* sont Basserode, Alain Bublex, Claude Closky, Frédéric Coupet, Michel Guet et Monique Le Houelleur.

³⁰ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, (1966), 1994, p. 71.

³¹ « Sentences on Conceptual Art », 0 to 9, n°5, janvier 1969, p. 4. In Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (dir.), *Art conceptuel, Une entologie*, Paris, éditions Mix, 2008, p. 441.

³² Frédéric Vincent, *La Survenue*, Imma-Kunst #1, Paris, Immanence, avril 2016, p. 4-7.

pense aussi aux critiques et revues comme celle de l'exposition sur le *Black Mountain College* dont j'ai fait le compte rendu pour la revue universitaire *Marges*³³. Cette « dimension autoréflexive s'exprime et se déploie, entraînant une pensée ouverte et aux aguets³⁴ », propos de mon directeur de recherche qui sous des accents deleuziens exprime au mieux cette mise à distance nécessaire à tout artiste chercheur. Cette enquête introspective dans mes recherches artistiques et les expositions organisées nécessite une méthode afin de cerner la double activité de l'artiste-curateur. Celles-ci ne sont pas seulement le fruit et le résultat de ces trois dernières années, mais la concrétisation de seize années d'une expérience acquise au sein de la structure artistique Immanence à Paris, cofondée en 1998 avec l'artiste Cannelle Tanc. Toutes ces recherches s'articulent ensemble et forment une association durable, une symbiose.

5. Typologie des artistes-curateurs

Étienne Souriau écrit : « Il est bon que certaines choses n'existent pas, pour que nous ayons à les faire ; pour qu'elles aient besoin de nous, afin d'exister³⁵ ». Il en est peut-être ainsi des artistes-curateurs. Ces derniers ont pris leur avenir en main et ont inventé leurs propres dispositifs scéniques, leurs propres lieux de monstration, rendant aujourd'hui nécessaire dans le paysage culturel, ces lieux et ces pratiques. Afin de rendre limpides ces propos une typologie des artistes-curateurs s'est élaborée dans une longue hésitation, ces artistes-curateurs échappant à toute typologie, étant insaisissables, enfin le pensais-je. Examinons donc les hypothèses esthétique et historique.

La première catégorie de cette typologie d'artistes-curateurs est celle qui regroupe les artistes invités à intervenir dans un musée. Souvent reconnus, certains d'entre eux sont conviés pour leur capacité à organiser une exposition tandis que d'autres le sont pour leur renommée. Quelques uns s'avèrent pertinents dans leur propos et bousculent les conventions curatoriales. Le choix a été le maître mot de cette structure mémorielle qu'est ce texte, parmi toutes les propositions curatoriales connues ou trouvées lors de mes recherches. Au sein de toutes les invitations faites à des artistes dans le cadre institutionnel émergent et que je parcours, l'accent sera mis sur l'expérience d'Edward Ruscha, en 2012. Diverses autres invitations similaires seront évoquées (Ugo Rondinone, John Armleder, Richard Wentworth, Scott Burton, Andy Warhol, John Cage, Marc Camille Chaimowicz et Patrick Tosani). Une hypothèse sera mise en opposition aux artistes-curateurs convoqués au musée, celle des artistes, intellectuels et écrivains appelés à être commissaires, le temps d'une exposition. Des commissaires d'un jour souvent connus du public.

³³ Frédéric Vincent, *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933-1957*, Paris, revue *Marges* n°22, 2016, p172-173.

³⁴ Yann Toma, « La Recherche en arts plastiques à l'université », in Jehanne Dautrey (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, MF éditions, Ministère de la Culture, 2010, p. 70.

³⁵ Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p. 165.

La seconde catégorie de cette typologie est celle des artistes-curateurs amateurs. Contrairement aux artistes de la première catégorie, ceux-ci se font commissaires occasionnels. Certains vont se distinguer et être des auteurs d'expositions qui entreront dans l'histoire, bousculant les règles admises dans le domaine curatorial. Hormis les intellectuels, se trouveront parmi ces artistes-curateurs amateurs des cinéastes, écrivains, acteurs, footballeur, couturiers, philosophes, économistes, chanteurs tels : Jean-Luc Godard, Jean-François Lyotard, Claire Denis, Lilian Thuram, Pharrell Williams, Karl Lagerfeld, Jean-Marie Le Clézio, Philippe Djian, Jean-Philippe Toussaint, Bernard-Henri Levy, Georges Didi-Huberman. La majorité d'entre eux sont invités pour leur renommée, dans l'espoir de retombées médiatiques et économiques évidentes. Ces commissaires venus d'ailleurs envahissent les colonnes des journaux, et de par leur médiatisation, font de l'ombre aux artistes-curateurs œuvrant depuis de nombreuses années. La proposition originale peu étudiée, de l'écrivain James Graham Ballard sera abordée.

L'hypothèse émise que certains artistes-curateurs peuvent être des artistes inventeurs ou créateurs d'un musée, pour eux mêmes ou pour les autres, définit la troisième catégorie de cette typologie. Inventeurs et créateurs d'un musée personnel, imaginaire et même sentimental. Trois propositions très différentes et innovantes seront étudiées, celles de Bogomir Ecker et Thomas Huber, de Jean Le Gac et de Marcel Broodthaers. Celles-ci permettent de penser la notion de « critique institutionnelle » chère à l'artiste Andrea Fraser. Ces diverses propositions curatoriales seront mises en perspective avec une intervention, un exemple symptôme, une invitation à laquelle j'ai répondu en 2004 dans une institution parisienne, le musée de la Poste.

La seconde partie de ce travail de thèse est centrée sur la double activité, abordant dans un premier temps ma pratique artistique faite de transversalité entre le dessin, la peinture et la sculpture. Des œuvres où l'exposition comme sujet est présente, permettant d'élaborer des croisements avec des artistes comme Eric Fischl ou François Boisrond, des croisements avec la notion de représentation du monde de l'art. Un intérêt tout particulier se porte sur le livre, peignant et représentant des bibliothèques ou alignements de livres dans mes compositions. Les relations qu'entretiennent la littérature et la peinture avec le livre se dégagent. Le livre, la bibliothèque et l'archive sont des dispositifs de connaissance et de savoir. Je m'appuie sur ma propre expérience, celle de la création d'un centre de documentation et de recherche nommé *Archive Station* au sein même de l'espace d'art Immanence. Ce centre de recherche est une bibliothèque spécialisée disposant d'un fond documentaire et patrimonial en arts plastiques, photographie, son, vidéo et nouveaux médias. Un tel centre de recherche devient le sujet d'une pratique sémantique à travers l'archivage, la recherche et la fouille. Non seulement, mon travail artistique prend sa source dans les documents soigneusement fouillés et sélectionnés mais je suis aussi à l'origine de la création d'un dispositif d'archivage de documents alimentant mes recherches artistiques et curatoriales.

L'intérêt de développer une recherche autour de l'artiste-curateur a débuté bien avant la présente thèse, apparue au moment où pratique artistique et pratique curatoriale se sont entremêlées,

lors de la prise en considération de l'exposition dans et pour mes propres œuvres. L'exposition dans son ensemble, avec son caractère discursif. Ma pratique artistique mêle et se mêle aux expositions, à leurs histoires (petites ou grandes), mais aborde aussi la notion du *curating*. Ce travail orienté vers l'exposition qui est dirigé par ma pratique de curateur, de fondateur d'un lieu d'exposition. La permission de penser l'artiste-curateur dans sa mixité pratique et théorique est alors légitime. Ma pratique curatoriale s'aborde à travers l'histoire du lieu que j'ai cofondé en 1998 et l'espace d'art Immanence à Paris. Cette étude, s'oriente discursivement vers l'hypothèse de la pensée deleuzienne du plan d'immanence. Dans ce cas, la pertinence et la mise en avant de la position de l'artiste-curateur comme ontologie de l'art³⁶ sont défendues, nécessitant une approche d'entités abstraites, de « l'individuation » (Jean Duns Scot et Gilbert Simondon), en passant par « l'heccéité » (Jean Duns Scot, Gilles Deleuze et Félix Guattari). Je m'oriente vers une approche conceptuelle plus récente, « l'Ontologie-Orientée-vers l'Objet » de Graham Harman ainsi que « le réalisme spéculatif » de Quentin Meillassoux et Manuel de Landa.

Dans un second temps ma pratique curatoriale est abordée, dont ses origines : la toute première exposition dans un appartement, et, la première année d'organisation d'expositions au sein de l'espace d'art Immanence. Dans le cadre de cette thèse, en tant qu'artiste chercheur, opérant une double introspection dans mon travail artistique et curatorial, l'hypothèse d'une possibilité se dessine : exposer la recherche. Dans sa leçon inaugurale, le jeune Martin Heidegger écrit : « depuis quelques années s'est éveillé en philosophie une certaine poussée métaphysique (*Metaphysischer Drang*). S'en tenir à une pure théorie de la connaissance ne peut plus désormais satisfaire³⁷ ». Une symbiose entre connaissance et expérience s'accomplit donc dans ce travail. Il est important de faire part de mes expériences d'artiste et de commissaire dans lesquelles s'entrelacent les recherches pour inventer formes et expositions. Je prends comme exemple des expositions que j'ai organisé, passant de mes recherches pour des cours sur les relations entre la musique et les arts plastiques à l'école du Louvre aux œuvres réalisées à l'époque. Cette double activité pose la question de la multiplication des activités des artistes. Pour étayer ces propos, trois artistes symptomatiques en ce point sont mis en avant : Felix Vallotton, John Coplans et Jean-Marc Bustamante.

Le troisième temps de cette seconde partie se penchera sur ces lieux gérés par les artistes, nommés, depuis peu, des *artist-run spaces* (une fois de plus, l'anglais prime sur la langue française par souci de simplification). Cette terminologie adoptée se trouve désormais dans toutes les publications mais aussi dans l'emploi courant qu'en font les artistes, les commissaires d'expositions ou les critiques d'art. La gestion de lieux d'exposition par les artistes est le paradigme ontologique de l'artiste-

³⁶ Concernant l'ontologie de l'art, se reporter à l'ouvrage de Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010. Contrairement à ce que l'on aurait pu attendre concernant le sujet de l'ontologie, l'auteur n'accorde que peu de pertinence à la phénoménologie. Les interprétations philosophiques des œuvres d'art de la part des penseurs postmodernes ne sont d'ailleurs elles non plus pas considérées comme pertinentes.

³⁷ Martin Heidegger, « Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft », in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 1916, p. 173.

curateur. Pour penser la portée de l'artiste-curateur, deux catégories sont à prendre en considération : les artistes gérant des lieux, créateurs *d'artist-run spaces* et les artistes monteurs d'expositions.

Ainsi la troisième partie de cette thèse est consacrée à l'essence même de l'artiste-curateur : l'artiste créateur d'un lieu, au travers de ses histoires et de ses géographies. Ayant, depuis le début de ma double pratique, de forts liens avec l'Allemagne et notamment avec Berlin, j'ai créé deux résidences d'artistes et de curateurs français dans cette ville, la première de 2005 à 2006 et la seconde de 2007 à 2009. Les espaces alternatifs de ces deux villes, c'est-à-dire Paris et Berlin, seront donc naturellement approchés. Certains de ces lieux alternatifs qui ne résistent pas à une récupération institutionnelle à travers l'organisation d'expositions à caractère événementiel, comme *Life/Live*, *ZAC 99* et *No Soul for Sale*. En contraste avec ces formes institutionnelles de récupérations, des initiatives alternatives ont vues le jour telles *Project(or)* et *Art swap Europe*, deux événements vécus de l'intérieur y participant en tant que représentant de l'espace d'art Immanence, mais aussi en tant qu'acteur de diffusion des *artist-run spaces*. Ces derniers se disent alternatifs, mais cette alternance est-elle toujours opérative ? Est-elle réelle ? Comment les artistes officiant dans ces lieux organisent leur temps de travail ? Comment ces endroits sont-ils financés ? La manière dont ils passent d'une certaine indépendance à une dépendance certaine sera approchée. Une contradiction pas seulement apparente, mais aujourd'hui constitutive de ces lieux. Ceux-ci n'échappent pas non plus à la bureaucratisation. Une des questions qui se posent aux *artist-run spaces*, à ces espaces dits *non-profit*, est celle d'une nouvelle organisation, du statut naissant de l'*artist-run gallery*.

L'introduction donnant une approche globale est relayée par chacune des quatre parties composées de chapitres et sous-chapitres, destinés à expliquer les aspects divers et particuliers de cette thèse et conçus tels quels dans l'objectif de la justifier.

La troisième partie est une approche plus historique. Elle prend en considération un grand nombre de positions d'artistes-curateurs, commençant par une réflexion sur le statut même de l'artiste, qui amène à penser la genèse supposée des artistes-curateurs par l'intermédiaire de Jacques-Louis David, Gustave Courbet et Edouard Manet. De ces précurseurs suit une catégorie nommée les artistes monteurs d'expositions à l'instar des artistes dada et de l'apparition d'un nouveau lieu, le Cabaret Voltaire, ou des surréalistes et du choix d'expositions exemplaires montées notamment par Marcel Duchamp et André Breton. Toutefois deux artistes attirent particulièrement l'attention : Richard Hamilton avec lequel j'entretiens des liens artistiques et amicaux et Mike Kelley, curateur ou co-curateur exemplaire de treize expositions et festivals entre 1986 et 2009³⁸. Une nouvelle catégorie

³⁸ Les projets curatoriaux de Mike Kelley sont : « A Fantastic World Superimposed on Reality: A Select History of Experimental Music », Gramercy Theater, New York, New York. Co-curaté avec Mark Beasley, 2009. « James Hayward », CUE Art Foundation, New York, 2005. « Street Credibility », Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 2005. « Mike Kelley's Film Festival: über Das Unheimliche », Film Casino, Vienne, Autriche. En parallèle de l'exposition « The Uncanny », 2004. « Street Credibility », Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004. « Mike Kelley Curates », Detroit Artists Market, Detroit, 2004. « Unisex Love Nest », Palais Attems, Graz, 1999. « The Revolution Will Not Be Televised », Track 16 Gallery, Los Angeles, 1999. « Visitors' Gallery », Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Co-curaté avec Paul

nommée les scénographes-artistes apparaîtra, tels El Lissitzky, Herbert Bayer, Edward Steichen ou Daniel Buren. Friedrich Kiesler sera l'objet d'une réflexion par la consultation des archives Frederick Kiesler à Vienne en 2012. L'expérience personnelle de ma participation en 2009, en compagnie de Cannelle Tanc, à la triennale au Grand Palais appelée alors « La force de l'art » (la scénographie réalisée par l'architecte suisse Philippe Rahm) sera partagée. Pour finir l'intérêt se portera sur les approches diverses de Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, Urs Fischer, et Damien Hirst. La plus pertinente reste cependant celle de Mathieu Mercier avec quelques unes de ces expériences curatoriales. Celles de Joseph Kosuth, plus proche d'un véritable artiste-chercheur que d'un artiste-curateur, seront également mises en avant.

La quatrième et dernière partie est scandée en huit temps. Le premier consacré aux commissaires d'exposition et à une série de dessins réalisés sur ce sujet entre 2014 et 2015. Le second aborde la formation des commissaires d'expositions, et le résultat de ces apprentis curateurs³⁹ reçu par deux fois à Immanence. Les curateurs célébrés par l'immense exposition « Nouvelles vagues » au Palais de Tokyo seront également cités, ainsi que les expériences de curateurs extérieurs au sein de l'espace d'art Immanence invités depuis 2003, comme ces deux jeunes étudiants de l'université Paris 1, Antoine Lefebvre et Stéphane Lecomte, pour une exposition autour de Robert Filliou. Un arrêt se fera sur l'invitation faite à Yann Toma et à Renaud Layrac sur la façon que ces deux artistes-curateurs ont de répondre à la question de l'exposition des entreprises artistes. Au fil des années, un intérêt grandit pour l'histoire des expositions, de la part des conservateurs de musées, historiens de l'art, des chercheurs et des doctorants. Passer par divers récits de l'histoire de l'exposition est donc logique. Les documents (catalogues, essais, revues) sont autant de sites de savoir, auxquels j'arrache des images, des histoires, ces fouilles me permettant de constituer un nouveau lieu de ressemblance, celui de la création même.

Dans les dernières parties de la thèse, se pose le rôle du curateur. La question de l'opposition entre les artistes-curateurs et les curateurs-artistes y sera soulevée. Les curateurs sont-ils des artistes ? Pour y répondre, les notions d'auteur seront obligatoirement abordées au travers des positions avancées par Roland Barthes et de la signature avec Giorgio Agamben. Les artistes ont-ils aujourd'hui vraiment besoin des curateurs ?

Le risque sera pris de penser le réalisme spéculatif à l'épreuve de la contingence curatoriale. Les bonnes relations entretenues entre les commissaires et les artistes seront traitées à travers deux approches, celle de Edward Kienholz et Walter Hopps avec la Ferus Gallery à Los Angeles et celle de Maria Lind et Liam Gillick.

Les particularités des artistes-curateurs seront esquissées, plus précisément la place du spectateur et l'attention apportée à l'espace, ainsi que l'espace d'exposition comme lieu fictionnel

McCarthy, 1998. « The Uncanny », Gementeem Museum, Arnhem, Pays-bas, 1993. « Hear Me Roar », Los Angeles Contemporary Art Exhibitions (LACE), 1986. « Social Distortion », Los Angeles Contemporary Art Exhibitions (LACE), 1986.

³⁹ Expositions « Veuillez patienter Please Wait, espera por favor » (2006) et exposition « Chers Objets » (2015).

permettant la constitution de dispositifs. Un chapitre traitant du dispositif en théorie s'ensuivra, dans lequel seront convoqués tour à tour, les figures de Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Giorgio Agamben et Martin Heidegger, permettant de mettre en perspective les différentes approches des dispositifs et les points communs existants. Une notion de dispositif que j'ai travaillé en organisant l'exposition *Golden Factory* en 2010.

Les artistes-curateurs sont à l'origine de revendications inhérentes au statut de l'artiste. Ce besoin d'échapper au conformisme et aux académies (quelles que soient les époques) se mêle à la place de l'artiste dans la société, gagnée grâce aux revendications de groupes comme *Art Worker's Coalition Guerilla Art Action Group* (1969). De nos jours, les artistes aspirent à plus de considération de la part des institutions, posant dès lors la question de la rémunération lors d'une exposition. La position affirmée ici de l'artiste-curateur (comme créateur d'*artist-run space* et/ou de curateur assumé) est qu'il échappe à toute uniformisation. Pour cela, les concepts de *tout-monde* (Édouard Glissant) et d'*attention* (Matthew B Crawford) sont approchés comme notions polycitées des composantes de l'expression des artistes-curateurs et de leur mode de fonctionnement sémiotique.

Enfin, une pollinisation des lieux alternatifs à travers le monde s'opère à l'exemple de deux initiatives d'artistes exemplaires, celle de Yinka Shonibare et celle de Barthélémy Togo. Les jalons et les perspectives de ma double pratique se posent dans les deux derniers temps. Ma pratique curatoriale avec le renouveau des *artist-run spaces* aujourd'hui salutare ; les perspectives artistiques avec l'utilisation du photomural ; et la manière dont Michael Riedel, ouvrit en 2000 dans une maison sise au numéro 16, la Oskar-von-Miller à Frankfort, un *artist-run space* devenu historique. L'enjeu est de prendre en considération, une approche globale des artistes-curateurs afin d'en dégager toutes possibilités, toutes compétences et toutes expériences. Pour chacune de ces parties, chapitres et sous chapitres, je mets en lien une ou plusieurs œuvres que j'ai réalisée(s), ou une ou plusieurs expositions que j'ai conçue(s), afin d'opérer un agencement qui permet croissance et transformation au profit de mon discours.

La catégorie la plus remarquable est sûrement celle qui englobe la définition de l'artiste-curateur à plein temps : celle des artistes fondateurs, créateurs de lieux d'expositions, organisant des expositions dans un lieu qu'ils ont fondé, tenant et soutenant, d'autres artistes. Des artistes-curateurs sensibles à l'Histoire des expositions, à l'invention de dispositifs d'expositions, à l'innovation et à la scénographie, regroupant toutes ou presque toutes les catégories. Depuis quelques années, ceux-ci apparaissent sur la scène internationale : d'où viennent-ils ? Comment sont-ils apparus ? Quels sont leurs enjeux à venir ? Et qu'apportent-ils ? Les ouvrages qui leur sont consacrés sont choses rares, les quelques exceptions étant des études récentes. Ces premiers écrits sont des articles apparaissant dans des études éparses souvent consacrées à d'autres sujets (le commissariat d'exposition, les livres d'artistes). Il lui manque de fait une ou plusieurs publications spécifiques. Le commissariat d'exposition par les artistes fait l'objet de colloques et symposiums. Cet engouement s'explique par le nombre croissant d'invitations des institutions, musées, FRAC, foires, centres d'art ou galeries aux

artistes pour concevoir une exposition, mais aussi par l'importance grandissante de l'histoire des expositions. Une Histoire prise sérieusement par les différents lieux d'expositions. Les musées internationaux inventoriant et archivant leurs expositions passées, redécouvrent certaines grandes expositions organisées ou initiées par des artistes. Une Histoire de ces approches est pensée en différents formats possibles⁴⁰. De nombreuses études universitaires s'y ajoutent elles aussi en lumière des expositions conçues par des artistes. Cependant, parmi tous ces articles, études, ouvrages, colloques, symposiums, aucun d'entre eux n'a jamais été écrit ou réalisé par un artiste. Qui plus est par un artiste qui revendique la double activité d'artiste et de curateur.

Le sujet est : les artistes-curateurs et leur capacité à endosser ou non cette double pratique. Il s'agit bel et bien des artistes-curateurs, et non des artistes commissaires, des commissaires artistes ou encore des artistes comme curateur (*Artist as curator*)⁴¹. La référence à la série d'inserts⁴² de la revue *Mousse*, publié depuis début 2014, est ici explicite. Cette série de publications a pour origine un texte d'Elena Filipovic intitulé « *When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator.* » qui servira de trame à l'écrivaine, historienne de l'art et curatrice⁴³ pour un symposium au titre éponyme, organisé par la revue *Afterall*.⁴⁴ En dehors de l'allusion poussive à la célèbre exposition de 1969, la mise en accusation du travail fait par une historienne de l'art, aux recherches exemplaires, ne peut être faite. Ses intentions sont louables, écrire une Histoire de l'art transversale, contrecarrant les analyses de l'artiste démiurge, seul envers et contre tous. Il est question d'écrire une Histoire de l'art où les questions d'autonomie, d'auteur, d'œuvre d'art et d'exposition sont posées par des artistes. Le dérangeant d'une telle entreprise, n'est pas le fond et les sujets abordés, ces publications sont de

⁴⁰ Valérie Da Costa, « Les formats de l'Exposition », *Mouvement*, n°54, janvier-mars 2010, p 88.

⁴¹ Isabelle Moffat, *Richard Hamilton et Victor Pasmore, an exhibit, 1957*, The artist as Curator, *Mousse* n°42, Issue #1, février 2014. Sandra Skurvida, *John Cage, Rolywholyover A Circus for Museum by John Cage, 1993*. *Mousse* n°42, Issue #1, février 2014. Ana Longoni, *Avant-Garde Argentinian Visual Artists Group, Tucuman Burns, 1968*. Dean Inkster, Liam Gillick et Philippe Parreno, *The Trial of pol Pot, 1998*, *Mousse* n°43, Issue 2, Mars 2014. Nina Möntmann, *Martha Rosler, If You Lived Here..., 1989*. Kaelen Wilson-Goldie, *Walid Raad et Akram Zaatari, Mapping Sitting : On Portraiture and Photography, 2002*, *Mousse* n°44, issue #3, juin 2014. Claire Grace, *Group Material, AIDS Timeline, 1989*. Alexander Alberro, *Alice Creischer, Andreas Siekmann et Max Jorge Hinderer, the Potosi Principle, 2010*, *Mousse* n°45, Issue #4, Octobre 2014. Dirk Snauwaert, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne département des Aigles, 1972*. Elisabeth Lebovici, *Philippe Thomas, feux pâles, 1990*, *Mousse* n°46, issue #5, novembre 2014. James Meyer, *Mel Bochner, Working Drawing And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art, 1966*. Biljana Ciric, *Hank Bull, Shen Fan, Zhou Tiehui, Shi Yong, et Ding Yi, Let's Talk about Money : Shangai First International Fax Art Exhibition, 1996*, *Mousse* n°47, issue #6, février 2015. Anthony Huberman, *Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol, 1969*. Lucy Steeds, *Goshka Macuga, Pictures Room, 2003*, *Mousse* n°48, Issue #7, Avril 2015. Monica Amor et Carlos Basualdo, *Hélio Oiticica, Apocalipopotese, 1968*. Elena Filipovic, *Mark Leckey, UniAddDumThs, 2014-15*, *Mousse* n°49, issue #8, Juin 2015. William Krieger, *Martin Kippenberger, MOMAS-Museum of Modern Art Syros, 1993-97*. Monika Szewczyk, *Lucy McKenzie et Paulina Olowaska, Nova Popularna, 2003*, *Mousse* n°50, issue #9, octobre 2015. Natalie Musteata, *Judy Chicago, Miriam Schapiro et The CalArts feminist Art Program, Womanhouse, 1972*. Ekaterina Degot, *Avdey Ter-Oganyan, Toward the Object, 1992*, *Mousse* n°51, issue #10, décembre 2015.

⁴² Remarquons qu'aucun des vingt auteurs n'est un artiste.

⁴³ C'est ainsi que Elena Filipovic est présentée.

⁴⁴ *Afterall*, « Artist as Curator symposium », Introduction de Pablo Lafuente, dans la série des symposiums « Exhibitions Histories », le 28 janvier 2013.

qualité, mais l'intitulé même : « *The Artist as Curator* » (L'artiste comme curateur). La conjonction « comme » dérange.

Il paraît normal qu'un écrivain, un critique d'art, un auteur qui organise une exposition, ne soit pas qualifié de « critique comme un curateur », mais de critique qui organise une exposition. Cependant lorsqu'il s'agit d'un artiste, celui-ci est automatiquement qualifié péjorativement de celui « qui fait comme ». Dans tous les cas, il déroge de sa place, celle d'artiste et uniquement d'artiste. L'Histoire des expositions étudiée par les jeunes chercheurs et historiens de l'art le démontre, tout comme le démontrent les publications de la revue *Mousse*. Ce terme d'« *artist as curator* » est désormais repris pour désigner une série d'expositions conçues par un ou plusieurs artistes. Notamment dans l'ouvrage « *The Artist as curator* » de Celina Jeffery⁴⁵ récemment publié, qui est entre autres qu'une compilation d'articles ayant pour sujet les interventions d'artistes dans les musées, ce qui n'est pas le paradigme de l'artiste-curateur. Une autre publication attire l'attention, celle consacrée au groupe *Zero* intitulée « *The artist as Curator* ». Cet ouvrage est un catalogue⁴⁶ d'exposition⁴⁷ sur le groupe *Zero* au LandesMuseum de Bonn. L'expression « d'artiste comme curateur », évolue et essaime dans diverses publications et articles. La dénomination préférée d'artiste-curateur, avec un trait d'union entre artiste et curateur, est une manière de désigner le lien inséparable entre les deux pratiques. Ces deux pratiques sont indissociables pour moi et toutes deux assumées avec grands discernements et clairvoyance. D'autres assument d'être artiste-éditeur, comme Dick Higgins. Les artistes qui organisent des expositions ont le droit au même titre que les critiques et historiens d'art d'être considérés comme des curateurs.

Au fil des recherches, force est de constater que la documentation et les ouvrages concernant les espaces alternatifs sont rares, et souvent en anglais. La nécessité se fait sentir de reconstituer un puzzle en croisant différentes sources d'informations comme les catalogues monographiques ou d'artistes participant à des expositions dans ces lieux alternatifs ou des articles relatant une exposition dans un de ces lieux. Comme le précise l'artiste-curatrice Julie Ault : « La documentation existante sur la très influente culture alternative newyorkaise des années 1970 et 1980 est éphémère, et elle circule peu. Les écrits sur les espaces et les groupes alternatifs sont en grande partie limités à des articles dans

⁴⁵ Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, Bristol, Intellect, The Mill, 2015. Ces articles sont : Nocola Levell, « Paolozzi's lost Magic Kingdoms : The Metamorphosis of Ordinary Things », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 15. Lewis Kachur, « Re-mastering MoMA : Kirk Varnedoes' Artist's Choice' Series », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 45. Cher Krause Knight, « Both Object and Subject' : MoMA's Burton on Brancusi », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 59. Dew Harrison, « Curating Between Worlds : How Digital Collaborations Become Curative Projects », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 79. Bruce Checefsky, « Erasure : Curator as Artist », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 97. Brenda L. Croft, « Say My Name », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 113. Gregory Minissale, « Performing the Curator, Curating the Performer : Abramovic's Seven Easy pieces », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 131. Jim Drodnick et Jennifer Fisher, « Curating the city : Collectioneering and the Affects of Display », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 149. Celina Jeffery, « Artists Curating the Expedition », Celina Jeffery, *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁶ *The Artist as Curator. Collaborative Initiatives in the International Zero movement 1957-1967*, Bonn, Bild-Kunst, 2015.

⁴⁷ Exposition *Zero*, LandesMuseum, Bonn, Novembre 2016.

des journaux locaux, à des comptes rendus critiques et des synthèses publiés dans des revues d'art, ainsi qu'aux documents publiés par les organisations elles-mêmes sur des structures spécifiques⁴⁸». Ce peu de documentation sur les espaces alternatifs amène à penser l'importance de la documentation et de l'archive dans ces espaces, ainsi à Immanence l'importance est de toujours conserver, documenter et archiver les documents et informations relatifs aux différentes expositions organisées ou reçues. D'où la nécessité de publier en 2012 un ouvrage sur l'espace d'art Immanence⁴⁹, trace des douze premières activités du lieu, qui survivra à la destruction ou perte possible de nos archives. L'archive pose alors la question des différents types de supports disponibles à travers les âges ; ainsi depuis la création de Immanence en 1997, nous sommes passés successivement des photographies argentiques, à la diapositive, à l'ektachrome, de la disquette au cd-rom, du cd-rom au DVD, de la photographie numérique (de diverses qualités) à l'appareil photo intégré dans le téléphone portable, de la cassette VHS au DVD, sans parler de l'omniprésence d'internet qui en était à ses balbutiements à la fin des années 1990. Toutes ces considérations d'ordre technique obligent les lieux à toujours se tenir à la pointe de la technologie, était-ce déjà vrai dans les années 1970 ? Par chance, la possibilité d'avoir parfois une personne externe à l'organisation de l'exposition, qui a de son côté documenté les expositions, existe. Comme le photographe Cosmos Sarchiapone documentant beaucoup d'événements qui se déroulèrent au *112 Green Street* dès son ouverture en 1973 - ces images sont de précieux documents pour aborder certaines expositions dont il ne reste rien hormis quelques témoignages qui ont tendance à se différer avec le temps. Croisant la documentation, les catalogues de ces expositions, les articles de presse et les témoignages deviennent ainsi des sources utiles. *A contrario* une documentation foisonnante concernant le commissariat d'exposition ou le *curating* existe au travers des revues spécialisées dans ce domaine (*Mousse*, *The Exhibitionist*, *Cura* ou encore *Manifesta Journal*), les expositions étant de plus en plus étudiées par des doctorants, des étudiants en master professionnel métiers de l'exposition, des chercheurs et des critiques d'art. Ces expositions souvent citées et même reconstituées pour certaines d'entre elles, témoignent d'un intérêt grandissant pour l'Histoire récente des expositions⁵⁰. Ce qui détermine l'impact sur le commissariat d'exposition d'aujourd'hui car certaines expositions organisées récemment n'auraient pas eu le même visage sans cet intérêt pour l'Histoire de l'exposition. Ainsi tout ce travail de recherche effectué pour l'écriture de cette thèse définit un projet posant sans manœuvre dilatoire les problèmes concrets de ce qui est traité théoriquement comme source de ma double pratique, artistique et curatoriale.

⁴⁸ Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2002, p. 1.

⁴⁹ Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *L'esthétique passionnelle, Immanence : une vie...d'expositions*, Paris, Ensba, Immanence, 2012.

⁵⁰ Jean-Luc Chalumeau, *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, Paris, Klincksieck, 2013.

PARTIE 1

TYPOLOGIE DE L'ARTISTE-CURATEUR

*La source immédiate de l'œuvre d'art est l'aptitude humaine à penser.*⁵¹

Hannah Arendt

I. L'ARTISTE AU MUSÉE

Ce premier chapitre est consacré aux rapports entre les artistes-curateurs et le musée, plus précisément aux invitations faites aux artistes à intervenir dans un établissement culturel, à concevoir une exposition, à proposer un nouvel accrochage dans les collections permanentes. À travers les multiples propositions existantes, le choix se porte sur la plus exemplaire à mes yeux. Représentative à plus d'un titre, car cette exposition, cette intervention, cette proposition est à la fois, le fruit d'une réflexion d'un artiste à qui l'on a proposé d'être curateur, mais aussi exemplaire car symptomatique de cette problématique. Cette exposition est *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 2012 dont le curateur fut l'artiste américain Edward Ruscha.

Afin d'envisager une vue d'ensemble de la question de l'artiste invité à être commissaire d'une exposition dans un musée, il est nécessaire d'avoir une approche historique et transversale du rapport entre l'artiste-curateur dans un musée. Les liens entre musées et artistes apparaissent lors de la renaissance italienne. Les artistes sont loin d'être considérés comme des curateurs ou commissaires d'exposition. Ils officient à cette époque plutôt comme des conservateurs, ou les gardiens d'une collection, responsables de leur gestion. Il faut attendre les années 1980 pour voir les musées faire appel aux artistes pour piocher dans leur collection. Le Musée *Boijmans Van Beuningen* de Rotterdam fit office de pionnier dans le domaine. Dès lors les institutions vont adopter le commissariat d'exposition par les artistes. Les expositions conçues par ces derniers vont éclore et se propager de plus en plus. Cela ne va pas sans quelques contradictions voire même sans prise de position qui va à l'encontre de celles des années 1960 et 1970. Des prises de position dénonçant le pouvoir des institutions. Ce que Andrea Fraser nomme la « critique institutionnelle ». Ces prises de positions agissent comme autant d'opérations d'infiltration de l'artiste, grignotant le pouvoir institutionnel. Les artistes fréquemment associés à la critique institutionnelle sont : Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher, Joseph Kosuth⁵², Fred Wilson et l'exemplaire Marcel Broodthaers. Depuis les musées, les institutions artistiques ont intégré dans leur programmation des expositions dont des artistes sont les

⁵¹ Hannah Arendt, *La condition de l'Homme Moderne*, Paris, Pocket, coll. Évolution, 2001.

⁵² Joseph Kosuth, *Writing, Curating and the Play of Art*, Glasgow, School of Fine Art, Tramway, 1995.

curateurs et/ou ont établi un programme d'invitations aux artistes pour organiser l'accrochage d'une exposition d'après leur collection d'œuvres.

De nombreux cas d'études s'offrent à nous tant l'accroissement de cette pratique a augmenté ces dernières années. De nombreux musées proposent des programmes curatoriaux, des expositions montées ou conçues par des artistes. Ces programmes⁵³ portent le nom de « Artists choice » ou encore « artist's eye », des choix faits à travers l'œil de l'artiste. Une institution comme le Palais de Tokyo à Paris organisera par l'intermédiaire de Marc-Olivier Wahler un programme de cartes blanches à des artistes comme Jeremy Deller, Adam McEwen, Ugo Rondonone ou encore John Armleder. Une façon pour les établissements culturels d'apporter une valeur ajoutée à leur programmation.

Cette valeur ajoutée est dédoublée par l'originalité du point de vue qu'un artiste est censé apporter. Parmi la multitude de propositions, mon choix s'est porté sur l'une d'entre elles jamais étudiée ou traitée. Cette dernière est sûrement passée inaperçue, entre les mailles du filet du flot d'informations, elle n'est pourtant pas dénuée d'intérêt. Ce qui m'a d'abords interpellé, c'est que cette proposition a été confiée à Edward Ruscha, un artiste suscitant mon intérêt et non connu pour être curateur ou propension à s'occuper des autres. Hormis cette attirance pour le travail de Ruscha, l'exposition coïncida avec une exposition que j'organisais au même moment dans la capitale autrichienne. Celle-ci « intitulée « *Wir sind im Rosennetz*⁵⁴ » se déroula dans *l'artist-run space* Flat 1.

1. Wir sind im Rosennetz

Dans le cadre de la *Vienna Art Week*, j'ai organisé une exposition au sein de *l'artist-run space* Flat 1 à Vienne. Cette exposition intitulée *Wir sind im Rosennetz*⁵⁵, signifie « nous sommes dans un réseau de roses » [Fig. 1]. Le titre fait écho à l'exposition « Austria im Rosennetz » organisée par le commissaire indépendant Harald Szeemann en 1996 qui se déroula au MAK de Vienne⁵⁶. Le projet de mon exposition organisée dans la capitale autrichienne est né d'un échange culturel entre deux structures alternatives, Immanence à Paris et Flat 1 à Vienne. Au delà de ce clin d'œil à Harald Szeemann, l'objectif de celle-ci était d'annihiler le cliché de l'artiste français passéiste et de l'image du Paris de 1900. Comme le disait Harald Szeemann à propos de son exposition: « Une exposition

⁵³ Parmi les programmes d'invitation de l'art contemporain au sein des musées d'art classique, pensons aux diverses invitations du cabinet des estampes du Louvre, voir, Collectif, *Au Louvre et au présent*. Estampes contemporaines pour la Chalcographie du Louvre, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001. Les artistes contemporains invités furent Jean-Michel Alberola, Pierre Alechinsky, Geneviève Asse, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Pierre Courtin, Philippe Favier, Bertrand Henry, Agathe May, Robert Morris, Jean-Pierre Pincemin, Markus Retz, Arnulf Rainer, Pat Steir et Terry Winters.

⁵⁴ Exposition *Wir sind im Rosennetz*, Vienne, Flat 1, du 20 au 25 novembre 2012. Avec Julie Genelin, Ann Guillaume, Stéphane Lecomte, Cannelle Tanc, Frédéric Vincent.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Exposition *Austria im Rosennetz*, Vienne, *MAK-Oesterreichisches Museum für angewandte Kunst*, du 11 septembre au 10 novembre 1996, au Kunsthaus de Zürich, du 6 décembre 1996 au 23 février 1997.

pour ne pas tomber dans les vieux clichés du Vienne d'autour 1900 ou des actionnistes Viennois mais plutôt de créer une synthèse entre le connu et l'inconnu, c'est la capacité de surprise⁵⁷».

Il s'agissait dès lors de montrer que les artistes français ne sont pas seulement des êtres raffinés, épris de mode, mais qu'il existe en France une scène artistique décomplexée prête à s'affirmer. Les artistes sélectionnés (Julie Genelin, Ann Guillaume, Stéphane Lecomte, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent) furent invités à travailler sur le thème de la surprise. Ils ont tissé ensemble une narration en images et en formes selon leurs différentes pratiques. Ceci a donné lieu à différentes formes de création : photographie, vidéo, dessin, peinture, écriture, son, sculpture et performance. Cette exposition a permis aux artistes de déclencher un processus de production continue d'œuvres et de pensées. Les artistes ont examiné la notion de processus de création, plus particulièrement la genèse des œuvres. Les cinq artistes de cette exposition ont isolés du matériel visuel autour de cette notion. Ils ont assemblé et réunis des éléments propres à leur pratique.

Ainsi Julie Genelin disposa à l'entrée de l'exposition, une série de dessins au caractère enfantin. Ann Guillaume proposa deux installations. La première, une marqueterie inscruée dans une vieille porte trouvée sur place. La seconde, un agencement d'objets (cordes, piquets, plumes sur un mur). Stéphane Lecomte proposa une série de dessins aux couleurs vives proche de l'esprit pop. Cannelle Tanc accrocha aux murs quatre photographies figurant une représentation du globe selon la carte dymaxion de Buckminster Fuller.

J'y ai exposé une toile d'après l'exposition théâtre et le dispositif inventé par Frederick Kiesler en 1925, ainsi que quatre dessins issue de la série des *curating drawing*. L'exposition fut l'occasion de présenter lors de cet événement qu'est la *Vienna Art Week*, un ensemble hétérogène de la création française dans la capitale autrichienne. Une manière de poser une première pierre d'échanges culturels entre deux structures non-profit dans deux pays différents. Cet ensemble fonctionnait comme un montage n'ayant au premier abord aucun élément commun. L'exposition fut organisée comme une intrusion amicale, un parasitage. Reprenant les mots de Jacques Derrida, elle fut « une rencontre qui associe de manière asynchrone et polyphonique. Peut-être à la manière d'un gramophone dont le sillage est chargé de rayures, de craquements et de poussières inévitables⁵⁸ ». Le temps de l'exposition fut aussi, à titre personnel, le temps d'associer recherches artistiques et recherches épistémologiques. J'avais organisé depuis Paris, une rencontre aux Archives Frederick Kiesler ainsi qu'une visite de l'exposition d'Edward Ruscha au Kunsthistorich Museum de Vienne.

⁵⁷ Tobias Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann, with by thought because towards despite. Catalogue of all exhibitions*, Zürich, Édition Voldemeer, Vienne et New York, Springer, 2007, p. 606-611.

⁵⁸ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 28.

2. The Ancients Stole All Our Great Ideas (Edward Ruscha)

L'exposition organisée par ce dernier s'est tenue au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne en Autriche. Elle porte le titre *The Ancients Stole All Our Great Ideas*⁵⁹. Edward Ruscha est un artiste respecté et reconnu dans le monde de l'art contemporain. Il confirme⁶⁰ qu'il fut curateur de deux expositions, celle-ci à Vienne en 2012, et *A Book by its Cover*, en 1992 à la bibliothèque du Getty. Or l'artiste américain oublia, l'exposition, *Emerson Woelffer: A Solo Flight* en 2003⁶¹.

A Book by its Cover à la bibliothèque du Getty, avait selon les termes de l'artiste le principe suivant : « Il est considérablement utile d'étudier les bords et les couvertures de livres qui sont fondamentalement vides. Les auteurs et les producteurs de ces livres devraient résister à la tentation de décorer et d'imprimer des images et des mots parce que les couvertures sont tellement séduisante et sont pour moi une invitation, parce que je crois que chacune de mes propres peintures est vraiment une couverture de livre ou fait référence à la possibilité d'une couverture de livre⁶² ».

2.1 *A Book by its Cover*

Edward Ruscha m'affirma le 15 janvier 2015, « Une bonne chose se passe quand un livre est imprimé. Tout d'abord, il est plus simple et à certains égards, plus intéressant d'avoir une couverture vierge pour un livre. Deuxièmement une couverture vierge a plus de chance d'être mystérieuse une publicité. Enfin, elles ne sont pas forcément vides avec ses tâches, les ravages du temps, les accidents, les empreintes digitales font de ces couvertures vierges des éléments visuels très forts après tout⁶³ ». Edward Ruscha invité à être curateur d'une exposition de livres d'artistes est d'une logique implacable, mais peut-être de manière trop évidente et trop simple. Nous connaissons l'importance du livre dans l'œuvre de l'artiste américain. Nous connaissons l'importance de l'apport d'Edward Ruscha dans le domaine du livre d'artiste.

« En 1963 paraît un étonnant petit livre d'images photographiques intitulé *Twentysix Gasoline Stations*. Signé du peintre californien Edward Ruscha, il est exemplaire d'un genre nouveau : le livre d'artiste⁶⁴ » souligne Anne Moeglin-Delcroix. Depuis l'exposition *A Book by its Cover* (1992), Edward Ruscha n'a plus été invité à être curateur, hormis pour l'exposition hommage à son professeur Emerson Woelffer en 2003. Aucune proposition de la part d'une institution. Il faudra attendre dix ans pour qu'une telle proposition revienne. C'est le *Kunsthistorisches Museum* de Vienne qui par

⁵⁹ Exposition Edward Ruscha, *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, 25 septembre-2 décembre 2012.

⁶⁰ Frédéric Vincent, *Entretien avec Edward Ruscha*, documents annexes, p. 25.

⁶¹ Il s'agit d'une exposition en hommage à Emerson Woelffer, artiste, enseignant. Il fut le professeur de nombreux artistes dont Edward Ruscha. *Emerson Woelffer: A Solo Flight*, Recart, Los Angeles, du 16 novembre au 28 décembre 2003.

⁶² Edward Ruscha, « Statement » de l'exposition *A Book by its Cover*. In Frédéric Vincent, *Entretien avec Edward Ruscha*, documents annexes, p. 25.

⁶³ Ce texte m'a été envoyé par Edward Ruscha le 15 janvier 2015.

⁶⁴ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/BNF, 1997, p. 20.

l'intermédiaire de Jasper Sharp invita l'artiste américain. Cette exposition devait être pour le musée, la première d'une série d'invitations faites à des artistes. Effectivement le musée a initié en 2012 un programme appelé *Artist's Choices* en 2012. En 2016 c'est l'artiste Edmund de Waal qui sera invité. Le musée convie et produit également des installations d'artistes contemporains, comme celle de Ugo Rondinone, Kris Martin, Richard Wright, Edmund de Waal et Susan Philipsz. Toutes ces expositions, installations sont initiées par Jasper Sharp, curateur adjoint pour le département d'Art Moderne et Contemporain du musée.

2.2 Le Voyage

Le choix porté sur Edward Ruscha n'est pas innocent, l'artiste américain de renommée internationale, ce qui pour le musée est à la fois gage de qualité mais aussi la clé d'un succès de fréquentation. Ce choix n'est pas seulement une stratégie commerciale, l'artiste visita pour la première fois le Kunsthistorisches Museum en 1961, lors d'un voyage en Europe, il resta dans la capitale autrichienne « comme touriste en 1961 mais seulement pour six ou sept jours.⁶⁵ ». Il effectue cette année-là un voyage en Europe en compagnie de sa mère Dorothy et de son frère Paul, ils feront le voyage par bateau et débarqueront à Cherbourg. À Paris, ils y achèteront une 2 CV Citroën bleue. Ce voyage durera sept mois, la mère de l'artiste restera quatre mois, tandis que son frère écourtera rapidement son voyage. C'est donc seul pendant trois mois que Edward Ruscha va parcourir l'Europe. Il visitera les différents musées européens, le Louvre à Paris, Le Prado à Madrid, l'Accademia à Venise et le Kunsthistorisches Museum à Vienne.

2.3 Contexte

Le Kunsthistorisches Museum de Vienne est le Musée d'Art et d'Histoire, considéré comme l'un des plus anciens musées du monde, il a ouvert ses portes au public le 17 octobre 1891. Il abrite les collections impériales de la dynastie des Habsbourg. Ses collections vont de l'antiquité grecque jusqu'au XVIIIème siècle. Ce musée est réputé pour sa collection de peintures de Pieter Brueghel l'Ancien, un ensemble de dix-sept peintures dont *La Tour de Babel* (1563), *Chasseurs dans la neige* (1565), et *Jeux d'enfants* (1563). Il possède aussi dans sa collection un très beau *Chemin de Croix* (1490-1500) de Jérôme Bosch, un Albrecht Durer, *Portrait d'un jeune homme* (1507) et aussi *L'Allégorie de la Peinture* (1666) de Johannes Vermeer. Edward Ruscha va, en 1961 avec ce voyage en Europe effectuer sa formation picturale et artistique en accéléré. Cinquante ans plus tard, il retourne sur les lieux de cette formation, la capitale de l'Autriche, Vienne. Edward Ruscha a choisi une grande salle pour cette exposition, située au premier étage du musée. Montant les escaliers, le visiteur doit

⁶⁵ Frédéric Vincent, *Entretien avec Edward Ruscha*, documents annexes, p. 25.

passer sous la fresque de Klimt⁶⁶. Comme me précisa Jean-Hubert Martin⁶⁷, cette exposition se déroula dans une salle unique.

2.4 L'exposition

L'invitation de Jasper Sharp consiste à donner à Edward Ruscha la possibilité de constituer une collection personnelle au travers des milliers d'objets collectés au fil des siècles par les Habsbourg. L'essentiel des œuvres présentées provient de la galerie des peintures et du cabinet de curiosités du musée. L'artiste choisit aussi des œuvres venant d'autres collections, ainsi certaines proviennent du château Ambras, résidence de l'archiduc d'Autriche Ferdinand II à Innsbruck, et du musée d'histoire naturel, bâtiment jumeau du Kunsthistorisches Museum, situé juste en face de ce dernier, ainsi qu'une œuvre issue d'une collection privée au Etats-Unis. Celle-ci est justement la seule de Ruscha présente dans l'exposition, il s'agit d'un dessin daté de 1967. Sur un fond gris le mot « Wanze » [Fig. 2], c'est-à-dire « punaise », est dessiné, les lettres du mot *wanze* se détachant comme en relief sur la feuille. Ce dessin appartient à une longue série de dessins exécutés par l'artiste avec en guise de pigment de la poudre à canon, à laquelle s'ajoutent pigment sec et graphite, sur petit format de 36 cm sur 57 cm. C'est le seul dessin, la seule œuvre d'Edward Ruscha en allemand.

Cet unique mot écrit par Edward Ruscha en allemand dans une des ses œuvres est donc le mot désignant un insecte, la punaise. Située sur la droite du spectateur en entrant dans l'exposition, elle est l'une des plus petites œuvres accrochées aux murs, sa présence dénote et, en même temps, s'inscrit parfaitement dans l'ensemble des œuvres présentées. L'exposition [Fig. 3] est montrée dans une des salles du musée, parquet au sol et plafonds décorés de caissons, l'ensemble est chargé. Les murs sont de plus doublés de panneaux en bois peints en blanc. Au centre se situent des vitrines autour desquelles les visiteurs circulent ; dans ces dernières sont exposées, les pièces provenant du cabinet de curiosités, ainsi que celles issues du musée d'histoire naturel.

Une typologie des objets choisis par l'artiste, se fait sans mal : il y a les objets typiques d'un cabinet de curiosité, les minéraux, les animaux, les objets de science, les livres et les peintures. Pour l'artiste : « Ce mot WANZE est le seul lien qui se réfère à un insecte ou au monde animal, il fait partie des éléments sélectionnés⁶⁸ ».

⁶⁶ En 1890, le jeune Klimt ainsi que son frère Ernst et un collègue Franz Matsch ont reçu une commande de la part du *Kunsthistorisches Museum* (qui ouvrira ses portes l'année suivante). Cette commande est une fresque dont le thème est l'antiquité Egyptienne. Voir *Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Vienne, KHM, 2012. Cette fresque a été restaurée et a fait l'objet d'une célébration peu de temps avant l'inauguration de l'exposition de Edward Ruscha. Ainsi le 14 juillet 2012, sous la houlette du curateur Otmar Rychlik, la fresque est à nouveau rendue visible.

⁶⁷ Frédéric Vincent, *entretien avec Jean-Hubert Martin*, documents annexes, p. 34.

⁶⁸ Frédéric Vincent, *Entretien avec Edward Ruscha*, documents annexes, p. 26.

2.5 Minéraux

Les pierres sont des objets que l'on pouvait trouver dans tout cabinet de curiosités respectable. Les pierres qu'elles soient précieuses, semi-précieuses ou non, étaient exposées comme telle quelle, pour leur simple beauté. Edward Ruscha a sélectionné pour l'exposition des boules de refroidissement (*Kühlkugeln*) datant du XVI et XVIIème siècle. Boules de cristal pur, souvent transparentes, elles étaient censées être utilisées lors d'été chaud pour refroidir les souverains. L'artiste justifie son choix : « les roches de cristal sont une merveille de la nature, devenue des sphères par contact avec l'homme. Des innombrables milliers d'heures sont nécessaires pour polir ces objets. Il est facile de ne pas en être conscient. Par contraste, les bézoards provenant des intestins des animaux, demandent plusieurs mois ou années à des enzymes digestives pour obtenir un objet similaire. Ainsi nous avons une comparaison plutôt géniale entre l'animal et le minéral ⁶⁹ ». L'un des autres objets choisis est une pierre d'aragonite, pesant trente kilos, d'un bleu turquoise intense. Aussi une pierre en cristal, provenant de Madagascar, pesant cent vingt kilos, toute en longueur, donnée en cadeau à l'Empereur Joseph II par Joseph-François Charpentier de Cossigny en 1787.

Il justifie ses choix « pour l'amour des choses non réalisés par les hommes. Essayez de comparer les pierres et l'art, parfois les conclusions sont impossibles. Mais, les deux sont tangibles et révèlent une merveilleuse unité de l'histoire, et ils sont tout aussi beaux ⁷⁰ ». L'artiste fait aussi figurer dans l'exposition, un fragment de météorite, provenant du canyon Diablo en Arizona. Ce fragment de plus de deux kilos nous mène cinquante mille années en arrière lorsque la terre fut frappée par cette masse de fer. Edward Ruscha souligne que cette météorite est « une unité morte de notre univers ⁷¹ », qui se déplaçant très rapidement autrefois, aujourd'hui immobile et dont « son seul mouvement est dans le musée ⁷² ».

2.6 Curiositas et Objets de science

Autre objet typique des cabinets de curiosités : les bézoards. Un bézoard est une boule qui se forme naturellement dans l'estomac ou les intestins d'un ruminant, souvent une chèvre, un mouton ou un lama. Il s'agit d'une boule de poils, cheveux, morceaux de plantes ou d'os non digéré par l'animal, petit à petit la boule se solidifie petit à petit, se calcifie et devient dure comme de la pierre. Dans la péninsule arabe et dans la Perse antique, le bézoard était utilisé comme substance médicale. Au XIIIème siècle les miracles produits par cette substance fascineront l'Europe entière. En résultera une recherche de bézoards à travers le monde. Ces bézoards seront l'objet d'une abondante littérature ⁷³.

⁶⁹ Edward Ruscha, *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, op. cit. non paginé.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Georges Frederick Kunz, *The Magic of jewels and Charms*, Philadelphie, Londres, 1915, reprint, Kessinger Publishing (2003), p. 201-220. Frank Dawson Adams, *The Birth and Development of the Geological Sciences*,

Comme le traité de l'apothicaire montpelliérain Laurent Catelan, qui possédait un cabinet d'histoire naturelle⁷⁴. Le bézoard, objet très recherché pour ses propriétés médicales était selon Laurent Catelan « un joyau d'incalculable prix », plus il était gros, plus il possédait de vertus, ainsi le pape Grégoire XIII en reçut un comme cadeau en 1534, Vienne est une ville en possédant « une collection superbe dont certains, ornés de montures somptueuses⁷⁵ ». Dans une vitrine à l'opposé du dessin d'Edward Ruscha, est suspendue un dodécaèdre fait en bois et en papier représentant des têtes humaines et animales [Fig. 4]. Cet objet très curieux datant du XVI^e siècle, typique de la période maniériste, il est aussi appelé « image tournante ».

C'est à Giuseppe Arcimboldo, employé par les Habsbourg, que nous devons ce genre d'objet. Sur la face d'un dodécaèdre est peinte une tête d'homme que l'on peut retourner pour y découvrir de nouveau une tête d'homme ou d'animal : des portraits en Janus qui de par leurs multiples combinaisons amusaient les princes de l'époque. Edward Ruscha dit de cet objet qu'il s'agit « d'un artefact fou provenant de la période d'Arcimboldo, cela est puéril et sophistiqué en même temps, en mettant l'accent sur une géométrie tridimensionnelle⁷⁶ ». Les objets des cabinets de curiosités sont aussi les témoins des multiples croyances vivaces, en témoigne le texte d'Ambroise Paré, au « Discours de la Momie et de la Licorne » (1582)⁷⁷. Edward Ruscha a sélectionné dans les collections du musée, des objets très étonnants, comme ce cabinet avec des instruments scientifiques œuvre de Johan Melchior Volckmair daté de 1637-1642. Succession de petites boîtes très travaillées, ciselées tout en argent et surmontées d'une sculpture représentant « Atlas portant le globe terrestre sur son dos », chacune d'entre-elles s'ouvrent et laissent apparaître des trésors d'imagination.

Elles renferment toutes des instruments pour l'étude des sciences : un compas, des tables de mathématique, un calendrier ainsi que des cartes de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Bohême, de la Hongrie, de l'Espagne et de la Palestine. Ce cabinet très sophistiqué destiné à l'enseignement servait d'appareil de démonstration pour l'Empereur Ferdinand III (1608-1657). Un objet qui selon Edward Ruscha, « ne parle que pour lui-même⁷⁸ ». Un couteau en argent, ivoire et os est également exposé. Son manche est en ivoire, de forme rectangulaire et chacune de ses faces représente symboliquement le temps de la journée. Saturne (le lever du soleil), Jupiter et Mars (Midi), Sol (le soir) et Mercure et

Londres, The Willians and Wilkins Compagny, 1938, reprint New York, 1954 et 1971, chapitre IV. Hermann Fühner, « Bezoarsteine », in Janus No 6, 1901, p. 317-321 et p. 351-356. Les bézoars sont souvent traités et cités in Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vol., New York, 1923-1958. Laurent Catelan, *Traité de l'origine, vertus, propriétés et usage de la pierre Bezoar*, Montpellier, J.Pech, 1623. Caspar Bauhin, *De lapidis Bezaar Orient et Occident. Cervini item et germanici ortu, natura, differentiis, veroque usu*, Bâle, 1613.

⁷⁴ Voir Delphine Trébosc, « Ordre d'exposition et représentations du savoir dans les collections de raretés de la Renaissance française », in Frank Lestringant (dir.), *Le théâtre de la curiosité*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, cahiers V.L. Saulnier, n°25, 2008, p. 67.

⁷⁵ Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2012, p. 69.

⁷⁶ Edward Ruscha, *The Ancients Stole All our Great Ideas*, op. cit.

⁷⁷ Ambroise Paré, *Discours de la Momie et de Licorne*, Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 2011.

⁷⁸ *Ibid.*

Luna (la nuit)⁷⁹. Dans la partie supérieure est niché un mécanisme laissant apparaître une scène sculptée en ivoire, le bannissement de l'homme du paradis ainsi qu'une crucifixion, « un véritable trésor en chambre miniature », selon l'artiste américain⁸⁰.

Cette volonté de constituer un cabinet de curiosité rappelle, l'exposition que j'organisai en 2001, *Situation*⁸¹. Il s'agissait d'une exposition chez un antiquaire (Alexis Renard) dans sa boutique du IV^{ème} arrondissement de Paris. C'est au milieu des dents de narval souvent associées aux cornes de licorne, animaux empaillés, bijoux et objets de culte ancestraux que trois artistes (Jérôme Meyer, Augustin Gimel et Cannelle Tanc), exposèrent leurs œuvres.

2.7 Les animaux empaillés

Edward Ruscha fait également figurer des animaux empaillés dans cette exposition. Ils sont présentés dans des vitrines pour les plus grands d'entre eux, à l'exception de cette collection, de coccinelles accrochées aux murs. Pour l'artiste ces coccinelles sont « de magnifiques créatures⁸² », disposées en rangées successives les unes sur les autres, elles exercent un pouvoir de fascination, sûrement pour celui ou celle qui les a collectionnés, mais aussi pour nous spectateur ; elles sont comme le précise Edward Ruscha « le triomphe de l'esthétique⁸³ ». Dans une autre vitrine est présenté, dans un grand tube en verre, un serpent à sonnette trouvé au Nouveau Mexique en Arizona. Non loin, un coyote semble regarder l'exposition, « le serpent à sonnette et le coyote : ses spécimens sont natifs de l'ouest des Etats-Unis⁸⁴ ». L'artiste américain voulait que ces animaux aient aussi « le droit d'empiéter sur l'exposition⁸⁵ ». Ailleurs, une machoire de requin fait face à un saumon empaillé. Ce saumon est « couvert par l'eau toute sa vie, sa majesté étonne⁸⁶ » et rappelle à l'artiste « Harpo Marx sortant un poisson de son par-dessus lors d'une exposition⁸⁷ ». Edward Ruscha fait ici allusion à une scène dans le film des Marx Brothers *Animal Crackers* (1930)⁸⁸. Le choix de ces animaux situe l'artiste dans « la position d'un américain⁸⁹ », confit-il.

⁷⁹ Marijane Osborne, *Time and the Astrolabe in the Canterbury Tales*, University of Oklahoma Press, 2002, p. 167.

⁸⁰ Catalogue Edward Ruscha, *The Ancients Stole All our Great Ideas*, op. cit.

⁸¹ Exposition « Cabinet de curiosité », Paris, in exposition *Situation*, Paris, du 5 mai au 7 juillet 2001.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ The Marx Brothers, *Animal Crackers* (1930), Universal Pictures UK, 2004

⁸⁹ Frédéric Vincent, *Entretien avec Edward Ruscha*, documents annexes, p. 25.

2.8 Crackers

*Crackers*⁹⁰ est un livre publié par l'artiste en 1967 (réédité en 1969) [Fig. 5]. Un roman-photo interprété par quatre personnages, l'artiste Larry Bell, le couturier Rudi Gernreich, le mannequin Leon Bing et Tommy Smothers. Il est aussi le titre d'un film des Marx Brothers *Animal Crackers*.

Le livre de Ruscha est écrit d'après un texte de Mason Williams *How to Derive the Maximum Enjoyment from Crackers*, reproduit en petite taille sur le rabat de la quatrième de couverture. Les photographies sont de Joe Goode, Ken Price et Edward Ruscha. Le personnage joué par Larry Bell a des faux airs d'Harpo Marx : cheveux noirs frisés, larges lunettes, chapeau, veste à carreaux et cigare aux lèvres. Deux ans après la publication de *Crackers* Edward Ruscha réalisa le court métrage *Premium* (1971). Ce film date de la période où l'artiste employait des matériaux périssables pour la réalisation de ses peintures (sauce au chocolat, salade, œuf, huile de moteur). Ce film loufoque est le premier qu'il réalise. Il sera suivi par *Miracle* (1975, 28 minutes) ; sur le même principe, un homme est obsédé par le carburateur de sa Ford Mustang de 1965⁹¹. *Premium* est considéré comme le pendant du livre *Crackers*⁹². L'artiste déclarera en 1972 à Willoughby Sharp « J'envisage de retirer le livre de la circulation ⁹³ », à quoi il ajoutera, suite à l'étonnement du critique d'art, « Je ne le trouve pas très bon. », et se justifiera : « Parce que le film raconte l'histoire infiniment mieux, et c'est cela que je cherchais à travers ce petit geste – à raconter l'histoire ⁹⁴ ».

2.9 Livres

Nous connaissons l'intérêt croissant d'Edward Ruscha pour les livres, il est donc logique d'en voir figurer dans l'exposition, deux retiennent précisément l'attention. Le premier un livre de modèle d'écriture, de 1571-1575 dont l'auteur est Georg Bocsday. La reliure date de 1607, nous la devons à Jan Vermeyen. Le livre d'un petit format (18,8 x 14 cm) est composé d'aquarelle, d'or émaillé, de parchemin, de gouaches, d'argent et de cuir. Il est une symbiose entre la calligraphie et la peinture miniature, composé de 127 pages entièrement calligraphiées par Georg Bocsday (calligraphe et secrétaire impérial). Il était destiné à l'empereur Maximilien II. Les peintures miniatures ont été ajoutées vingt ans plus tard par Joris Hoefnagel ; elles sont composées d'emblèmes, de guirlandes, de grotesques, de fleurs, d'insectes, de reptiles, d'oiseaux et de mammifères, de vues de villes et de scènes de la Bible. Edward Ruscha estime qu'il faut presque consulter ce livre en écoutant un morceau

⁹⁰ Edward Ruscha, *Crackers*, Los Angeles, Heavy Industry Publications, 1969.

⁹¹ Edward Ruscha, *Miracle*, Film 16 mm couleur, sonore, 1975, (Avec Jim Ganzer, Michelle Phillips, Dana Derfus, Caméra : Neil Reichline, Son : John Sharaf, Distributeur : Leo Castelli Gallery)

⁹² Edward Ruscha, *Premium*, 1971, Film 16 mm, couleur, son, 24 minutes. Ce film est le pendant du livre publié en 1969, *Crackers*.

⁹³ Edward Ruscha, « ...Une sorte de « hein ? » Entretien avec Willoughby Sharp, *Avalanche*, n° 7, hiver-printemps 1972-1973, p. 30-39, in Ed Ruscha, *Huit textes, Vingt-trois entretiens 1965-2009*, Zurich, jrp/ringier, 2010, p. 83.

⁹⁴ *Ibid.*

de violon, car « L'écriture manuscrite peut-être comparée au raffinement des notes provenant d'un instrument à cordes ⁹⁵ », il ajoute même plus loin « ceci est un testament à l'amour de la précision des objets fabriqués à la main ⁹⁶ ».

Le second livre, très curieux, ne pouvait pas échapper à la vigilance et à la perspicacité d'Edward Ruscha. Il s'agit d'un livre de motifs viennois datant de la première moitié du XV^{ème} siècle. Composé de cinquante six dessins réalisés à la pointe d'argent sur papier réhaussé de couleur, ceux-ci sont montés sur quatorze petits panneaux d'érable déposés dans un petit étui en cuir. Ce livre [Fig. 6] se déplie en Leporello ; déplié, il mesure quatre vingt quinze centimètres sur quatre vingt dix centimètres.

Sur ces panneaux figurent des portraits d'hommes et d'animaux (un lion, un bélier, un porc, un singe, un cheval et un ours, une araignée). Les portraits sont ceux du Christ et de ses apôtres, ainsi que des prêtres, des courtisans, des citoyens et des enfants. Le livre rappelle sans aucun doute le livre d'Edward Ruscha *Sunset Strip Buildings* de 1966 [Fig. 7]. Le Leporello est le format idéal pour l'artiste qui traite ici la photographie sous forme de travelling. Les images se succèdent les unes après les autres et filent comme un ruban (*strip*) le long des pages du livre⁹⁷. Edward Ruscha vit et travaille dans la capitale du cinéma, Los Angeles, utilisant d'ailleurs le terme d'impresario pour se qualifier lors de la réalisation d'un livre. « Quand je me mets à l'un de ces livres, j'arrive à être l'impresario de la chose, j'arrive à en être le majordome, j'arrive à être le créateur et le propriétaire exclusif de l'ensemble des travaux, et ça me plaît ⁹⁸ ».

2.10 Peintures

Edward Ruscha n'oublie pas la peinture représentée quatorze par tableaux : deux Arcimboldo (*L'été* de 1563, et *Eau* de 1566), deux Peter Bruegel l'ancien (*Jeux d'enfants* de 1560 et *Le Combat de Carnaval et Carême* de 1560) , trois Jan Brueghel (*Large bouquet de fleurs* 1606-07, *Études d'animaux*, 1616, *études d'ânes, chats et singes* de 1616), un Jan Davidsz (nature morte aux escargots et coquillages), un Wolfgang Heimbach (*Banquet de nuit* de 1640), trois Pierre-Paul Rubens (*Portrait de l'archiduc Albrecht VII*, 1615, *Portrait de l'infante Isabella Clara Eugenia*, 1615, et *tête de méduse* de 1617) et une peinture d'après Hieronymus Bosch (*Christ aux limbes* de 1559). Toutes ces peintures proviennent de la galerie des peintures du musée. Edward Ruscha estime que les Brueghel donnent raison à l'adage qui consiste à croire que l'art ancien est toujours précurseur de l'art nouveau⁹⁹. Pour

⁹⁵ Edward Ruscha, *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, op. cit.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Pour une analyse de cet ouvrage, se reporter au texte de Anne Moeglin-Delcroix qui évoque la notion d'espace et de temps qui se rejoignent dans ce « livre-rue, livre-film » selon ses termes. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 222.

⁹⁸ Edward Ruscha, cité par David Bourdon, « Ruscha as Publisher », *Artnews*, vol. LXXI, n° 2, avril 1972, p. 32.

⁹⁹ Edward Ruscha, *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, op. cit.

lui « Breughel et les peintres expressionnistes abstraits ont beaucoup de choses en commun, dans le changement des images en un bruit visuel fait de détails ¹⁰⁰ ».

Le dessin d'Edward Ruscha «*Wanse*» (punaise) fait face au tableau de Rubens *Tête de Méduse* dans lequel le sang sortant du cou de Méduse lui fait penser aux giclures de peinture de Jackson Pollock¹⁰¹. Il est impressionné par la nacre des coquillages de la toile de Jan Davidsz. Les deux tableaux d'études de Jan Brueghel, eux, lui évoquent un inventaire digne d'un Walt Disney. Des études que le maître du dessin animé n'aurait selon lui pas renié. Les lumières et la décoration de la salle donnent une ambiance feutrée à cette exposition, une seule salle, un long rectangle que le visiteur parcourt en zigzagant entre les vitrines, passant d'une peinture à l'autre, revenant sur ses pas.

Il n'y a pas de chronologie dans l'exposition, le visiteur est libre de ses mouvements. Le titre de l'exposition : *The Ancients Stole All Our Great Ideas*¹⁰², est une phrase tirée de l'autobiographie de l'écrivain américain Mark Twain¹⁰³. L'auteur des aventures de Tom Sawyer (1876) a vécu, enfant le monde des colons, de l'aventure de la conquête de l'ouest américain, il est un enfant des frontières, un enfant de la bordure.

Mark Twain est l'auteur de nombreux récits de voyages dont « À la dure » publiée en 1872¹⁰⁴. Mais surtout de *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress*¹⁰⁵ (Le voyage des innocents : Un pique-nique dans l'Ancien Monde)¹⁰⁶. Ce livre de voyage narre les aventures de l'auteur à travers l'Europe, fuyant la guerre de Sécession. Ce jeune homme sans le sou vit à New York, mais le journal *l'Altas California*, lui propose de couvrir le premier voyage touristique organisé depuis l'Amérique. Mark Twain après avoir traversé l'Amazone, débarque du bateau le *Quaker City* à Marseille. Le programme est éloquent, les Açores, Gibraltar, la France, l'Italie, la Grèce, Constantinople, la Crimée, Smyrne, la Terre Sainte et l'Égypte. Mark Twain est un homme du nouveau monde plongée dans la vieille Europe. Ses excursions en train de Marseille à Paris, sa visite de l'exposition Universelle de 1867, son voyage en Italie, sa visite au Vatican à Rome, ou encore son voyage de la mère noire jusqu'à Odessa font de ce récit une pierre angulaire de la littérature américaine, faisant dire à Ernest Hemingway que Mark Twain est l'inventeur du roman américain. Car l'exposition *The Ancients Stole*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Cette phrase de Mark Twain est fréquemment citée et ce par de nombreux auteurs souvent dans le domaine du management entrepreneurial, le marketing ou le sport, bref, rien qui n'aurait quelque point en commun avec l'art ou Edward Ruscha. Citons ici pour la forme Mortimer J. Adler, *Six Great Ideas* (1981), New York, Touchstone Editions, 1997 ; Mortimer J. Adler, *How to Think about the Great Ideas, from the Great Books of Western Civilization*, Peru, Carus Publishing Company, 2000 ; Robert J. Higgs et Michael Brasswell, *An Unholy Alliance. The Sacred and Modern Sports*, Macon, Georgie, Mercer University Press, 2004 ; Dedde Kennedy, *Putting Our Differences to work : The Fastest Way to Innovation, Leadership, and High Performance*, ReadHowYouWant.com 2009 ; Charles Daughaday, *Gathering and Losses : selected Poems and a critical Essay*, AuthorHouse, 2010.

¹⁰³ Mark Twain, *L'autobiographie de Mark Twain*, 2 vols. Paris, Tristram, 2012.

¹⁰⁴ Mark Twain, *À la dure I*, Dans les mines d'argent du Nevada, Paris, Payot, 1993. Mark Twain, *À la dure II*, En Californie, Paris, Payot, 1993. Mark Twain, *La Vie sur le Mississippi I et II*, Paris, Payot, 2001.

¹⁰⁵ Signalons ici, que le livre a été numérisé et est aujourd'hui disponible en fac-similé dans sa version originale de 1869 sur internet. <https://www.gutenberg.org/files/3176/3176-h/3176-h.htm>. (Consulté le 15/09/2015).

¹⁰⁶ Mark Twain, *Le voyage des innocents : Un pique-nique dans l'Ancien Monde*, Paris, Payot, 1995.

All Our Great Ideas ne porte pas ce titre innocemment. Edward Ruscha n'a rien laissé au hasard, il sait pertinemment que Mark Twain a mis en évidence et en opposition le vieux continent et l'Amérique.

Remarquons que sur les vingt huit objets choisis par Edward Ruscha pour cette exposition, huit datent du XVI^{ème} siècle, et onze du XVII^{ème}. Si l'on considère que l'acte de naissance des Etats-Unis est le traité de Paris du 3 septembre 1783, dix neuf des objets de l'exposition datent de plus de cent à deux cent ans avant la naissance de Edward Ruscha. C'est en partie cela qui fascine l'artiste pour qui l'Europe « a ajouté le poids de l'histoire sur l'image¹⁰⁷ ». Edward Ruscha formidable travailleur de l'image. De l'image publicitaire, en passant par la conception graphique de livres, de catalogues, de revues, et de livres d'artistes, et de peintures.

Edward Ruscha ne va pas se contenter pas, comme certains artistes, invités dans un musée d'exposer ce qui le travaille. Il expose, ce qui l'entoure, son Amérique, faite de son Nebraska natal, du désert d'Arizona et du Nouveau Mexique, d'où la présence dans l'exposition d'un serpent à sonnettes ou encore d'un coyote. L'Amérique y est présente par son animalité, avec sa faune sauvage, rappelant les propos d'André Breton : « l'œil existe à l'état sauvage¹⁰⁸ ».

L'Amérique d'Edward Ruscha est sauvage, mais elle est aussi musicale. N'oublions pas qu'il voulait voir le livre de modèle d'écriture en écoutant un morceau de musique joué au violon. Chez lui, l'œil écoute à l'instar d'un Paul Claudel¹⁰⁹, le visible se fait lisible, audible et intelligible. Ceci rappelle sans doute l'art de l'assemblage de Paul Claudel¹¹⁰. L'art d'assembler, c'est ce que réalise parfaitement Edward Ruscha avec cette exposition. Il crée le lien entre la vieille Europe, celle des Hasbourg, des Empereurs, des guerres, des trésors et le nouveau monde, avec celui de la conquête de l'ouest, l'Amérique de Mark Twain. Une Amérique que Edward Ruscha continuera de célébrer à travers des séries d'estampes intitulées *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, sur un dégradé de couleur, du bleu au blanc cassé¹¹¹, se détache cette phrase en anglais inscrite en noire, l'ombre des lettres de couleur grise est la traduction allemande de cette même phrase. Ruscha fait à travers son travail, une synthèse de son travail curatorial.

Cette exposition s'inscrit dans une suite d'invitations faites aux artistes à organiser une exposition dans un musée. Ces invitations sont souvent une opportunité pour les musées, celle de faire des entrées, d'attirer du monde grâce au nom de l'artiste. Mais malgré cette tendance à l'opportunisme, il existe bon nombre de cas où il est permis d'envisager de véritables liens qui unissent l'institution et l'artiste-curateur, des liens mais aussi des conflits. Des cas où les artistes échappent à la standardisation et au formatage de l'enfermement institutionnel. Il est important pour moi de procéder à cette enquête, à cette généalogie. Il est important pour moi de parcourir le

¹⁰⁷ Cité par Jasper Sharp, in Jasper Sharp, « Eine ephemere Sammlung », in catalogue Edward Ruscha, *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, op. cit.

¹⁰⁸ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p.1.

¹⁰⁹ Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1941, p. 50-51.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

¹¹¹ Edward Ruscha, *Mark Twain Quote (The Ancients Stole All Our Great Ideas)*, 2012, lithographie, 55 x 40 cm, édition de 60 exemplaires)

cheminement de l'artiste organisant une exposition. L'importance de décrire ces expositions, de les rendre lisibles à défaut de visibles. Lorsque j'organise ou pense une exposition, j'effectue des recherches d'ordre épistémologique qui s'apparentent à celles effectuées pour cette thèse, un travail d'artiste-chercheur.

3. Le retour

L'objet de mon séjour à Vienne était multiple, j'y étais à la fois pour y organiser une exposition dans un artist-run space nommé *Flat 1*¹¹², pour y faire des recherches au sein des Archives Frederick Kiesler et pour y visiter l'exposition organisée par Edward Ruscha. De retour à Paris, j'ai imprimé une sélection de photographies que j'avais prises dans l'exposition *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, photos volées car il était interdit de photographier au sein de l'exposition. Ce qui explique la faible présence d'images de cette exposition sur internet. Mon choix s'arrêta sur un gros plan effectué sur le dodécaèdre provenant de la période d'Arcimboldo, me servant de cette image pour réaliser la peinture intitulée *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, une peinture acrylique sur toile de petite dimension (61 x 99 cm) [Fig. 8]. En son centre un rectangle entouré de livres. La vue d'exposition semble être intégrée à l'intérieur d'une bibliothèque. Sur le côté gauche, l'on devine la toile de Pierre-Paul Rubens *tête de méduse* de 1617. Sur la droite le fameux dodécaèdre. Les livres autour font à la fois allusion à l'artiste-curateur en question et à ses préoccupations quant à l'organisation de cette exposition.

Ainsi, l'on distingue clairement sur la gauche des livres de Edward Ruscha, quelques uns de ses publications (*Twentysix Gasoline Stations, Real Estate Opportunities, Various Small Fires, Some Los Angeles Apartments, Thirtyfour Parking Lots, Royal Road test, Business Cards*) et les catalogues du Centre Pompidou (1989), de l'exposition organisée par Pontus Hultén, de l'exposition à la Tate en 2008. Le catalogue de la présente exposition est, lui, accolé à gauche de l'image centrale. Au dessus de ces livres d'autres livres de Edward Ruscha aux titres non visibles ; autour des livres de littérature dont ceux de Mark Twain, auteur qui servit de base de travail à Edward Ruscha comme base de travail. Un vert clair qui domine dans la partie centrale du tableau, de petits coups de pinceaux blancs se croisent. L'exposition peinte étant plutôt sombre donc dans une dominante brune, j'ai finalement opté pour une teinte verte claire afin d'éclaircir mon tableau ; les coups de pinceaux étaient au départ là pour simuler les reflets de la vitre qui abrite le dodécaèdre, mais au fil de l'exécution de la peinture, ces reflets sont devenus des stries animant l'image centrale. Edward Ruscha a lui, de son côté, réalisé une série de lithographies¹¹³ intitulées *Mark Twain Quote* (Citation de Mark Twain) [Fig. 9]. Sur un fond bleu dégradé jusqu'au blanc crème, la citation *The Ancients Stole All Our Great Ideas*

¹¹² Exposition *Wir Sind im Rosennetz*, Vienne, Flat 1, du 19 novembre au 8 décembre 2012. Curateur Frédéric Vincent.

¹¹³ Edward Ruscha, *Mark Twain Quote, (The Ancients Stole All Our Great Ideas)*, 2012, lithographie, 55 x 40 cm (édition de 60 exemplaires).

flotte dans l'espace, écrit en noire, son ombre est la traduction allemande de la citation soit : *Die Antike hat all unsere grossen Ideen Gestohlen*. Une lithographie présentée lors de l'exposition parisienne personnelle de l'artiste à la galerie Gagosian¹¹⁴.

4. Ugo Rondinone

L'exposition *The Third Mind* en 2009 au Palais de Tokyo est une proposition curatoriale de l'artiste Ugo Rondinone [Fig. 10]. Marc-Olivier Wahler (directeur du Palais de Tokyo de 2006 à fin 2011) a érigé comme principe de donner carte blanche à un artiste de renommée internationale (Ugo Rondinone en 2007, Jeremy Deller en 2008.) Pour Marc-Olivier Wahler : « Je ne sais pas s'il existe une relation artiste-curateur. Un artiste reste un artiste intégralement, y compris dans son rôle de curateur. Pour moi, qui reste toujours un curateur, c'est surtout une expérience extraordinaire, l'occasion d'apprendre au contact d'un artiste d'autres manières de faire, de mettre en scène, de présenter l'art. Je suis fasciné de voir comment Ugo s'est par exemple libéré de tous les codes du milieu de l'art, des discours curatoriaux, de la fonction de commissaire en mélangeant les œuvres, les époques, les sources, les échelles. Un artiste est finalement plus libre qu'un curateur.

C'est pourquoi je suis heureux que les artistes puissent jouer ce rôle au Palais, qui est essentiellement à mes yeux un lieu de liberté¹¹⁵ ». Puisqu'il s'agit d'une introspection dans son propre travail, Ugo Rondinone a offert un voyage unique, comme une « IRM » de ses influences et obsessions, l'exposition est construite comme une déambulation dans le cerveau de l'artiste. Le titre de l'exposition est celui d'un livre de William S. Burroughs et de Brion Gysin élaboré selon la méthode du *cut-up*, les auteurs du livre impressionnés par le résultat et crurent qu'une troisième personne était intervenue procédant elle-même à la synthèse de leurs deux personnalités. L'exposition *The Third Mind* est conçue de la même manière, permettant de s'interroger sur le quotient schizophrénique de l'art¹¹⁶. Ugo Rondinone a été marqué par une exposition organisée par Harald Szeemann « *Der Hang zum Gesamtskulpturwerk*, au Kunsthaus de Zürich en 1983, il se souvient d'elle faite « de différentes couches accumulées dans mon esprit¹¹⁷ ». L'artiste-curateur évoque dans ce même entretien l'importance pour lui de l'exposition de l'artiste Jonathan Borofsky à la Kunsthalle de

¹¹⁴ Edward Ruscha, *Prints and Photographs*, Paris, Galerie Gagosian, du 12 mars au 7 mai 2015.

¹¹⁵ Marc-Olivier Wahler entretien avec Yuka Takuyama, Palais de Tokyo *lieu de l'art et de l'ordinaire, école du magasin*, 3 mai 2007, <http://www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article94>, (consulté le 23/02/2012).

¹¹⁶ Ugo Rondinone, *The Third Mind*, Palais de Tokyo, Paris, du 27 septembre 2007 au 03 janvier 2008. Les artistes ayant participé à l'exposition sont : Ronald Bladen, Lee Bontecou, Martin Boyce, Joe Brainard, Valentin Carron, Vija Celmins, Bruce Corner, Verne Dawson, Jay Defeo, Trisha Donnelly, Urs Fischer, Bruno Gironcoli, Robert Gober, Nancy Grossman, Hans Josephsohn, Brion Gysin et William S. Burroughs, Toba Khedoori, Karen Kilimnik, Emma Kunz, Andrew Lord, Sarah Lucas, Hugo Markl, Cady Noland, Laurie Parsons, Jean-Frédéric Schnyder, Josh Smith, Paul Thek, Andy Warhol, Rebecca Warren, Sue Williams.

¹¹⁷ Ugo Rondinone entretien croisé avec Marc-Olivier Wahler, *une violence à assumer*, le journal des arts, N° 266, 5 octobre 2007.

Bâle en 1981¹¹⁸, pour qui « ces dessins peuvent devenir une peinture, qui peut évoluer en une peinture murale, qui peut se métamorphoser en une sculpture. Ce médium, qui peut en devenir un autre, m'a vraiment influencé¹¹⁹ ».

L'artiste sera de nouveau invité au Palais de Tokyo pour concevoir l'exposition UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO¹²⁰ [Fig. 11] Bien qu'il soit le concepteur de cette exposition, il n'en est pas le curateur, l'institution annonçant l'historienne de l'art Florence Ostende comme curatrice officielle. Pourtant, l'artiste déclare : « J'ai imaginé l'exposition en huit chapitres qui représentent chacun une facette de l'œuvre foisonnante de Giorgio¹²¹ ». L'exposition rétrospective fonctionne comme un hommage mais aussi comme une filiation, John Giorgio lui-même déclarait « Au début des années 1960, j'ai eu la chance de rencontrer de nombreux artistes comme Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage, Trisha Brown, Carolee Schneeman, qui ont eu une influence majeure sur mon travail. Que ce soit une performance ou un tableau, tout ce qui leur venait à l'esprit, ils le faisaient vraiment ! Je me suis rendu compte que la poésie avait soixante quinze ans de retard derrière la peinture, la sculpture, la danse et la musique. Si ces artistes y arrivaient, pourquoi pas moi avec la poésie¹²² ? »

Florence Ostende, curatrice associée au projet, explique que « Le titre "I ♥ JOHN GIORNO" est un « Je » collectif dans lequel Rondinone invite chacun de nous à partager et à ressentir l'engagement spirituel et politique d'une figure emblématique de la contre-culture américaine. Bien plus qu'une première rétrospective, cette exposition est une déclaration d'amour qui marque l'invention d'un nouveau genre¹²³ ». Certes, mais de quel genre nouveau est-il question ici ? De la rétrospective ? De l'exposition hommage ? Ou du curateur qui chaperonne l'artiste ? Le nouveau genre auquel Florence Ostende fait allusion est l'exposition comme déclaration d'amour : le couple Ugo Rondinone-John Giorgio dans la vie est ici exposé au grand jour. Le sujet de cette exposition est comme le déclare l'artiste-curateur, John Giorgio¹²⁴. Après avoir eu accès aux archives de John Giorgio qui les organise depuis 1958 de manière méthodique, Ugo Rondinone va exposer non pas les documents originaux, considéré comme soumis au fétichisme, mais des reproductions que le public pourra manipuler, une appropriation donc par le public des archives de John Giorgio grâce au don fait

¹¹⁸ Il s'agit de l'exposition personnelle de Jonathan Borofsky, *dreams 1973-81*, Kunsthalle de Bâle, du 12 juillet au 13 Septembre 1981.

¹¹⁹ Ugo Rondinone entretien croisé avec Marc-Olivier Wahler, *une violence à assumer*, loc. cit.

¹²⁰ Exposition *RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO*, Palais de Tokyo, Paris, du 21 octobre 2015 au 10 janvier 2016.

¹²¹ Propos recueillis par Florence Ostende, *conversation avec l'artiste*, décembre 2014. Cité dans le communiqué de presse de l'exposition.

¹²² Propos recueillis d'après l'entretien de John Giorgio avec Hans Ulrich Obrist en 2002, in Hans Ulrich Obrist: *Interviews Volume 2*, Milan, Charta, 2010.

¹²³ Florence Ostende, présentation de l'exposition, communiqué de presse, Paris, Palais de Tokyo, (<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/ugo-rondinone>), (consulté le 10 juin 2016).

¹²⁴ « John Giorgio est simplement un sujet d'exposition. Le sujet de mon exposition. » Ugo Rondinone propos recueillis par Yamina Benai, « John Giorgio/Ugo Rondinone, the Men We Love », *L'officiel des Arts*, n°16, déc.Jan.Fév 2015/2016, p. 50.

par Ugo Rondinone. Le défi pour l'artiste-curateur est aussi de penser à la manière de montrer un poète au public ? Il va concevoir une exposition en tenant compte de l'espace du Palais de Tokyo, y adaptant le travail en conséquence. Dans huit pièces, « chacune d'elles ayant une superficie spécifique, une température particulière, et je lui ai attribué un code-couleur pour jouer de l'alternance des ambiances ¹²⁵ ».

L'exposition semble découpée, scandée comme le vers de John Giorno *Allowing the natural clarity of your mind to flow free* (Permettre la clarté naturelle de votre esprit à un flux libre) et comme l'immeuble qu'occupe Giorno sur Bowery « où chaque niveau est consacré à une activité ¹²⁶ ». Florence Ostende remarque justement que Ugo Rondinone a conçu l'exposition I ♥ JOHN GIORNO comme « le format de la rétrospective à la manière d'un portraitiste ¹²⁷ ». Une exposition conçue comme un appartement avoue l'artiste ¹²⁸.

5. John Armleder

Parmi les *expériences* que l'institution parisienne confia à un artiste, retenons celle de John Armleder. Deux ans après l'exposition *The Third Mind* de Ugo Rondinone ce fut au tour de John Armleder de proposer une exposition intitulée *all of the above* [Fig. 12]. Une fois de plus nous sommes face à une proposition qui se veut être une cartographie du cerveau de l'artiste, de ses désirs et de ses influences. En 2001, le Palais de Tokyo doit entamer une série de travaux, les artistes sont donc invités à concevoir leurs expositions dans l'ancien auditorium. John Armleder décide d'utiliser le dispositif du plateau, d'un podium en escalier, réutilisant un élément qui servit lors des expositions précédentes. Il invita une trentaine d'artistes ¹²⁹, les œuvres étant posées sur ce qui est alors devenue une scène au point de vue frontal. Comme l'annonce le communiqué de presse « la cartographie du cerveau de l'artiste s'annonce sous le sceau de l'humour. C'est pourquoi dans «*All of the Above*», un Xavier Veilhan côtoie un Robert Longo, Mathieu Mercier chuchote à l'oreille de Sylvie Fleury, et Bertrand Lavier pactise avec Allan McCollum [...] dans une mise en scène du super-visible, du trop présent, du rapport de force et de l'organisation chaotique ¹³⁰ ». Est-ce réellement drôle et pertinent ?

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Florence Ostende, John Giorno et Ugo Rondinone : arbres généalogiques, Palais, n°22, Paris, Palais de Tokyo, p. 20. Ce numéro totalement consacré à l'exposition est lui aussi conçu comme cette dernière, un ouvrage indispensable pour la compréhension du travail de Giorno.

¹²⁸ Florence Ostende, « *John Giorno et Ugo Rondinone : arbres généalogiques* », Revue Palais n°22, 2015, p. 15.

¹²⁹ Wallace Berman, Troy Brauntuch, Valentin Carron, Delphine Coindet, Guy de Cointet, Bruce Conner, Philippe Decrauzat, Emilie Ding, Sylvie Fleury, Poul Gernes, Fabrice Gygi, Scott King, Stéphane Kropf, Alix Lambert, Bertrand Lavier, Robert Longo, Allan McCollum, Mathieu Mercier, John Miller, Olivier Mosset, Peter Nagy, Steven Parrino, Mai-Thu Perret, Walter Robinson, Gerwald Rockenschau, Peter Schuyff, Jim Shaw, Laurie Simmons, Michael Smith, Blair Thurman, John Tremblay, Xavier Veilhan.

¹³⁰ Communiqué de presse, *All of the Above*, curateur John Armleder, Palais de Tokyo, Paris.

http://archives.palaisdetokyo.com/fo3/low/programme/index.php?page=nav.inc.php&id_eve=3455&prog=50. (Consulté le 03 mars 2012.)

Qu'y a-t-il de vraiment sarcastique à poser un Mathieu Mercier aux côtés d'un Sylvie Fleury ? Qui plus est, est-ce que les œuvres de Mathieu Mercier et Sylvie Fleury ont vocation à être comique ? De plus, la mise en scène ne permettait pas d'approcher les œuvres. Laissons l'artiste-curateur expliquer sa démarche : « Dans *All of the Above*, le *display* est exposé et il est partie intégrante de l'évènement ou de l'objet de l'exposition. Sans lui, cette pièce là n'existe pas. En l'occurrence, ce *display* est inspiré par des choses qui n'ont rien à voir avec l'évènement lui-même, mais par un souvenir d'une visite au musée du Caire lorsque j'avais une dizaine d'années : dans la salle des sarcophages, il y avait une foule de tombeaux dressés, et au fur et à mesure que les archéologues en découvraient de nouveaux, ils les plaçaient devant ceux qui étaient déjà exposés ¹³¹ ».

John Armleder met le doigt sur une des caractéristiques des artistes-curateurs : l'éclectisme, « J'ai cet avantage, ou ce défaut, d'avoir un goût très éclectique, et d'aimer énormément ce que je crois ne pas aimer. Inversement, je me mets à détester ce que j'étais certain d'aimer ¹³² ». Un éclectisme que l'artiste cultive depuis 1969 et la naissance du groupe Ecart ¹³³ à Genève. Un groupe constitué « de trois copains, John Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner ¹³⁴ ». L'exposition est réalisé comme un collage, un collage visuel d'œuvres montées sur différents plateaux, le collage collectif que pratique John Armleder en 1972, rappelant sa définition : « un collage est filtré par le système de distribution des éléments ¹³⁵ ». Nous avons l'impression que l'artiste parle ici de l'exposition qu'il a conçu au Palais de Tokyo et pourtant ces propos datent de 1972. John Armleder un artiste qui a toujours eu le désir de pratiquer ses « expériences artistiques de manière visible, ouverte et publique, cela représente un écart ¹³⁶ » par rapport à sa première manière de faire.

John Armleder a été invité à participer à l'exposition dont le curateur est l'artiste, Christian Marclay. Une exposition que l'artiste-curateur a intitulée *Ensemble* ¹³⁷. Une exposition sur le son dans la sculpture. Le petit catalogue est logiquement accompagné d'un Cd audio avec le son produit par toutes ces sculptures. La pièce de John Armleder est *Moonlight Sonata* ¹³⁸. Les expériences curatoriales de John Armleder sont très différentes de celles de l'artiste Lily van der Stokker qui, invitée par le Van Abbemuseum de Eindhoven du 8 avril 2006 au 27 novembre 2009, a installé son travail dans les

¹³¹ Entretien John Armleder par Thimothée Chaillou, Slash. fr, <http://www.slash.fr/articles/entretien-john-armleder> (consulté le 28 avril 2012).

¹³² *Ibid.*

¹³³ Pour une histoire du groupe Ecart se reporter à Lionel Bovier et Christophe Chérix, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Ecart, Genève 1969-1982, Genève, Mamco Éditions, 1997. Et Lionel Bovier et Christophe Chérix, « John Armleder Grand Écart », in Gabriele Detterer & Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces*, Zurich, jrp ringier, Dijon, les Presses du réel, 2012, pp. 110-122.

¹³⁴ John Armleder, « Du minimalisme à la saturation. Entretiens avec Françoise Jaunin », Paris, La Bibliothèque des Arts, 2016, p. 37.

¹³⁵ John Armleder et Patrick Lucchini, *Collage collectif par correspondance No 1 (1972-1973)*, catalogue d'exposition, Genève, Écart Publications, 1973, p. 7, repris in Lionel Bovier et Christophe Chérix, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque. loc. cit.*, p. 29-30.

¹³⁶ John Armleder, *Du minimalisme à la saturation. loc. cit.*, p. 50.

¹³⁷ Exposition *Ensemble*, Institut of Contemporary Art, University of Pennsylvania, du 7 septembre au 16 décembre 2007.

¹³⁸ John Armleder, *Moonlight Sonata*, 1994, bois peint et boîte musicale mécanique.

collections permanentes. La série de pièces *Plug In* réinvente les collections. L'artiste est intervenue sur les murs par l'intermédiaire de lignes obliques orange et verte, un papier peint officiant comme perturbation environnementale. Une pièce qui recevra des œuvres de Rachel Harrison [Fig. 13], Jim Isermann, HW Werther, Esther Tielemans et Andrea Zittel. Est-ce réellement un programme curatorial ou simplement la proposition d'une structure d'accueil ? La différence entre l'approche de Lily van der Stokker et celle de Richard Wentworth réside dans le fait que ce dernier n'intervient pas au sein d'un musée pour y concevoir un environnement, il préfère concevoir une exposition dans l'exposition.

6. Richard Wentworth

L'artiste Britannique Richard Wentworth, né en 1947, est curateur et enseignant au département sculpture du *Royal College of Art* de Londres. Il a organisé diverses expositions dont *question of taste (Une question de gout)*, au *British Museum* de Londres¹³⁹. Lors de cette exposition, il agença dans une vitrine des récipients à boisson égyptiens issus des collections du *British Museum* qu'il mêla à des bouteilles et cannettes récoltées aux alentours du musée.

Le curateur de l'exposition est James Putman, cependant la proposition de Richard Wentworth mérite d'être signalé. La description des objets reprend la nomenclature muséale type avec ses cartels officiels et ses numéros d'inventaire, une façon pour l'artiste de faire dialoguer le précieux et le sans valeur. Deux ans plus tard il récidive avec l'exposition *Thinking aloud (Penser à voix haute)* au *Camden Arts center* de Londres. Il y présenta une sélection d'objets et d'œuvres d'arts prêtés par des musées, des collectionneurs privés, des artistes ou trouvés. Pour l'artiste, il s'agit d'un ensemble d'éléments qui, collectivement, révèlent « la façon dont nous donnons un sens aux choses¹⁴⁰ ». Il a rassemblé des objets comme l'on rassemble sa pensée : une suite de croquis, de maquettes en carton, de diagramme qui illustrent les liens entre création artistique et manières de résoudre des problèmes. Certaines des pièces présentées sont facilement classifiables comme les œuvres de Philip Guston, Gunning Lucy, Andreas Gursky, d'autres le sont moins à l'exemple d'un tas de papier brun et argent étant en l'occurrence la maquette de la *Weatherhead School* de Frank Gehry. Parmi ces documents, des dos d'enveloppes, des plans de métro, des photographies des différentes missions Apollo ou des fausses armes à feu provenant des collections du musée des guerres impériales y figurent, dénotant une manière intelligente de s'approprier et détourner le musée dans la même temporalité et la même spatialité.

De nombreuses initiatives de ce genre existent, comme les commissariats d'exposition de Jean-Marc Bustamante (Printemps de septembre à Toulouse, 2006) et de Daniel Buren pour Sophie Calle à la biennale de Venise et à la Bibliothèque Nationale de France, 2007, ce dernier ne se considérant pas comme curateur mais comme scénographe, « d'abord, je n'aime pas ce terme. Surtout

¹³⁹ Exposition *A Question of taste*, British Museum, Londres, 1997.

¹⁴⁰ « *How we give meaning to things* » Rachel Withers, *Thinking aloud in Artforum*, septembre 1999.

pour une exposition monographique, c'est à mon avis ridicule. Pour Venise, j'ai choisi au dernier moment l'appellation de scénographe. Mais elle ne me convient pas non plus car pour l'exposition à la BnF à Paris j'ai préféré que l'on indique : mise en scène Daniel Buren¹⁴¹ ». Au fil des années il est devenu intéressant pour les institutions de demander à un artiste d'être commissaire d'exposition, cette pratique s'avérant de plus en plus courante. De nombreuses expositions sont montées par des artistes car ceux-là apportent souvent un regard différent, extérieur et à la fois décalé par rapport à un conservateur ou curateur associé au lieu d'exposition. Les artistes-curateurs sont de véritables iconoclastes, n'hésitant pas à brouiller les pistes.

7. Artist's choice

Regard décalé, regard de l'artiste, point de vue original sont souvent voire toujours les arguments de ces expositions. Il en est ainsi de l'événement « artist's choice » initié par le Museum of Modern Art de New York, qui, depuis avril 1989, propose régulièrement à des artistes d'intervenir dans les salles du musée et dans les collections. Kirk Varnedoe, directeur du département de peinture et sculpture du MoMA, invite des artistes contemporains au sein des collections du musée. Son intention est de faire appel à leur innovation dans le domaine de l'accrochage, mais surtout aux rapprochements impossibles qui en découlent. Pour Kirk Varnedoe il est clair que « les sélections et juxtapositions dans ces expositions apportent un éclairage particulier sur l'intelligence créatrice des artistes contemporains qui les conçoivent et vont nous permettre de voir des moments clés de l'histoire de l'art moderne à partir d'un regard neuf¹⁴² ». Le premier artiste qui accepta l'invitation à cet événement fut le sculpteur Scott Burton, il fit un choix de pièces de Constantin Brancusi en relation à son propre travail [Fig. 14]. Scott Burton est un artiste aujourd'hui oublié et sous estimé, tout comme son intervention au sein du musée newyorkais.

7.1 Scott Burton

Je m'arrêterais un instant sur les propos du journaliste Tim Higgins qui déclara : « L'essentiel des commentaires de Burton, est fait avec la même rigueur prosaïque qu'une thèse de doctorat, centrant le débat, plutôt pédant, de savoir si les socles de Brancusi sont ou ne sont pas à considérer comme de l'art¹⁴³ ». Des propos curieux dénigrant l'artiste et le milieu universitaire considéré comme

¹⁴¹ Daniel Buren entretien croisé avec Sophie Calle et Fabrice Bousteau, « *L'artiste, L'amant et le commissaire, histoires d'amour* », Sophie Calle à la BnF, Paris, Beaux Arts Magazine hors série, 2008, p. 4.

¹⁴² Kirk Varnedoe, élément du communiqué de presse cité par Tim Higgins, in *Illuminating The Artist's Choice Moma Exhibit Sheds Light On Modern Works*, in *The Morning Call*, 12 mai 1989. Nous retrouvons le communiqué de presse de l'exposition et les intentions de ce programme *Artist's Choice* dans les archives du MoMA, in

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6661/releases/MOMA_1989_0028_28.pdf?2010. (consulté le 17 septembre 2015).

¹⁴³ *Ibid.*

pédant. Il semblerait que l'artiste n'ait, pour ce journaliste, pas le droit d'être instruit, pas le droit d'avoir des idées, pas le droit d'être aussi un théoricien. Scott Burton est un artiste formé au minimalisme américain et à la performance dans les années 1970. C'est à cette époque qu'il commença à réaliser des sculptures pouvant avoir la fonction de mobilier. Il en est ainsi de ses chaises en granit de 1984¹⁴⁴ ou de cette sculpture polie faisant effectivement penser à Constantin Brancusi, *Copper Pedestal table* (1981-83)¹⁴⁵. Malgré la campagne de dénigrement de la journaliste du *The Morning Call*, l'exposition fut un succès, ce qui amena le MoMA à renouveler l'opération.

Le MoMA fera ensuite appel à Ellsworth Kelly (1990), Chuck Close (1991), John Baldessari (1994), Mona Hatoum (2004), Elizabeth Murray (1995), Stephen Sondheim (2006), Herzog & de Meuron (2006), Vik Muniz (2009), Trisha Donnelly (2013). Pour cette dernière, Laura Hoptman, conservatrice du département de peinture et de sculpture publiera un texte manifeste « A Curator observing an Artist being a Curator¹⁴⁶ ». Laura Hoptman décrit la différence entre la formation des conservateurs, formés à l'histoire de l'art et à un métier, et les artistes qui opèrent sous d'autres critères avec une relation plus intuitive avec les objets d'arts. « Au lieu d'être englobées dans une sorte de grand récit, les œuvres de l'exposition *Artist's Choice* brillent comme des objets uniques et beaux en tant que tels. Ils se correspondent et, non pas à travers l'histoire, la chronologie ou la nationalité, ni même à travers le type de médium ou de style, mais d'une manière très intuitive¹⁴⁷ ». La conservatrice ajoute « Regardez Donnelly choisir, arranger, et exposer des œuvres a été une expérience étonnante et enrichissante pour moi en mettant l'accent sur ce qu'un conservateur peut et, dans un sens doit faire¹⁴⁸ ».

8. Raid the Ice box 1 (Andy Warhol)

La première toute exposition confiée à un artiste par une institution fut peut-être l'exposition *Raid the Ice box 1* (dévaliser le réfrigérateur), au Museum of Art de la School of Design de Rhode Island (RISD), avec l'artiste Andy Warhol. Cette dernière est, au fil des années, devenue le paradigme des expositions organisées par un artiste dans une institution. Le Museum of Art de la School of Design de Rhode Island est constitué d'une impressionnante collection d'objets d'art, allant de la période médiévale jusqu'à l'art d'aujourd'hui. Les rênes de cet établissement, a toujours dirigé de manière progressiste, ont été confiées entre 1938 et 1841 à Alexander Dorner, ancien directeur du Landesmuseum de Hanovre, où il réorganise les salles afin de créer une tension dramatique, « défiant

¹⁴⁴ Scott Burton, *Pair of Two-Part Chairs, Obtuse Angle*, 1984, granit poli, 83 x 61 x 83 cm, chaque. Whitney Museum of American Art, New York ; N° d'Inv. 84.32a-d.

¹⁴⁵ Scott Burton, *Copper Pedestal Table*, 1981-83, Honolulu Museum of Art.

¹⁴⁶ Laura Hoptman, « A Curator observing an Artist being a Curator, Inside/out », in http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/08/a-curator-observing-an-artist-being-a-curator. (consulté le 22 septembre 2015).

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

les standard de la catégorisation et la chronologie¹⁴⁹ ». Pour exemple, les peintures impressionnistes sont exposées dans la même salle que les costumes américains et les œuvres des avant-gardes modernes, dans la proximité des textiles folklorique. Ce musée est, à sa façon, agencé comme un intérieur. De 1965 à 1971 c'est l'historien d'art Daniel Robbins qui dirigera cette institution¹⁵⁰.

Le couple de collectionneurs Jean et Dominique de Menil fut impressionné par la richesse de la collection du musée. Il est à noter que trente cinq à quarante cinq œuvres dormaient dans les réserves du musée. Dans le catalogue¹⁵¹ de l'exposition le directeur du musée avoue dans un texte intitulé « Confessions d'un directeur de Musée », que dans les réserves « les peintures sont rangées sur des étagères allant du sol au plafond, mais personne ne pouvait les voir, ne pouvait même tirer les cadres, parce que toutes les peintures étaient stockées la face contre les murs. Des sacs de sables sur le sol, prévenaient de tout glissement des œuvres d'art. Personne n'avait la permission d'entrer¹⁵² ». Dans ce même texte, il se désespère de voir les œuvres se dégrader par manque de moyens financiers. Daniel Robbins s'imagine alors mettre la main sur un trésor caché dans ces réserves, mais au lieu de trouver une gravure de Rembrandt, un Tiepolo, une icône Byzantine, une peinture votive copte, seront retrouvées, à son grand désespoir, deux lithographies contemporaines, l'une de Jim Dine, l'autre de Jasper Johns¹⁵³. Indéniablement les de Menil ont une idée derrière la tête lorsqu'ils visitent ce musée provincial. Nous sommes, alors, en 1969, le rôle des collectionneurs ne se limite pas seulement à de la philanthropie ou de la collectionnisme aigüe, ils sont aussi des financeurs de musées. Plus que cela, ils peuvent être à l'origine de la fondation d'établissements culturels publics et peuvent exercer une grande influence sur le choix des directions à prendre. Leurs actions touchent un spectre plus large que la collection d'œuvres¹⁵⁴.

Le couple de collectionneurs se met à rêver d'une exposition réalisée par un artiste, et demande ainsi au directeur du musée « si un artiste sélectionne les pièces, cela serait plus fort, imposerait-il sa personnalité sur les objets ? S'il est assez célèbre, cela n'obligera-t-il pas les curieux de regarder ? Son attitude ne pourrait pas faire violence à la vraie nature des objets¹⁵⁵ ? »

L'impression que le millionnaire texan est en train de concevoir l'exposition à la place du directeur du musée se fait sentir. Quoiqu'il en soit, il la rêve, la pense et finalement, se pose comme l'élément déclencheur de l'exposition *Raid the Icebox I*. Cette attitude serait aujourd'hui condamnée

¹⁴⁹ Anthony Huberman, « Andy Warhol, *Raid the Icebox I*, with Andy Warhol (1969) », *The Artist as Curator*, Mousse Magazine n° 48.

¹⁵⁰ Robbins est un spécialiste de l'art contemporain, il a été curateur assistant au Musée Guggenheim de New York. En Janvier 1969, il organise une exposition intitulée *Look Back : An Exhibition of Cubist Paintings and Sculptures from the Menil Family Collection*.

¹⁵¹ *Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1969.

¹⁵² Daniel Robbins, « Confessions of a Museum Director », in *Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, loc. cit., p. 8.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ En 1969, ils feront appel à Philip Johnson pour concevoir le design de leur logement, ils financeront la première exposition de Max Ernst aux Etats-Unis, ce sont eux qui passeront commande à Mark Rothko de la réalisation d'une chapelle. Ils vont aussi collaborer avec de jeunes commissaires d'expositions de l'époque : Jermaine MacAgy et un certain Pontus Hultén.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

par bon nombre de directeurs d'institution mais aussi par bon nombre de curateurs qui se verraient manipuler par le pouvoir de l'argent. Jean De Menil et Daniel Robbins finissent par se mettre d'accord sur le choix de l'artiste à inviter pour l'organisation d'une telle exposition. Il s'agit d'Andy Warhol. Andy Warhol, est pour Daniel Robbins, l'artiste idéal pour ce genre de projet, étant lui même un grand collectionneur du folklore américain. Chef de file de la culture populaire américaine, il est célèbre. Daniel Robbins voit déjà les toiles de Warhol trôner sur les cimaises de son musée, il en rêve.

Pour Andy Warhol, cette proposition intervient à un moment particulier de sa vie. Le 3 juin 1968, il se fait tirer dessus à la Factory par Valerie Solanis.¹⁵⁶ Andy Warhol subit une opération chirurgicale de plusieurs heures, après laquelle il sera longtemps entre la vie et la mort. Il quittera l'hôpital le 28 juillet. Au mois de mars 1969, il entre de nouveau à l'hôpital afin de subir une nouvelle intervention chirurgicale suite aux blessures causées par l'agression de juin 1968¹⁵⁷.

Ce commissariat d'exposition se situe dans une période où l'artiste américain est très sollicité. En février 1968, son atelier, la Factory, est déménagé au 33 Union Square West. L'hiver de cette même année, il se rend à Stockholm pour sa rétrospective au Moderna Musset¹⁵⁸, dont la façade a été recouverte de papier peint au motif de vache par l'artiste. Les éditions *Grove Press* publient *A / A Novel*¹⁵⁹. Au mois de mai, il se déplace en Californie, accompagné de Viva¹⁶⁰ et Paul Morrissey¹⁶¹ pour donner une série de conférences dans les universités de la région. En 1968, Andy Warhol participe aussi à la *documenta 4* à Kassel. À l'automne 1969, les *Warhol Enterprises, INC.*, publient le premier numéro de la revue *Interview*. 1969 est aussi l'année des expositions personnelles de l'artiste à la Nationalgalerie¹⁶² de Berlin et à la galerie Castelli¹⁶³. La question que nous pouvons nous poser, c'est de savoir pourquoi Andy Warhol accepte l'invitation ?

Une invitation dans un petit musée de province qui en 1967 ne l'avait pas très bien accueilli lors d'une tournée du *Exploding Plastic Inevitable*. Un article du journal *Blockprint* estimait que le groupe produit par Andy Warhol était « pauvre, peu de lumières [...] un nom spectaculaire pour un prix exorbitant, finalement un événement ennuyeux¹⁶⁴ ». L'explication de l'acceptation de cette invitation serait d'ordre financier. La proposition venant de Jean et Dominique de Menil avait

¹⁵⁶ Fondatrice et unique membre de la SCUM (Society for Cutting Up Men). L'histoire est rapportée in Andy Warhol et Pat Hackett, *Popisme, Mémoires – Les années 60*, (trad. Alain Cueff), Paris, Flammarion, 2007, p. 330-342.

¹⁵⁷ Voir Catalogue *Andy Warhol, Rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

¹⁵⁸ Expositions Andy Warhol au Moderna Musset, Stockholm, du 10 février au 17 mars 1968. L'exposition itinérante ira au Stedelijk Museum d'Amsterdam, à la Kunsthalle de Berne et au Kunstneres Hus d'Oslo.

¹⁵⁹ Il s'agit de la retranscription de vingt-quatre heures dans la vie d'Ondine enregistré par l'artiste à la Factory.

¹⁶⁰ Viva de son vrai nom Janet Susan Mary Hoffmann est une actrice américaine née en 1938 à New York. Elle apparaît dans plusieurs films d'Andy Warhol, *Tub Girls*, *Bike Boy* et *Nude Restaurant* (1967).

¹⁶¹ Paul Morrissey est un réalisateur, scénariste, directeur de la photographie, producteur, monteur et acteur américain né en 1938 à New York.

¹⁶² Andy Warhol, *Nationalgalerie und Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst*, Berlin, 1^{er} mars – 14 avril 1969.

¹⁶³ Andy Warhol, Castelli/Whitney Graphics, New York, 8 mars-1^{er} avril 1969.

¹⁶⁴ Cité par Andrew Martinez, in *From the Films Curator, Raid the Icebox*, sur le site internet du Musée RISD. http://risdmuseum.org/manual/115_raid_the_icebox (consulté le 03/11/2014).

tendance à rassurer l'artiste. Quelques années auparavant le couple de collectionneurs avait rencontré, à Houston, un jeune historien d'art nommé Fred Hughes qu'ils décidèrent de prendre sous leurs ailes. Fred Hughes sera emmené par les collectionneurs jusqu'en Europe pour un voyage d'affaire et d'art, il deviendra un conseiller artistique, aidant les collectionneurs dans leurs achats. Les de Menil aideront Fred Hughes à trouver son premier emploi en tant qu'assistant à la galerie d'Alexander Iolas (Paris), représentant à l'époque René Magritte et Max Ernst. En 1967, Fred Hughes va rencontrer Andy Warhol lors d'une soirée de gala donnée par Merce Cunningham au *Philip Johnson 's Glass House* de New Caanan. Dans une interview donnée au *New Yorker*, Fred Hughes se souvient « j'avais un surnom, « le Dauphin », parce que j'étais pris en charge par le Baron Jean de Menil et sa merveilleuse femme, Dominique. Je voulais acheter de l'art pour eux et malgré mon jeune âge, j'étais toujours chez Castelli¹⁶⁵ ». Il ne sera pas seulement celui qui initia la fameuse *Factory* de Andy Warhol, il fut aussi l'éditeur du magazine *Interview* que Andy Warhol avait fondé, et par la suite le légataire testamentaire de l'artiste américain¹⁶⁶.

C'est donc dans un climat de confiance que l'artiste accepte l'invitation [Fig. 15]. À partir de l'été 1969, il se rend à six reprises à Providence pour y parcourir les collections du musée. Le critique d'art David Bourdon relate dans le catalogue les visites de l'artiste, se souvenant d'une personne « au visage pâle, avec un enregistreur à cassettes, une caméra, des magazines de cinéma et un entourage minimal¹⁶⁷ », qui consentit à entrer en clandestinité à Providence, à lâcher son innocence, son œil « non-curatorial » sur des objets qui avaient été dédaignés et oubliés pendant des décennies¹⁶⁸. Lors de la première visite le directeur Daniel Robbins déclare à l'artiste que le musée possède quarante mille objets, à ceci l'artiste répond « nous allons donc pouvoir aller dans des endroits sombres où personnes n'est allé depuis des années¹⁶⁹ ». Andy Warhol préféra les objets les plus simples aux objets précieux proposés par le directeur du musée. Ainsi, il s'arrêta devant une grande armoire en bois, dont il ouvrit les portes, il y découvrit une impressionnante collection de chaussures, soigneusement alignées, « des chaussures de ballet, des bottes, des chaussures d'hommes, des chaussures d'enfants, des sabots, des chaussures de femmes, datant pour la plupart, de la moitié du XIXème siècle jusqu'au années 1950¹⁷⁰ ».

Pour David Bourdon, Andy Warhol fut comme « hypnotisé », cet alignement de chaussures se répétant à foison [Fig. 16], n'était pas sans rappeler les séries répétitives de bouteilles de Coca-Cola de l'artiste. Nous pouvons bien sûr aussi penser aux premières illustrations de l'artiste dans la seconde moitié des années cinquante. En 1955, il réalisa un album au titre proustien « *A la Recherche de la*

¹⁶⁵ Cité par Carol Vogel, in *Frederick Hughes, Collector and Warhol's Manager*, 57. In *The New York Times*, 16 janvier 2001.

¹⁶⁶ C'est aussi lui qui organisera la grande vente des œuvres d'art et effets personnels de Warhol à Sotheby's après le décès de l'artiste.

¹⁶⁷ David Bourdon, « Andy's Dish », in catalogue *Raid the Icebox I, with Andy Warhol, op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

chaussure Perdu, un livre illustré de dessins de souliers loufoques¹⁷¹ ». L'année suivante, il crée « des chaussures de vedettes », « collages à la feuille d'or de chaussures censés refléter la personnalité d'hommes ou de femmes célèbres¹⁷² ». Il décida sur le champ qu'il lui fallait impérativement l'intégralité de la collection de chaussures dans l'exposition. Mais que faire des armoires ? demanda alors le conservateur du musée. Andy Warhol les prenait aussi pour l'exposition, « juste comme cela¹⁷³ », décidant de laisser les portes entrouvertes pour que le public puisse les ouvrir ou les refermer. Il ajouta sur un ton espiègle « la participation du spectateur¹⁷⁴ ». Lors d'une de ses visites, Andy Warhol clama l'important : « No curator¹⁷⁵ », pas de curateur. Ces propos de Warhol résonnent aujourd'hui comme un couperet ; pas d'intervention extérieur, pas d'intermédiaire, pas d'autre choix que ce qui est là, présent dans les réserves, Warhol expose les réserves telles quelles avec quelques modifications sensibles. Aucun curateur, qui aurait-eu cette audace de nos jours ? Quel artiste d'aujourd'hui, invité à être curateur dans un musée, oserait s'effacer ainsi ? En ne montrant ce qui n'est guère montrable, c'est-à-dire les réserves du musée. Quel artiste aujourd'hui oserait se passer d'un curateur ?

Tandis que le directeur continuai de lui présenter les chefs d'œuvres du musée, Warhol jeta son dévolu sur des boîtes à chapeaux du XVIII et XIXème siècle. Des boîtes recouvertes de papiers peints, posées sur des tables comme des sculptures minimales, selon les souvenir de Bourdon¹⁷⁶.

Il négligea les chasubles antiques, les textiles coptes et les broderies turques. Las des choix et des refus de l'artiste, le directeur finit par demander à l'artiste ce qu'il recherchait vraiment. C'est alors que Warhol répondit, « de l'Américain, des choses comme cela¹⁷⁷ ». Cela avait le mérite d'être clair, Andy Warhol était à la recherche d'objets provenant uniquement des Etats-Unis. David Bourdon évoque dans le catalogue que l'artiste « n'était pas un grand connaisseur en art folklorique américain, mais qu'apparemment, il avait un œil malicieux, à contretemps¹⁷⁸ ». Rappelons qu'Andy Warhol n'est pas un novice en matière d'antiquité, plus particulièrement en matière d'objets en provenance des États-Unis, car il travailla en 1955 chez l'antiquaire Vito Giallo sur Madison avenue. Célèbre, l'artiste continuera de fréquenter cette boutique, acquérant à chaque visite quelques pièces. Lors de la vente de la succession Andy Warhol chez Sothebys, on retrouvera d'ailleurs tous les objets achetés chez Vito Giallo ainsi que les sacs et les emballages précieusement conservés par l'artiste¹⁷⁹.

Andy Warhol ignorera les collections de céramiques et de verre. Il retiendra par contre une demi-douzaine de peintures de grands formats aux immenses cadres dorés, stockées contre un mur.

¹⁷¹ Marjorie Frankel Nathanson, « Chronologie », in catalogue *Andy Warhol, Rétrospective*, op. cit., p. 405.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ David Bourdon, « Andy's Dish », in catalogue *Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, op. cit., p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Thomas Kiedrowski, *Andy Warhol's New York City, Four Walks, Uptown to Downtown*, New York, The Little Bookroom, 2011, p. 28.29. Notons que ce livre est illustré par Vito Giallo.

Des peintures du XVIème au XVIIIème siècle. Il voulut la pile entière. Il voulut la pile de tableaux avec les sacs de sables disposée telle quelle. Passionné par les objets provenant des indiens d'Amérique - paniers, chaussures, pots en terre, couverture -, il fut interpellé par un tapis Navajo, collectionnant lui-même les objets indiens. Afin de rassurer Daniel Robbins, il déclara « vous voyez, je pensais bien, que nous allions trouver de bonnes choses¹⁸⁰ ». Après une minute de réflexion, le directeur du musée répondit « Vous pensez comme un curateur¹⁸¹ ». En descendant dans les bas fonds des réserves du musée, les visiteurs, tombèrent dans une pièce remplie de catalogues de ventes datant du XIXème siècle.

Dans un coin, au milieu des cartons, un carton de soupe Campbell original, d'époque, trônait là dans la parfaite indifférence. Dans une salle avec air conditionné, étaient rangées par taille sur des rails métalliques, des peintures qu'Andy Warhol trouva très ennuyeuses et trop vieilles. Par ailleurs, au détour de la visite, il tomba sur un Paul Cézanne, « un vrai ? » demanda-t-il, « ou est ce une copie d'époque ? Parce que si c'est un vrai. On ne le prend pas ». Dominique de Menil en fut surpris et Warhol se justifiait : « Après tout ces artistes anonyme déclara-t-il, nous n'allons y mettre un vrai Cézanne¹⁸² ». L'importance de l'exposition *Raid the Icebox I* est multiple, la première raison est simplement qu'elle fut la première du genre. Celui de l'invitation d'un artiste au musée. Cette exposition va faire école et devenir un modèle, elle sera copiée et recopiée. Deuxièmement, son intérêt principal réside dans l'approche qu'en fit l'artiste, à savoir l'absence de ses propres œuvres, ce qui n'est pas toujours le cas dans les expositions d'artistes-curateurs au sein d'une institution. En cela Andy Warhol fit preuve d'audace. Une audace également retrouvée dans le suivi et la conception de l'exposition. Pour une telle première, il est légitime d'affirmer, comme me le souligna Jean-Hubert Martin dans un entretien, que l'artiste-curateur plaça la barre assez haut¹⁸³.

Andy Warhol avait, au fond de lui, une ligne directrice, une constante dont il ne s'est départi. Il se fit le chantre d'une culture américaine, une certaine culture américaine, une culture en marge, une culture marginale pour un adepte de la marginalité. N'oublions pas la tendance à ~~la~~ cette culture Bohème dont Andy Warhol. Cette contre-culture qui, comme le souligne Deborah Bright, a été « célébrée par la *Beat Generation*, popularisé par les *drag queens*, les arnaqueurs, danseurs, vendeurs de drogues, poètes inspirés et acteurs, par les fous de vitesse et autres sortes d'anges déchus¹⁸⁴ » auxquels Andy Warhol se réfère lui-même. La société des restes les « leftovers ». Une culture populaire qui sera sous l'impulsion d'un Clement Greenberg dénigrée. Andy Warhol agit comme un artiste-curateur catalyseur. Il met, montre, expose au premier plan ce qui est et à été dénigré, oublié, mit de côté par une institution, mais aussi par une société. Car ce qu'il expose c'est la société

¹⁸⁰ David Bourdon, « Andy's Dish », *loc. cit.*, p. 20.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p24.

¹⁸³ Frédéric Vincent, *Entretien avec Jean-Hubert Martin*, documents annexes, p. 33.

¹⁸⁴ Deborah Bright, « Shopping the Leftovers : Warhol's collecting Strategies », in *Raid the Icebox I*, in *Art History* 24, n°2, avril 2001, p. 281.

américaine dans toute sa diversité, une société composée essentiellement d’anonymes, de petites mains, de travailleurs. Il montre un pan entier des Etats-Unis, à travers la petite histoire de l’art, fait émerger la petite histoire de l’Amérique. Il se pare de la volonté de montrer que ces boîtes à chapeaux [Fig. 17], ne sont pas seulement belles, mais qu’elles ont une vie, une âme, et une histoire à raconter. Celle de la femme qui commanda le chapeau, mais aussi, la vie de celui ou de celle qui fabriqua cette boîte, de celui ou de celle qui réalisa le papier peint qui la recouvre, de celui ou de celle qui a réalisé et inventé les motifs peints sur ce papier. De la conception à la confection, il dresse le bilan d’une Amérique de travailleurs et de migrants, de cultures diverses. En témoignent ces objets d’indiens. Un tapis Navajo devient tout aussi important qu’un Cézanne figurant deux rangées de pommes. Il n’expose pas seulement des objets, il nous montre leur charge émotive, leur aura au sens benjaminien. Il partage son regard avec le visiteur, celui d’un partage, le partage d’une mémoire commune. Ces objets mémoriels jouent alors le rôle d’intermédiaire entre le présent et le passé, témoignant de l’image de la société. Comme le souligne Jean-Michel Leniaud « le droit à la mémoire comme l’un des fondements du droit à l’identité¹⁸⁵ ».

L’exposition *Raid the Icebox I* est une exposition itinérante qui sera présentée dans trois institutions : l’Institut for Arts à Houston, le Musée Isaac Delgado à la Nouvelle Orléans et le Museum of Art [Fig. 18], Rhode Island School of Design de Providence¹⁸⁶. Ce qui implique trois dispositifs scéniques différents. À Houston, Andy Warhol demanda qu’une partie de l’exposition soit exposée dans le hall d’entrée. À la Nouvelle Orléans, un vendeur de hot dog était posté à l’entrée du musée tandis que les visiteurs entraient dans l’établissement par le sous-sol. Les quatre cents objets choisis par l’artiste étaient exposés dans l’ordre par lequel il les avait remarqués dans les réserves¹⁸⁷. La plus grande documentation dont nous disposons pour cette exposition provient du Museum of Art, Rhode Island School of Design. Cette exposition devait être la première d’une série comme le précisait alors le carton d’invitation¹⁸⁸. Cependant *Raid the Icebox I* fut la seule. Il n’y eut pas d’autres expositions de la sorte dans le musée de Providence, même si *Raid the Icebox I* est désormais la première exposition d’une longue série : la série des expositions organisées par un ou des artistes dans un musée. Aujourd’hui bon nombre de musées invitent des artistes à mettre en valeur leur collection. Ce que Andy Warhol réussit, c’est de révéler la relation qui existe entre l’exposition et le secret. Car comme le relève à juste titre Michael Lobel, la question centrale est : « Comment peut-on exposer quelque

¹⁸⁵ Jean-Michel Leniaud, *Chroniques Patrimoniales*, Paris, Editions Norma, 2001, p. 84.

¹⁸⁶ Exposition *Raid the Icebox I*, Institute for Arts, Rice University, Houston, du 29 Octobre 1969 au 4 janvier 1970. Au Isaac Delgado Museum, New Orleans, du 17 janvier au 15 février 1970. Au Museum of Art, Rhode Island School of Design de Providence, du 23 avril au 30 juin 1970.

¹⁸⁷ Ce reporter à un article de James A. Perry, « Andy Warhol to Host Art Show at Delgado », in *New Orleans States-Items*, 14 janvier 1970.

¹⁸⁸ Cette exposition est « la première d’une longue série », carton d’invitation *Raid the Icebox I*, Archives Museum of Art, Rhode Island School of Design de Providence, 1970.

chose et le garder caché en même temps¹⁸⁹ ? » Remontant au niveau de la logique nous sommes comme Jean Davallon face à « une transgression réglée du principe d'immanence¹⁹⁰ ».

Exposer c'est rendre public, ce que Andy Warhol a fait. Il a rendu public, et rendu au public, les collections du musée qui étaient restées cachées. Il pose ce que Jean Davallon nomme « un langage à l'aide de choses¹⁹¹ ». Mais par la même occasion, il cache en ne montrant pas son travail, car aucun Andy Warhol n'était présent dans cette exposition, au grand dam de certain. Andy Warhol n'expose pas Andy Warhol, mais son regard. On ne regarde pas une œuvre de l'artiste lors de cette exposition, on regarde le regard de l'artiste. Nous sommes au cœur de l'œuvre d'Andy Warhol, une relation entre présence et absence.

L'exposition rappelle les *Time Capsules*¹⁹² de l'artiste. Celui-ci avait coutume de mettre en carton tout ce qui lui passait entre les mains (lettres, coupures de journaux, notes, cartes de visite, livres d'artiste, photographies, rapports financiers, enveloppes, factures, manuscrits, catalogues de ventes, billets de spectacles, tickets de métro). Une fois le carton plein, il était scellé et envoyé dans un dépôt. Six cent soixante deux de ces derniers ont été dénombrés lors de sa disparition. Aujourd'hui ces « capsules de temps » font l'objet d'expositions¹⁹³, organisées comme de véritables shows dignes d'une série de concerts des Rolling Stones¹⁹⁴. Un site internet existe même dans lequel on découvre le contenu de certaines de ces capsules¹⁹⁵. Mais qu'en est-il du statut de celles-ci ? Sont-elles des œuvres d'art ou des artefacts ? Avec l'exposition de ses *Time Capsules*, sommes-nous en présence d'un point de vue similaire à celui de Andy Warhol avec *Raid the Icebox I* ? « Ce que vous devez faire, c'est mettre un mois dans une boîte et y laisser tomber tout et la fin du mois, la fermer. Vous devriez essayer de garder une trace de cela, mais si vous ne pouvez pas vous perdez, c'est bien, parce que c'est une chose de moins à penser qui encombre votre esprit¹⁹⁶ ». La capsule comme œuvre d'art est un sujet en lui-même, pensons au détail de *l'astronome* (1668), au *Géographe* (1669) de Johannes Vermeer et à la *boîte-en-valise* (1934) de Marcel Duchamp où comme le précise Ronald Jones « Une fois la question posée et le statut des boîtes décidé, cela va changer leur valeur marchande mais pas le contenu historique¹⁹⁷ ». Andy Warhol a dans le cas de cette exposition réellement dévalisé le réfrigérateur (pour reprendre le titre de l'exposition), ne laissant dans les réserves que les pièces les moins représentatives, les moins constituantes d'une bonne exposition.

¹⁸⁹ Michael Lobel, « Warhol's Closet », *Art Journal* 55, N°4, hiver 1996, p. 46.

¹⁹⁰ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 21.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² John Smith, *Andy Warhol's time capsule 21*, Cologne, DuMont Buchverlag, 2003

¹⁹³ Exposition *Times Capsules*, Mac, Marseille, du 6 décembre 2014 au 15 avril 2015.

¹⁹⁴ L'exposition *Andy Warhol's Time Capsules*, sera présentée au Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, au Andy Warhol Museum de Pittsburgh, au MAK de Marseille, à la National Gallery de Melbourne en Australie. <http://www.warhol.org/tc21/main.html>. (consulté le 10/09/2015).

¹⁹⁶ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, Orlando, Harcourtbooks, 1975, p. 145.

¹⁹⁷ Ronald Jones, « Living in a box », *Frieze* n° 82, avril 2004.

9. Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage)

Vingt quatre ans après la première proposition d'Andy Warhol, un autre artiste américain va se distinguer dans ce domaine : John Cage. C'est en 1993 qu'eût lieu l'exposition *Rolywholyover A Circus* [Fig. 19] au Musée d'art contemporain de Los Angeles¹⁹⁸ dont John Cage fut le curateur. Le compositeur, poète et plasticien américain répondit à l'invitation de Julie Lazar¹⁹⁹, alors curatrice au Los Angeles Museum of Contemporary Art (LA MoCA)²⁰⁰. Lors d'une discussion avec John Cage, Julie Lazar lui suggère de concevoir une composition pour un musée (*composition for a museum*). Elle pense proposer à John Cage une présentation d'œuvres sous forme de composition musicale. Pour la curatrice, il s'agissait de « créer un environnement dynamique où les gens, l'art, peuvent coexister dans un environnement de composition musicale qui illustrerait une situation réelle, où les hiérarchies sont aplaties le plus possible, et où les gens auront l'occasion de devenir plus conscients des possibilités d'auto-gouvernance²⁰¹ ». L'idée de départ consiste à soumettre l'aménagement d'un environnement musical. Or John Cage ne se considère pas comme un compositeur de musique d'ambiance ou un designer sonore, il veut aller plus loin. Il propose alors de concevoir une exposition où le spectateur serait à la fois acteur et auteur de ce qu'il est venu voir. Cette exposition portera le titre de *Rolywholyover A Circus*, terme employé par James Joyce dans *Finnegan's Wake*. Grand lecteur de l'auteur irlandais, John Cage est également un grand admirateur d'Erik Satie ; Richard Kostelanetz nous le rappelle, « en particulier par Joyce, Stein, Cummings, Pound, par la revue *transition* [...] et aussi [...] par l'œuvre d'Erik Satie²⁰² ».

Pourquoi alors ne pas conjuguer les deux ? Dans un entretien en 1978, John Cage le dit lui-même : « Les deux qui restent absolument fascinant pour moi, aujourd'hui comme autrefois, ce sont Pound et Joyce²⁰³ ». John Cage consacra beaucoup de temps à la lecture de l'écrivain James Joyce et composera plusieurs pièces sonores d'après l'œuvre de l'auteur d'*Ulysse*²⁰⁴. Il déclare en 1985, « Je viens de jouer *Muoyce* qui est une version chuchotée de *Writing for the Fifth Time through Finnegans*

¹⁹⁸ Exposition *Rolywholyover A Circus*, LA MoCA, Los Angeles, du 12 septembre au 28 novembre 1993. Cette exposition fut montrée par la suite à la fondation Menil (avril/juin 1994) au Guggenheim de New York (avril/août 1994) au Art Tower Mito, Japon (nov 1994/fev. 1995) et au Musée de Philadelphie (avril/ juin 1995).

¹⁹⁹ Julie Lazar a été curatrice au Los Angeles Museum of Contemporary Art (LA MoCA) de 1980 à 1997, directrice des programmes expérimentaux au Los Angeles Museum of Contemporary Art (LA MoCA) de 1997 à 2000, curatrice invitée au Montalvo Art Center de 2007 à 2010, professeure au San Francisco Art Institute de 2010 à 2011, curatrice du Common Wealth and the Territory of Art en 2013. Elle est aujourd'hui directrice de ICAnetwork.org, une agence de consulting en arts, production et commissariat d'exposition.

²⁰⁰ Elle sera en poste dans cette institution pendant dix-sept ans de 1980 à 1997.

²⁰¹ Sandra Skurvida, « correspondance avec Julie Lazar », 5 février 2010, cité in Sandra Skurvida, *Rolywholyover, a circus for museum by John Cage*, in *The Artist as Curator*, No 1, in *Mousse* N°42, février 2014.

²⁰² Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000, p. 18.

²⁰³ « Les deux qui restent absolument fascinant pour moi, aujourd'hui comme autrefois, ce sont Pound et Joyce. », Art Lange, « Interview with John Cage », *Brilliant Corners*, n°8, hiver 1978, cité par Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, op. cit., p. 81.

²⁰⁴ James Joyce, *Ulysse*, Paris, La maison des Amis des Livres, (1929), Paris, Gallimard, (1937), 1982 ; James Joyce, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982.

*Wake*²⁰⁵ ». La pièce dure deux heures et demie, les portes de la salle sont restées ouvertes, l'auditoire pouvant quitter le concert quand il désire. Lors d'une représentation de cette pièce à Francfort, le public commence à quitter la salle au bout de vingt minutes. Pour John Cage l'agacement du public est dû à l'incompréhension de cette composition. « Les gens [...] ont toujours du mal à faire attention à une chose qu'ils ne comprennent pas.

Je pense qu'il y a une distinction entre comprendre et sentir, et que beaucoup de gens pensent que l'art doit être compris²⁰⁶ ». Ce qui intéresse, ici, John Cage ce n'est pas de rendre compréhensible l'œuvre de Joyce, mais au contraire de contribuer à son mystère²⁰⁷. J'ai en 2002 programmé cette pièce sonore à *Immanence*²⁰⁸, avec un accueil plus chaleureux de la part du public. John Cage n'a lu que du Joyce pendant six ou sept ans, « À la place d'aller du début du texte à la fin, j'ai survolé *Finnegans Wake*, atterrissant par hasard ici et là ou sur une lettre, une syllabe, un mot ou une phrase²⁰⁹ », John Cage n'écrivait pas d'après James Joyce mais le réécrivait ; il réécrivit d'ailleurs *Finnegans Wake* cinq fois, cette réécriture étant pour Cage une traversée du livre, naviguant à travers les mots, les phrases et les pages²¹⁰. Réécrire ou rejouer l'œuvre de l'écrivain irlandais est une manière de le repenser.

Pour l'exposition au MoCA de Los Angeles, John Cage s'en tient aux principes de James Joyce comme il le déclare : « Joyce avait une attitude anarchique à l'égard du lecteur de manière à ce que le lecteur puisse faire sa propre œuvre²¹¹ ». L'exposition *Rolywholyover A Circus*, est construite et pensée par John Cage comme une suite, un enchaînement anarchique d'événements dû au hasard. En cela, il ne diffère pas de son attitude envers l'interprétation de ses œuvres sonores. Jean-Yves Bosseur rappelle l'attitude de John Cage à cet égard : « Les notations se réfèrent à ce qui doit être fait, et non pas à ce qui est ou doit être entendu²¹² ». Cette prescription est fréquente chez John Cage pour ses partitions indéterminées. Il est possible de rapprocher les intentions de cette exposition à un système de variations tel que nous le rencontrons dans le domaine musical. John Cage est coutumier des variations musicales, ce que Jean-Yves Bosseur décrit comme « une tendance à s'éloigner de toute

²⁰⁵ Thomas Wulffen, *An Interview with John Cage*, New York Berlin, n°1, 1984, repris en allemand in Zitty, mars 1985, cité par Kostelanetz, *op.cit.*, p. 166.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ « Plutôt que de la comprendre, j'aimerais, si je pouvais, contribuer à ce que l'œuvre de Joyce reste mystérieuse. », in David Cope, *An Interview with John Cage*, in *Composer Magazine*, X-XI, 1980, cité par Kostelanetz, *loc. cit.*, p. 194.

²⁰⁸ Pièce diffusée en partie lors de l'exposition personnelle de Goran Vejvoda, *Le plus grand piano du monde*, *Immanence*, Paris, du 5 octobre au 2 novembre 2002. Voir aussi Goran Vejvoda, *A square of Silence*, Paris, Goran Vejvoda, 2008.

²⁰⁹ Klaus Schöning, « Silence Sometimes Can Be Very Loud », in *Horspielmacher*, Königstein/Taunus, Athenaum, 1983.

²¹⁰ Voir Charles Amirhanian, « Interview de John Cage sur bande magnétique », cité par Kostelanetz, *op.cit.*, p. 211.

²¹¹ Richard Kostelanetz, *op.cit.*, p. 206.

²¹² Cité par Jean-Yves Bosseur, in Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Minerve, Paris, 2000, p. 62. Ainsi que Jean-Yves Bosseur, *Musique et Arts Plastiques*, Paris, Minerve, 1998
Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1996.

notion de mesure pour favoriser une écoute des sons de l'environnement²¹³ ». John Cage opère par variations et considère cette exposition comme tel. Il commence par repenser le rôle de chacun dans cette exposition, ainsi, pour lui, les artistes, les curateurs, les administrateurs, les spectateurs, les gardiens forment et participent à la composition de l'exposition. Une exposition est un travail commun qui se joue dans une temporalité et une spatialité bien plus grande qu'on ne le pense. John Cage compose une pièce musicale qui se concrétisera en exposition réalisée par tout le monde, à l'image des pièces Fluxus où le spectateur est partie prenante et acteur de la pièce sonore. Pour jouer et penser cette « composition d'exposition », il s'en remet au hasard. Dans ses compositions musicales, il tente de libérer l'écoute traditionnelle linéaire par le truchement d'un procédé qui se trouve être le tirage au sort. Il s'appuie sur le hasard et les données aléatoires. Aux débuts des années 1950 paraît aux Etats-Unis la traduction anglaise du livre de divinations chinois : le *Yi-King*²¹⁴.

Ce livre aura sur John Cage une grande influence, sous-titré *le livre des transformations*. Dès la fin des années quarante John Cage suit les cours du maître Zen, Daisetz Teitaro Suzuki. Il reçoit un exemplaire du *Yi-King*, « Christian Wolff m'a apporté un exemplaire du *Yi King* que son père venait de publier²¹⁵ ». Dans ce jeu de hasard, nous avons toutefois l'impression que rien n'est laissé au hasard, car celui qui donna un exemplaire du livre des transformations à John Cage n'est autre que le compositeur de musique contemporaine Christian Wolff qui participa, à la demande de la Monte Young, au célèbre livre d'artiste Fluxus *An Anthology*²¹⁶. Nous retrouvons ce livre d'artiste au sein du centre d'art et de recherche *Archive Station* que j'ai créé en 2008. Un autre ouvrage très éclairant sur les relations entre ces musiciens et ces artistes est le magazine fluxus AQ 16²¹⁷. L'utilisation du hasard dans l'art n'est pourtant pas récente, nous pouvons en relever quelques traces dès le début du XXème siècle. Les artistes dada, surréalistes en furent friands, comme Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Tristan Tzara, Oscar Dominguez ou encore André Breton. Ils peuvent tous être considérées comme « des précurseurs à une utilisation du hasard en art²¹⁸ ».

Mais les premières véritables œuvres réalisées avec l'intervention du hasard sont sans conteste les *Improvisations* de Vassily Kandinsky de 1910-1911, ainsi que les papiers collés en 1912 par Pablo Picasso. L'installation de l'exposition (à entendre par l'agencement complet de l'exposition et non par œuvre installée) est réalisée par l'intermédiaire d'un programme informatique. Depuis la fin des

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Yi-King : Le livre des transformations*, Paris, Médicis, 1994.

²¹⁵ Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage, op.cit.*, p. 103-104.

²¹⁶ La Monte Young et Jackson McLow, *An Anthology*, New York, Auto-édité, 1963. Les participants à cet ouvrage sont : George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichianagi, Terry Jennings, Dennis, Ding Dong, Ray Johnson, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Robert Morris, Simone Morris, Nam June Paik, Terry Riley, Dieter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young.

²¹⁷ Magazine Fluxus AQ 16, *How we met, or a microdemystification*, avec Ay-O, Ben, Brecht, Filliou, Higgins, Saito, Jones, Maciunas, Shiomi, Spoerri, Watts, Williams. Saarbrücken-Dudweiler, Silke Paull, Hervé Würtz, Erwin Stegentritt, New York.

²¹⁸ Bruno Elisabeth, « Préface », in George Brecht, *Chance-Imagery, L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p.7.

années 1970, John Cage a pris l'habitude de faire appel à l'ordinateur comme générateur de hasard plutôt qu'au traditionnel lancer de pièces de monnaie, jugé trop ennuyeux. Il s'est entouré du compositeur Andrew Culver qui a écrit de nombreux programmes informatiques. Andrew Culver a retranscrit, traduit en langage informatique, le *I-Ching (YI-King)* afin de pouvoir générer des données aléatoires en programme informatique qu'il nomme *Mesolist*. Lorsque Andrew Culver présenta ce programme à John Cage, ce dernier fut enchanté, le présentant comme la promesse « d'avantages accrus pour la culture²¹⁹ ».

Le programme tient compte du nombre d'œuvres à exposer, de leur emplacements possibles ainsi que de la manière dont elles peuvent être présentées. Il détermine le nombre de pièces pouvant être changées chaque jour [Fig. 20], le déplacement des œuvres étant pris en charge par l'équipe d'installateurs faisant partie du personnel du musée. L'ordinateur génère aussi les horaires d'ouverture des galeries au public, ainsi que le temps qu'ont les installateurs pour réorganiser l'exposition. Les œuvres et objets prenaient place soit sur les murs soit au sol, leurs emplacements préalablement cartographiés sur le plan du musée, lui-même mis au carreau. Le programme génère cinq partitions, soit cinq possibilités différentes supplémentaires de visite pour le spectateur s'ajoutant au hasard de l'emplacement des œuvres changées quotidiennement.

Ce qui offrait une infinité de possibilités de visites au spectateur, ainsi une personne qui visitait l'exposition le lundi, ne voyait pas la même exposition que le mardi et ainsi de suite. L'ordinateur génère aussi une partition musicale devant être jouée chaque jour. Les partitions étaient alors imprimées et affichées tous les jours. La difficulté principale fut de pouvoir interpréter cette partition dans l'ensemble du musée²²⁰. Pour le critique d'art Christopher Knight, du *Los Angeles Times*, l'exposition « consiste en un chaos organisé dans trois salles, le titre provenant de la comédie épique de James Joyce²²¹ ». L'exposition est découpée en trois salles comme un concert en trois mouvements, la première est une version domestique d'une salle de musée où l'on trouve des armoires remplies de livres, des dossiers et des partitions musicales. La seconde salle regroupe un ensemble d'œuvres ou objets, issus de vingt deux musées situés aux alentours du LA MoCA, comme un bustier porté (une seule fois) par Ingrid Bergman ou encore des graines sculptées. Pour Christopher Knight entrer dans cette salle c'était entendre un « cliquetis à l'intérieur de la tête de l'artiste²²² ». Cette salle était nommée par John Cage la salle des fascinations. La troisième et dernière salle était composée de rangements dans lesquels nous pouvions trouver les œuvres de cinquante artistes²²³.

²¹⁹ Cité par Jean-Yves Bosseur, *John Cage, loc. cit.*, p. 127.

²²⁰ Sandra Skurvida, *Rolywholyover, a circus for museum by John Cage, loc. cit.*, p. 22.

²²¹ Christopher Knight, « art as in music, John Cage reveals the world within », *Los Angeles Times*, 1^{er} septembre 2012.

²²² *Ibid.*

²²³ L'exposition comporte entre autres, des œuvres de John Cage, Josef Albers, Antonin Arthaud, Joseph Beuys, George Brecht, William S. Burroughs, Joseph Cornell, Willem De Kooning, Maya Deren, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, Allen Ginsberg, Arshile Gorky, Peter Greenaway, Richard Hamilton, Jasper Johns, Allan Kaprow, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Franz Kline, Sol LeWitt, Kasimir Malevich, Robert Motherwell, Barnett Newman, Isamu Noguchi, Yoko Ono, Nam June Paik, Harry Partch, Robert Rauschenberg,

L'aspect aléatoire de l'exposition impliquait de réorganiser quotidiennement cent cinquante œuvres. Des cloisons mobiles étaient installées dans les espaces d'expositions, des fichiers transparents, des bornes interactives ainsi qu'un équipement interactif situé dans la première galerie du musée intitulé *Museum Circle*. Comme l'expliqua John Cage : « l'idée de base, c'est que l'exposition change à un point tel qu'on ne puisse pas la reconnaître soit l'on revient la voir une seconde fois²²⁴ ». Sur de grandes tables entourées d'armoires le public pouvait jouer aux échecs et accéder à la bibliothèque mise à disposition.

Cette exposition est une première application de la méthode du compositeur mise au service du musée. Auparavant, il avait cependant expérimenté au sein du *Black Mountain College* des expériences alliant visuels et sonorités, des *events* interdisciplinaires comme *Theater Piece #1* en 1952 ou la pièce mêlant nouvelles technologies *9 Evenings : theater and Engineering* à New York en 1966, sans oublier trois plus tard *HPSCHD* présentée à l'Université de l'Illinois. Cette dernière pièce faisant elle aussi appel aux nouvelles technologies, élaborée avec le concours du musicien Lejaren Hiller²²⁵, est destinée à être jouée avec sept clavecins et cinquante et un magnétophones.

HPSCHD est une composition musicale faisant référence à Wolfgang Amadeus Mozart, qui avait eu l'idée, un jour, de composer avec des dés. John Cage parlant de *HPSCHD* répond dans un entretien en 1986 : « Oui, et j'ai utilisé son « menuet aux dés » dans, *HPSCHD*, avec L. Hiller²²⁶ ». Comme souvent John Cage aime mêler œuvres du passé et appareillages électroniques, c'est le cas pour *HPSCHD*; où clavecins et programmation électronique sont utilisés, faisant dialoguer passé et présent à travers la technique par l'intervention de programme informatique.

L'exposition *Rolywholyover A Circus* au Musée d'art contemporain de Los Angeles est devenue une exposition phare pour ce musée américain. Nous pouvons cependant nous interroger sur le véritable rôle de John Cage dans l'organisation et la conception de cette exposition qui ouvre le 11 septembre 1993, soit presque un an après son décès le 12 août 1992. Ce projet s'est inscrit dans une temporalité assez longue, débutant en 1989 et s'achevant en 1996²²⁷. John Cage eut toutefois le temps de donner toutes les indications possibles à la curatrice Julie Lazar. L'autre aspect permettant de se fier à la fidélité de la curatrice envers John Cage, est que cette exposition se base sur l'indétermination. L'exposition ouvrit donc un an après la disparition de l'artiste. Comme le disait

Man Ray, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Erik Satie, Jean Tinguely, David Tudor, Cy Twombly, Edgar Varese, La Monte Young.

²²⁴ James Putnam, *Le Musée à l'œuvre*, Londres, Thames and Hudson, 2002, p.138.

²²⁵ Lejaren Hiller est un musicien américain, fondateur du *Experimental Music Studio* à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign en 1958.

²²⁶ Jean-Yves Bosseur, « entretien avec John Cage, le 26 janvier 1986 », in Jean-Yves Bosseur, *John Cage, loc. cit.*, p. 195.

²²⁷ L'exposition itinérante visible au MoCA du 12 septembre au 28 novembre 1993, à la Collection Menil à Houston du 14 janvier au 3 avril 1994, au Solomon R. Guggenheim Museum Soho de New York du 29 avril au 13 août 1994, au Art Tower Mito Contemporary Art Center de Tokyo du 3 novembre 1994 au 26 février 1995 et au Philadelphia Museum of Art du 2 avril au 11 juin 1995.

John Cage lui-même : « Nous habitons un monde qui est un grand collage²²⁸ ». La pratique actuelle d'une exposition conçue comme un immense collage est aujourd'hui assez convenu ; des glissements de terrains s'opèrent entre culture savante et populaire, la contre-culture, devenant de l'avant-garde finit dans les musées²²⁹.

Le catalogue²³⁰ de l'exposition est composé de cinquante planches éparses disposées dans une boîte en aluminium ayant un effet de miroir. Celle-ci reflète aussi bien au sens propre, grâce à cet effet miroir métallique, que symboliquement les influences de Cage, et sa méthode de travail. Les planches rappellent inévitablement le caractère aléatoire et l'importance du hasard dans l'exposition. Celles-ci évoquent le principe même de l'exposition²³¹, n'étant irrémédiablement jamais remises dans le même ordre après chaque consultation. La pensée de l'artiste se loge également dans les métadonnées de l'œuvre. Ce catalogue rappelle l'ouvrage d'un autre admirateur de James Joyce, Bryan Stanley Johnson, et son célèbre livre *Les Malchanceux*. Cet ouvrage a été publié pour la première fois en 1969, vingt-quatre ans avant l'exposition *Rolywholyover A Circus*. Bryan Stanley Johnson fait partie des grands oubliés de l'histoire, pourtant, pour l'écrivain, musicien et linguiste Anthony Burgess son ouvrage est « original dans le sens où le sont *Tristram Shandy*²³² et *Ulysses*²³³ ».

Les Malchanceux est un livre en boîte aux chapitres non reliés. Ce roman possède vingt-sept sections ou chapitres tenus par un bandeau amovible. À l'exception du premier et dernier chapitre, les vingt-cinq autres peuvent être lus dans n'importe quel ordre. Le lecteur peut réarranger à sa guise l'ordre des chapitres. Pour l'auteur Bryan Stanley Johnson, il était impossible après James Joyce de ne pas penser à casser la linéarité narrative du roman. Il déclarait juste avant sa mort : « Ce type de roman n'est pas adapté à notre époque, c'est une façon d'écrire anachronique, inacceptable, illogique et absurde²³⁴ ». Il existe d'autres livres non reliés comme celui du français Marc Saporta, qui avec *La distribution*²³⁵ en 1961, laisse le lecteur maître du roman. Ici, une pièce de théâtre que le lecteur imagine au travers des chapitres mis dans l'ordre de son choix. Tout ceci révèle une manière d'aborder le roman, ou plutôt l'espace du roman, à l'image de John Cage abordant l'espace de l'exposition. Car

²²⁸ John Cage in « *L'Automne à Paris* », Journal de 13h, 28/10/1972 in archives INA, www.ina.fr. (consulté le 12/03/2012).

²²⁹ David Bernstein, *The San Francisco Tape Music Center*, San Francisco, University of California Press, 2008.

²³⁰ John Cage, *Rolywholyover A Circus*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Rizzoli, 1993.

²³¹ Le premier texte du catalogue « *Paying Attention* » est l'œuvre de Anne d'Harnoncourt, suivi de « *nothingtoseeness* » de Julie Lazar, « *John Cage in the Social Realm* » de Laura Kuhn, « *UNCAGEDWORDS* » de Joan Retallack, « *Cage and Counting* » de Mark Swed, ainsi que des textes de Cage lui-même comme « *Anarchy, An Autobiographical Statement* », et « *Macrobiotic Cooking* ». Ainsi que les textes « *The Agenbite of Outwit* » de Marshall McLuhan, « *What Should I Eat?* » de Andrew Weil, M. D., « *Chronological Table of John Cage's Life* » de Ellsworth Snyder, « *Zen and Dhyana* » de Daisetz T. Suzuki, « *The Dancer and the Dance* » de Merce Cunningham (conversation avec Jacqueline Lesschaeve) et « *The Director's Forward* » de Richard T. Koshalek du MoCA.

²³² Laurence Sterne, *Vies et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Flammarion, 2014.

²³³ Cité par Jonathan Coe, in Préface aux Bryan Stanley Johnson, *Les Malchanceux*, Paris, Quidam Editeur, 2009, p. V.

²³⁴ *Ibid.*, p. VII.

²³⁵ Marc Saporta, *La Distribution*, Paris, Gallimard, 1961.

ne l'oublions pas, malgré l'insistance de la curatrice Sandra Skurvida²³⁶ sur la temporalité dans l'exposition, c'est avant tout, la notion d'espace qui est remise en question. L'espace, John Cage le travaille depuis longtemps, à travers ses compositions pour son compagnon danseur et chorégraphe Merce Cunningham.

En 1948, ils visitent ensemble pour la première fois le *Black Mountain College*. La revue de l'établissement, du mois de mai 1948²³⁷ décrit leur visite, « le courant d'énergie créatrice depuis leur visite a illuminé le Collège à la fois dans la création et la réponse ». Ils seront les invités du *Black Mountain College* lors de l'été 1948, en compagnie de Willem de Kooning, Buckminster Fuller, Peter Grippe et Beaumont Newhall. En 1953, avec le soutien artistique de John Cage, Merce Cunningham fonde alors sa propre compagnie : la *Merce Cunningham Dance Company*, faisant participer des musiciens comme John Cage ou David Tudor mais aussi le peintre Robert Rauschenberg²³⁸. En 1951 Merce Cunningham va concevoir la pièce *16 danses pour soliste et compagnie de trois* sous l'influence de John Cage²³⁹, puisqu'elle utilise le hasard pour déterminer l'ordre des différentes sections de danse. Parmi les pièces composées par John Cage en collaboration avec Merce Cunningham, *Second Hand* (1970) ou *Roaratorio : An Irish Circus on Finnegans Wake* (1983).

Mais comment se définit le rapport à l'espace pour Cage ? La dimension de l'espace en musique contemporaine s'est imposée petit à petit. Alors que Claude Debussy écrit « pourquoi l'ornement des squares et promenades est resté le monopole des seules musiques militaires ?²⁴⁰ », et évoque la possibilité « d'une musique construite spécialement pour le « plein air, toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre²⁴¹ », Edgar Varèse, lui, tire pleinement « parti de la spatialisation de la musique en disposant trois cents haut-parleurs à l'intérieur d'un édifice conçu par Le Corbusier et Iannis Xenakis pour l'exposition universelle de Bruxelles en 1958²⁴² ». L'espace est chez Martin Heidegger une libération du sol phénoménal où se fait l'expérience de notre spatialité : « Le monde n'est pas compris dans l'espace ; celui-ci ne se laisse découvrir qu'à l'intérieur d'un monde²⁴³ ». Chez

²³⁶ Sandra Skurvida, *Rolywholyover, a circus for museum by John Cage*, op. cit.

²³⁷ Black Mountain College Bulletin Vol. 6, n° 4, Mai 1948.

²³⁸ Après la disparition de Merce Cunningham fut organisée une grande vente chez Christies au profit du *Merce Cunningham Trust*. Les œuvres provenant de la collection de Cage et Cunningham. Parmi les œuvres, des pages du journal personnel de Merce Cunningham, une toile de Jasper Johns directement influencée par le travail de John Cage et Merce Cunningham, *Dancers on a Plane*, Merce Cunningham, 1980-1981, un exceptionnel ensemble d'œuvres de Robert Rauschenberg allant des années 1950 jusqu'à 1961, avec notamment la toile *No. 1*, 1951, ainsi qu'un rare travail sur papier de Philip Guston, *Untitled*, (1953). Catalogue Christies, *The collection of John Cage and Merce Cunningham*. Novembre 2009, p. 94-97.

²³⁹ Sur la collaboration entre les deux hommes voir aussi le film d'Elliot Caplan. Elliot Caplan, *Cage Cunningham*, DVD, Kultur Video, 2007.

²⁴⁰ Claude Debussy, « La musique en plein air », in *Monsieur Croche et autres récits*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 70-71.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, op. cit., p. 52.

²⁴³ Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986 (trad. François Veizin), p. 369.

le philosophe allemand, l'espace possède sa propre dramaturgie s'ouvrant sur les lieux qu'il sollicite en l'être-au-monde, soit son *Dasein* qui « quant à son être-au-monde, est lui-même spatial²⁴⁴ ».

Mais c'est chez Peter Sloterdijk qu'il faut peut-être se pencher : sa trilogie des *Sphères* opère une « critique de la raison spatiale²⁴⁵ », une histoire « spatialisée et spatialisante²⁴⁶ », une histoire « spatialisée et spatialisante²⁴⁷ » de la culture. Un parcours en trois tomes qui questionne, pour le premier d'entre eux, les architectes. Pour le philosophe autrichien l'histoire des lieux est toujours et avant tout une histoire des parois et de leurs métamorphoses : « Les hommes sont des créatures qui participent à des espaces dont la physique ne sait rien²⁴⁸ ». Dans cette traversée, Peter Sloterdijk porte un intérêt pour l'espace notamment fidèle à la conception de Martin Heidegger. Peter Sloterdijk va reprendre l'essentiel « de l'*Aufklärung*, intégrant l'historicité et la liberté/responsabilités des humains à y avoir prise²⁴⁹ ». En pensant l'espace d'exposition et du musée, John Cage ouvre les galeries d'expositions à toutes possibilités ; l'espace est ici un anti-auto-conteneur, une anti-cellule, l'inverse d'une « Egosphère » que Peter Sloterdijk analyse, comme « moyen de mener un cycle circadien autarcique²⁵⁰ ».

10. Peindre un réfrigérateur dans un cirque

Lorsque j'ai effectué mes recherches autour de l'exposition *Raid the Icebox I*, j'ai rapidement ressenti la nécessité de me procurer le catalogue. Composé de cent trois pages, ce dernier comprend de nombreuses reproductions photographiques prises dans les réserves du musée de Rhode Island, dans l'état dans lequel Andy Warhol, les découvrit. Il comporte également de précieux textes²⁵¹ donnant tous les renseignements sur la préparation de cette exposition. Textes sur lesquels je me suis beaucoup reposé pour comprendre cette exposition. Pour la réalisation d'une nouvelle toile [Fig. 21], mon choix s'est porté sur une vue de l'exposition : une salle avec un choix de peintures encadrées, présentées telles quelles à même le sol, chaises et sculptures posées devant. Comme dans la majorité des peintures de cette série, la vue d'exposition est comme encadrée dans une bibliothèque comprenant des livres liés à l'artiste et à l'exposition concernés. Ici, Dans celle-ci, des ouvrages sur Andy Warhol sont visibles juste en-dessous de la vue d'exposition, elle-même entourée de livres, de *comics* américain mais aussi de DVD. Certains ouvrages se reportent à des lectures datant du moment où j'ai

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁴⁵ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, Paris, Hachette Littérature, 2002, p. 93.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ « La grande petite fabrique de M. Sloterdijk », EspacesTemps.net, Traverses, <http://www.espacestems.net/articles/la-grande-petite-fabrique-de-m-sloterdijk/>. (consulté le 16/09/2015).

²⁵⁰ Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III*, Paris, Hachette Littérature, 2005, p. 509.

²⁵¹ Daniel Robbins, « Confessions of a Museum Director », et David Bourdon, « Andy's Dish », in *Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1969.

réalisé cette toile, notamment les livres d'Edgar Hilsenrath²⁵² figurés sur la droite. La vue d'exposition est traitée à l'acrylique en grisaille. Sur la partie gauche, est placée devant les livres une boîte de soupe Campbell. Le fond de la bibliothèque est peint en noir ce qui donne avec le traitement en grisaille de la vue d'exposition une impression de froideur. Peut-être la toile la plus sombre que jamais réalisée.

Les recherches effectuées autour de l'exposition *Rolywholyover A Circus* de John Cage, m'ont amené à réaliser deux toiles. La première est une peinture acrylique sur toile, mesurant 180 x 122 x 8 cm [Fig. 22]. La seconde, plus petite, mesure 40 x 30 cm [Fig. 23]. La plus grande des peintures représente une vue frontale d'une bibliothèque avec en son centre une vue de l'exposition organisée par John Cage. La photographie originale que j'ai choisi, est issue des archives de la curatrice indépendante Julie Lazar. Cette vue de l'exposition laisse distinguer une des salles avec, de dos, la pièce très reconnaissable de Nam June Paik *TV Buddha* de 1974²⁵³. Il s'agit d'une statue de Bouddha contemplant sur un écran de télévision sa propre image, qui, filmé par une caméra diffuse une autre image en circuit fermé. Des toiles et dessins sont accrochés aux murs, sur la gauche un Piet Mondrian. Mais, ce qui frappe aux premiers abords ce sont deux éléments distincts, le premier les alignements de livres et le second la présence de quatre néons qui entourent la vue d'exposition. Plongés dans l'obscurité, ces néons soulignent le blanc des étagères de cette bibliothèque [Fig. 24].

Cette lumière directe détient également le pouvoir de cacher, laissant dans une semi-obscurité les livres qui en sont le plus éloignés, mais aussi et surtout, aveuglant le spectateur censé contempler l'œuvre. La version plus petite ne dispose pas de cet artifice. Il s'agit de la même vue d'exposition, traitée uniquement en grisaille cette fois-ci. Seuls quelques livres sont rangés sur la gauche, des ouvrages faisant référence à l'art sonore (Sound Art²⁵⁴, *The Walk Book* de Janet Cardiff²⁵⁵, un ouvrage sur le San Francisco Tape Music Center²⁵⁶, un catalogue sur Christian Marclay²⁵⁷ et bien évidemment un ouvrage sur John Cage, celui de Richard Kostelanetz²⁵⁸). Deux larges bandes roses, entourent la vue d'exposition contrastant avec le gris du traitement de l'image centrale et formant deux larges bandes horizontales en opposition aux bandes verticales qui forment les tranches de livres sur la partie gauche du tableau.

²⁵² Edgar Hilsenrath, *Nuit*, Paris, (Trad. Jörg Stieckan et Sacha Zilberfarb), Paris, Attila, 2012 ; Edgar Hilsenrath, *Orgasme à Moscou*, Paris, Attila, 2013.

²⁵³ Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974, Téléviseur, caméra et sculpture de Bouddha sur socle.

²⁵⁴ Alan Licht et Jim O'Rourke, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, 2007.

²⁵⁵ Janet Cardiff, *The Walk Book*, Cologne, Walther König, 2005.

²⁵⁶ David Berstein et Johannes Goebel, *The San Francisco Tape Music Center: 1960s Counterculture and the Avant-Garde*, University of California Press, 2008.

²⁵⁷ Douglas Kahn, Miwon Kwon, Alan Licht, Christian Marclay, *Christian Marclay*, Steidl/UCLA Hammer Museum, Los Angeles, 2003.

²⁵⁸ Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage, op. cit.*

11. Les Pléiades

En France, les institutions ne sont pas en reste. Hormis le Palais de Tokyo (sous deux directions différentes, celles de Marc-Oliver Wahler et de Jean de Loisy), ce fut au tour des Frac de solliciter les artistes pour organiser une exposition avec des œuvres issues de leur collection, et quoi de mieux qu'un anniversaire comme prétexte... La manifestation d'envergure nationale s'appela *Les Pléiades*. En 1982, sous l'impulsion de l'état, les régions créaient les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac), afin de rendre accessible l'art contemporain sur l'ensemble du territoire national. Après trente années d'existence, les Frac sont parvenus à créer un réseau et ont surtout contribué, à force d'achats, à la création d'un patrimoine vivant. Vingt trois Frac donc vingt trois collections sont, depuis trente ans, en cours de création, soit maintenant plus de vingt cinq mille œuvres venant de près de cinq mille artistes, autant français qu'étrangers. Pour la première fois, ces vingt trois Frac vont travailler sur un projet commun, celui des *Pléiades*, qui a pour principe, selon l'annonce de la manifestation, d'être « un projet collectif et singulier qui prend pour principe fondateur le regard des artistes sur les collections²⁵⁹ ».

Les artistes parfois accompagnés de critique d'art qui ont eu un « regard singulier » sur les collections des frac sont : Jean-Michel Alberola, Francis Baudevin, Marc Bauer, Otto Berchem, Alejandro Cesarco, Marc Camille Chaimowicz, Jordi Colomer, Alain Declercq, Sophie Dejode et Bertrand Lacombe, Marcel Dinahet avec Jean-Marc Huitorel (critique d'art), Claire Fontaine, Dora García, Gavillet & Rust, Éric Hattan, Guillaume Leblon, Anita Molinero avec Paul Bernard (critique d'art), Laurent Montaron, Hugues Reip, Bernard Tschumi, Olivier Vadrot, Xavier Veilhan, Heidi Wood, Raphaël Zarka, William Zitte. Marc Camille Chaimowicz est invité au Frac des Pays de la Loire, dans lequel il va choisir d'exposer des œuvres en suspension de la collection du frac [Fig. 25]. Les œuvres flottent et donnent un côté aérien à l'ensemble de la proposition. L'artiste évoque que « C'est très agréable. Et n'oubliez pas que c'est toujours plus intéressant de travailler avec l'œuvre des autres que ses propres œuvres, il y a une certaine distance²⁶⁰ ». Les interventions de l'artiste sont des fonds colorés, une attitude discrète à l'instar de Marc Camille Chaimowicz. Comme il le souligne : « Cela nous apporte énormément de plaisir de faire ces choix, de réfléchir sur les fonds colorés, de faire des chorégraphies, cela nous donne un plaisir énorme, on espère pouvoir le faire partager avec les autres²⁶¹ ».

L'une des propositions les plus décalées est celle du collectif de graphistes suisse Gavillet & Rust. Invités au Frac Champagne-Ardenne, ils vont réaliser une série d'affiches intrigantes [Fig. 26]. Toutes d'un format de 120 cm par 176 cm, disposées à l'horizontale sur un fond blanc, les affiches

²⁵⁹ Communiqué de presse de *Les Pléiades – 30 ans des FRAC*, Disponible sur le site internet : <http://www.lescollectionsdesfrac.fr/les-30-ans-des-frac>. (Consulté le 17 septembre 2015.)

²⁶⁰ Marc Camille Chaimowicz, *Les 30 du Frac. En suspension*, in reportage de la région Pays de la Loire, in https://www.youtube.com/watch?v=rh7AehF_z40. (consulté le 17 septembre 2015).

²⁶¹ *Ibid.*

sont divisées en deux, côté gauche et le côté droit. Sur le côté gauche le nom d'un artiste y est inscrit en couleur, bleu pour Robert Filliou par exemple, et en regard, sur le côté droit, le visuel de l'œuvre de Filliou y est imprimé en bleue. Une seconde affiche reprend le même principe, sauf que sur la partie gauche y figure non seulement le nom de l'artiste, avec le visuel à droite, mais en plus le nom de l'artiste de l'affiche précédente. Les graphistes jouent avec les codes du design graphique, avec les codes couleurs : magenta, cyan, jaune, noir et le blanc du papier. Cette proposition peut laisser perplexe mais elle va au-delà de la simple proposition d'exposition physique ou de la volonté de réinventer un dispositif scénographique²⁶².

Laurent Montaron invité par un Frac, l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, joue la carte de l'exposition générationnelle, avec une proposition d'exposition « 1966-79 ». Autre particularité, il ne s'agit pas d'œuvres issues des collections du Frac, mais d'œuvres qui intégreront les collections. Comme le rappelle Nathalie Ergino, directrice de l'IAC, cela permet de réaffirmer le « principe de la création comme fondement de la collection²⁶³ ». Laurent Montaron est un artiste sensible aux liens établis entre le dispositif et le spectateur, tout comme en témoigne son travail, archéologie du temps présent²⁶⁴.

12. Des images comme des oiseaux (Patrick Tosani et Pierre Giner)

Dans la lignée des invitations de l'institution à un artiste, celle faite à Patrick Tosani et Pierre Giner qui, en 2013, conçoivent l'exposition « Des images comme des oiseaux²⁶⁵ ». Patrick Tosani choisit dans les fonds du Centre national des arts plastiques (CNAP), six cent soixante seize photographies d'après la base de donnée numérique [Fig. 27], tandis que Pierre Giner a conçoit un générateur aléatoire d'exposition. Patrick Tosani explique qu'il s'essaye à « faire une exposition comme la métaphore de la construction d'une image (photographique) : être là, face aux choses, viser, cadrer, choisir, inventer un vocabulaire de formes, repenser un nouvel espace. Concevoir une exposition qui observe les territoires, la géographie, les lieux, qui regarde la généalogie des corps, qui scrute l'épaisseur de la peau, autant d'éléments de la corporéité de l'image photographique²⁶⁶ ».

Les photographies sont présentées sur des plans inclinés, sorte de toits en bois au sol, un livre ouvert se déployant dans l'espace d'exposition. Sur le dispositif de l'exposition, Patrick Tosani nous livre « Le dispositif spatial pensé par Pierre Giner avec son inventive et généreuse complicité propose un principe de présentation des œuvres sur des plans inclinés. Il conduit le visiteur dans de multiples

²⁶² Il existe une publication reprenant cette expérience entre graphisme et curating. Gavillet & Rust, *30 ans du FRAC Champagne-Ardenne – Adams x Burr x De Cointet x Coplans x Cordebard x Craven x Dheurle x Durham x Filliou x Fontcuberta x General Idea x Hains x Hains x Kasten x Majerus x Majerus x Rondeau x Wall x Welling*, Dijon, les Presses du réel, 2014.

²⁶³ Nathalie Ergino, *30 ans des FRAC : L'IAC expose une génération*, in Lyon Capitale, 02 août 2013.

²⁶⁴ Se reporter au catalogue d'exposition, Laurent Montaron, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

²⁶⁵ Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 6 juillet – 29 septembre 2013. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013.

²⁶⁶ Communiqué de presse de l'exposition, p. 10.

situations de visibilité et de regard qui impliquent le corps tout entier. Les œuvres issues de la sélection sont disposées avec une grande densité selon l'ordre alphabétique des auteurs»²⁶⁷ ». Cette exposition mémoire ou *Mnémosyne*, fait explicitement appel à Aby Warburg et à Karl Sierck. L'originalité du dispositif scénique se remarque, les photographies encadrées sont exposées sur un plan incliné, ainsi une grande partie de cette collection n'est pas visible au mur mais s'appréhende comme un paysage ou plutôt comme une perspective, comme l'analyse Éric de Chassey au sujet de la platitude en photographie²⁶⁸.

De son côté Pierre Giner invente un logiciel permettant le mélange des œuvres à l'infini, « rendant par là possible un nombre illimité d'expositions virtuelles à partir d'une sélection plus vaste de mille images des archives de la collection²⁶⁹ ». Ce qui nous rappelle indubitablement le programme informatique inventé par Andrew Culver pour l'exposition *Rolywholyover A Circus* de John Cage. La proposition de Patrick Tosani et Pierre Giner n'est pas si aléatoire que cela finalement. Comme (presque) tous les artistes sollicités à intervenir dans un musée ou à repenser l'accrochage des collections, ce dernier est souvent pensé en fonction du passé, des œuvres, de son propre travail, de ses propres recherches artistiques, de ses propres expériences et aussi des accrochages ultérieurs qui désormais font histoire.

Mais pourquoi les musées et institutions invitent-ils des artistes à organiser des expositions ou des accrochages en leur sein ?

Les invitations des musées et institutions faites aux artistes dépassent largement le simple constat d'une critique institutionnelle ou de la « revisitation » d'une collection. Il est désormais acquis que les artistes peuvent proposer et avoir une pratique curatoriale différente du cadre de la muséographie ou du commissariat d'exposition. L'invitation d'artistes-curateurs au musée est une manière pour les institutions de réactualiser une collection, mais aussi une manière de « dé-standardiser » le commissariat d'exposition. Le caractère intuitif de l'artiste étant en opposition à une pratique plus rigoureuse d'un historien de l'art ou d'un conservateur au patrimoine. Les artistes ne rassemblent pas des œuvres selon des critères propres à l'histoire de l'art mais ils opèrent par anachronismes. La notion d'anachronisme que nous retrouvons chez Michel Foucault, pour qui l'anachronisme n'est pas l'exception mais la règle²⁷⁰. Celui-ci devient même une méthode, car comme le souligne Philippe Sabot, Michel Foucault opère par « raccourci chronologique et même anachronique (Foucault passe de Kant à Platon d'un cours à l'autre), peut paraître étonnant mais il définit en réalité assez bien le type de travail historico-philosophique ou philosophico-historique de

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Éric de Chassey, *Platitudes, une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

²⁶⁹ Ingrid Luquet-Gad, « Des images comme des oiseaux », *in zéro deux* n° 67.

²⁷⁰ Alain Beaulieu (dir.), *Michel Foucault et le contrôle social*, Laval, Presses Université Laval, Coll. Mercure du nord, 2006, p. 113.

Foucault²⁷¹». L'artiste n'est alors pas ou plus invité pour ses qualités de curateur, d'organisateur d'exposition, mais parce qu'il crée un décalage, parce que instinctivement, il fait un pas de côté, et c'est ce pas de côté que recherche l'institution. L'artiste est invité pour « son implication créatrice dans le temps présent²⁷²», rappelle justement l'historienne de Julie Bawin²⁷³.

II. PORTRAITS D'EXPOSITIONS PAR DES CURATEURS-AMATEURS

La seconde catégorie proposée est celle des expositions conçues par des artistes, écrivains et intellectuels ayant une pratique artistique, opérant pour certains dans le champ de l'art. Cette catégorie rassemble plus des artistes-curateurs à la pratique curatoriale amateur.

Pour cette catégorie je fais là aussi le choix d'une exposition paradigmatique, importante à mes yeux. Cette exposition est celle organisé par l'écrivain anglais James Graham Ballard.

1. *New Sculpture* (James Graham Ballard)

L'exposition *New Sculpture*, présentée au *New Arts Laboratory* à Londres du 4 au 28 avril 1970 est difficile à aborder car la documentation est extrêmement limitée. Quelques témoignages de l'auteur lui-même, de l'éditeur Martin Bax et de l'écrivaine Pamela Zoline ainsi qu'une unique photographie [Fig. 28], sont les seuls documents sur lesquels nous pouvons nous appuyer. Cette photographie serait selon James Graham Ballard, la seule existante, prise par un visiteur. Une image qui représente une jeune femme assise dans une voiture (une Pontiac), sortant de la casse. La jeune femme brandit une pancarte sur laquelle est inscrit « £ 3000 ». Cette femme est Sally Potter, à l'époque, assistante au *London Film-Makers Co-op*, elle n'est pas encore la cinéaste expérimentale de renom²⁷⁴. Ballard avait disposé dans le lieu d'exposition, trois voitures accidentées : une Austin Cambridge A 40, une Morris Cooper, (dites Mini-Cooper) et une Pontiac des années 1960. Le *New Arts Lab* est un espace alternatif²⁷⁵ qui dispose d'une large entrée sur rue, ce qui facilita l'entrée de la dépanneuse et la dépose des trois véhicules. Sur la photographie, nous pouvons d'ailleurs distinguer la voiture du fond encore sous son emballage plastique.

²⁷¹ Édouard Jolly et Philippe Sabot (dir.), *Michel Foucault à l'épreuve du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 16.

²⁷² Julie Bawin, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Bruxelles, Éditions des Archives Contemporaines, 2014, p. 154.

²⁷³ Julie Bawin est Docteure en Histoire de l'art depuis 2004 (Université Paris 1-Sorbonne et Université de Liège). Elle est professeur adjoint à l'Université de Liège depuis 2010.

²⁷⁴ Nous devons ses précieuses informations à Valérie Mavridorakis, in *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Genève, Éditions Mamco, 2011. p. 145-163.

²⁷⁵ Le *New Arts Lab* est un espace alternatif fondé en 1967 par Jim Haynes au 182 Drury Lane, Cet espace ne sera actif que pendant deux ans, malgré cette courte vie, il aura une très grande influence sur la scène londonienne.

1.1 La foire aux atrocités

L'exposition, dans laquelle les visiteurs, tous accueillis par une hôtesse aux seins nus, sont filmés par un dispositif vidéo diffusé en circuit fermé, est conçue comme « une illustration spéculative d'une scène de *La Foire aux atrocités*²⁷⁶ ». James Graham Ballard déclare : « C'était une exposition d'art mise en scène pour tenir lieu de test psychologique, afin que je puisse décider d'écrire ou non mon roman *Crash*²⁷⁷ – commencé en 1970 et achevé en 1972. Je voulais tester ma propre hypothèse sur la fascination inconsciente exercée par les accidents de voitures et leur dimension sexuelle latente. On pourrait soutenir aujourd'hui que le *Turner Prize* et les expositions de Damien Hirst, de Tracey Emin ou des frères Chapman jouent exactement le même rôle, qu'elles sont des tentatives élaborées pour tester la psychologie du public d'aujourd'hui. Pour aller plus loin, je suis tenté de dire que le test psychologique est actuellement la seule fonction des expositions d'art et que les éléments esthétiques ont pratiquement été réduits à zéro²⁷⁸. Pour *l'Independent Group* cette dernière exposition fonctionne comme une « capacité de transformation de la culture populaire²⁷⁹ ». Ces artistes ont permis de rendre visible les diverses perspectives et potentiels d'une exposition, conçue comme une forme d'expression au caractère entier.

Dans l'introduction à l'édition anglaise de 2001 de son livre « la foire aux atrocités », James Graham Ballard écrit « la plupart des vedettes de cinéma et des personnalités politiques qui apparaissent dans *La Foire aux atrocités* – comme John F. Kennedy, Ronald Reagan, Marilyn Monroe ou Elisabeth Taylor – sont toujours parmi nous, sinon en chair, du moins dans notre souvenir²⁸⁰ ». Pour l'écrivain, tous les événements passés nous traversent, nous guident et nous constituent. Ils sont là, présents, en nous. Plus loin l'auteur ajoute « ensemble, elles ont contribué à donner naissance à cette culture de la célébrité qui a joué un rôle si prépondérant dans les années 60²⁸¹ ».

En 1972, William Burroughs écrivait au sujet de l'ouvrage de James Graham Ballard : « La ligne de démarcation entre les paysages extérieurs s'estompe. Des bouleversements peuvent résulter de convulsions sismiques à l'intérieur même de l'esprit humain²⁸² ». William Burroughs va même jusqu'à comparer l'auteur anglais à Robert Rauschenberg, « ce n'est rien d'autre que ce que Robert Rauschenberg accomplit dans son art – littéralement faire exploser l'image²⁸³ ». Le texte de James Graham Ballard commence par la description d'une exposition, annoncée comme l'Apocalypse, « Cette exposition annuelle – à laquelle les patients eux-mêmes n'étaient pas conviés – offrait une

²⁷⁶ *Speculative Illustrations*, Eduardo Paolozzi in *conversation with J. G. Ballard and Frank Whitford*, *Studio International*, Volume 182, 1971, pp. 136–143.

²⁷⁷ James Graham Ballard, *Crash !*, Paris, Calmann Lévy, 1974.

²⁷⁸ James Graham Ballard, *entretien avec Hans-Ulrich Obrist, Interviews, vol. 1*, Milan, Charta, 2003, pp. 58-68.

²⁷⁹ *Ibid.* p.22.

²⁸⁰ James Graham Ballard, « Introduction à l'édition anglaise de 2001 », in *La Foire aux atrocités*, Tristram, Paris, 2003, trad. de François Rivière, p. 9.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² William Burroughs, « Préface à l'édition américaine de 1972 », in *La Foire aux atrocités, op. cit.* p. 11.

²⁸³ *Ibid.*

caractéristique assez inquiétante : l’omniprésence, dans les toiles accrochées, des thèmes du cataclysme mondial²⁸⁴ ». Plus loin il donne un aperçu du contenu de l’exposition, nous y trouvons des photographies de spectro-héliogramme du soleil, de façade à balcons de l’hôtel Hilton de Londres, une image de la section transversale d’un trilobite pré-cambrien, des chronogrammes d’Etienne-Jules Marey, une photographie prise le sept août 1945 à midi sur la plage, à *Quattara*, en Egypte, une reproduction d’une œuvre de Max Ernst « Pièges pour un avion de jardin », et la diffusion en boucle de séquences fondues de « Little Boy » et de « Fat Boy », les bombes atomiques qui tombèrent sur Hiroshima et Nagasaki²⁸⁵.

L’exposition devient au fil des pages une hallucination cauchemardesque où « les panneaux d’affichage se multipliaient autour d’eux, reproduisant les images géantes de bombardements au Vietnam, les morts répétées d’Elisabeth Taylor et Marilyn Monroe reproduites en dégradés sur la toile de fond de *Dien Bien Phu* et de delta du Mékong²⁸⁶ ». L’exposition prend des allures inquiétantes, rappelant le concept Freudien d’inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*). D’ailleurs James Graham Ballard écrit « Les visages de Sigmund Freud et Jeanne Moreau se profilaient sur l’amertume de leurs derniers moments²⁸⁷ ».

Afin de décrire l’atmosphère qui règne dans son livre, l’auteur n’hésite pas à utiliser des images et des références issues de l’art contemporain, il fait explicitement référence à Edward Kienholz [Fig. 29] : « Je vous signale au passage qu’une version de tourisme de la Dodge 38 de Kienholz a été vue hier, roulant à vive allure sur une autoroute²⁸⁸ ». L’intérieur de l’exposition peut faire penser à l’œuvre de Edward Kienholz *The Eleventh Hour Final* de 1968²⁸⁹. L’installation est la reconstitution d’un intérieur - moquette épaisse blanche au sol, table basse brune au centre avec deux magazines de programmes télé, large cendrier orange typiquement années soixante, petit bouquet de fleurs séchées, canapé gris-vert sur le devant, deux coussins aux extrémités et table de chevet avec de nouveau cendrier orange et lampe de chevet à sa gauche. Les murs de cet environnement sont recouverts de lattes de bois marron foncé, un rideau placé sur le côté cachant une fenêtre invisible. Sortie en 1969 le roman de James Graham Ballard est agrémenté en 1990 de commentaires de l’auteur. Ces ajouts s’immiscent dans les interstices du récit, il écrit : « ce n’est pas par hasard si une Pontiac emboutie constitua le fleuron, en 1969, de l’exposition que je consacrais, au *New Arts Laboratory* de Londres, aux voitures accidentées²⁹⁰ ».

²⁸⁴ James Graham Ballard, *La Foire aux atrocités*, *op. cit.*, p. 15.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁸⁹ Voir le catalogue Kienholz, *Die Zeichen der Zeit/The Signs of the Times*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Walther König Verlag, Cologne, 2012.

²⁹⁰ James Graham Ballard, *La Foire aux atrocités*, *op. cit.*, p.30. Notons que l’auteur se trompe sur la date de l’exposition qui ne s’est pas déroulée en 1969 mais en 1970.

À travers ces rajouts de textes²⁹¹, qui perturbent la lecture du livre, il nous délivre quelques explications, à la fois du texte, considéré par certains comme un peu obscur, mais aussi quant aux choix fait par l'auteur. Dans cet extrait, il parle de l'exposition de 1969, plus qu'une évocation, il s'agit là d'un acte manifeste chez l'écrivain, celui d'inclure dans son œuvre cette exposition. Ces ajouts de textes sont également l'occasion de décrire les œuvres présentées dans l'exposition dont notamment, les chronogrammes d' Etienne-Jules Marey, une sculpture d'Oscar Dominguez et une autre de George Segal. Pour une scène du livre, qu'il intitule « Eurydice au milieu de voitures d'occasion », il fait bien sûr référence à l'épouse d'Orphée film²⁹² de Jean Cocteau de 1949. Un film hanté par « les épreuves initiatiques imposées au poète las des choses terrestres, et qui apprend à aimer la mort et à se faire aimer d'elle pour devenir immortel²⁹³ ». Mais il fait aussi allusion à Paul Éluard qui « décrivant sa femme Gala, qui le quitta par la suite pour épouser Dali, disait : Son corps est la forme de mes mains²⁹⁴ ». L'exposition se veut une dénonciation de la banalisation de la gloire et de la célébrité, « on nous offre aujourd'hui qu'une gloire instantanée, prête à l'emploi, aussi nourrissante qu'un potage en sachet²⁹⁵ ». Plus loin, il prend à témoin Andy Warhol qui « nous montre bien ce processus à l'œuvre²⁹⁶ ». James Graham Ballard fait appel à Eduardo Paolozzi, « Le jeune homme au visage creux [...] était assis sur le banc près du Paolozzi²⁹⁷ ». L'écrivain donne d'autres précisions dans les ajouts postérieurs à l'édition originale du roman. « En écumant les casses des alentours de Londres, j'avais été, peut-être par bonheur, incapable de trouver une Lincoln Continental emboutie.

Quoiqu'il en soit, la réaction du public à toutes ces Pontiac, Mini et Austin Cambridge télescopées avait touché à l'hystérie nerveuse²⁹⁸ ». L'auteur fait part de son intérêt pour les casses, il exagère cependant sur le nombre de voitures car, à le croire, l'exposition était constituée d'une multitude de voitures, nous savons, cependant que seules trois voitures étaient présentées. Plus loin l'auteur nous informe sur le déroulement de l'exposition : « Les voitures étaient exposées sans commentaires, mais durant le mois qui poursuivit l'exposition elles furent continuellement détériorées par des visiteurs de la galerie, qui brisèrent les vitres, arrachèrent des rétroviseurs et les éclaboussèrent de peinture blanche²⁹⁹ ». La réaction du public, conforte l'intention de l'auteur d'écrire son roman à venir *Crash*, pensant à la morbidité engendrée par la présence de ces voitures accidentées. Ses analyses sur la célébrité, esquissent un rapprochement avec les célèbres accidentés de la route : John F. Kennedy ou encore James Dean. Il évoque d'ailleurs cet intérêt de la part du public à la morbidité dans son roman : « Je me suis laissé dire que des voitures présentées comme étant la Continental de J.F.K.

²⁹¹ Ces ajouts de textes ont été rassemblés par la revue *Re Search*, dans un numéro consacré à J.G. Ballard *in Re Search*, n° 8/9, RE/Search Publications, San Francisco, 1984, p. 80-81.

²⁹² Jean Cocteau, *Orphée*, (1949), M6 Vidéo, 2008.

²⁹³ Nagel Miller, « Critique du Film Orphée de Jean Cocteau », *in* Télérama, 12 octobre 2013.

²⁹⁴ James Graham Ballard, *La Foire aux atrocités*, *op. cit.*, p.32.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p.43.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁹⁹ *Ibid.*

sont souvent exhibées aux Etats-Unis³⁰⁰ ». L'écrivain fait de plus appel à la figure de Marcel Duchamp, notamment à travers l'œuvre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*³⁰¹. Nous sommes en présence d'un véritable musée des obsessions qui comme le souligne Valérie Mavridorakis « alimente la schizophrénie de l'homme moderne³⁰² ».

En 2006, sera réalisé un film, *The Atrocity Exhibition* par Jonathan Weiss, agrémenté des commentaires audios de James Graham Ballard et du réalisateur. Malheureusement, la linéarité du film se positionne à l'encontre du livre dont il est tiré, ce dernier pouvant « être feuilleté au hasard permettant au lecteur de participer à la construction de l'ouvrage³⁰³ ». La notion du hasard et de l'indétermination remonte une fois de plus à la surface.

1.2 Independent Group

James Graham Ballard fait preuve d'une certaine originalité en exposant son roman. Nous savons que l'exposition *This is Tomorrow* aura une grande influence sur le jeune écrivain. Pour l'historienne de l'art Valérie Mavridorakis, l'approche de J.G. Ballard comme celle des artistes de *l'Independent group*, est conçue comme un travail de médiations « entre la science-fiction et le public dans un monde où la technologie échappait au commun des mortels³⁰⁴ ».

James Graham Ballard déclarera à Hans-Ulrich Obrist : « Je n'ai pas vu *This is Tomorrow* comme un événement esthétique. Pour moi, ce n'était pas à proprement parler une exposition d'art, de la même manière que je ne voyais pas les expositions de Francis Bacon, de Max Ernst, de René Magritte ou de Salvador Dali comme des présentations de peintures³⁰⁵ ». Les références sont là, il ajoute plus loin « je les considérais (les expositions) comme des déclarations les plus radicales que l'imagination humaine ait jamais produites, à l'égalité des découvertes radicales en neurosciences ou en physique nucléaire. *This is Tomorrow* montrait comment le monde pouvait être perçu et reconstruit³⁰⁶ ». Si l'écrivain perçoit les expositions de *l'Independent Group* en général et l'exposition *This is Tomorrow* en particulier comme des découvertes radicales en neurosciences, c'est parce que les membres de *l'Independent Group* vont eux-mêmes chercher leurs influences, non seulement dans le champ de l'art, mais aussi dans celui des sciences et des mathématiques. Ils procèdent par transversalité, c'est pour sûr cette transversalité que perçoit l'écrivain. Les images citées par James

³⁰⁰ *Ibid.*, p.56.

³⁰¹ James Graham Ballard évoque Marcel Duchamp « La construction de verre de Marcel Duchamp, prêtée par le Musée d'Art Moderne, lui rappela le rôle ambigu qu'elle devrait jouer un jour », *Ibid.*, p.65. Ou encore « La mariée nue de Duchamp descendait l'escalier en frissonnant, de façon bien plus désirable à nos yeux que la Vénus de Rokeby, et pour une excellente raison. », *Ibid.*, p. 99.

³⁰² Valérie Mavridorakis, in *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*, op. cit. p. 150.

³⁰³ Andrés Vaccari, cité in « J.G.Ballard, L'œuvre commentée », in Jérôme Schmidt et Emilie Notéris (dir.), *J.G.Ballard, hautes altitudes*, Alfortville, éditions ère, 2008, p.202.

³⁰⁴ Valérie Mavridorakis, *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*, op. cit.

³⁰⁵ Entretien de J.G.Ballard avec Hans-Ulrich Obrist, in Hans-Ulrich Obrist, *Interviews. Volume I*, Milan, Charta, 2003, pp.58-68.

³⁰⁶ *Ibid.*

Graham Ballard dans son roman sont à manipuler avec dextérité. Il mélange, découpe les mots, et les images, réalisant un collage visuel de textes ; ce n'est pas le fruit du hasard si William Burroughs écrit la préface à l'édition américaine de *La Foire aux atrocités* en 1972³⁰⁷.

Comme le souligne Valérie Mavridorakis³⁰⁸, James Graham Ballard va rencontrer l'artiste Edouardo Paolozzi, en 1966. Edouardo Paolozzi est membre de *l'Independent Group*. Ils seront tous les deux invités par le fondateur de la revue *Ambit*, Martin Bax. Ils collaborent tous deux à la revue, James Graham Ballard écrivant les textes, Edouardo Paolozzi étant chargé de les mettre en images³⁰⁹. Le travail entre l'écrivain et l'artiste sera très fécond. À force de travailler ensemble, une fusion s'opère, à tel point que les textes de James Graham Ballard deviennent de véritables collages, et les œuvres de Eduardo Paolozzi plus textuelles. Ces liens mettent en évidence une affirmation de l'intérêt pour les arts populaires et les beaux-arts pour chacun d'entre eux.

Nous retrouvons ces préoccupations au sein de *l'Independent Group*, créé en 1952 à l'initiative de Richard Hamilton et Edouardo Paolozzi. Rappelons les interventions de Edouardo Paolozzi au sein de l'ICA de Londres, où il projetait à l'aide d'un épidiastroscope³¹⁰ des images issues de ses archives. Il présente sans hiérarchie des images puisées dans des revues scientifiques, dans des magazines de Bande dessinée et de science-fiction. Une des réalisations des plus célèbres de l'artiste est un portfolio réalisé avec ces images, un collage visuel intitulé « *Bunk* »³¹¹. Il s'agit d'une expression faisant référence à une déclaration de Henry Ford restée célèbre : « *History is more or less Bunk. We want to live in the present.* » (L'histoire est plus ou moins superposée. Nous voulons vivre le présent)³¹². Dès 1955, les membres de *l'Independent group* vont focaliser leurs réflexions sur la culture populaire, pour le critique d'art anglais Lawrence Alloway, le « seul sujet susceptible de retenir l'attention de l'Independent Group (IG) et d'intéresser l'ICA dans son ensemble³¹³ ». Dans *La Foire aux atrocités*, l'écrivain écrit : « percevant la sculpture en mouvement des vols spatiaux comme d'immenses symphonies géométrique³¹⁴ ».

Comment oublier l'exposition *an Exhibit* de 1957, montée par les artistes Richard Hamilton et Victor Pasmore ? Comment ne pas penser à la forte présence de la science-fiction lors de l'exposition *This is Tomorrow* de 1956 ?

³⁰⁷ William Burroughs, *Préface à l'édition américaine de 1972*, in *La Foire aux atrocités*, op. cit. p. 11.

³⁰⁸ Valérie Mavridorakis, in *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*, op. cit. p. 152.

³⁰⁹ En 2009, une exposition sera consacrée aux réalisations graphiques d'Eduardo Paolozzi pour la revue *Ambit*. Exposition Eduardo Paolozzi, « *The Jet Age Compendium* », Raven Row, 2009.

³¹⁰ Un épidiastroscope est un instrument d'optique dérivé de l'épiscope, projetant par réflexion des images mais aussi des objets transparents.

³¹¹ *Bunk* sera aussi le titre d'une des conférences donné par Édouardo Paolozzi.

³¹² Cité par Brigitte Aubry, in *L'Independent Group et « le front étendu de la culture » : un continuum beaux-arts – arts populaires en actes. In Atrocity Exhibition Archives paradoxes*, (Julien Fronsac, dir.), Lausanne, ECAL, 2014, p.61. Comme le souligne aussi Brigitte Aubry, Paolozzi confirme l'utilisation du titre et son origine dans un entretien avec Daniel Abadie, in catalogue *Un siècle de sculpture anglaise*, Paris, Édition du Jeu de Paume/Run, 1996, p.191.

³¹³ Lawrence Alloway, *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*, in David Robbins, *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1990, p. 29.

³¹⁴ J.G. Ballard, *La foire aux atrocités*, op. cit. p. 93.

1.3 Science-Fiction

Les relations entre art et science-fiction sont de plus en plus étudiées. L'ouvrage coordonnée par Valérie Mavridorakis, *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*³¹⁵, précédemment cité, mais aussi à un ouvrage de David Brittain, *Eduardo Paolozzi at New Worlds, science fiction and art in the sixties*³¹⁶. À travers ce livre, nous comprenons comment ces relations s'élaborent. C'est notamment, à travers la revue de science fiction *New Worlds* que ces relations deviennent possible. Dans cette revue, vont se rencontrer les auteurs de Science-fiction James Graham Ballard, Michael Moorcock et Eduardo Paolozzi³¹⁷.

Le magazine *New Worlds*, revue britannique de science-fiction, a été créé en 1936, le nom initial étant d'ailleurs *Novae terrae*. Il prendra son nom définitif trois ans plus tard avec l'arrivée d'un nouveau rédacteur en chef, John Carnell. Jusque là, ce magazine était plutôt de l'ordre du fanzine, mais à partir de 1946, l'engouement pour le sujet, va le rendre populaire. En 1964, l'auteur de nouvelles *d'heroic fantasy* Michael Moorcock en devient le rédacteur en chef. Sous son impulsion, des écrivains d'avant-garde vont se voir ouvrir les pages de ce magazine. C'est ainsi que Brian Aldiss,³¹⁸ Thomas Disch³¹⁹ et surtout James Graham Ballard vont pouvoir rendre public leurs écrits et participer à ce que l'on nommera plus tard « la nouvelle vague de la science fiction britannique ». Après des changements successifs à la tête du magazine, celui-ci est contraint de disparaître en 1971, après deux cent un numéros. Sous l'ère Michael Moorcock, les couvertures seront réalisées par des artistes.³²⁰ Des sculptures et des collages de Eduardo Paolozzi sont souvent présentés dans les numéros de la revue. Eduardo Paolozzi a développé un système de collages aux couleurs criardes qui inonde les pages du magazine. Les images sont solarisées, et répétées le plus souvent possibles. Il agit, ici comme un système de communication, qui, en boucle, ne cesserait jamais d'émettre.

³¹⁵ Valérie Mavridorakis, *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Éditions Mamco, 2011.

³¹⁶ David Brittain, *Eduardo Paolozzi at new worlds, science fiction and art in the sixties*, Manchester, Savoy Books, 2013.

³¹⁷ Sur ses relations entre art et science-fiction, se reporter entre autres à : Jean-Pierre Deluxe, « La 4^e dimension de Michael Moorcock », in *Gonzaï* n° 16, juin/juillet 2016, pp. 35-46.

³¹⁸ Brian Aldiss est notamment l'auteur de : *Le Monde vert*, Paris Gallimard, Folio SF, 1961.

Brian Aldiss, *Terrassement*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1967. Brian Aldiss, *La trilogie d'Helliconia, Le Printemps d'Helliconia*, Paris, Le livre de poche, 1982. Brian Aldiss, *Helliconia, l'été*, Paris, Le livre de poche, 1983. Brian Aldiss, *L'Hiver d'Helliconia*, Paris, Le livre de poche, 1985. Brian Aldiss, *Super Etat*, Paris, Métailié, 2002.

³¹⁹ Thomas Disch est l'auteur de nombreux livres et nouvelles dont : *Le Prisonnier*, Paris, Presses Pocket, 1991. *L'Homme sans idées*, Paris, Denoël, 1983. *Poussière de Lune*, Paris, Denoël, 1999.

³²⁰ Gabi Nasemann (n° 188, juillet 1969, n° 187, février 1969, n° 177, novembre 1967), Mal Dean, (n° 191, juin 1969), Mc Escher, (n° 173, juillet 1967), Vivienne Young (n° 190, mai 1969), Charles Platt et Christopher Finch (n° 178, décembre 1967, n° 199, mars 1970), Petr Phillips (n° 177, septembre 1967), Richard Hamilton réalisera la couverture du numéro 176 d'octobre 1967, un numéro anniversaire.

1.4 Influences

L'exposition *New Sculpture*, présentée au *New Arts Laboratory* à Londres, ainsi que le roman de James Graham Ballard, *La Foire aux atrocités*, ont fait l'objet d'une étude et d'un hommage à l'École cantonale de Lausanne, en 2013, pilotés par Alexis Georgacopoulos, Stéphanie Moisdon, Luc Bergeron, Julien Fronsacq, Andreas Hochuli et Gallien Déjean. Les étudiants du Master Arts Visuels de l'école ont mis en perspective des documents à leur disposition pour réaliser le projet intitulé « Atrocity Exhibition Archive Paradoxe ». Cette étude donna lieu à une exposition et à un projet éditorial³²¹, prouvant une fois de plus l'intérêt grandissant pour l'histoire de l'exposition. Les œuvres de James Graham Ballard touchent beaucoup de sujets : la dislocation corporelle (*Crash*³²²), l'espace-temps (*La Forêt de cristal*³²³), l'environnement (*Hello l'Amérique !*³²⁴ *La Course au paradis*³²⁵) et les schémas de pensée (*I.G.H.*³²⁶). Ces œuvres ne cesseront d'influencer des artistes plasticiens, comme Chris Burden avec *Shoot* en 1971³²⁷. Mais le meilleur exemple en date reste celui de l'artiste Tacita Dean qui a entretenu pendant plusieurs années une correspondance avec James Graham Ballard. En 2014, elle réalisera le film *JG* en hommage à la *Spiral Jetty* de Robert Smithson mais aussi à James Graham Ballard [Fig. 30]. Le catalogue de l'exposition de Tacita Dean à la Galerie Marian Goodman, nous apprend que la *Spiral Jetty* de Smithson aurait été inspirée par un texte de James Graham Ballard, *Les Voix du Temps* (1960)³²⁸. Dans ce livre le personnage principal Robert Powers construit un mandala géant dans le désert ; Elisabeth Frank-Dumas³²⁹ écrit : « Le livre de Ballard dans ses affaires vient appuyer cette spéculation ».

2. Voyage(s) en utopie (Jean-Luc Godard)

Beaucoup d'écrivains, de philosophes ou d'intellectuels ont été et seront encore invités à organiser ou à concevoir une exposition. Parmi eux, le cinéaste Jean-Luc Godard qui répondit à l'invitation de Dominique Païni en 2004. Cette exposition est la suite logique des réflexions du cinéaste ; une invitation à poursuivre le travail et les influences d'Henri Langlois à la cinémathèque française. Jean-Luc Godard est, depuis ses premiers films jusqu'au dernier, hanté par la question de la

³²¹ Julien Fronsac (dir.), *Atrocity Exhibition Archives paradoxe*, Lausanne, ECAL, 2014

³²² James Graham Ballard, *Crash !*, Paris, Calmann Lévy, 1974.

³²³ James Graham Ballard, *La forêt de cristal*, Paris, Denoël, 1967.

³²⁴ James Graham Ballard, *Hello l'Amérique !*, Paris, Denoël, 1981.

³²⁵ James Graham Ballard, *La Course au paradis*, Paris, Denoël, 2010.

³²⁶ James Graham Ballard, *I.G.H.*, Paris, Calmann-Lévy, 1976.

³²⁷ La pièce la plus célèbre de l'artiste regretté Chris Burden est sûrement, *Shoot* où il se fait tirer dans le bras gauche une balle à près de cinq mètres de distance, en 1971.

³²⁸ James Graham Ballard, *Les Voix du Temps*, in *Nouvelles complètes 1956-1962*, Paris, Tristram, 2008.

³²⁹ Elisabeth Frank-Dumas, « Tacita Dean, L'œuvre du temps », in *libération*, 21 janvier 2014. Voir aussi l'article d'Anaël Pigeat, « Tacita Dean », in *Artpress*, n° 409, mars 2014, p. 26.

plasticité. Il a la possibilité, avec cette exposition, de mettre en espace ses conférences-montages qui eurent lieu à Montréal³³⁰, en 1978.

Pouvant confronter physiquement le spectateur aux œuvres et aux citations, cette exposition s'annonce comme un essai digne de *l'histoire(s) du cinéma* du maître. Jean-Luc Godard n'en est pas à sa première expérience muséale, ainsi, dans les années 1990, il fut avec Anne-Marie Miéville invité à co-réaliser un film pour le MoMA, *The Old place*. Dominique Païni et Jean-Luc Godard vont pour cette exposition avoir de nombreux échanges par téléphone, fax et vont se rencontrer. Jean-Luc Godard a créé une société de production portant le nom de *Peripheria* qui, dans le langage godardien, s'exprime comme une résistance au centre, Centre Georges Pompidou bien évidemment.

Être à la périphérie est une priorité pour le cinéaste. L'héritage de Henri Langlois s'exprimait chez les cinéastes de la nouvelle vague et Jean-Luc Godard en particulier, comme nous pouvons le comprendre à travers cette phrase « Nous, on a remis le cinéma à sa place dans l'histoire de l'art³³¹ Le cinéaste va même jusqu'à comparer Henri Langlois à un grand marchand d'art : « mon amitié et mon respect pour cet homme n'ont pas de mesure [...] et j'enrage de voir quelquefois les misères que l'on fait à ce grand homme de cinéma, sans qui nous n'existerions pas plus que la peinture moderne sans Durand-Ruel ou Vollard³³² ».

Le cinéaste compare sa méthode de travail de cinéaste à celle d'un peintre, « en peinture, autrefois, il y avait une tradition de la copie. Un peintre partait en Italie et faisait ses tableaux à lui en recopiant ou en étudiant ceux de ses maîtres³³³ ». Dans sa prime jeunesse il va s'essayer à la peinture. Fortement influencé par un Nicolas de Staël, il s'essaie à une peinture abstraite proche de l'école de Paris. Il suivra des cours de dessin avec Gérard Fromanger, qui se souvient : « Jean-Luc [...] a voulu que je lui apprenne à dessiner. Pendant six mois, je l'aidais pour les dessins de ses scénarios, ce fut une expérience passionnante. Il avait tout de suite compris que le dessin n'existe pas dans la nature, que c'est une abstraction totale : faire quelque chose avec un crayon sur du papier par rapport au réel, c'est être intelligent sur le réel : l'observer, ne pas répéter ce que l'on voyait, mais réfléchir sur le réel. Au bout de six mois, il m'a dit : J'arrête, c'est trop long³³⁴ ».

³³⁰ En 1978, le cinéaste fut invité au Conservatoire d'art cinématographique de Montréal pour donner quatorze conférences sur l'histoire du cinéma.

³³¹ Jean-Luc Godard, « L'Art à partir de la vie, entretien avec Alain Bergala », 12 mars 1985, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I*, (dir. Alain Bergala), Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 16.

³³² Jean-Luc Godard, « Grâce à Henri Langlois », le Nouvel Observateur, n° 61, 12 janvier 1966, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op.cit.*, p. 283.

³³³ Jean-Luc Godard, « L'art à partir de la vie », *loc. cit.*, p. 16.

³³⁴ Gérard Fromanger, « Il faut créer un Vietnam dans chaque Musée du Monde », entretien avec Christian Lebrat, 6 décembre 1999, in *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 337.

2.1 Collage(s)

Le travail de montage se répercute au travers du musée vidéographique de Jean-Luc Godard qu'il nomme *histoires du cinéma*, vaste opération de montage, vaste opération de copier-coller. La colle, les ciseaux, les deux outils indispensables au XXème siècle sont désormais présents sur nos claviers d'ordinateurs. Le collage et le montage, se perçoivent comme opération de rapprochements et d'associations d'idées et de formes.

Le cinéaste a toujours été dans le collage et l'utilise déjà pour le numéro trois cent des cahiers du cinéma, il dit : « inconsciemment j'ai toujours été là-dedans. Cela a commencé assez vite, un moment j'avais fait un numéro spécial des cahiers, c'était le numéro 300, où il y avait déjà cette façon de fonctionner avec une photo et un texte qui n'existaient pas l'un sans l'autre³³⁵ ». Il en va de même dans son *Histoire(s) du cinéma* publié chez Gallimard, dans cette collection blanche, réservée aux écrivains. Le contenu de celui-ci peut paraître non-conventionnelle, mais reste cependant à l'image de l'artiste : « Je voudrais raconter l'histoire du cinéma pas seulement d'une manière chronologique mais plutôt un peu archéologique ou biologique³³⁶ ».

Jean-Luc Godard opère à vraisemblablement une déconstruction derridienne, lorsqu'il dit : « Moi j'essaie effectivement de détruire ce qui m'empêche d'être ce que je crois être moi là-dedans, et puis en même temps de la reconstruire d'une autre manière mais en tenant compte que les gens n'en voient pas que la destruction, car on se retrouve seul³³⁷ ».

Godard reprend souvent dans ses entretiens et films une phrase de Pierre Reverdy, qui la suit partout et caractérise l'état d'esprit dans lequel est le cinéaste : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique³³⁸ ». Il fera sienne cette pensée du poète Narbonnais. Le rapprochement paraît aussi opératif chez Robert Bresson lorsqu'il écrit : « rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédestinées à l'être³³⁹ ». Le rapprochement de phrases, d'idées devient un rapprochement d'images grâce au procédé du montage ; une méthode d'accrochage, assemblant l'hétérogène, « le montage comme principe constructif³⁴⁰ ». Ainsi comme le rappelle Dominique Païni alors commissaire de l'exposition *Hitchcock* : « l'accrochage muséographique peut produire d'autres histoires, d'autres liens historiques, d'autres

³³⁵ Godard, cité par Youssef Ishaghpour, in *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 38.

³³⁶ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable Histoire du cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1980, p. 15.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Pierre Reverdy, *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 15.

³³⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 52.

³⁴⁰ Dominique Païni, « Hitchcock et l'art : un accrochage anachronique », in Dominique Viéville, *Actes du colloque Histoire de l'art et musées*, Paris, Ecole du Louvre, 2005, p.179.

enchaînements à partir des partis pris de rapprochements qui ne respectent pas la chronologie de la création des œuvres³⁴¹ ».

Mais la présentation et la représentation du cinéma au musée ne sont pas nouvelles, ainsi, en 1976, Pontus *Hultén* fera appel au plasticien et cinéaste Peter Kubelka pour penser une collection de films au sein du Centre Georges Pompidou, l'idée reprise par Alain Sayag et Jean-Michel Bouhours. Dans cette même institution, le cinéma se retrouve également à la Bibliothèque Publique d'Information (BPI), où le public est invité à consulter des cassettes vidéo, mais aussi et surtout dans la programmation de films de Jean Loup Passek, qui s'efforce de faire connaître « les nouveaux cinémas ». Lorsqu'en 2000, Dominique Païni en devient le directeur du développement culturel, le cinéma y est déjà bien implanté. Il réalisera trois expositions sur le cinéma ou plutôt sur des cinéastes : Jean Cocteau,³⁴² Alfred Hitchcock³⁴³ et Jean-Luc Godard.

2.2 Au revoir commissaire...

Le plus intéressant, dans cette exposition n'était pas le résultat définitif au final, assez décevant, mais le fait que l'artiste (Jean-Luc Godard) en ait licencié son commissaire (Dominique Païni).

Comme le souligne Anne Marquez, Jean-Luc Godard « souscrit à l'idée de l'exposition comme création originale, avec quelques réserves toutefois : le commissaire ne doit pas s'identifier à l'institution ni à l'artiste, il peut proposer et inventer, mais en gardant son indépendance³⁴⁴ ».

En février 2006, les relations entre le commissaire de l'exposition Dominique Païni et l'artiste-cinéaste Jean-Luc Godard vont donc se détériorer. Le cinéaste prend alors la main sur l'exposition, seul, énonçant des propos durs et acerbes envers le commissaire et l'institution qui le reçoit : « Ayant mis du temps à percevoir que le véritable auteur de l'exposition devait être son commissaire je vous demande donc excuse pour avoir privilégié l'exception et non la règle³⁴⁵ ».

Ce à quoi il ajoutera : « d'autre part, n'ayant pas perçu que le véritable auteur d'une exposition n'est pas l'artiste mais le commissaire [...] j'ai donc privé D. Païni de sa création, en lui demandant, ainsi qu'à vous, pardon et merci³⁴⁶ ». Ainsi Jean-Luc Godard congédie le commissaire d'exposition. De mémoire, voir dans une institution l'artiste renvoyer le curateur est une situation unique. Nous connaissions les artistes qui quittaient une exposition, décrochant leurs œuvres - comme l'exposition *Douze ans d'art contemporain en France (1960 – 1972)*³⁴⁷, au Grand Palais, très vite surnommée

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Jean Cocteau, *sur le fil du siècle*, exposition Centre Pompidou, du 25 septembre au 5 janvier 2004.

³⁴³ *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, Centre Georges Pompidou, du 6 juin au 24 sept 2001.

³⁴⁴ Anne Marquez, *Godard, Le dos au musée. Histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 94.

³⁴⁵ Courrier de Jean-Luc Godard à Dominique Païni, 23 décembre 2005, cité par Anne Marquez, *op. cit.*, p. 101-102.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ François Barré, Jean Clair, Alain Clairet (dir.), *Douze ans d'art contemporain en France*, Galeries nationales du Grand Palais, du 7 mai au 18 septembre 1972.

l' « expo Pompidou ». Nous connaissions les directeurs d'institution gentiment remerciés après avoir organisé une exposition - le cas le plus célèbre étant sans nul doute celui d'Harald Szeemann remercié après l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* à la Kunsthalle de Berne. Mais nous n'avions encore jamais vu un artiste licencier le commissaire de son exposition. Dominique Païni répondra, avec humour, au courrier de Jean-Luc Godard : « il m'est plus facile de travailler avec les morts qu'avec les vivants (restez en forme, surtout !) J'aime mieux les œuvres que leur créateur. Elles sont plus aisément instrumentalisables. Imaginez-vous une seconde si Hitch ou Cocteau avaient été vivants³⁴⁸ ».

2.3 ... Bonjour les indics

Jean-Luc Godard avait déjà exprimé ses réticences quant aux choix scénographiques de Dominique Païni : « Suite à nos rencontres avec D. Païni et sa scénographie – échanges parfois difficiles, mais des plus normaux étant donné les différences de doute et de passion entre les fabricants de films et des fabricants d'exposition³⁴⁹ ». Il écrit à Dominique Païni le 23 décembre 2005 : « d'après des conceptions (des indications) de Jean-Luc Godard, s'il y a un commissaire, il y a des indics³⁵⁰ ».

Je n'avais encore jamais vu le rôle du commissaire sous cet angle, même si dans le milieu de l'art, nous ironisons évidemment souvent sur ce terme de commissaire, rapproché de commissaire de police. Jean-Luc Godard introduit ici la possibilité d'une typologie. S'il y a des commissaires, c'est qu'il y a des indics, s'il y a des indics, c'est qu'il y a des criminels, s'il y a des commissaires, c'est qu'il y a un commissariat. Le commissariat de police serait alors le musée, l'institution ? Sommes-nous dans une vision digne du dispositif Foucauldien ? Les commissaires seraient les conservateurs et/ou curateurs ? Mais alors, qui joue le rôle de l'indic ? L'artiste, le public, le commanditaire ? Qui joue celui du criminel ? L'artiste, le public, le commanditaire ? Si nous poursuivons l'analogie faites par Jean-Luc Godard, nous serions à même de penser que l'indic, n'est pas l'artiste, mais une personne extérieure au commissariat/musée, le public, peut-être ? Mais alors est-ce que l'artiste serait le criminel ? Pourquoi pas ? Le criminel, celui qui a commis un crime comme l'artiste qui a « commis une œuvre » ? Jean-Luc Godard, ne laisse rien entendre à ce sujet. La lettre est d'ailleurs confidentielle et non publique.

2.4 Archéologie

L'exposition *Voyage(s) en utopie* se compose de plusieurs strates, les strates de ses propres échecs, de ses propres abandons, ainsi la notion d'archéologie traverse toute l'exposition. Seulement trois œuvres originales issues des collections du musée seront exposées sans cartels et ni éclairage : un

³⁴⁸ Courrier de Dominique Païni à Jean-Luc Godard, 21 août 2005, cité par Anne Marquez, *op. cit.*, p. 190.

³⁴⁹ Jean-Luc Godard, courrier du cinéaste à Bruno Racine, 16 juillet 2005, cité par Anne Marquez, *op. cit.*

³⁵⁰ Jean-Luc Godard, courrier du cinéaste à Dominique Païni, 23 décembre 2005, cité par Anne Marquez, *op. cit.*

Henri Matisse, un Hans Hartung et un Nicolas de Staël. Le cinéaste ne se pliera pas aux conventions d'exposition muséale. Jean-Luc Godard a réalisé des collages d'après des artistes qui lui sont chers, tels Jean-Auguste-Dominique Ingres et Jacques-Louis David. L'exposition est découpée en trois espaces, trois salles, au caractère temporel, nommées : « Aujourd'hui », « avant-hier » et « hier ». Les dispositifs artistiques ou installations sont souvent exposés derrière des grilles redoublant l'idée d'interdit. L'exposition est truffée d'écrans plats diffusants des extraits de films, comme celui qui trône sur un lit [Fig. 31]. Le cinéaste a décidé de montrer l'échec, la ruine d'une exposition et sa pensée *work in progress*. Quelques objections peuvent être soulevées quant à la mise en scène et conception des œuvres qui composent cette exposition, Jean-Luc Godard n'étant pas un artiste de l'installation. Il ne suffit pas d'agencer ensemble deux trois éléments épars pour faire office d'installation.

Jean-Luc Godard n'a pas l'expérience de l'installation, contrairement au cinéaste, Chris Marker, qui, à travers ses installations (*Zapping Zone*³⁵¹, *Silent Movie*³⁵², *Prelude : Owl's at Noon*³⁵³) est un habitué de cette pratique. Jean-Luc Godard n'est pas non plus un artiste pluridisciplinaire comme le sont Jonas Mekas, Chantal Akerman, Abbas Kiarostami ou Aton Egoyan, tous quatre invités depuis plusieurs années à exposer dans les musées et galeries. Qui plus est, Jean-Luc Godard a toujours été dubitatif envers les installations et l'art contemporain, en témoigne ses réactions face aux œuvres des étudiants de l'école du Fresnoy. Il se retrouve donc là, pris au piège du musée imaginaire dans la version qu'en a donné André Malraux³⁵⁴. Le musée imaginaire qui dans sa transversalité « a depuis longtemps élu domicile dans son œuvre - et ce de façon très consciente à partir du milieu des années 80³⁵⁵ ».

Le cinéaste s'est enlqué dans des problèmes d'ordre financiers, administratifs voire même d'ordre égocentrique. Les relations entre le cinéaste et son curateur sont devenues la problématique de l'exposition alors que celle-ci même a été perdue en chemin, et seul le visiteur essaie tant bien que mal de reconstituer les pièces d'un puzzle dont il n'a pas le modèle. Comme le dit très justement le peintre Jean Le Gac : « Je préfère le Godard cinéaste au Godard artiste plasticien, ses plantes vertes abandonnées au Centre Pompidou après *Le Jardin d'Hiver* de Broodthaers n'apporte rien, sa palissade après Hains n'apporte rien, son accrochage de *La Blouse roumaine* de Matisse et d'un Nicolas de Staël

³⁵¹ Chris Marker, *Zapping Zone, Proposals for an Imaginary television*, (Propositions pour une télévision imaginaire), 1990-1994, 13 bandes vidéo, son, couleur, 7 programmes sur disquettes informatiques, 10 photographies noir et blanc et couleur, 4 planches de 20 diapositives, 1 maneki neko, matériel informatique et audiovisuel divers. Ouvre commandée par le Centre Georges Pompidou à l'occasion de l'exposition « Passage de l'image », (1990).

³⁵² Chris Marker, *Silent Movies*, 1995, Installation vidéo, 5 moniteurs empilés, système informatique. 10 affiches de films fictifs, 18 photographies couleurs, une bande sonore diffusée sur disque laser (20 minutes).

³⁵³ Chris Marker, *Owls at Noon Prelude : The Hollow Men*, 2005, 18 écrans et CR Rom.

³⁵⁴ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

³⁵⁵ André Habib, *Invitation au voyage, Voyage(s) en utopie, JLG, Pompidou, in Hors Champ*, Juillet 2006.

sont parfaitement superfétatoires³⁵⁶ ». Il est vrai l'œil de Jean-Luc Godard est préféré lorsqu'il met « en exergue plutôt sur un écran plasma cette magnifique séquence de Johnny Guitare que je n'avais pas moi-même vue de mes yeux au cinéma³⁵⁷ », poursuit le peintre, « Là JLG est irremplaçable³⁵⁸ ». Nous préférons le Jean-Luc Godard des *Histoire(s) du cinéma*, celui qui à travers ses huit collages vidéo déroule un discours comme un ruban s'enroulant sur lui-même, un discours qui tend à nous dire que « le cinéma a manqué son histoire parce qu'il a manqué l'histoire³⁵⁹ ».

3. Les Immatériaux (Jean-François Lyotard et Thierry Chaput)

Toutes ses invitations faites à des curateurs-amateurs sont aujourd'hui légion ; l'une des expositions les plus citées dans ce domaine est sans nul doute *Les Immatériaux* en 1985, de Jean-François Lyotard et Thierry Chaput. La renommée de Jean-François Lyotard même si cette exposition est davantage le fruit du travail de Thierry Chaput. L'exposition est restée dans les annales pour sa scénographie radicale et son regard posé sur les sciences, l'art et les nouvelles technologies. L'exposition se pose comme réponse à « l'inquiétude d'une époque naissante à l'aube de la postmodernité³⁶⁰ ». Une exposition tant philosophique qu'artistique. L'argument de l'exposition est « la recherche et le développement dans la techno-science, les techniques et les arts, et aussi la politique³⁶¹ ». Considérée comme manifestation, sommes-nous en présence de restes des manifestations des années 1968 ? Quoiqu'il en soit, Jean-François Lyotard propose que cette exposition fasse non-exposition. Le sujet de la manifestation est une remise en question de la présentation des expositions, « héritières des salons du XVIIIe et des galeries³⁶² ». Les cimaises habituelles sont remplacées par des trames qui changent d'apparence passant de l'opacité à la transparence. La lumière est quant à elle « contrôlée » [Fig. 32].

Malgré cette volonté de rendre le visiteur indépendant, et malgré la volonté de créer une visite perméable, Jean-François Lyotard se heurte à un paradoxe, celui de la visite même. Le philosophe-curateur veut valoriser et mettre en avant les obstacles du régime communicationnel. Il considère le lieu d'exposition comme l'instrument du langage, le langage devant être transmis par le contenu, c'est-à-dire par les œuvres et les objets. Nous sommes alors, en présence d'un *haïtus*, ou en présence, d'une mauvaise communication entre l'exposition, le lieu, *Les Immatériaux* et le public. Car, Jean-François Lyotard avait prévu avec ces cinq parcours, des visites partielles de l'exposition. Dès le départ, il met le visiteur dans l'incapacité de voir les soixante sept sites et salles de l'exposition [Fig. 33].

³⁵⁶ Jean le Gac, *La machinerie Le Gac*, Paris, Editions Marcel le Poney, 2008, p. 11. Catherine Francklin, *Jean Le Gac*, Paris, Art Press, Flammarion, 1984.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Johan Faerber, « L'image poème dans Histoire(s) du cinéma 1988-1998 », in *L'art du cinéma*, no 84-85-86, numéro spécial Jean-Luc Godard, Paris, Cinéma Art Nouveau, 2014, p. 99.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Communiqué de presse, *Les Immatériaux*, Service des archives du Centre Georges Pompidou.

³⁶² *Ibid.*

Le visiteur fait face à une aporie, même s'il passe par les points de rencontres entre les cinq parcours, même s'il veut court-circuiter le cheminement. Pour l'historienne de l'art Francesca Gallo³⁶³, cette exposition « décrit une synecdoque (la partie à la place du tout)³⁶⁴ » ou « d'auto-ressemblance³⁶⁵ ». Quant au catalogue de l'exposition, il n'est pas plus explicite. Malgré la complexité de l'exposition, *Les Immatériaux* rentre dans l'histoire des expositions aux côtés des expositions mythiques *Dylaby*³⁶⁶, *Primary Structures*³⁶⁷, ou encore *When Attitudes become form*³⁶⁸. Mais quelles en sont les raisons ? Serait-ce dû à la notoriété du philosophe ? Ses écrits ont largement dépassés les frontières hexagonales. Toutefois le sujet y est pour beaucoup dans le succès de l'exposition. Il s'agit de la première exposition qui met en avant les nouvelles technologies, les nouveaux médias, et la communication. Elle est un jalon important dans la réflexion sur l'espace d'exposition, considéré comme une plateforme d'échange, et préfigure ainsi l'interactivité et le rapport de l'espace d'exposition avec internet. Le succès des *Immatériaux* réside dans son propos, une véritable ode à la transdisciplinarité saupoudrée de postmodernité. Le visiteur, même s'il est un peu perdu lors de sa visite, a l'impression de faire corps avec ce qu'il voit et entend. Les quelques objections à émettre face à cette exposition ne sont pas dans le dispositif scénique (peut-être anxiogène, angoissant ou perturbant), mais dans la fascination de Jean-François Lyotard pour la technique. Une fascination qui nous replonge dans celle d'un homme nouveau. Nous nageons en plein *Gestell* heideggerien, c'est-à-dire dans un dispositif comme dévoilement de l'essence de la technique. Le seul qui pointe l'apparition du *Gestell* heideggerien est Bernard Stiegler, pour qui à travers la technique ce qui est nommé le logos l'est par « le biais de la tekhné – il se produit [...] un redoublement, un doublement épokhal³⁶⁹ ». Ce redoublement est en relation avec « la question du tournant, de l'épokhalité, de *Kehre* et finalement du *Gestell*³⁷⁰ ». Bernard Stiegler ajoute justement que l'approche de l'exposition, ne se fait pas seulement à travers Jean-François Lyotard lisant Martin Heidegger, mais aussi à travers, les lectures de Maurice Blanchot et Friedrich Nietzsche. Renvoyant aux notions de « l'exigence du retour » chez Friedrich Nietzsche, et au « changement d'époque » chère à Maurice Blanchot dans *l'entretien infini*³⁷¹ : « Un changement d'époque radical³⁷² », c'est-à-dire la « fin de l'histoire³⁷³ ».

³⁶³ Francesca Gallo est historienne d'art. Elle a publié sa thèse en 2008. Francesca Gallo, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Rome, Aracne, 2008.

³⁶⁴ Francesca Gallo, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard », *Appareil* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 20 décembre 2012, (consulté le 10 mai 2015).

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Exposition *Dylaby*, Stedelijk Museum, Amsterdam, septembre 1962. Le catalogue de l'exposition est consultable au centre de documentation et de recherche Archive Station à Immanence, Paris.

³⁶⁷ Exposition *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, New York, du 27 avril au 12 juin 1966.

³⁶⁸ *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Kunsthalle de Berne, du 22 mars au 27 avril 1969.

³⁶⁹ Bernard Stiegler : *The Shadow of the Sublime : On Les Immatériaux*, in Yuk Hui et Andreas Broeckmann, *30 Years after Les Immatériaux : Art, Science and Theory*, mesonpress, 2015, p. 147.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Maurice Blanchot, *l'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

³⁷² *Ibid.*

Dans la perspective d'un avènement du communisme au delà du communisme, l'auteur de *l'entretien infini* déclare qu'écrire « devient alors une responsabilité terrible³⁷⁴ ».

3.1 Influences

À l'époque l'exposition va avoir un impact très fort chez certains artistes et étudiants ; elle marquera, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huyghe. Dominique Gonzalez-Foerster déclarera à Hans Ulrich Obrist : « Les expositions qui marquent sont rares. L'exposition *les Immatériaux* à été, c'est vrai, une exposition marquante [...] Mais je crois que ce qui était très beau quand même dans *les Immatériaux*, c'était l'exploration de toutes les dimensions, de la lumière, du son, à travers l'infrarouge, le texte ; le déplacement de spectateur était complètement pris en compte³⁷⁵ » déclare Dominique Gonzalez-Foerster à Hans Ulrich Obrist.

L'artiste est ici intéressé par l'environnement créé par l'exposition, un environnement immersif comme l'est par exemple le musée Gustave Moreau : « Si vous n'avez pas vu l'exposition, cela va être difficile pour moi de la décrire. Si je vous dis comment c'était, comme un son dans un rêve. L'exposition surprenait par ses choix curatoriaux, dans laquelle les objets et les expériences étaient arrangés. Cela était superbe. *Les Immatériaux* c'était une exposition qui produisait des idées à travers la présentation des objets dans l'espace. C'est très différent d'un écrit, d'un livre ou du développement philosophique d'un concept. C'est précisément, ce que j'aime dans cette exposition³⁷⁶ ».

Jean-François Lyotard fut invité par Pontus Hultén à intervenir à L'institut des Hautes études, à Paris³⁷⁷ qui comptait parmi ses étudiants, Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster. Lors de cet entretien, le philosophe évoquera une seconde exposition qui ne verra jamais le jour, une exposition intitulée *Résistance*. Philippe Parreno se souvient : « Jean-François Lyotard voulait faire une autre exposition, *Résistance*. *Résistance*, n'est pas un bon titre. Immédiatement vous pensez à une série de questions morales. Mais quand je l'ai rencontré. J'ai compris que la résistance était autre chose. A l'école quand on étudie la physique, on vous dit que les forces du frottement sont importantes – les forces de deux surfaces en contact laissent certains axiomes devenir incertain. Je pense que *Résistance* supposait cela. Alors que *Les Immatériaux* était une réflexion sur l'âge d'internet, *Résistance* se voulait être sont contraire : à notre époque de connections multiples, la résistance est aussi nécessaire³⁷⁸ ». On comprend les positions des artistes intéressés par l'environnement de l'exposition. Il faut rappeler qu'un tel dispositif scénique jurait, à l'époque, avec le classicisme qui

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Dominique Gonzalez-Foerster entretien avec Hans Ulrich Obrist, in Hans Ulrich-Obrist, *Conversations volume 1*, Paris, Éditions Manuella, 2011, p. 317.

³⁷⁶ Hans Ulrich Obrist citant Philippe Parreno, in Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Londres, Penguin Books, 2014, p. 160.

³⁷⁷ École fondée par Daniel Buren, Pontus Hultén, Serge Fauchereau et Sarkis.

³⁷⁸ Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, *op. cit.*, p.161.

résidait en domaine de scénographie. L'exposition *Les immatériaux* ouvre alors, le champ des possibles pour ces deux jeunes artistes. Une objection est pourtant à émettre, celle du rapprochement fait entre immatérialité et outil informatique. L'exposition rappelle à l'auteur Colette Tron³⁷⁹ qu'elle « semblait définir par ce terme, la plasticité nouvelle de l'art à l'ordinateur³⁸⁰ ».

Les outils numériques ne sont cependant pas « immatériaux ». Comme le rappelle Edmond Couchot et Norbert Hillaire « Les matériaux et les outils numériques sont essentiellement d'ordre symbolique et langagier. Ce sont ceux qui constituent le langage des programmes informatiques³⁸¹ », plus loin, ils ajoutent, « on ne peut cependant les considérer simplement comme des « Immatériaux »³⁸² » et « ce qui fait donc la spécificité des technologies numériques n'est pas leur immatérialité mais leur « programmaticité », c'est-à-dire le fait qu'elles se réduisent à des programmes informatiques capables d'être traités par la machine ordinateur³⁸³ ». Cette exposition est importante souligne Jean-François Lyotard, « parce qu'il y a le désir, parce qu'il y a de l'absence dans la présence, du mort dans le vif³⁸⁴ ». Jean-François Lyotard et Thierry Chaput l'ont construit librement, le philosophe a fait l'expérience de l'apprentissage, celui de la construction d'une exposition. Il cherche à atteindre un public plus large, un public qui « est sensible aux mêmes questions que les philosophes tentent par ailleurs d'élaborer³⁸⁵ ».

Les Immatériaux va aussi préfigurer une série d'invitations de philosophes ou scientifiques à être curateur: Jacques Derrida avec *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines au Louvre* (1990-91)³⁸⁶, Julia Kristeva avec *Visions Capitales* au Louvre (1998)³⁸⁷, Bruno Latour avec *iconoclash* au ZKM de Karlsruhe en 2002³⁸⁸, Georges Didi-Huberman avec *Atlas, comment porter le monde sur son dos ?* Au ZKM de Karlsruhe en 2010³⁸⁹, Boris Groys avec *Privatisations : contemporary art from Eastern Europe* au KW Institute for contemporary art de Berlin en 2004³⁹⁰. Boris Groys³⁹¹ sera aussi

³⁷⁹ Colette Tron est une journaliste française spécialisée dans les nouveaux médias.

³⁸⁰ Colette Tron, *Des « immatériaux » à « l'hypermatériel »*, in <http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?revue-en-ligne/c-tron/>. (consulté le 23 /09/2015).

³⁸¹ Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'art numérique ou comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 25-26.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Jean-François Lyotard, *Pourquoi philosopher ?* Paris, Presses Universitaire de France, 2012, p. 109.

³⁸⁵ Jean-François Lyotard, « Les Immatériaux, un entretien avec Jean-François Lyotard », in *CNAC Magazine*, n° 26, Paris, Centre Pompidou, mars-avril 1985, p. 19.

³⁸⁶ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines au Louvre*, Paris, Musée du Louvre, du 26 octobre 1990 au 21 janvier 1991.

³⁸⁷ Julia Kristeva, *Visions Capitales. Arts et rituels de la décapitation*, Paris, Musée du Louvre, du 27 avril au 29 juin 1998.

³⁸⁸ Bruno Latour, *Iconoclash : Fabrication et destruction des images en science, en religion et en art*, Karlsruhe, ZKM, du 4 mai au 1^{er} septembre 2002.

³⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Atlas, comment porter le monde sur son dos ?*, Karlsruhe, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, du 7 mai au 28 août 2010. Reprise à Madrid, Musée Reina Sofia, du 26 novembre au 28 mars 2011. Et à Hambourg, Collection Falckenberg, du 24 septembre au 27 novembre 2011.

³⁹⁰ Boris Groys, *Privatisations : contemporary art from Eastern Europe*, Berlin KW Institute for Contemporary Art, du 16 mai au 26 juin 2004.

³⁹¹ Groys est aussi l'auteur d'une installation vidéo *The art judgement show*.

commissaire associé de la 9ème Biennale de Shanghai en 2012³⁹², il sera le curateur de l'exposition *Après l'Histoire : Alexandre Kojève photographe* au Palais de Tokyo en 2012-2013³⁹³.

Quentin Meillassoux, sera lui co-commissaire de l'exposition *Un Coup de dés* au Centre Pompidou en 2015³⁹⁴. Contrairement à d'autres philosophes, Jacques Rancière résiste (jusqu'à présent) aux trompettes de la renommée curatoriale, comme il le dit lui-même : « Beaucoup de commissaires d'expositions se déclarent inspirés par ma pensée, mais, en retour, j'ai eu très peu de propositions d'exercer moi-même ce rôle, et pas dans des conditions où je me sentais vraiment libre dans le choix de la thématique et des artistes. L'exposition est assurément devenue une forme artistique à part entière. Et il n'y a pas de fatalité qui la livre au pouvoir des mégalomanes. Donc je n'ai pas d'hostilité de principe à la chose. Reste que je ressens plus que d'autres la difficulté de faire œuvre personnelle avec le travail des autres et je me vois mal dans la position de celui qui doit négocier entre les contraintes des institutions et les égos des artistes³⁹⁵ ».

Souignons que Philippe Parreno, Daniel Birnbaum et Hans-Ulrich Obrist³⁹⁶ ont le projet de réaliser l'exposition *Résistance*, d'après les notes de Jean-François Lyotard ; une manière supplémentaire d'appropriation curatoriale dont l'intérêt reste à prouver.

4. Diaspora (Claire Denis)

Une autre cinéaste est invitée comme curatrice, Claire Denis au Musée du Quay Branly en 2007-2008, pour une exposition intitulée *Diaspora, exposition sensorielle*³⁹⁷. Comme le rappelle la cinéaste, « Le propos de l'exposition n'est pas de montrer la douleur, l'arrachement, les morts, l'humiliation liés à ces départs, mais de donner à voir ce que l'Afrique a insufflé dans le combustible du monde : des implantations constructives plus que des exils douloureux. Dans le terme même de diaspora réside déjà un acquis : on a franchi la frontière. On se dit que le plus dur est derrière, et la notion d'installation apparaît. La diaspora se lit ainsi dans son sens étymologique : c'est alors la dispersion, frôlant parfois la dissolution, mais manifestant surtout la volonté de rester reliés³⁹⁸ ». L'exposition se propose de présenter l'apport de la diaspora africaine dans toutes les régions du monde. Claire Denis s'est entourée d'un collectif d'artistes : cinéastes, chef opérateur, couturier, musiciens et sportif sont invités à donner leur point de vue et porter leur pierre à l'édifice.

³⁹² 9ème Biennale de Shanghai du 2 octobre 2012 au 31 mars 2013.

³⁹³ *Après l'Histoire : Alexandre Kojève photographe*, Palais de Tokyo, Paris, du 16 octobre 2012 au 10 février 2013.

³⁹⁴ Quentin Meillassoux, co-commissaire de l'exposition *Un Coup de dés* dans le cadre du Nouveau festival 2015, *Air de jeu*, du 15 avril 2015 au 20 juillet 2015.

³⁹⁵ Jacques Rancière, « Entretien avec Jacques Rancière : Où en est l'art ? » par Bertrand Dommergue, *in* Mediapart, 31 août 2015. In <http://blogs.mediapart.fr/blog/bertrand-dommergue/310815/entretien-avec-jacques-ranciere-ou-en-est-lart>. (consulté le 15/09/2015).

³⁹⁶ Hans-Ulrich Obrist, « After the moderns, the immaterials », *The Exhibitionist* n° 5, janvier 2012, p. 15.

³⁹⁷ Claire Denis, *Diaspora, exposition sensorielle*, Musée du Quay Branly, Paris, du 2 octobre 2007 au 6 janvier 2008.

³⁹⁸ Communiqué de presse de l'exposition.

L'exposition présente alors la vision de la diaspora du réalisateur camerounais Jean-Pierre Bekolo à travers une installation vidéo *Une Africaine dans l'Espace*. Claire Denis filme le footballeur Lilian Thuram racontant son expérience. Le réalisateur tchadien Mahamat-Saleh Haroun propose une réflexion sur la notion de l'errance. La chorégraphe Mathilde Monnier présente, en collaboration avec le réalisateur Karim Zeriahen, un film autour de la transmission de la danse. Le réalisateur égyptien Yousry Nasrallah propose une installation sonore recréant l'environnement du lac Nasser [Fig. 34].

La bande-son de l'exposition est confiée au musicien Jeff Mills et à l'ingénieur du son Brice Leboucq. Une fresque photographique de quinze mètres de long, d'Agnès Godard (directrice de la photographie) coure le long d'un mur, un miroir reflète les visiteurs qui font ainsi partie de cette fresque et donc symboliquement de l'histoire de l'Afrique. Le couturier John Galliano crée une installation composée de trois robes influencées par la culture Massai. Le tout est scénographié par l'architecte David Serero. Un cycle de films évoquant la diaspora noire est proposé, la programmation est confiée à Thierry Jousse. La cinéaste-curatrice Claire Denis s'entoure de ceux qui composent son environnement professionnel. Le musée est ici offert et ouvert aux expérimentations d'ingénieur du son, photographe de plateau, cinéastes, comme sur un plateau de cinéma. Mais les compétences de chacun ne font pas forcément œuvre.

5. Exhibitions, L'invention du sauvage (Lilian Thuram)

Après Claire Denis c'est au tour de l'ancien footballeur Lilian Thuram d'endosser le costume de curateur, pour l'exposition *Exhibitions, L'invention du sauvage*³⁹⁹ en 2012, également au musée du Quai Branly. Celle-ci retrace l'histoire des hommes, femmes et enfants qui, venus d'Afrique, d'Asie, d'Océanie ou d'Amérique, ont été exposés dans des zoos humains, des défilés, des foires ou dans des cabarets [Fig. 35]. Lilian Thuram est président de la Fondation "Éducation contre le racisme". Nous pouvons nous demander quelles raisons poussent l'institution parisienne à inviter l'ancien footballeur? Le commissariat n'a pas été confié à un expert dans le sujet, un sujet sensible et grave, mais à un ancien footballeur. Loin de dire que Lilian Thuram ne soit pas compétent, ni sensible au sujet, cela nous mène à penser ou repenser le commissariat d'exposition qui n'est plus ici une affaire d'expert. Une telle approche démontre qu'aucune compétence spécifique est nécessaire pour être curateur. L'exposition est le fruit d'un travail « de recherches débutées il y a plus de dix ans », précise le communiqué de presse. Elle est composée de plusieurs milliers d'œuvres et documents issus de plus de deux cent musées et collections privées du monde entier. Nous avons un peu de mal à imaginer Lilian Thuram faire appel aux prêteurs que furent le musée du Prado, le musée des Arts Décoratifs de Paris, la British Library, le Victoria & Albert Museum, la National Portrait Gallery, le Muséum d'Histoire Naturelle, l'Historisches Museum de Franckfort, le musée du Quai Branly et la collection

³⁹⁹ Pascal Blanchard et Lilian Thuram, *Exhibitions, L'invention du sauvage*, Musée du Quai Branly, Paris, du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012.

rassemblée par le Groupe de recherche Achac ; bref il est difficile de l'imaginer faire un travail de commissaire d'exposition. Lilian Thuram a été soutenu dans cette entreprise par Pascal Blanchard, historien et chercheur associé au CNRS et Nanette Jacomijn Snoep, responsable des collections Histoire du Musée. Il est évident que nous avons là nos deux véritables commissaires de l'exposition, qui ont le savoir, la connaissance, mais malheureusement pas la notoriété d'un ancien champion du monde de football.

6. GIRL (Pharrell Williams)

Dans son ouvrage *L'artiste commissaire*, l'historienne de l'art Julie Bawin écrit qu'en « suivant une telle logique, on peut envisager que demain une star de la chanson interprète les collections d'un musée⁴⁰⁰ ». En 2014 la galerie Emmanuel Perrotin présenta l'exposition GIRL, « curated » par le chanteur Pharrell Williams. Le chanteur-curateur explique ses choix curatoriaux, « Cela fait longtemps, et de plus en plus intensément, que je mêle les œuvres d'art dans ma vie, ma musique, mes créations vestimentaires, les bijoux [...] Elles stimulent la créativité, la curiosité envers les autres, et rendent tout simplement heureux ! » il précise « Avec les artistes visuels, je suis comme un étudiant, j'apprends tellement à leurs côtés. Les œuvres d'art vous apprennent à vivre et à penser différemment⁴⁰¹ ». Le galeriste s'explique : « Après la soirée d'ouverture de ma galerie à New York, Pharrell nous a emmené en tout petit comité écouter les cinq premiers titres de son album G I R L à la fin de l'année 2013. Nous avons dansé sur chaque morceau, tant les accords nous mettaient dans une dynamique joyeuse. Dans l'émotion qui nous emportait, on s'est aperçus que cet hommage aux femmes était destiné à devenir un succès mondial et constituait un tournant dans sa carrière. Pharrell nous a fait sentir que nous faisons partie de cette aventure [...] Elle se poursuit tout naturellement avec ce projet à la Galerie à Paris⁴⁰² ». Inutile de s'appesantir sur cette exposition qui eu un grand succès , le vernissage très VIP attira beaucoup de monde, « les paparazzi étaient sur le pied de guerre », ⁴⁰³ le public du vernissage était trié sur le volet, ceux qui possédait un ruban rose pouvait profiter du « buffet ultra-gourmet⁴⁰⁴ », ceux qui avait un ruban blanc, « réservé aux habitants de ce superbe hôtel particulier parisien⁴⁰⁵ », soit près de quarante VIP, pouvaient assister au concert « surprise » donné par la star, les personnes sans ruban rose ni blanc pouvant aller à la FNAC acheter le disque du chanteur. Pour aller dans le sens de Julie Bawin, « en suivant une telle logique », nous pouvons dès lors envisager une exposition organisée « curaté » par Madonna chez Larry Gagosian, ou par Catherine Deneuve chez Kamel Mennour.

⁴⁰⁰ Julie Bawin, *L'artiste commissaire*, op. cit., p. 261.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Valérie Duponchelle, « Pharrell Williams rend le tout-Paris Happy », Le Figaro, 27 mai 2014.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

7. Prendre soin de Robert Mapplethorpe

Un an avant cette exposition de Pharrell Williams chez Emmanuel Perottin, eu lieu à la galerie Thaddaeus Ropac une carte blanche confiée à l'actrice Isabelle Huppert. Une exposition consacrée au photographe américain Robert Mapplethorpe. Le galeriste a initié un cycle de cartes blanches pour les expositions consacrées à Robert Mapplethorpe. Ainsi Cindy Sherman a été en 2003, curatrice de l'exposition *Robert Mapplethorpe : Eye to Eye*, à New York. En 2005, c'est le peintre David Hockney, qui, à Londres fut le curateur de l'exposition *Robert Mapplethorpe curated by David Hockney*. La même année Hedi Slimane et Vik Muniz ont été tour à tour curateurs d'une exposition Mapplethorpe, celle d'après Robert Wilson « curata », l'exposition de la galerie Ropac. En 2011, c'est la réalisatrice Sofia Coppola qui fut la commissaire de l'exposition Mapplethorpe. Enfin en 2013-2014 à la villa Kast à Salzburg, dans le cadre des trente ans de la galerie autrichienne, l'actrice Isabelle Huppert se prêta au jeu du « curating » chez Ropac. « L'actrice-curatrice-d'une-exposition » explique sa démarche, « Je regarde chaque photo de Robert Mapplethorpe comme je lirais un poème.

Dans celles que j'ai choisies il pose un regard sur le monde empreint de douceur et de silence. Ce sont des photos silencieuses. Dans ce monde qui lui est propre, tout est lié: il brouille les frontières, il confond le mobile et l'immobile. Ses fleurs sont vivantes presque "humaines" et ses corps sont figés dans leur beauté éternelle. Chaque photo est pure émotion. Il y a dans chacune d'elles la perfection des formes, la délicatesse et le mystère des ombres et des lumières...Robert Mapplethorpe, le photographe poète⁴⁰⁶ ». D'autres curateurs seront invités pour leur renommés, des stylistes de mode touchés par la vague du *curating*. Ainsi le couturier Kenzo Takada posant « Un certain regard sur le Japon chez le galeriste Jean-Jacques Dutko⁴⁰⁷ ». Une exposition dans laquelle le couturier est invité à investir l'espace de la galerie, « le plus parisien des japonais » comme le précise le galeriste. Des artistes occidentaux et japonais sont exposés. L'exposition est censée refléter la double culture du couturier, installé en France depuis 1964. Les œuvres sont exposées au milieu de meubles laqués, sculptures et céramiques. Des couturiers sont mis a contribution. Christian Lacroix semble être un invité surprise dans le domaine du commissariat d'exposition pourtant il est un habitué des arts de la scène, il a réalisé les costumes de bon nombre de spectacles et ce depuis 1986⁴⁰⁸. En 2007, le Centre national du costume de scène de Moulins consacre une exposition sur ses costumes de scène⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Cité in communiqué de presse de l'exposition, in <http://ropac.net/exhibition/curated-by-isabelle-huppert>. (consulté le 23/09/2015).

⁴⁰⁷ Exposition *Un certain regard sur le Japon*, galerie Jean-Jacques Dutko, du 11 septembre au 27 octobre 2012. Les artistes présentés sont : Katsu Hamanaka, Eugène Printz, Jean Dunand, Jacques Emile Ruhlmann, Kenzo Takada, Hitomi Uchikura, Akashi Murakami, Shoko Koiré, Bruno Romeda, Eric Schmitt, Henri Simmen, Béatrice Casadesus, Yann Delacour, Nathalie Derouet, Odon, Naoto Fukasawa, Ytiga Noumata et Asuka Tsu Boi.

⁴⁰⁸ *Zoopsie Comedi*, Bataclan, Paris, et *Chantecler*, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Nantes, 1987 (*Les Anges ternis*, Opéra de Paris), en 1988 (*Gaîté parisienne*, ballet de Léonide Massine, Metropolitan Opera, New York), 1994 (*Les caprices de Marianne*, Bouffes du Nord, Paris), 1995 (*Phèdre*, Comédie-Française, Paris. *Othello*, Théâtre 14 – Jean-Marie Serreau, Paris), 1996 (*Arsa y Toma*, ballet de flamenco chorégraphié, Opéra

La même année, il est invité au musée des Arts décoratifs⁴¹⁰ à concevoir l'exposition *Christian Lacroix, histoires de mode*. Il y présente « sa première exposition qui retrace « son » histoire de la mode, du XVIIIe siècle à nos jours⁴¹¹ ». Proposant un regard rétrospectif sur son travail et vingt ans de carrière, le couturier parlera d'un « musée imaginaire⁴¹² » où « des lieux, des époques qui n'avaient strictement rien à voir entre eux et qui, frottés comme un silex, font naître une étrangeté (étrange, étranger) d'actualité ». En 2011, le couturier est invité par Hana Chidiac pour concevoir l'exposition *L'Orient des femmes vu par Christian Lacroix*. Le souhait du commissaire de l'exposition Hana Chidiac, « était de collaborer avec un artiste contemporain, de préférence européen, afin qu'il puisse apporter une nouvelle dimension⁴¹³ ».

En 2015, le musée Cognacq-Jay propose une carte blanche au couturier. Il s'agit de l'exposition *Lumières : carte blanche à Christian Lacroix*. [Fig. 36] Il est proposé au couturier de travailler l'ambiance d'une visite en confrontant des œuvres textiles avec les collections du musée, tourné vers les arts décoratifs du XVIIIe siècle. Il explique ses choix : « À ce parcours, j'ai adjoint, thème par thème, des œuvres contemporaines et des costumes de scène dans une ambiance intimiste de collectionneur. Je ne suis ni commissaire d'exposition, ni conservateur de musée. Je m'autorise donc à aller jusqu'au « décoratif » avec des tapis, des couleurs, des contrastes entre chic et kitsch⁴¹⁴ ». L'exposition sera loin de faire l'unanimité, c'est chez l'historien de l'art Andrian Goetz que l'on trouve la critique la plus virulente, n'hésitant pas à qualifier Christian Lacroix (et Jean Nouvel) de commissaires gadgets. Le critique du Figaro reproche au couturier le caractère non scientifique de l'entreprise⁴¹⁵. L'idée du musée Cognacq-Jay est de faire du neuf avec du vieux. Proposant une présentation d'œuvres plus séduisante afin d'avoir plus de visiteurs, Christian Lacroix devient un alibi pour cette opération publicitaire. Mais retenons, ici, le résultat proposé par le couturier. Au milieu d'une salle un costume trône sur un tapis, au mur des tableaux du XVIIIème sont exposés les uns à

d'Avignon), 1998 (*La Valse des bonbons*, conçus par la télévision viennoise, Opéra de Vienne), 1999 (*Les enfants du siècle*, film de Diane Kurys), 2001 (*Shéhérazade*, Opéra national de Paris. (Bérénice, théâtre de Chaillot, Paris), 2005 (*La femme sans ombre*, théâtre de la Monnaie, Bruxelles), 2006 (*Così fan Tutte*, Théâtre de La Monnaie, Bruxelles. *Don Giovanni*, Festival de musique ancienne, Innsbruck. *Cyrano de Bergerac*, Comédie-Française, Paris), En 2006, il est commissaire de l'exposition *Rouge* des costumes de scène (XVIII e-XIXe siècles), exposition virtuelle, présentée à la Bibliothèque Musée-Opéra. En 2008, il réalise les costumes de l'opéra *Roméo & Juliette*, pour l'Opéra-Comique, Paris. En 2010, il conçoit les costumes de la pièce *Zoopsis Comedi*, au théâtre Jean Vilar, Suresnes.

⁴⁰⁹ Christian Lacroix, *costumier*, exposition, du 3 juin au 11 novembre, Centre national du costume de scène, Moulins.

⁴¹⁰ Christian Lacroix, *histoires de mode*, exposition, du 7 novembre au 20 avril 2008, musée des Arts décoratifs, Paris.

⁴¹¹ Claire Mabrut, *Christian Lacroix, couturier commissaire*, Le Figaro Madame, 8 novembre 2007.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Cité in <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/a-l-affiche/l-orient-des-femmes-vu-par-christian-lacroix/interview-d-hana-chidiac-commissaire-de-l-exposition.html>. (consulté le 23/09/2015).

⁴¹⁴ Véronique Bouruet-Aubertot, *Le couturier français s'invite au musée Cognacq-Jay pour une carte blanche*, in *Télérama* sortir, 19 décembre 2014.

⁴¹⁵ Andrien Goetz, « Nouvel et Lacroix, commissaires gadgets », Le Figaro, 28 janvier 2015.

côté des autres formant une ligne qui anime le mur. Au même moment, l'architecte Jean Nouvel est invité à Versailles pour être curateur de l'exposition *18ème, aux sources du design*⁴¹⁶.

Comme le souligne le critique du Figaro, cette exposition "aurait pu s'intituler Cent chefs-d'œuvre du mobilier du XVIIIe siècle"⁴¹⁷. Andrien Goetz s'en donne à cœur joie dans son article, pour qui Jean Nouvel "a été invité à rédiger un abécédaire digne d'Achille Talon"⁴¹⁸. Il est évident que l'architecte a été invité plus pour sa renommée plus que pour son érudition concernant le mobilier du XVIIIème. Je serais par contre plus modéré concernant Christian Lacroix, invité pour repenser la scénographie du musée Cognacq Jay. Le couturier, sans être un spécialiste du XVIIIème siècle, est passé maître dans la scénographie et l'histoire du costume en France. Certes, lui aussi est invité pour sa renommée et non uniquement pour le caractère scientifique de sa démarche, mais il fait preuve d'une originalité qui a déplu à Andrien Goetz mais qui avait l'avantage de répondre au cahier des charges du musée, dépoussiérer la présentation des collections.

8. Karl Lagerfeld

Karl Lagerfeld est invité à concevoir le stand de la galerie Gmurzynska lors de la FIAC en 2011 [Fig. 37]. Le couturier est un artiste faisant partie de l'écurie d'artistes de cette galerie suisse, au milieu des Yves Klein, Robert Indiana, Wilfredo Lam ou encore Sylvester Stallone. Le stand présente une « exposition » intitulée *Rebels*, elle est « curatée » par Isabelle Bscher (fille de la galeriste, Krystyna Gmurzynska), et mise en scène par Lagerfeld. Le couturier explique : « le stand que j'ai dessiné [...] était un simple espace cadré pour exposer ce que la galerie voulait exposer. Ce projet est d'une dimension entièrement différente. Mon favori, cependant, reste le stand que j'ai créé, il y a plusieurs décennies, pour Anne-Sophie Duval. Il comportait des œuvres en laque de Jean Dunant, à une époque où l'Art Déco était à peine admis à la Biennale !⁴¹⁹ ». Il sera, l'année suivante invité pour scénographier la Biennale des antiquaires, par Christian Deydier président du syndicat national des antiquaires, voyant, souligne le couturier « la manière dont j'avais utilisé cet espace magnifique du Grand Palais pour les défilés Chanel⁴²⁰ ». Une fois de plus, l'invitation est faite pour diverses raisons, pour la renommée qui assure une couverture presse et parfois pour la compétence, qui est ici celle du couturier dans sa capacité à gérer la scénographie d'événements de grande envergure. Le stand scénographié à la FIAC en 2011 est quand à lui jugé « assez bling-bling⁴²¹ ». La vogue du « curating »

⁴¹⁶ Jean Nouvel, *18ème, aux sources du design*, château de Versailles, du 28 octobre 2014 au 22 février 2015.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Nicolai Hartvig, « Entretien exclusif avec Karl Lagerfeld, scénographe de la Biennale des Antiquaires », in <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/821707/entretien-exclusif-avec-karl-lagerfeld-scenographe-de-la>. (consulté le 27/09/2015).

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Fiac 2011, Le bilan, in

<http://www.artmarketinsight.com/fr/11/10/25/FIAC+2011+%E2%80%93+Notes+from+the+fair+>. (consulté le 27/09/2015).

n'atteint pas que les milieux de la haute-couture, du sport, du cinéma ou de l'architecture, avant cela, des écrivains, sont invités à se faire auteurs d'une exposition ; le rapprochement de la notion d'auteur n'est pas due au hasard, mais peut parfois se révéler hasardeuse. « L'écrivain au musée » est un mode opératoire désormais entré dans les mœurs de la programmation d'une institution. Le musée du Louvre joue à ce jeu depuis quelques années ; une manière de faire entrer discrètement l'art contemporain dans un musée classique. La carte blanche devient alors un modèle du genre. Pratique car éphémère, elle permet de faire dialoguer et/ou de réactiver des collections ou des salles peu visitées. Parmi les personnalités sont invités au Louvre : Umberto Eco, J.M.G Le Clézio, Patrice Chéreau, Pierre Boulez, Jean-Philippe Toussaint ou encore Philippe Djian.

9. Les Musées sont des Mondes (J.M.G Le Clézio)

J.M.G Le Clézio conçoit, en 2011, l'exposition *Les Musées sont des Mondes*⁴²², au Musée du Louvre. De la part des dirigeants du musée parisien, les intentions sont évidentes, dès la première phrase du communiqué de presse, le curateur est surnommé « Le Grand invité⁴²³ ». Car le prix Nobel de littérature est un invité d'honneur, il n'est pas le curateur, puisqu'il est bien indiqué dans le communiqué de presse que le curateur est une curatrice : « Marie-Laure Bernadac, conservateur général, chargée de mission pour l'art contemporain au Louvre, assistée de Pauline Guelaud et de Maïa Kantor ». L'écrivain est donc là pour poser son regard sur les collections, pour faire des rapprochements inattendus, c'est ce que l'on attend de lui. L'exposition sera comme convenu un assemblage de pièces sans aucune hiérarchie, ainsi voisineront des « nattes du Vanuatu, les tableaux haïtiens, une tête Ifé du Nigeria, des tableaux du XVIIIe, sur la révolution, des ex-voto mexicains ». L'exposition renoue avec la notion de « cabinet de curiosités », une fois de plus, et pour ne pas déroger à la règle, l'art contemporain arrive comme contrepoint avec des œuvres de Camille Henrot, Bertrand Lavier, Betsabée Romero, Pascale Marthine Tayou, Hervé Télémaque et Jean-Michel Basquiat. Pourtant *le musée monde* n'est pas sans évoquer la notion de tout-monde élaboré par Édouard Glissant⁴²⁴ en 1993 dans son roman *Tout-monde*, qui anticipe le texte *Traité du tout-monde* paru quatre ans plus tard. Édouard Glissant faisant l'éloge de la « pensée du métissage, d'une relation dialectique entre oral et écrit⁴²⁵ », met en avant la créolisation comme un imaginaire qui nourrit « les poétiques diffractées » du « chaos-monde ». Il est impensable que Jean-Marie Le Clézio ne soit pas

⁴²² J.M.G Le Clézio, *Les Musées sont des Mondes*, Musée du Louvre, Paris, du 5 Novembre 2011 au 6 Février 2012.

⁴²³ Communiqué de presse de l'exposition, *Le musée monde*, http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-clezio.pdf. (consulté le 27/09/2015).

⁴²⁴ Le tout-monde est aussi un dérivé du cri du monde, Édouard Glissant, « Le cri du monde, carrefour des littératures européennes, Strasbourg », *Le Monde*, 5 novembre 1993, p. 27-28. Repris in Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴²⁵ Dominique Chancé, « Apprendre à lire le Tout-Monde avec Édouard Glissant », in http://www.mlfmonde.org/IMG/pdf/13_22_EF05.pdf. (consulté le 25/09/2015).

sensible à la notion de tout-monde. Rappelons qu'il écrit *rêve mexicain*⁴²⁶, un ouvrage qui interroge la disparition des cultures indiennes suite aux conquêtes espagnoles.

Jean-Marie Le Clézio exprime ainsi : « Ce qui a disparu, c'est cette civilisation plurielle, complexe, à beaucoup d'égards inventive et profonde, qui s'est développée sur tout le continent américain. S'il n'y avait eu la catastrophe de la conquête, les massacres, les expurgations, les viols physiques et moraux, en plusieurs endroits elle aurait développé des thèmes admirables dont bien sûr nous ne pouvons avoir aucune idée⁴²⁷ ».

Plus loin, « Nous découvrons peu à peu à quel point nous leur en sommes redevables⁴²⁸ ». Le tout-monde est aussi un voyage, un voyage dans la langue, « le langage est un voyage et vous voyez qu'il n'a pas de fin⁴²⁹ » précise dès lors Édouard Glissant.

10. Voyages (Philippe Djian)

Une autre exposition dont l'invité d'honneur est Philippe Djian, va rendre la notion de voyage très présente. L'exposition intitulée *Voyages* est une traversée dans les arts et la littérature. Philippe Djian écrit pour la catalogue un beau texte sur le voyage évoquant la complexité d'une traversée : « Traverser en bateau n'était pas simple⁴³⁰ », le besoin de tenir un journal, « pour un écrivain, tenir un journal est vivement conseillé⁴³¹ », la difficulté du choix des livres à emporter, « il convient de bien choisir les livres qu'on emporte. Ne pas oublier qu'il faudra les hisser ans le compartiment à bagages, les traîner en ville, les protéger de la pluie⁴³² », la recherche des mots « l'écrivain est comme un peintre, à ceci près qu'il doit fabriquer ses couleurs lui-même », le sentiment de liberté que procure une traversée⁴³³ ». C'est sans doute ce sentiment de profonde liberté qui importe par-dessus tout et qui émerge⁴³⁴ », mais Philippe Djian parle-t-il d'un voyage physique ou d'un voyage fait à travers l'écriture ? Peut-être et sûrement les deux. L'exposition au Louvre propose, rappelle Pascal Torres, conservateur en chef et commissaire de l'exposition, « un choix d'œuvres hétéroclites réalisé par Philippe Djian à partir des collections de plusieurs départements du musée du Louvre⁴³⁵ ». L'exposition présente des stèles mésopotamiennes, des feuillets de papyrus, des éléments de sarcophage égyptien, des vases de la Grèce antique, des gravures de Dürer (*saint-christophe*) et de Rembrandt (*la fuite en Egypte*), des dessins de voyages, des carnets, des gravures réalisées d'après voyages et conquêtes, des volumes reliés de livres de voyages dont, *Le voyage pittoresque de la Syrie*,

⁴²⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le rêve mexicain ou La pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴²⁷ François Armanet, « Les Amérindiens et nous, par J.M.G. Le Clézio », in *Le nouvel Obs*, 9 octobre 2008.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, op. cit., p 462-463.

⁴³⁰ Philippe Djian, « *Voyages* », in catalogue *Voyages*, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2014, p. 17.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.* p. 20.

⁴³³ *Ibid.* p. 21.

⁴³⁴ *Ibid.* p. 30.

⁴³⁵ Pascal Torres, *Voyages, Itinéraire d'une exposition*, in catalogue *Voyages*, loc. cit., p. 32.

de la phénicie, de la palestine et de la basse Egypte de Louis François Cassas (1856-1827), ou le voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile de Jean-Claude Richard de Saint-Non. Mais l'exposition recèle un trésor, un panorama, réalisation de Pierre Prévost.

Le panorama de Constantinople, de 1818, une huile sur toile de soixante huit centimètres de haut sur huit mètres cinquante six de long. Des œuvres d'artistes contemporains⁴³⁶ sont adjointes à l'exposition. Plus qu'un voyage onirique au travers des collections du musée, Philippe Djian propose une traversée de la notion de voyage à travers les âges : le voyage symbolique vers la mort, le voyage comme conquête de l'espace, le voyage comme découverte de l'autre, le voyage comme besoin de rencontre, le voyage forcé, celui de l'immigration. Il se rapproche parfois de la pensée de Gilles Deleuze pour qui le voyage est celui de la rupture, le voyage pour le plaisir, le voyage immobile des nomades, ou encore le voyage pour vérifier quelque chose. « Finalement qu'est-ce qu'on fait quand on voyage ? On vérifie toujours quelque chose⁴³⁷ ». « On vérifie que telle couleur qu'on a rêvée se trouve bien là ». À quoi il ajoute de manière importante : « Un mauvais rêveur c'est quelqu'un qui ne va pas voir si la couleur qu'il a rêvée est bien là. Mais un bon rêveur il sait qu'il faut aller vérifier, voir si la couleur est bien là. Ça, je me dis, ça c'est une bonne conception du voyage⁴³⁸ ». Le voyage comme rupture selon Gilles Deleuze : « il y a des voyages qui sont de véritables ruptures. Par exemple la vie de Jean-Marie Le Clézio actuellement m'apparaît quelque chose où, là, il opère sûrement une rupture⁴³⁹ » ; un juste retour des choses, Jean-Marie Le Clézio et Philippe Djian sont deux invités de marque sans prétentions curatoriales dans le plus grand musée du monde : « Je suis presque gêné, quand je lis « exposition de Philippe Djian [...] Je ne suis pas un artiste. La seule chose que je pouvais faire, c'était le catalogue⁴⁴⁰ ».

Quoiqu'il en soit l'écrivain ne se considérant pas comme un artiste nous a donné à voir une réflexion en mouvement, un engagement et des convictions qui lui sont propres, à travers un choix d'œuvres et de documents, qui, mis en relation et en perspective donnent à penser notre monde. Philippe Djian s'était fait l'auteur, en 1993, d'un Musée secret consacré à Bram Van Velde où il écrivait « je sais très bien à quoi je m'expose⁴⁴¹ ».

⁴³⁶ Bill Viola, Louise Bourgeois, Pierre Aechinsky, Raphael Denis, Aurelien Farina et Gabriel Leger.

⁴³⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, tome VI, Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1925.

⁴³⁸ Gilles Deleuze, Claire Parnet et Pierre-André Boutang, *V comme voyage*, in *Abécédaire*, Paris, éditions du Montparnasse, 1988.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Cité par Sarah Belmont, « Ces commissaires venus d'ailleurs », in le journal des arts, no 442, du 2 au 15 octobre 2015, p. 10.

⁴⁴¹ Philippe Djian, *Il dit que c'est difficile. Bram van Velde*, Paris, Flohic, 1993, rééd. 1995, p. 7.

11. La main et le regard (Jean-Philippe Toussaint)

Jean-Philippe Toussaint est l'auteur de l'exposition *La main et le regard*, au musée du Louvre en 2012⁴⁴², dans le cadre des auteurs invités à poser leur regard sur le musée. L'exposition « associe photographies, vidéos, installations et performances de l'artiste pour « évoquer le livre sans passer par l'écrit⁴⁴³ ». L'auteur de « La salle de bain⁴⁴⁴ » a réalisé deux grandes installations photographiques, « Mardi au Louvre », vue du musée le jour de sa fermeture et un portrait d'un groupe d'écrivains⁴⁴⁵ inspiré du tableau *l'Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour [Fig. 38]. Jean-Philippe Toussaint est un artiste transversal, à la fois écrivain, photographe, cinéaste et plasticien (ce qui est assez méconnu). L'exposition parle du livre « Un hommage visuel au livre⁴⁴⁶ », explique-t-il. L'écrivain cite Philippe Djian « Il y a cette idée de devoir quelque chose, d'être redevable, d'avoir une ardoise quelque part⁴⁴⁷ ». L'auteur pense au livre de Julien Gracq *En lisant en écrivant*⁴⁴⁸. *L'exposition et le catalogue-livre font le bilan* « de dix années de réflexion visuelle autour de mes photos, mes films, mes propositions plastiques⁴⁴⁹ », qui nous font découvrir les coulisses d'une œuvre, comme dans son film *La Patinoire* qui « racontait déjà le tournage d'un film, je mets mes brouillons sur internet [...] J'aime que ce soit ouvert, un peu comme les cuisines japonaises⁴⁵⁰ ». L'atelier est le thème de la grande composition photographique *Mardi au Louvre*, ici, « le tableau, librement inspiré des grandes compositions de tableaux d'ateliers, sera composé de plusieurs saynètes parallèles enchevêtrées sur différents niveaux⁴⁵¹ ». L'exposition est agrémentée de pièces en néon, *Livre/Louvre* par exemple, œuvre néon de Toussaint, qui en pratique la réalisation depuis 2009. C'est à Canton, invité par Chen Tong l'éditeur de ces livres en Chine, que Jean-Philippe Toussaint réalisera ses premières compositions en néons : « Lors de l'exposition de Canton, j'ai montré des photos, des vidéos, des compositions de néons. C'est également pour cette exposition que j'ai créé le néon bilingue français-chinois encore qu'aux mots il lui confia qu'il préférerait la lumière⁴⁵² ».

Si Bernard-Henri Levy opérait un questionnement entre art et philosophie lors de son exposition à la fondation Maeght, Jean-Philippe Toussaint va, au Louvre, opérer un rapprochement intelligent entre art et littérature, entre l'écrit et le visuel. Un dialogue d'autant plus vivace qu'il s'investit totalement dans l'exposition, il n'est pas seulement scénographe d'une collection et ne se fait

⁴⁴² Jean-Philippe Toussaint *"La main et le regard, Jean-Philippe Toussaint au Louvre"*, Musée du Louvre, Paris, du (8 mars 2012 au 11 juin 2012).

⁴⁴³ Communiqué de presse de l'exposition.

⁴⁴⁴ Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

⁴⁴⁵ Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Pierre Bayard, Emmanuel Carrère, Philippe Djian, Emmanuel Torres (commissaire de l'exposition) et Olivier Rolin.

⁴⁴⁶ Elisabeth Philippe, « Toussaint : dans les coulisses de son travail d'écrivain », in *Les Inrocks*, 11 mars 2012.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Julien Gracq, de *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions José Corti, 1980.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Jean-Philippe Toussaint, « *Mardi au Louvre* », in catalogue *La main et le regard, Livre/Louvre*, Paris, Louvre Editions, Le Passage, 2012, p. 178.

⁴⁵² Jean-Philippe Toussaint, « *Canton* », in catalogue *La main et le regard, op. cit.*, p. 190.

pas seulement commentateur d'œuvres, il est artiste. Comme le précise Donatien Grau, les institutions n'ayant pas encore eu l'audace de donner carte blanche à un artiste, « Toussaint ose⁴⁵³ », « Toussaint l'écrivain est aussi, désormais, artiste⁴⁵⁴ ». Ici, plus que curateur, l'invité est artiste, faisant œuvre dans le musée, de façon inattendue, car nous ne nous attendions pas à ce que cet écrivain devienne plasticien, ce qu'il assume. Jean-Philippe Toussaint pratique la photographie, la vidéo et la composition en néon qu'il a eu le temps d'expérimenter au fil des années ; au Louvre, il concrétise, sa vision, son regard.

12. Les aventures de la vérité (Bernard-Henri Levy)

Autre mise en perspective du monde actuel, celle proposée en 2013 par l'écrivain, philosophe, cinéaste, romancier, essayiste, dramaturge et chroniqueur français, Bernard-Henri Levy, à la fondation Maeght. L'exposition a pour titre *Les aventures de la vérité*⁴⁵⁵. Bernard-Henri Levy n'est pas néophyte en matière artistique, il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à des artistes comme Frank Stella⁴⁵⁶, César⁴⁵⁷, Piet Mondrian⁴⁵⁸ ou encore Piero della Francesca⁴⁵⁹. L'été 2012, la fondation Maeght proposa une exposition de Gérard Gasiorowski intitulée *Gasiorowski XXème – peintre « Vous êtes fou Gasiorowski, il faut vous ressaisir »*⁴⁶⁰, sur laquelle Bernard-Henri Levy écrira un billet dans « la règle du jeu », revue dont il est le directeur. Dans l'article « Connaissez-vous Gasiorowski⁴⁶¹ ? », il dépeint un artiste ayant plus à faire avec la pensée que la beauté, se référant à la troisième critique de Kant. Il cite Bernard Lamarche-Vadel, ami du peintre, mais aussi ami du philosophe, ce qu'il nous rappelle, ou plutôt, nous apprend. L'idée de l'exposition naît en 2011 lors d'un dîner au restaurant la Colombe d'or, à Saint-Paul-de-Vence, où le philosophe a ses habitudes. Le nouveau directeur de la fondation, Olivier Kaepelin, est présent dans l'établissement, Bernard-Henri Levy lui proposera alors une exposition qui serait un dialogue entre art et philosophie. Après Jean-François Lyotard et *Les Immatériaux*, Jacques Derrida et *Mémoires d'aveugles*, Bernard-Henri Levy est tenté par l'aventure du croisement entre les deux disciplines [Fig. 39]. Fasciné par les conflits, il souhaite évoquer le conflit entre peinture et philosophie, montrer « ce que la philosophie doit à l'art, et l'art à la philosophie⁴⁶² ».

⁴⁵³ Donatien Grau, « Les jeux de l'art et de la littérature », *Le Monde*, 27 avril 2012.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Bernard-Henri Levy, *Les aventures de la vérité. Peinture et philosophie, un récit*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, du 29 juin au 11 novembre 2013.

⁴⁵⁶ Bernard-Henri Levy, *Frank Stella*, Paris, La Différence, 2002.

⁴⁵⁷ Bernard-Henri Levy, *César*, Paris, La Différence, 1995.

⁴⁵⁸ Bernard-Henri Levy, *Piet Mondrian*, Paris, La Différence, 1995.

⁴⁵⁹ Bernard-Henri Levy, *Piero della Francesca*, Paris, La Différence, 1995.

⁴⁶⁰ Exposition Gasiorowski XXe – peintre « Vous êtes fou Gasiorowski, il faut vous ressaisir », Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 30 juin – 26 septembre 2012.

⁴⁶¹ Bernard-Henri Levy, « Connaissez-vous Gasiorowski », in *La règle du jeu*, 12 juillet 2012, repris in Bernard-Henri Levy, *Début de siècle. Questions de principe XII*, Grasset, coll. Le livre de poche, Biblio essais, 2013, pp. 609-612.

⁴⁶² Bernard-Henri Levy, *Lettre à Olivier Kaepelin*, in catalogue *Les aventures de la vérité. Peinture et philosophie : un récit*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, Paris, Grasset, 2013, p. 9.

Dans cette lettre de quarante sept pages adressée au directeur de la fondation, le philosophe-curateur expose ses idées, ses envies, ses projets. L'exposition est composée comme un livre ouvert, comprenant sept chapitres, sept séquences ; le scénario du conflit se déroule sous les pas des visiteurs. L'éclectisme des cent trente œuvres exposées et leurs rapprochements entre elles peuvent laisser dubitatif. Annick Colonna-Césari commente : « Ici, le romancier supplante le philosophe, car le parcours, mêlant pièces anciennes, modernes et contemporaines, noms illustres et inconnus, est conçu comme un "scénario", tente de raconter une "histoire" dont BHL assume la subjectivité, devançant les critiques⁴⁶³ ».

Les sept séquences sont composées comme suit : 1. La fatalité des ombres, 2. Technique du coup d'état, 3. La Voie royale, 4. Contre-être, 5 Tombeau de la philosophie, 6. La revanche de Platon, 7. Plastèmes et philosophèmes. Le parcours philosophique de l'exposition commence par le mythe de la caverne, la fatalité des ombres, où se côtoient des représentations de la caverne de Platon à l'image de celle attribuée à Michiel Coxie, une huile sur bois du XVIème siècle, ou celle de Huang Yong Ping de 2009, ou encore cette gravure de Jan Saenredam d'après une peinture de Cornelis van Haarlem (1604). Nous y trouvons aussi une pièce de Tatiana Trouvé, *ghost (archéologie du vide)*, de 2011, dont Bernard-Henri Levy écrit la notice dans le catalogue : « et puis cette sculpture donnant à sentir comme, cette fois, chez le Merleau-Ponty théorisant, dans *La Phénoménologie de la perception*, les concepts de la première Gestalltheorie, la distance qui la sépare des autres, le vide d'habitude invisible⁴⁶⁴ ». La seconde séquence est celle du coup d'état, « Cheval de Troie de cette conquête : le suaire de sainte Véronique, dont l'empreinte revient comme un thème obsédant depuis le Moyen Âge⁴⁶⁵ », comme l'écrira Laurent Wolf. Dans cette séquence, il juxtapose et met en confrontation, plusieurs versions de Sainte Véronique, comme celle attribuée à Simon Vouet (1630), celle de l'école de Murillo (XVIIIè).

La critique d'art Valérie Duponchelle y voit « des mariages inattendus qui opèrent. Comme le mur anachronique des *Véronique* qui confortent la légende sainte à grand renfort de tableaux délicats (une huile sur panneau de bois de la pure école flamande, XVe), de pieux hommages peints et de remixes kitsch contemporains (*Sainte Véronique* par Pierre & Gilles, soit Anna Mouglalis en 2013)⁴⁶⁶ ». La critique du Figaro n'apprécie cependant pas certains rapprochements : « il y a des voisinages mortels qui font fuir par la violence de leurs couacs ». Une fois libérés les peintres sont sur la voie royale, John Baldessari côtoie Fernand Leger, ou Jackson Pollock. Les artistes « s'emparent de l'histoire⁴⁶⁷ », ils pensent l'espace et philosophent, l'objet pictural devient objet abstrait, Piet Mondrian, Barnett Newman, ils deviennent ou ont réalisé « le contre-être ». Alors qu'ils sont devenus

⁴⁶³ Annick Colonna-Césari, « Bernard-Henri Levy devient commissaire d'exposition », *L'express*, 29 juin 2013.

⁴⁶⁴ Bernard-Henri Levy, *La fatalité des ombres*, in catalogue *Les aventures de la vérité. op. cit.*, p. 186

⁴⁶⁵ Laurent Wolf, *Bernard-Henri Levy à la fondation Maeght*, Études, revue de culture contemporaine, octobre 2013.

⁴⁶⁶ Valérie Duponchelle, « BHL à la fondation Maeght, embouteillage d'idées », *Le Figaro*, 29 juin 2013.

⁴⁶⁷ Laurent Wolf, « Bernard-Henri Levy à la fondation Maeght », *loc. cit.*

des maîtres, les artistes vont prendre « le pouvoir sur la pensée⁴⁶⁸ ». L'art a pris le dessus sur la philosophie dont Bernard-Henri Levy en voit le tombeau. Mais la philosophie est loin de dire son dernier mot, « elle va s'emparer de l'art et de l'esprit des artistes, qui finissent par se croire philosophes et abandonnent leurs propres manières de voir⁴⁶⁹ ».

La dernière séquence, *Plastèmes et philosophèmes*, (plastèmes, c'est-à-dire en rapport plastique ; philosophèmes, les propositions philosophiques) font la part belle à la réconciliation, au travers des pièces de Jean-Michel Alberola, Miquel Barcelo ou Valerio Adami.

L'exposition a demandé au philosophe deux années de recherches, ce dernier écumant les musées, fondations, ateliers et collections privées. Son travail de recherche est révélé dans le catalogue de l'exposition, sous forme de journal, le lecteur peut ainsi le suivre dans ses pérégrinations, à la recherche de l'œuvre perdue et dans leurs éventuels rapprochements. Dès les premières pages de ce journal, il ancre sa position en expliquant à Olivier Kaepelin : « j'explique que le problème d'une exposition est de frayer une voie moyenne entre deux impératifs – donc deux écueils - symétriques. Kosuth et son « jeu de l'indicible », hommage à Wittgenstein, [...] et tirait à lui, Kosuth, toutes les œuvres exposées. Et Buren tonnait [...] contre Harald Szeemann⁴⁷⁰. Au philosophe d'ajouter : « Buren a raison. Mais Kosuth aussi ». Bernard-Henri Levy joue le jeu du curateur connaissant les dangers de l'instrumentalisation des œuvres et des artistes. La mise en garde de Daniel Buren en 1972, sonne et résonne aujourd'hui dans les têtes de tous les curateurs. Bernard-Henri Levy, à travers cette réflexion, se met lui-même en garde et prévient qu'il n'est pas dupe. Plus loin, il écrira d'ailleurs : « cette mode du « curating », [...] ces musées qui poussent partout comme des champignons et qui ont besoin de curateurs pour les meubler, tout cela est insupportable⁴⁷¹ ».

Le 21 octobre «les curateurs (pardon : les bâtisseurs de cathédrales et de palais) se prennent pour des artistes⁴⁷² ». Bernard-Henri Levy connaît les critiques de ce milieu adressées aux curateurs, un milieu qui ne le connaît pas. Il veut retracer le cheminement et les relations entre la peinture et la philosophie, de l'interdit platonicien qui empêcha les peintres de peindre au « kantisme qui les libéra⁴⁷³ », de Hegel et la mort de l'art à Martin Heidegger qui au contraire le célébra. Bernard-Henri Levy veut travailler les concepts de Gilles Deleuze et les percepts de Francis Bacon qu'il estime rarement traités. Nombreux sont les philosophes contemporains qui ont entretenu une relation épistolaire avec un ou plusieurs artistes, comme Gilles Deleuze avec Francis Bacon⁴⁷⁴, Jean-François Lyotard et Marcel Duchamp⁴⁷⁵, Michel Foucault et René Magritte⁴⁷⁶ et Jean-Luc Nancy établissant les relations entre Jacques Derrida et Valerio Adami⁴⁷⁷.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 73.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996.

⁴⁷⁵ Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp (Ecritures-Figures)*, Paris, Galilée, 1977.

Afin d'étayer son propos, Bernard-Henri Levy « est allé jusqu'à filmer une vingtaine de plasticiens en train de lire, devant la caméra, Aristote, Sartre ou Baudrillard⁴⁷⁸ ». Dans un article du onze juin 2009 de son journal, il écrit : « François Pinault [...] j'espère, auprès de ceux de ses artistes que je veux convaincre de se laisser filmer lisant Heidegger, Kant ou Schelling⁴⁷⁹ », célébrant François Pinault, le doge de Venise. Les œuvres présentées comme « la leçon de l'indéchiffrable hommage à François Pinault imaginé par Takashi Murakami⁴⁸⁰ », ne sont pas affaire de nihilisme, « non pas un art nihiliste, donc. Mais un art qui dépasse le nihilisme⁴⁸¹ ».

Les relations entre la famille Levy et l'industriel français sont complexes et de longue date, comme le démontre Philippe Cohen dans son livre consacré au philosophe à la chemise blanche⁴⁸². L'exposition va attirer foule et le catalogue édité à dix sept mille exemplaires sera vite épuisé. Bernard-Henri Levy « dope » la fréquentation de la fondation comme le tire un article du nouvel Obs⁴⁸³, et Olivier Kaepelin trouve « qu'un large public soit au rendez-vous de cette exposition montre combien la question de la beauté et de la vérité, et des formes qu'elles prennent, peut captiver⁴⁸⁴ ». Le philosophe attire la critique, souvent facile, le personnage énerve et exaspère. Contrairement à ce que nous aurions pu imaginer, le critique de libération estime que Bernard-Henri Levy est l'auteur d'une « exposition remarquable⁴⁸⁵ », « Autant le dire d'emblée : la première exposition de Bernard-Henri Lévy ne bluffe pas ; elle impressionne, et surtout convainc⁴⁸⁶ ». La critique la plus juste reste celle de Harry Bellet dans le journal Le Monde, dont « Bernard-Henri Lévy est membre du conseil de surveillance⁴⁸⁷ ». Le critique y voit dans cette exposition « du bon et du mauvais⁴⁸⁸ ». Il met l'accent sur les défauts d'accrochage, comme sur autant de pêcheurs du jeune curateur en date, Bernard-Henri Levy témoignant d'ailleurs dans le catalogue « de sa découverte du métier de commissaire, de la difficulté de convaincre les prêteurs, de trouver des financements, de grouper les transports d'œuvres pour faire des économies⁴⁸⁹ ».

Le catalogue qui justement pour Harry Bellet « devrait figurer dans les bibliographies de l'Ecole du Louvre comme livre d'apprentissage pour les impétrants curateurs⁴⁹⁰ ». Rappelons que même Daniel Buren farouchement contre le principe de l'exposition collective, « a accepté d'en être

⁴⁷⁶ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, fata morgana, 2010.

⁴⁷⁷ Jean-Luc Nancy, *A plus d'un titre, Jacques Derrida – Sur un portrait de Valerio Adami*, Paris, Galilée, 2007.

⁴⁷⁸ Annick Colonna-Césari, *Bernard-Henri Levy devient commissaire d'exposition*, loc. cit.

⁴⁷⁹ Bernard-Henri Levy, *Journal (extraits)*, in catalogue *Les aventures de la vérité*. op. cit., p. 88.

⁴⁸⁰ Bernard-Henri Levy, 11 juin 2009 : *Doge et collectionneur : François Pinault en sa Douane*, in Bernard-Henri Levy, *Début de siècle. Questions de principe XII*, op. cit., pp. 246-249.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Philippe Cohen, *BHL, une Biographie*, Paris, Fayard, 2005.

⁴⁸³ « Fondation Maeght : le très médiatisé BHL dope la fréquentation », le Nouvel Obs, 27 août 2013.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Sylvain Bourmeau, « BHL voit la vérité en peinture », Libération, 27 juin 2013.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Harry Bellet, « Bernard-Henri Levy philosophe sur l'art », Le Monde, 24 juillet 2013.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ ». Ce que nous ne pouvons pas enlever à Bernard-Henri Levy c'est son engagement, comme le souligne Olivier Kaepelin : « Je n'étais qu'un aiguillon. Bernard-Henri Levy vit également entouré d'artistes. Il lançait et relançait lui-même les demandes de prêts⁴⁹² ». Pour l'exposition à la fondation Maeght, Bernard-Henri Levy ne se pose pas en tant qu'artiste, même si la catalogue-livre fait la part belle à l'ego du philosophe. Contrairement au positionnement du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman lorsqu'il fut invité à être commissaire d'exposition.

13. Atlas (Georges Didi-Huberman)

Nous ne pouvons passer sous silence l'entreprise curatoriale du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman. Plusieurs raisons nous mènent à l'analyse des expériences curatoriales du philosophe conjuguées à un travail artistique qu'il met alors en place au palais de Tokyo en 2014. En 2011, Georges Didi-Huberman publie un essai intitulé *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3* aux éditions de Minuit⁴⁹³. Le livre trouve son origine dans le catalogue d'une exposition « Atlas : How to Carry the World in One's back ? » dont Georges Didi-Huberman fut le commissaire en 2010 et 2011 au ZKM de Karlsruhe, au Musée Reina Sofia de Madrid et à la Collection Falckenberg à Hambourg⁴⁹⁴.

Georges Didi-Huberman propose une exposition inspirée par le grand historien de l'art Aby Warburg et par ses rêveries, chez qui, l'analyse de chaque image « exprime un malaise apportant avec lui toute une constellation d'images et de références⁴⁹⁵ ». Georges Didi-Huberman se distingue des auteurs contemporains par ses efforts visant à explorer les passages entre l'histoire de l'art et la pensée philosophique. Il est l'héritier de Marc Bloch, de Lucien Febvre, de Henri Focillon et de Pierre Francastel, sans oublier Erwin Panofsky et Aby Warburg. Il maintient depuis de longues années un dialogue avec les écrits de Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Roland Barthes et Gilles Deleuze. Soulignons que l'ouvrage *Atlas ou le gai savoir inquiet* est le troisième de la série intitulée par l'auteur *L'œil de l'histoire*. La référence chiasmatisée à *l'histoire de l'œil* de Bataille y est évidente, comme celle explicite du *le gai savoir inquiet* au *gai savoir* Nietzsche. Un ouvrage dans lequel Friedrich Nietzsche propose une réconciliation entre l'art et la science, à travers l'esprit libre du troubadour et du chevalier. La *Gaya scienza* désigne en occitan l'art de la composition de poèmes lyriques.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Cité par Sarah Belmont, « Ces Commissaires venus d'ailleurs », *Le journal des arts*, *loc. cit.*

⁴⁹³ Georges Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

⁴⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *Atlas, comment porter le monde sur son dos ?* Karlsruhe, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, du 7 mai au 28 août 2010. Reprise à *Madrid, Musée Reina Sofia*, du 26 novembre au 28 mars 2011. Et à *Hambourg, Collection Falckenberg*, du 24 septembre au 27 novembre 2011.

⁴⁹⁵ Federico Nicolao, « Atlas : How to carry the world on one's back ? », *Domus*, 12 mai 2011.

En interrogeant le fanatisme des philosophes et autres philologues, Friedrich Nietzsche cherche à monter l'indépendance de ces derniers face à la vertu suprême : « Il y a des livres si précieux et si royaux que des générations entières de savants ont leur utilité si, grâce à leur labeur, ces livres sont conservés purs et intelligibles, - et la philologie existe pour affermir toujours cette croyance à nouveau. Elle suppose que ces hommes rares qui savent utiliser des livres aussi précieux existent⁴⁹⁶ ». Georges Didi-Huberman n'oubliera pas les consignes du philosophe allemand : « Qu'importe un livre qui ne sait même pas nous transporter au-delà de tous les Livres⁴⁹⁷ ».

Georges Didi-Huberman offre une analyse de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg dans son ouvrage *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Aby Warburg procède a une « iconologie des intervalles⁴⁹⁸ ». Depuis Aby Warburg de nombreux artistes ont eux aussi exprimé le désir de (re)présenter leur recherches sous formes de planches, à lire ou à consulter sur une table et non plus sous forme de tableau. Il en est ainsi du *Hands atlas* dada, de l'*Album* de Hannah Höch, des *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt, de la *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, de l'*Atlas* de Marcel Broodthaers, mais aussi des *inventaires* de Christian Boltanski ou encore de l'*Album* de Hans-Peter Feldmann. Cette liste donnée par Didi-Huberman⁴⁹⁹ dans son livre rend compte de l'importance pour certains artistes de penser l'explosion d'une tradition picturale.

La pensée de Georges Didi-Huberman oblige à faire un chassé-croisé entre l'exposition et le livre. Les images choisies par le philosophe remplissent toujours des fonctions bien précises dans des contextes bien spécifiques. Les œuvres exposées sont des « symptômes ou des gestes avec une valeur historique incomparable, qui nous aident à penser et à prendre une position dans devant le réel⁵⁰⁰ ». L'Atlas est un livre dont les pages, ou plutôt les planches, sont des représentations imagées du globe terrestre, sorte de géographie mise à plat, « feuilletable » feuille après feuille. L'espace du livre met en page les montagnes, vallées, rivières, villes, mers ; entre les plis, page par page, notre regard se perd dans des verts clairs de forêts et dans des bleus azurs d'océan. L'atlas se lit de deux manières, une lecture informative et l'autre imaginative. Walter Benjamin a exprimé la notion de lisibilité (*Lesbarkeit*)⁵⁰¹ « du monde aux conditions immanentes, phénoménologiques ou historique, de la « visibilité⁵⁰² », précise Georges Didi-Huberman.

Dans le contexte muséal, la conceptualisation de la pensée de l'auteur dans l'espace et dans le temps est un challenge intéressant. *L'Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg anticipait l'interprétation de

⁴⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, (trad. Henri Albert), Paris, Mercure de France, 1901, p. 150

⁴⁹⁷ *Ibid.* p. 223.

⁴⁹⁸ Aby Warburg, *L'Art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Medicis et de son entourage*, (trad. S.Muller), in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p.106.

⁴⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011.p. 17.

⁵⁰⁰ Pedro de Llano, « Atlas : How to Carry the World in One's back ? », *Afterall*, 25, mai 2011.

⁵⁰¹ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 473-507.

⁵⁰² Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire*, 3, *op. cit.*, p. 15.

l'histoire, une archéologie du savoir visuel pour paraphraser Michel Foucault. C'est une vraie entreprise archéologique que mène Georges Didi-Huberman, à la manière dont Aby Warburg a opéré pour son Atlas *Mnemosyne* [Fig. 40]. En reposant la question du rôle des images, il n'hésite pas à mettre à l'épreuve les œuvres contemporaines de Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Harun Farocki ou Walid Raad⁵⁰³, nous y découvrons la possibilité d'une « restitution de l'histoire dans le travail des images ⁵⁰⁴ ».

Tout comme Aby Warburg, Didi-Huberman pense l'exposition comme l'aperçu (übersicht) hérité de Ludwig Wittgenstein⁵⁰⁵, une vision d'ensemble, elle-même héritière de la notion « d'urbild » de Goethe. Comme le souligne Georges Didi-Huberman « une planche de *Mnemosyne* est d'abord composée pour nous orienter dans le questionnement et nous faire apercevoir certaines configurations d'affinités ou de conflits⁵⁰⁶ », c'est dans cette optique qu'il conçoit l'exposition itinérante *Atlas : How to Carry the World in One's back ?* [Fig. 41]. En 2014, il sera le commissaire de l'exposition *Afteratlas* au Beirut Art Center⁵⁰⁷. Cette exposition [Fig. 42] est réalisée en compagnie du photographe autrichien Arno Gisinger. Elle est la troisième collaboration « post-Atlas » entre le philosophe et le photographe. « Il s'agit d'un essai photographique créé en réaction à la photographie documentaire, et consistant en un montage conceptuel de l'exposition Atlas au Sammlung Falckenberg⁵⁰⁸ ». Les deux collaborations antérieures ont eu lieu au Fresnoy studio national des arts contemporains (2012), et au Museu de Arte do Rio (2012). Pour l'exposition au Beirut Art Center, « dans Atlas, l'idée était de réunir et d'exposer les processus artistiques et intellectuels d'environ cent quarante artistes, écrivains,

⁵⁰³ La liste des participants à l'exposition sont : Francesc Abad, Ignasi Aballi, James Agee, Vyacheslav Akhunov, Joseph Ambers, Alighiero e Botti, anonyme allemand, anonyme Romain, Louis Aragon, Hans Arp, John Baldessari, Georges Bataille, Bauhaus-Alben, Samuel Beckett, Bernd et Hilla Becher, Walter Benjamin, Ernst Benckard, Karl Blossfeldt, Erwin Blumenfeld, Mel Bochner, Christian Boltanski, Jorge Luis Borges, Brassai, Bertold Brecht, George Brecht, André Breton, Marcel Broodthaers, Stanley Brown, Jacob Burckhardt, Victor Burgin, Lewis Carroll, James Coleman, Pascal Convert, DADACO, Salvador Dali, Hanne Darboven, Moira Davey, Guy Debord, Fernand Deligny, Ernesto de Martino, Marcel Duchamp, Max Ernst, Walker Evans, Öyvind Fahlström, Harun Farocki, Hans-Peter Feldmann, Robert Filliou, Peter Fischli et David Weiss, Alain Fleischer, Benjamin Fondane, Thomas Geve, Alberto Giacometti, Jean-Luc Godard, Francisco de Goya, George Grosz, Hans Haacke, Ernst Haeckel, Raymond Hains, John Heartfield, Susan Hiller, Hannah Höch, Roni Horn, Douglas Huebler, on Kawara, Mike Kelley, Paul Klee, John Latham, Le Corbusier, Zoe Leonard, Sol LeWitt, El Lissitzky, Guérasim Luca, maître du codex Coburgensis, Man Ray, Piero Manzoni, Etienne-Jules Marey, Gordon Matta-clarck, Henri Michaux, Matt Mullican, Laszlo Moholy-Nagy, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Ulrike Ottinger, Amédée Ozenfant, Jean Painlevé, Giuseppe Penone, Sigmar Polke, Walid Raad, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Arthur Rimbaud, Pedro g. Romero, Charles Ross, Dieter Roth, Alfred Stieglitz, wladyszlaw Strzeminski, Antoni Tapies, Stefan Themerson, Rosemarie Trockel, Kurt Tucholsky, Valcarel Medina, Karl Valentin, Variétés (magazine), Jacques Villeglé, Vu (magazine), Simon Wachsmuth, Franz Erhard Walther, Aby Warburg, Christopher Williams, Thomas Ruff, Naomi Tereza Salmon, August Sander, Meyer Schapiro, Franz Schubert, Kurt Schwitters, Claude Simon, Robert Smithson,

⁵⁰⁴ *Atlas. Une archéologie du savoir visuel*, <http://www.ehess.fr/fr/enseignement/enseignements/2009/ue/1297/>. (consulté le 27 septembre 2015).

⁵⁰⁵ C. Chauviré (dir.), *Wittgenstein et les questions du sens*, « L'Art du Comprendre », 2011, n° 20.

⁵⁰⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire*, 3, op. cit., p. 272.

⁵⁰⁷ Exposition *Afteratlas*, Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, Beirut Art Center, du 23 janvier au 22 mars 2014.

⁵⁰⁸ « Afteratlas : Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger au Beirut Art Center », in *Inferno*, 9 janvier 2014. <http://inferno-magazine.com/2014/01/09/afteratlas-georges-didi-huberman-et-arno-gisinger-au-beirut-art-center/>. (consulté le 27 septembre 2015).

réalisateurs et penseurs à travers leurs travaux préparatoires et leurs œuvres originales⁵⁰⁹ », explique le philosophe, ce qui fait suite à la difficulté du transport des œuvres originales.

Conçue comme une exposition portative (proche de Marcel Duchamp), celle-ci tient dans une valise de trente cinq kilos : « nous réalisons ici une exposition avec des photos éphémères et légères à transporter. ». Elle est composée d'images et d'affiches recouvrant les murs du centre d'art, de photomontages de Gisinger, dans lesquels nous retrouvons des œuvres originales, des images de production et des morceaux de contacts. Sur un mur sont projetés des extraits d'œuvres cinématographiques choisis par Georges Didi-Huberman.

Sur un autre mur, une vidéo, nous montre des gros plans de la *Mnemosyne* # 42 d'Aby Warburg. *Afteratlas* pose des questions relatives à la photographie, non seulement dans ses possibilités de reproduction mais aussi dans son intertextualité, sans oublier la dimension politique de l'image photographique. L'exposition se pense plus comme un essai-photographique qu'une simple exposition. Elle est inaugurée le 22 janvier 2014. Le plus important ne sera pas l'exposition en elle-même, mais les propos de Georges Didi-Huberman la concernant. Il fait une fois de plus preuve de brillance, en répondant à une série de questions pour le magazine *les inrockuptibles*, lorsqu'il argumente: « regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience⁵¹⁰ ».

Afteratlas est une exposition qui se visite comme on consulte un Atlas, les salles devenant des pages ou plutôt des planches comme le sont ces représentations images du globe terrestre.

Dans la foulée Didi-Huberman et Arno Gisinger vont collaborer pour une autre exposition au Palais de Tokyo, « Nouvelles histoires de fantômes⁵¹¹ », inaugurée le 13 février 2014 [Fig. 43]. Il s'agit là de la quatrième collaboration entre le philosophe et le photographe, mais aussi de la reprise de l'installation présentée au Fresnoy deux ans plus tôt. Dans l'installation proposée, les images se font fantomatiques : fantômes de notre présent, de notre mémoire qu'elle soit historique ou artistique. Le communiqué de presse annonce cette exposition comme n'étant « sans doute pas une œuvre au sens traditionnel, mais, en une forme qui n'existait pas, la présentation d'une méditation incomparable sur la façon dont la photographie et le cinéma ont prolongé à leur tour les chefs d'œuvre des artistes anciens qui témoignent de ce que nous sommes⁵¹² ». Mais comprenons cette exposition comme une présentation spatiale des préoccupations du philosophe, une exposition comme une préfiguration du livre à venir de Georges Didi-Huberman, un livre qui fut publié l'année suivante sous le titre *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*.⁵¹³ Ce livre est le cinquième opus que l'auteur consacre aux formes du passé, « ces Passés cités (entendre par cécité, l'auteur faisant sans cesse sonner les polysémies d'un

⁵⁰⁹ Cité par Maya Ghandour Hert, « Afteratlas, ou la philosophie à l'ère de l'image qui voyage », *L'orient, Le Jour*, 28 janvier 2014.

⁵¹⁰ Georges Didi-Huberman, « regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience », *Les Inrocks*, février 2014.

⁵¹¹ Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Nouvelles histoires de fantômes*, Paris, Palais de Tokyo, du 14 février au 7 septembre 2014.

⁵¹² Communiqué de presse de *Nouvelles histoires de fantômes*, in <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/nouvelles-histoires-de-fantomes>. (consulté le 27 septembre 2015).

⁵¹³ Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'Histoire*. Paris, Minuit, 2015.

sujet)⁵¹⁴ » souligne la critique d'art Anne Marquez. Georges Didi-Huberman opère une étude de l'usage de la citation chez le cinéaste Jean-Luc Godard, insistant sur les jeux de rapprochements qu'il invente à travers la technique du montage. Des rapprochements et montages que l'auteur va lui-même faire dans l'exposition au palais de Tokyo. L'auteur ne va pas hésiter à remettre en question certains montages opérés par le cinéaste comme ceux agencés dans *Ici et ailleurs*, dont notamment celui de Golda Meir et Hitler que Anne Marquez commente : « Ces montages conduisent non seulement à une réduction du sens mais à une altération de l'histoire⁵¹⁵ ».

III- MUSÉES D'ARTISTE

1. Introduction au musée d'artiste

Le musée chez certains artistes se fait terrain de jeux, d'expérimentations, ou encore leur permet de mettre en avant leurs idées, leurs opinions sur leur rapport à l'institution. Le musée peut se transformer comme objet de réflexion, nouveau médium. L'exemple le plus célèbre est sans conteste la boîte-en-valise de Marcel Duchamp [Fig. 44], un musée portable dans une valise, regroupant ses œuvres essentielles. Nous avons vu que tous les artistes qui s'affairent à la question du commissariat d'exposition ou qui pensent la fonction du musée dans leur travail plastique font indubitablement référence à Marcel Duchamp. Pourtant créer son propre musée n'est pas forcément lié à la pratique du commissariat d'exposition. Il existe des artistes qui ont créé des musées comme des œuvres à part entière et d'autres qui ont conçu des musées comme une critique institutionnelle. Un ouvrage est très éclairant à ce sujet, il s'agit de *Museums by artists* de l'artiste AA Bronson et de la curatrice indépendante Peggy Gale⁵¹⁶, un texte qui examine le rôle, les responsabilités et les fonctions que prennent les artistes face au musée. Les auteurs donnent des exemples comme ceux de Daniel Buren, Robert Filliou, Vera Frenkel. Ce texte est édité en parallèle d'une grande exposition portée sur ce sujet à la Art Gallery of Ontario de Toronto⁵¹⁷.

Celle-ci présentait des approches d'artistes différentes parmi celles de Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Marcel Duchamp, Robert Filliou, General Idea, Hans Haacke, On Kawara, Garry Neill Kennedy, Joseph Kosuth, Les Levine, Glenn Lewis, George Maciunas, Piero Manzoni, N.E. Thing Co. LTD., et Claes Oldenburg. L'ancien artiste du groupe General Idea, AA Bronson a écrit plusieurs ouvrages en collaboration avec Peggy Gale dont *video by artist*⁵¹⁸ et *Performance by artists*⁵¹⁹. Mais comme il me le déclara lors d'un entretien, «*Museum by artists* est le plus intéressant⁵²⁰».

⁵¹⁴ Anne Marquez, *Jean-Luc Godard, l'Histoire et le roman*, Artpress n° 424, juillet-août 2015, p. 78.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ AA Bronson et Peggy Gale, *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.

⁵¹⁷ « Museum by artists », Art Gallery of Ontario, Toronto, du 2 avril au 2 mai 1983. L'exposition voyagera au Musée d'Art Contemporain, Montréal, du 15 septembre au 30 octobre 1983. Puis au Glenbow Museum, Calgary, du 18 novembre 1983 au 7 janvier 1984.

⁵¹⁸ AA Bronson et Peggy Gale, *Video by artists*, Toronto, Art Metropole, 1976.

Marcel Duchamp va à travers son musée portatif opérer un déplacement : il n'est plus seulement l'artiste, il est le collectionneur, le conservateur de ses propres œuvres, mais il en est aussi le commissaire. Celui qui est indubitablement allé le plus loin dans la critique institutionnelle, dans la critique de la fonction du musée, est l'artiste belge Marcel Broodthaers avec son Musée d'art moderne département des aigles.

À ce stade, il est important de bien distinguer le musée d'artiste des artistes curateurs de collection. Ainsi, l'intervention de Joseph Beuys fin septembre 1970 au *Hessisches Landesmuseum* de Darmstadt [Fig. 45] plus connue sous le nom de *Block Beuys* est devenue au fil des années une œuvre à part entière de l'artiste allemand. Après la réouverture du musée en 2007, l'ensemble environnemental composé d'œuvres importantes de l'artiste - comme *Fond III*, 1969, *Das Erdtelefon* (Le Téléphone de la terre), 1967, *Jungfrau* (Vierge), 1961 et *Auschwitz Demonstration*, 1956-64 - va intégrer les collections du musée. Nous passons ici d'une intervention à une intégration. Il en est de même pour l'intervention de Christian Boltanski qui réalise en 1973 une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) à partir de son installation intitulée « Inventaire », composée « des legs de personnes récemment décédées⁵²¹ ». Cette série est entamée à la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden avec son « inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden ». L'artiste opte pour une présentation du type musée d'ethnographie, l'aspect esthétique des objets disparaît au profit d'un système d'équivalence des objets entre eux. Les objets sont ainsi tous mis sur le même plan et à considérer comme égaux. En 1995, sur l'invitation de Jean-Hubert Martin, Boltanski va réaliser et procéder, au CAPC de Bordeaux, à « un inventaire des objets ayant appartenu à la jeune fille de bordeaux », qui se distingue par son caractère permanent.

Lorsque Boltanski va commencer cette série d'inventaire, il va adresser une lettre manuscrite à pas moins de soixante deux conservateurs de musée : « Je voudrais que dans une salle de votre musée soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui resteront après sa mort le témoignage de son existence ; cela pourrait aller, par exemple, des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre. Je désirerais m'occuper personnellement du classement ainsi que des recherches qui seraient nécessaires. Tous les éléments devraient être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart, sinon la totalité de ces objets pourront être rassemblés facilement en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès. » Petit à petit, l'artiste va changer les modalités de son protocole, ainsi, peu après, en 1973⁵²², il publie une vraie/fausse correspondance entre lui-même, l'artiste, et le conservateur d'un

⁵¹⁹ AA Bronson et Peggy Gale, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979.

⁵²⁰ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, documents annexes, p. 12.

⁵²¹ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, Paris, Flammarion, 2012, *op. cit.*, p. 370.

⁵²² Nous retrouvons cette lettre dans le catalogue de l'exposition Christian Boltanski, Annette Messager, Jean le Gac, catalogue d'exposition, Dijon, Musée Rude, 1973, p. 13.

musée, dans le catalogue de l'exposition de 1974 à la Heidelberger Kunstverein⁵²³, il publie une vraie/fausse correspondance entre lui-même, l'artiste et le conservateur d'un musée.

Ici, l'inventaire acquiert de nouvelles modalités comme la présence possible de photographies, et pouvant être présenté dans une autre ville que celle où il a été réalisé. Les inventaires de Boltanski sont dans la même lignée que le musée sentimental de Daniel Spoerri, réalisé en 1977. Nous avons pu voir des prémices de ce musée sentimental en 1976, lors de deux manifestations où l'artiste avait présenté la boutique des aberrations et un musée dit « des fétichismes ». Ce musée sentimental se veut être une « extension des tableaux-pièges de l'artiste⁵²⁴ ». Ce musée est présenté pour la première fois lors de l'exposition de groupe *Le Crocrodrome de Zig et Puce*⁵²⁵ dans le forum du Centre Georges Pompidou à Paris. *Le Crocrodrome* est une installation monumentale qui, à l'origine, devait s'appeler le *Cacadrome*. Derrière le collectif Zig et Puce se cache les artistes : Bernhard Luginbühl, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Daniel Spoerri et leurs assistants, Seppi Imhof, Rico Weber et Paul Wiedmer. *Le Crocrodrome* est une installation en forme de dragon faite de rouages, barres métalliques et lettres lumineuses⁵²⁶. À l'intérieur de cette structure monstrueuse se trouve un train fantôme. L'entrée donne accès à la boutique aberrante et au musée sentimental, désigné comme « un cabinet de curiosités et de fétiches signés Daniel Spoerri⁵²⁷ ».

Après l'exposition dans l'institution parisienne le musée sentimental fut exposé à travers l'Europe⁵²⁸. En juin 2012, Daniel Spoerri a « orchestré un dialogue avec des objets issus du Naturhistorisches Museum de Vienne⁵²⁹ ». En 1981, fut présenté au Berlin Museum, une version intitulée « le musée sentimental de Prusse ». Nous sommes une fois de plus en présence d'un anachronisme historique, ainsi que d'une opposition entre historien de l'art accédant au passé et artiste demiurge jouant et se déjouant des formes du passé. Le musée sentimental de Spoerri n'avait ni d'adresse, ni de papier à en-têtes, l'artiste ne se souciant guère des hiérarchies traditionnelles qu'impose une institution muséale. La série de Musées sentimentaux de Spoerri fait en sorte que l'affect l'emporte sur l'esthétisme, selon une réflexion de Jean-Hubert Martin. Ce même Jean-Hubert Martin écrira au sujet des musées de Spoerri : « Les qualités formelles des objets étant souvent très pauvres. En revanche, ils évoquaient des souvenirs vivants pour l'imaginaire collectif⁵³⁰ ». Après son musée sentimental, Daniel Spoerri fait l'acquisition d'une cassette en bois sur laquelle se lit une

⁵²³ Christian Boltanski, lettre publiée dans *Demonstrative Fotografie*, catalogue d'exposition, Heidelberger Kunstverein, 1974, p. 19-24.

⁵²⁴ Catherine L'Hostis, présentation des collections, Daniel Spoerri, in http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/S/sopoerri.html. (consulté le 28/09/2015).

⁵²⁵ *Le Crocrodrome de Zig et Puce*, Centre Georges Pompidou, Paris, du 1^{er} juin 1977 au 2 janvier 1978.

⁵²⁶ La maquette du *Crocrodrome* est déposée au Musée Tinguely de Bâle. Jean Tinguely, *Crocrodrome*, 1977, Fil métallique, bois, tissu, guirlande lumineuse, 70 x 125 x 65 cm, N° d'inv. 11246.

⁵²⁷ Dénomination donnée par la fiche de la maquette du *crocrodrome* déposée au Musée Tinguely de Bâle, in http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.1970-1979_019.html. (consulté le 28/09/2015).

⁵²⁸ Cologne en 1979, Bâle en 1989, Krems en 2010 et Graz en 2011.

⁵²⁹ Jennifer Allen, « *remaking the ready-made* », Frieze d/e, Automne 2011.

⁵³⁰ Jean-Hubert Martin, *Théâtre du monde, les collections de David Walsh/MONA et du Tasmanian Museum and Art Gallery*, Paris, Fage éditions, La Maison rouge, p. 19.

inscription : « collection Mama W. ». Cette caisse renferme trente neuf objets, tous assortis d'une notice explicative présentée sous la forme d'une fiche manuscrite. Il va, après quelques recherches, découvrir que cette caisse appartenait à la comtesse Albertine de Wendelstadt à la fin du XIX^{ème} siècle. Nous ne savons rien de plus concernant cette collection personnelle de la comtesse, nous pouvons supposer que les objets sont des cadeaux ou dons faits à la comtesse par ses amis.

En 1992, alors directeur du château d'Oiron, Jean-Hubert Martin va faire l'acquisition de cette *collection Mama W*⁵³¹, présentée de manière permanente, devenant finalement une commande publique présentée dans le cadre de l'exposition "Curios et mirabilia" (curiosités et merveilles). Cette collection renferme entre autre « le fragment du premier drapeau allemand qui flottait sur la cathédrale de Strasbourg, arraché par mes soins le 25 juin 1875. Schmidt, capitaine au 9^{ème} régiment d'infanterie Royale de Bavière », et par ailleurs une « balle de la bataille de Waterloo ». Tous ces objets, toutes ces reliques tendent à bousculer les hiérarchies entre la science et le mythe. Nous sommes très proche de l'esprit Fluxus qui animait Daniel Spoerri, mais aussi, et surtout, ses amis Robert Filliou et Georges Brecht et leur Galerie Légitime qu'on se permettra d'examiner dans le chapitre consacré aux *artist-run spaces* en France. Parmi les musées personnels ou musées d'artistes, évoquons les figures de Marcel Broodthaers, Jean Le Gac et du duo formé par Bogomir Ecker et Tomas Huber.

Tout cela nous porte directement et/ou par glissement de terrain au musée, le musée fictif, le musée d'artiste, comme le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg exposé à la documenta 5 de Kassel en 1972. Ce musée en forme de tête de souris, allusion à Mickey Mouse, est le résultat d'un bric-à-brac qui produit, selon Gilbert Lascaux, un sentiment « de musée perdu, d'épave de musée où les frontières esthétiques et le souci de savoir font ensemble naufrage⁵³² ». L'accumulation d'objets de différentes échelles dessine ce sentiment de naufrage. L'accumulation rend également illisible des pièces comme les maquettes des œuvres de l'artiste. Ce musée en forme de tête de souris regroupe trois cent soixante sept objets accumulés par l'artiste. Claes Oldenburg s'est emparé de la figure de la souris de Disney dès le début des années 1960, en pleine vague Pop. L'artiste va transformer la souris en forme géométrique, de laquelle découle une série de sculptures nommée *Geometric Mouse*.

La forme du *Mouse Museum* reprend celle de la souris de Disney, une boîte noire qui, présentée ainsi, se trouve être la parfaite combinaison entre l'image stéréotypée du dessin animée et celle d'une caméra de cinéma. Trois sortes d'objets sont présentés dans ce musée, la première rassemblant des objets provenant de l'atelier, essentiellement des maquettes faites par l'artistes. Le second type d'objets est une série d'objets changés par l'artiste et le troisième type, des objets trouvés dans la rue et inaltérés. Tout ceci exposé dans des vitrines qui courent le long des oreilles de la souris. Derrière des vitres en plexiglas les objets ont été réunis et assemblés par l'artiste selon leurs couleurs,

⁵³¹ Cette collection fera l'objet d'un livre d'artiste, Daniel Spoerri, La collection de Mama W., Oiron, Château d'Oiron, 1993, tirage limité à 800 ex.

⁵³² Gilbert Lascaux, *Musées personnels*, in Encyclopedia universalis, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musees-personnels/> (consulté le 28/09/2015).

formes, textures et proportions. « Dans le même temps chaque objets est isolé dans l'espace et traité de façon non-hiérarchique⁵³³ ».

Soulignons que les archives de Claes Oldenburg font apparaître un document évoquant un musée en forme de tête de souris, le *Luseum of Populart Art* N.Y.C.⁵³⁴. Ce dessin, une esquisse d'un bâtiment en forme de tête de souris mais surtout la dénomination de musée des arts populaire, est un indice supplémentaire nous indiquant que l'artiste a placé ce musée sous le signe d'une corrélation entre art populaire et art savant. Ces différents musées d'artistes sont plus des œuvres que des interventions curatoriales dans un établissement culturel. Ils divergent cependant des propositions qui vont suivre. J'ai relevé trois propositions exemplaires : celle de Bogomir Ecker et Tomas Huber invité par Jean-Hubert Martin à revisiter les collections du Museum Kunst Palast de Düsseldorf en 2001, celle de Jean Le Gac qui a créé son propre musée dans son domicile et celle de Marcel Broodthaers à travers son Musée d'art moderne département des aigles. Un musée qui fait ainsi office de paradigme, preuve étant le nombre croissant de commentaires, d'études, d'analyses et même de reconstitutions.

2. Musée d'art moderne (Marcel Broodthaers)

En 2014, j'ai peint une petite peinture (33 x 23 cm) [Fig. 46] d'après le *Musée d'art moderne département des aigles* de l'artiste belge Marcel Broodthaers. Il s'agit d'une acrylique et résine sur toile. Contrairement aux peintures de la série des *Curating drawing*, cette petite toile ne comporte pas la présence figurative de bibliothèque, aucun livre n'est représenté. Il s'agit de la vue du Musée d'art moderne présenté en 1968, rue de la pépinière, à Bruxelles, plus précisément de la section XIXème siècle. Lors de cette exposition étaient présentées des œuvres de Ingres, Puvis de Chavannes et Gustave Courbet, sous la forme de projection de diapositives sur caisses de transport d'œuvres. L'artiste joue avec les codes des institutions muséales. Pour le traitement de cette petite toile, c'est un crescendo de vert qui illumine la pièce. Tous les éléments qui composent le tableau sont à percevoir comme des choses peintes prises dans une épaisse couche de résine. La résine est un matériau que j'employais depuis plusieurs années pour la réalisation de sculptures. Des sculptures elles-mêmes recouvertes de cette résine. Je trouvais naturel, dans l'espace singulier de l'atelier, de me servir de ce qui s'offrait à moi. Cette couche de résine faisant office de couche de vernis apporte ici un aspect embrumé au tableau, semblant se situer derrière une vitre. Ce petit tableau fut présenté lors de l'exposition *Un cabinet de curiosités* dans *l'artist-run space* Undercurent Projects à New York⁵³⁵. Une exposition dont, je précise, je ne fus pas le commissaire, s'agissant d'Antoine Lefebvre, docteur en Arts plastiques et membre du laboratoire de Recherche Art & Flux. Cette petite peinture est constituée

⁵³³ Coosje van Bruggen, in Kynaston McShine, *The Museum as Muse, Artists Reflect*, New York, Museum of Modern Art, 1999, p. 73.

⁵³⁴ Ce dessin est reproduit in Claes Oldenburg, *Writing on The Side 1956-1969*, New York, Museum of Modern Art, 2013, p. 258.

⁵³⁵ Exposition *Un cabinet de Curiosités*, New York, Undercurent Projects, 18 décembre 2014. Curateur : Antoine Lefebvre.

d'éléments constitutifs de mes recherches, dans leurs rapports de coexistence que je vais déployer ci-dessous.

Le Musée d'Art Moderne département des aigles de Broodthaers est inauguré le 27 septembre 1968 au Musée de Mönchengladbach, par un discours de Joannes Cladders. Comme le précise Marcel Broodthaers lui-même, ce musée « est composé d'un jardin, d'une tortue, de caisses portant des indications de galeries, des marques d'envoi et de destination, d'une série de cartes postales agrandissant d'œuvres de Ingres, David, ou Meissonier. Le mot Musée est peint sur la façade, on le lit à l'envers de la rue, à l'endroit de l'intérieur. Je vis avec ma famille dans cette situation. Le Musée est situé 30, rue de la Pépinière, Bruxelles 1, Belgique⁵³⁶ ». C'est en 1968 que Marcel Broodthaers, homme de lettres devenu artiste visuel en 1964, déclare être lui-même le curateur d'un musée fictionnel. Il l'appela Musée d'Art Moderne département des aigles, dans sa maison rue de la pépinière⁵³⁷.

Marcel Broodthaers a rapidement constaté qu'il était impossible de mener une réflexion sur le phénomène de décomposition culturelle sans s'intéresser au lieu même de l'exposition. Le « white cube » ou « boîte blanche » est devenu l'habitat naturel des œuvres d'art contemporaine. Les recherches de Marcel Broodthaers en cette période, sont logiquement tournées vers la notion de décor. L'artiste belge invente l'idée de décor en art. Ses recherches aboutissent en 1974, tournées vers le mouvement de rétroaction, « ce motif de la redite, du recouplement, du déchiffrement, l'espoir d'un nouvel alphabet⁵³⁸ ». Marcel Broodthaers n'est pas commissaire d'exposition, son musée fictif est, comme aime à le rappeler Johannes Cladders, « le musée irréel des poètes, des artistes, des aigles. C'est précisément en cela qu'il était le plus opérant et le plus réel de tous⁵³⁹ ».

L'artiste dénonçait avec son *Musée département des aigles* l'attitude des conservateurs de musées d'art moderne qui avaient tendance à exposer la peinture des siècles passés. Mais, je suis persuadé que la critique institutionnelle « Broodthaersienne » se retrouve dans l'origine de son travail plastique. Je pense ici, à la pièce *pense bête*, plâtré à moitié, ensemble d'une cinquantaine d'exemplaires de son dernier recueil de poèmes, présentée lors de sa première exposition le 31 janvier 1964, à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles. Pour le poète devenu artiste cette sculpture est : « l'objet d'une interdiction⁵⁴⁰ ». Broodthaers pensait que le spectateur pouvait lire le livre même pris dans le plâtre. L'objet est perçu comme une sculpture, comme un objet plastique et non comme un mode de

⁵³⁶ Marcel Broodthaers in *Marcel Broodthaers*, Paris, Galeries Nationales du Jeu de Paume, 1991, p.192.

⁵³⁷ Birgit Pelzer, « *Synchronies A journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's collection and archives- 1966-1978* », in *Daled Collection*, Walther König éditions, Cologne, 2010, p. 27.

⁵³⁸ Birgit Pelzer, « *Redites et ratures, les objets de l'alphabet* », in *Broodthaers*, Paris, Galerie Nationales du Jeu de Paume, coll. Conférences et colloques, 1992, p. 64. Voir aussi Birgit Pelzer, Gloria Moure, Maria Gilissen Broodthaers, *Marcel Broodthaers : Collected Writings*, Ediciones Poligrafa, 2013.

⁵³⁹ Johannes Cladders, « Musée d'Art Moderne Département des Aigles », in *Catalogue Marcel Broodthaers*, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1991, p. 294.

⁵⁴⁰ Marcel Broodthaers, *Dix mille francs de récompense*, d'après une interview d'Irmeline Lebeer, *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1974. Reproduit dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 154.

présentation différente d'un livre. Marcel Broodthaers voulait signifier l'expression d'une tristesse, celle de l'enterrement d'un texte, et non de la réalisation d'une sculpture. Cette sculpture sera présentée une seconde fois lors d'un colloque organisé au Théâtre-Poème, les 26 et 27 février 1966. Cette manifestation littéraire a pour sujet « la situation de l'écriture », sous la présidence du professeur André Guimbreière, avec, notons-le, la participation de Roland Barthes, Jean Pfeiffer, Jean Lefebvre, René Micha, Alain Badiou, Georges Lambrichs, Pierre Klossowski, Michel Deguy et Marcel Lecomte. Marcel Broodthaers ne participe pas au colloque en tant qu'intervenant, il expose sa sculpture dans les locaux du théâtre. Il se souvient « qu'aucun n'eut la curiosité du texte ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucun ne s'est ému de l'interdit⁵⁴¹ ». Nous pouvons penser alors aux préoccupations de Roland Barthes à travers *Le Degré Zéro de l'écriture*⁵⁴².

Marcel Broodthaers rappelle en 1966 que « Les études récentes de R. Barthes ont démontré le mécanisme parasitaire de la pensée critique traditionnelle. Il y a un bon moment déjà que la Nouvelle Critique est née⁵⁴³ ». Comme le souligne Julie Bawin en citant Thierry de Duve, Marcel Broodthaers opère « une équation entre le pouvoir de l'institution et le pouvoir des images⁵⁴⁴ ». Il se détache de René Magritte où le mot et l'art sont en contradiction, chez lui, l'objet est utilisé comme mot zéro⁵⁴⁵. Un caractère poétique que nous retrouvons dans les liens unissant Marcel Broodthaers et Stéphane Mallarmé. La réification du poème de Stéphane Mallarmé, *Jamais un coup de dé n'abolira de hasard*, que Marcel Broodthaers transforme en lignes noires. Jacques Rancière voit de son côté dans la plastification du poème « une opération artistique qui met en scène la réification⁵⁴⁶ ».

La pièce de l'artiste belge opère à la fois continuité et discontinuité entre différents champs artistiques. Jacques Rancière l'avait déjà pointé dans *la Parole Muette*, les relations entre les arts étaient « comme histoires que la peinture et la poésie étaient convertibles l'une en l'autre, mais aussi que la musique et la danse devient appréciée⁵⁴⁷ ». Un régime esthétique, pour reprendre une terminologie ranciérienne, qui va « penser la correspondance des arts non comme équivalence entre les manières de traiter une histoire mais comme une analogie entre des formes de langage⁵⁴⁸ ». Par la plastification du poème de Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers représente « peut-être des idées ou des mots⁵⁴⁹ », « Mais là où Mallarmé ébauchait un nouvel horizon, Broodthaers en consomme

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, 2014.

⁵⁴³ Marcel Broodthaers, *Journal des Arts Plastiques*, n° 28, 1966.

⁵⁴⁴ Julie Bawin, *L'artiste commissaire*, *op. cit.*, p.113. Thierry de Duve in *Petite théorie du musée, l'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, pp., 91-92.

⁵⁴⁵ L'expression est de Broodthaers lui-même « l'objet comme mot zéro », in *Dix mille francs de récompense*, *op. cit.*

⁵⁴⁶ Jacques Rancière, *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 2005.

⁵⁴⁷ Jacques Rancière, *La parole Muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Fayard/pluriel, 2011.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Jacques Rancière, *L'espace des mots. op. cit.*

l'impossibilité⁵⁵⁰ », souligne Michel Draguet. Marcel Broodthaers ne parlait pas en politicien mais en artiste, de ce fait, ce « musée d'art moderne » n'était pas seulement un lieu de réflexion, mais aussi « un lieu de réminiscence où étaient conjurés des souvenirs comme par un effet de résonance, de souvenirs du pathos de David et du style d'Ingres », souligne Jürgen Harten⁵⁵¹. Il fonctionne comme l'allégorie d'un musée en l'absence d'originaux. Le musée « Broodthaersien » en l'absence d'œuvres authentiques est pathétiquement résolument moderne. L'artiste était préoccupé par l'avenir des œuvres et lorsque que Jürgen Harten, septième visiteur de son « musée » en 1969, l'invite à participer à l'exposition *between* à Düsseldorf, il « demanda un temps de réflexion, parce qu'il craignait de trahir ses positions anti-institutionnelles⁵⁵² ». C'est au début de l'année 1971 que Marcel Broodthaers confirme à Harten sa participation à l'exposition à la Kunsthalle de Düsseldorf et fait, par la même occasion, la proposition d'un département des aigles. [Fig. 47] Cette fois-ci, il est enclin à montrer des originaux, allant à la chasse aux aigles dans les musées, les marchés aux puces, les brocanteurs et les antiquaires, une année entière. Plus il avançait dans sa quête d'aigles, plus son goût se tournait vers les représentations jugées sans valeurs, logo de marque de beurre par exemple. Les trois-cinquièmes des prêts venaient de collections publiques et un-sixième appartenait au Département des aigles⁵⁵³.

L'exposition, qui se déroula du 16 mai au 9 juillet 1971, reçut précisément cent mille visiteurs, un véritable succès. Pourtant, elle fut perçue comme une exposition dont le thème était uniquement et naïvement l'aigle. L'inscription à l'entrée de l'exposition : « ceci n'est pas un œuvre d'art », n'a pas été comprise « comme incitation conceptuelle à la critique⁵⁵⁴ ». L'artiste pensa également que la projection de diapositives d'images de publicité avait échoué, car mal interprétée par le public ; dès lors, lors de la *documenta 5*, il n'oubliera pas de créer une « section de publicité » dans son *Musée d'art Moderne*. Marcel Broodthaers ne s'est jamais fait d'illusion sur l'influence possible de l'art sur la société, ce depuis ses caisses de la rue de la pépinière jusqu'aux prêts pour la Kunsthalle.

Dans un entretien donné à Catherine David et Jean-François Chevrier⁵⁵⁵, Benjamin Buchloh⁵⁵⁶ reconnaît à quel point il a mal compris les enjeux de l'œuvre de Marcel Broodthaers des années 1970. Il estime que pour l'artiste belge, Daniel Buren y voit un lieu de contrôle. L'entretien se termine sur une approche du musée de Marcel Broodthaers à travers Karl Marx et Michel Foucault, faisant alors usage des hétéropies (Foucault) comme un espace imaginaire critique. Catherine David estime que

⁵⁵⁰ Michel Draguet, *Mallarmé ou la négation active*, *Critique d'art* [En ligne], 26 | Automne 2005, mis en ligne le 03 février 2012, URL : <http://critiquedart.revues.org/1137>. (consulté le 21/09/2015).

⁵⁵¹ Jürgen Harten, « l'Aigle de l'Oligocène à nos jours, Düsseldorf 1972 », in *L'Art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 386

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Catherine David et Jean-François Chevrier, Benjamin Buchloh, *The political Potential of art*, in *Politics, Poetics, Documenta X*, Cantz, 1997, p.388-391.

⁵⁵⁶ Benjamin Buchloh consacra un numéro entier de la revue *October* à Marcel Broodthaers. Benjamin Buchloh, *October*, MIT Press édition, 1998 ; et Benjamin Buchloh, *Broodthaers : Writings, Interviews Photographies*, Cambridge, MIT Press, 1988.

l'hétérotopie chez Marcel Broodthaers pourrait être dans ses décors. Elle précise : « certaines pratiques récentes de jeunes artistes tournent autour de cet aspect. Mais bizarrement il est rarement cité⁵⁵⁷ ». Pour Benjamin Buchloh en créant un musée fictif, Marcel Broodthaers est devenu l'historien fictif et réel de son propre travail. La référence formelle au XIX^{ème} siècle rappelle qu'une œuvre est déterminée par l'institution et le musée. Aujourd'hui, nous assistons à un intérêt grandissant pour le travail de Marcel Broodthaers, une forme de reconnaissance tardive que nous devons principalement au travail de promotion fait par la veuve de l'artiste, Maria Gilissen. La critique d'art allemande Antje Stahl parle de son côté d'un « Furioses Comeback⁵⁵⁸ », un « retour furieux ». Il est vrai que nous assistons à une série d'expositions d'envergure de l'artiste. Le Musée d'Art Moderne sera ainsi reconstitué en « détails ». Trois années de recherche avec Maria Gilissen ont été nécessaires pour cette présentation à la Monnaie de Paris⁵⁵⁹. Les détails en question sont : *la section des Figures*, remontée et remontrée grâce aux prêts des collectionneurs, institutions ou antiquaires que Marcel Broodthaers avait lui-même contacté à l'époque et un ensemble des autres sections du musée fictif de l'artiste. Nous pouvons juste regretter, l'échantillonnage de la présentation de ces différentes sections⁵⁶⁰.

L'exposition gagne en muséographie et perd en artistique. Soulignons que cette institution, la Monnaie de Paris, n'a pas hésité à éditer une pléiade de multiples, tous plus inutiles les uns que les autres : une médaille d'artiste éditée à deux cent exemplaires, une mini-médaille, plus accessible financièrement, une édition limitée et de luxe du catalogue des monnaies de l'artiste, un sac en coton biologique, un carnet reprenant un visuel d'une œuvre de Broodthaers (Baudelaire peint), des badges fig 0 et Fig 1, des magnets reprenant le visuel des plaques thermoformées de Broodthaers et enfin l'inévitable carte postale. La section financière du musée de Marcel Broodthaers devient, par une opération de retournement, un mode de financement. (Préférons l'édition dûe à Hans Thyges, *Un voyage à Waterloo*, trace photographique du voyage du musée de l'artiste à Waterloo en 1969, un ouvrage justement dédié à l'artiste⁵⁶¹.)

Marcel Broodthaers deviendrait-il un artiste rentable financièrement ? À en juger la multitude d'expositions, nous ne pouvons répondre que par l'affirmative. Ce « furieux retour » se manifeste par une grande rétrospective à Cassel⁵⁶², mais aussi par le prolongement l'exposition itinérante *Marcel Broodthaers* d'abord montrée au MoMA⁵⁶³ à New York, puis au Museo Reina Sofia de Madrid⁵⁶⁴ et

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.391.

⁵⁵⁸ Antje Stahl, « Der adler fliegt wieder », Monopol n° 09, septembre 2015, p. 51.

⁵⁵⁹ Exposition Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne – Département des Aigles, Monnaie de Paris, du 18 avril au 5 juillet 2015.

⁵⁶⁰ Sera édité pour l'occasion un numéro hors série de Beaux-Arts Magazine, Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne – Département des Aigles, Monnaie, Paris, Beaux-Arts Magazine, mai 2015. Ce supplément a le mérite de rééditer le fac-similé du livre d'artiste de Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne Section Financière Département des Aigles*.

⁵⁶¹ Hans Thyges, *Marcel Broodthaers : Voyage a Waterloo*, MER Paper Kunsthalle, 2001.

⁵⁶² Marcel Broodthaers au Fridericianum, Kassel, du 17 juillet au 11 octobre 2015.

⁵⁶³ Marcel Broodthaers, MoMA, New York, du 14 février au 5 mai 2016.

⁵⁶⁴ Marcel Broodthaers, Museo Reina Sofia, Madrid, octobre 2016.

enfin au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Comme le rappelle Angelika Kindermann, le travail de Broodthaers est sec et poétique⁵⁶⁵. On ne se plaindra pas de voir et revoir l'œuvre de l'artiste belge, mais nous pouvons nous interroger sur son impact révolutionnaire et sur la puissance de récupération des institutions.

3. Kunstlermuseum (Bogomir Ecker et Thomas Huber)

En 2001, à la demande du commissaire Jean-Hubert Martin, Bogomir Ecker (artiste sculpteur-photographe allemand) réorganise avec l'aide du peintre Thomas Huber, la présentation des collections permanentes du Museum Kunst Palast de Düsseldorf. Le directeur du musée de Düsseldorf se justifie : « La collaboration avec deux artistes de Düsseldorf, Bogomir Ecker et Thomas Huber, a abouti à la création du *Kunstlermuseum*, le musée d'artistes. Jusqu'ici, les musées étaient organisés par des historiens, des ethnologues ou des collectionneurs mais jamais par des artistes, si ce n'est pour des contributions ponctuelles⁵⁶⁶ ». Jean-Hubert Martin, fin connaisseur des interventions des artistes dans les musées, est conscient, il souhaite que l'intervention des deux artistes ne soit pas qu'une démarche expérimentale et unique, démarche plus connue sous le nom de *Kunstlermuseum* (Musée d'artiste)⁵⁶⁷.

Cette nouvelle présentation des collections du Kunst de Düsseldorf est appelée par Jean-Hubert Martin, « le musée des charmes ». Le conservateur a, selon ses dires, souhaité « susciter des émotions au sein du musée ». Ses réflexions sont présidées par la conception de notre monde « désenchanté », selon les termes de Max Weber. Le désenchantement du monde (*Entzauberung der Welt*) chez Weber va se faire plus objectif qu'au XVIIIème siècle. Il va en donner, dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*⁵⁶⁸, une définition où le désenchantement se fait le salut du déclin du monde de la magie, du monde enchanté, emportant ses superstitions et religions. Dès lors la science, expliquant possiblement des phénomènes naturels ou humains, va supplanter les croyances et explications religieuses. C'est donc l'avènement de la science qui est à l'origine du désenchantement du monde dont parle Max Weber. Jean-Hubert Martin est loin de considérer que la technique est le salut du monde, mais souvenons-nous qu'il est aussi très sensible aux mondes magiques, lui même enchanté par la diversité des mondes, par les rituels, par la signification des objets traditionnels que nous retrouvons dans diverses cultures. N'oublions pas qu'il est le commissaire de l'exposition *les Magiciens de la terre* en 1989 au Centre Pompidou⁵⁶⁹, mais aussi et surtout, peut-être là le point

⁵⁶⁵ Angelika Kindermann, « Spröde und Poetisch », Art, das kunstmagazin, juillet 2015.

⁵⁶⁶ Jean-Hubert Martin, « J'ai créé le premier musée d'artistes, entretien avec Zoé Blumenfeld », in Le quotidien des arts, le 12 février 2002.

⁵⁶⁷ Il existe un catalogue, ouvrage essentiel à la compréhension de la démarche de ces deux artistes. Bogomir Ecker et Thomas Huber, *Kunstlermuseum*, Düsseldorf, Kunst Palast Museum, 2001.

⁵⁶⁸ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004.

⁵⁶⁹ Exposition *Les Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou et Grande halle de la Villette, du 18 mai au 14 août 1989.

d'orgue de ses pensées, recherches et volontés, de l'exposition *Théâtre du monde* à La Maison rouge en 2013⁵⁷⁰.

L'idée de Jean-Hubert Martin à travers cette invitation est de supplanter l'idée d'un « musée docile », selon son expression. Il souhaite proposer une vision alternative à la conception d'exposition. En tant que directeur de musée, il connaît et reconnaît que les expositions temporaires permettent d'accueillir plus de public ; mais quant est-il des expositions permanentes ? Confier la nouvelle présentation des collections à des artistes lui permet de faire coup double, à la fois de faire événement à caractère temporaire au sein même des salles à présentation permanente [Fig. 48]. Jean-Hubert Martin ne choisit pas ces deux artistes par hasard, « Bogomir Ecker et Thomas Huber me semblaient tout à fait aptes à remplir cette mission »⁵⁷¹. Il plaide, en la faveur des deux artistes, leur caractère sérieux et leurs précédentes réalisations. Ainsi Bogomir Ecker a fait de l'espace public son espace de travail et conçoit des installations en collaboration avec le *Bureau Berlin* (Raimund Kummer, Hermann Pitz, Fritz Rahmann). De son côté, Thomas Huber appréhende « le concept d'art sous l'angle philosophique et institutionnel et lui fit placer très tôt le concept d'image au centre de ses réflexions⁵⁷² ». L'artiste réalise des tableaux au caractère symbolique qu'il « commente dans des conférences inséparables de l'acte pictural », comme le souligne Philippe Cuenat⁵⁷³.

Mais le projet de cette nouvelle présentation des collections du musée ne va pas faire l'unanimité. Une commission du Deutsches Museumbund « pressentit, écrit, Jean-Hubert Martin, le « danger » et le risque de « dissolution » et écrivit au début du mois de juillet 2001 une lettre au maire de Düsseldorf, aux représentants des partis politiques du conseil d'administration et à la presse⁵⁷⁴ ». Une des critiques principales de la part des détracteurs du projet est qu'il s'agit d'une présentation pérenne et non temporaire. Le musée d'artiste et l'intervention d'artistes dans un musée ne sont pas là pour être considérés comme « un petit jeu sans conséquences », comme l'exprime Jean-Hubert Martin, mais ils se caractérisent par leur radicalité et leur nouveauté. Le directeur Jean-Hubert Martin organisa divers débats publics après l'inauguration du Museum Kunst Palast.

Les deux artistes ont souhaité remodeler l'architecture du musée - qui, avec ses petites salles, ses moquettes au sol et ses papiers peints, donne l'impression d'un véritable labyrinthe où le visiteur se perd facilement - en ouvrant le musée avec des salles plus claires. Notion de clarté à prendre au sens propre comme au sens figuré. La commission du *Deutsches Museumbund* ne fut pas la seule à être septique face à cet accrochage, ainsi, en France, la critique d'art Lorraine Millot exprimera dans le

⁵⁷⁰ *Théâtre du monde*, une exposition des collections de David Walsh, MONA (Museum of Old and New Art), et du TMAG (Tasmanian Museum and Art Gallery), La Maison rouge, Paris, du 19 octobre au 19 janvier 2014.

⁵⁷¹ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, Paris, Flammarion, 2012, p. 365.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 366.

⁵⁷³ Cuenat, Philippe : *N'hésitez pas à entrer... / Zögern Sie nicht, hereinzukommen...*, in Thomas Huber, *Halle, Dole*, Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté, 2002, p. 45-68 (fr.), p. 77-102 (all.).

⁵⁷⁴ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large, op. cit.*, p. 398.

journal Libération toutes ses réserves, estimant les rapprochements de fantaisistes⁵⁷⁵. Suite à un concours d'architecture, les artistes vont travailler avec le cabinet d'architecture lauréat, *Petzinka, Pink und Partner*. Les deux artistes vont aussi faire appel à des artistes contemporains pour les aider à choisir des pièces dans les collections du musée, comme le sculpteur Tony Cragg qui fut sollicité pour insérer dans le projet Huber/Ecker une sélection d'objets qui le fascinent.

L'artiste Hans-Dirk Hotzel va repenser les sols et ses défauts, dans la salle Rubens il enlève le revêtement sous lequel sera retrouvé le sol originel, un pavement de dalles rouges cirées qui donnent un cachet différent à cette salle et aux œuvres accrochées. Bogomir Ecker et Tomas Huber vont aussi faire appel à des artistes contemporains pour qu'ils participent à l'installation de leurs propres œuvres. Sont ainsi contactés : Gerhard Richter, Ferdinand Kriwet, Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Höfer, Leni Hoffmann, Harald Klingelhöller, Klaus Rinke, Reiner Ruthenbeck. Le musée dispose d'une très grande collection de dessins qui jusqu'alors n'était pas exploitée. Les deux artistes vont s'attacher à présenter et mettre en valeur cette collection, lui donnant la même importance que des pièces dites maîtresses. Mais ils vont « procéder à trois transformations significatives » souligne Jean-Hubert Martin. Ces trois transformations sont : le déménagement avec l'accord des artistes Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker de leurs œuvres « *zero-lichtraum* » qu'ils avaient créées pour la *Documenta 3* (1964). Ils vont penser une nouvelle présentation des collections du musée du bistrot d'artistes *Creamcheese*, ouvert en 1967 par leur deux créateurs Bim et Achim Reinert. Ils vont créer une réserve mobile « destinée à recevoir les œuvres grands formats de l'école de peinture de Düsseldorf ». ⁵⁷⁶ Cette nouvelle présentation permanente des œuvres proposée par les deux artistes fait office de contrepoint dans l'histoire de la muséographie. Elle permet aux visiteurs de penser et de voir des œuvres dans un contexte qui décontextualise, sans pourtant y perdre le caractère émotionnel de chaque pièce exposée, car c'est cela l'enjeu de cette nouvelle présentation, l'émotion ; perçue comme élément constitutif et inaltérable de la perception esthétique. Bogomir Ecker et Thomas Huber ont ici rendu possible le croisement entre sensible et visible. Bogomir Ecker sera avec Raimund Kummer le concepteur de l'exposition *Lens-Based Sculpture* en 2014⁵⁷⁷.

4. Le musée de Jean Le Gac

Un des plus emblématiques et célèbres de ce type de musée est celui de l'artiste américain Donald Judd. Dès le début des années 1960, l'artiste américain nourrit le projet de créer une fondation, destinée à abriter l'ensemble de ses propres œuvres. Il va pour cela acheter un immeuble à New York et y présenter une installation dite permanente. Donald Judd est un perfectionniste, il développe une méthode de présentation de ses œuvres de manière à ce que ces dernières soient exposées dans les

⁵⁷⁵ Lorraine Millot, « Musée de Düsseldorf : un lifting tiré par les cheveux ? », Libération, 1^{er} janvier 2002.

⁵⁷⁶ Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, op. cit., p. 401.

⁵⁷⁷ Exposition *Lens based sculpture*, Akademie der Künste, Berlin, du 24 au 21 avril 2014.

meilleures conditions possibles. En 1977, il écrit « l'objet de la fondation est la conservation de mon œuvre et celle d'autres artistes dans des espaces que je considère adaptés⁵⁷⁸ ».

La fondation Chinati située à Marfa dans le Texas ouvrira ses portes dix ans après les écrits de l'artiste. Elle a pour objectif de préserver et de présenter au public un ensemble d'installations permanentes. Selon les volontés de Donald Judd : « je prends beaucoup de temps à installer avec soin mon travail [...] la plupart des œuvres sont fragiles et une fois placées elles ne doivent plus bouger. Quelque part une partie de l'art contemporain existe comme un exemple de ce que l'art et son contexte sont censés être⁵⁷⁹ ». Dans le texte de déclaration d'intention de la fondation, l'artiste écrit : « Presque tout l'art récent est conquis dès qu'il est réalisé de sa première exposition jusqu'à la vente, [...] Le public n'a pas d'autre idée de l'art, quelque chose de transportable qui peut être acquis. Il n'y a pas d'effort constructif, il n'y a pas d'effort coopératif⁵⁸⁰ ». Certains⁵⁸¹ verront dans la fondation Chinati de Donald Judd une attitude mégalomane, d'autres y verront plutôt une attitude critique envers l'incapacité des musées et des galeries à garder le caractère « auratique » d'une œuvre. Mais plus près de nous, un autre artiste a installé un musée, à domicile, moins à la mode que Donald Judd, moins regardé par les jeunes artistes proto-minimaux qui peuplent les galeries et les foires, pas moins important que Donald Judd, Marcel Broodthaers ou Daniel Spoerri. Il s'agit de Jean Le Gac.

Le musée de Jean Le Gac est un musée à la fois pour soi, et un musée pour les autres à soi, situé avenue Gambetta dans le XX^e arrondissement de Paris. Comme le rappelle Anne Dagbert, l'œuvre de Jean Le Gac « gravite autour de la figure mythique du peintre, créée en tant que métaphore de la peinture⁵⁸² ». Le musée est situé au troisième étage, escalier C, porte de droite. Comme l'écrit Gilbert Lascault, « l'appartement de droite s'appelle Le Musée⁵⁸³ ». Dans ce musée, l'artiste a amassé, une collection d'objets, dessins, peintures ou sculptures de son cru, des affiches, sculptures africaines, céramiques, livres sont installés dans un intérieur avec ses meubles, tables, chaises, fauteuils. L'artiste en est le conservateur, comme en atteste la dédicace que me fit : « Venez le visiter un jour, le conservateur, Jean le Gac, oct 2013 » [Fig. 49]. Un conservateur qui lors de la visite donne un billet (gratuit), précisant « À conserver par le visiteur : ce billet peut être réclamé au cours de la visite. »

Ce musée est composé de trois salles portant toute un nom, Salle des voyages (ou Salle du bar), la Salle des herbiers, la Salle des cinémas. Lascault écrit à ce sujet « *Le Musée du Peintre* n'est pas un musée sentimental. *Le Musée du Peintre* raconte⁵⁸⁴ ». Une allusion directe au musée

⁵⁷⁸ Donald Judd, « Pour défendre mon travail, décembre 1977 », in Donald Judd, *Écrits. 1963-1990*, Paris, galerie Lelong, 1991, pp. 68-69.

⁵⁷⁹ Donald Judd, Marianne Stockebrand, Rudi Fuchs, *Chinati : The Vision of Donald Judd*, Marfa, Chinati Foundation, 2010.

⁵⁸⁰ Donald Judd, *Statement for the Chinati Foundation*, in <https://www.chinati.org/visit/juddstatement.php>. (consulté le 28/09/2015).

⁵⁸¹ Je pense ici notamment au texte de Valérie Breuvart, *Donald Judd, La Fondation Chinati et « l'installation globale »*, *Pratiques : réflexions sur l'art*, n°5, 1998, p. 74.

⁵⁸² Anne Dagbert, *Jean Le Gac*, Paris, Éditions Fall, 1998.

⁵⁸³ Gilbert Lascault et Jean Le Gac, *Musée Jean le Gac*, Rennes, éditions incertain sens, 2004, p. 2.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

sentimental de Daniel Spoerri, l'antithèse du musée de l'artiste suisse, pas de provocation ou déclaration contre la valeur marchande des œuvres ou positionnement contre le pouvoir institutionnel. Chez Jean le Gac, le musée se fait œuvre en mouvement, il participe pleinement au travail de recherches fictives de l'artiste. Ce musée est une installation, un environnement, « une mise en place d'éléments bien choisis, en un certain ordre assemblés. Il est un ensemble. Il est une unité qui tient à l'équilibre et à l'heureuse proportion des éléments, en nombre fini, susceptibles de posséder certaines propriétés⁵⁸⁵ ». L'œuvre de Jean Le Gac est un laboratoire de la mémoire, « le peintre en ce laboratoire, minutieusement, s'est saisi du matériau de l'expérience (observation, sensibilité, choses vécues) et des réminiscences de son enfance (objets enfantins, livres, etc.), et les convertit en une sorte de mythologie personnelle, de légende intime, si intime qu'elle rejoint le collectif. Dans ce support *personnel/collectif, mythe/légende*, se recueille la vie du peintre, qui ne veut pas renoncer à ses racines : la mémoire du peintre⁵⁸⁶ ». Comment ne pas penser et évoquer ici, la bibliothèque du peintre, la bibliothèque de ce musée [Fig. 50].

Derrière une large vitrine aux châssis vert foncé, romans policiers, d'aventures, et illustrés des aventures de Harry Dickinson, les Fantômes de Pierre Souvestre et Marcel Allain. Jean le Gac aime rappeler Gilbert Lascault : « acheter des éditions originales des « 3L » (Maurice Leblanc, Gaston Leroux, Gustave Le Rouge) et des « 3R » (Maurice Renard, Raymond Roussel, Jean Ray)⁵⁸⁷ ». Un visiteur distrait pourrait penser que le temps s'est arrêté dans ce musée. Il n'en est rien, ce musée est une installation, une création, un « *work in progress* » à la manière de James Joyce et non une reconstitution. Il est une fiction comme toute l'œuvre de l'artiste dont nous pouvons nous demander s'il existe vraiment. « Le Gac met en scène des peintres et est le peintre. Ses fictions s'organisent autour de l'absence d'œuvre et sont l'œuvre⁵⁸⁸ ». Ces publications, romans d'aventures et livres illustrés sont les matériaux de l'artiste, son terrain de chasse, il se nourrit de l'imaginaire des autres car je est un autre.

L'artiste ne cache pas son désir d'hétéronymie à la manière de Fernando Pessoa, confronté à l'envie de ne pas apparaître, de se cacher pour mieux refaire surface. « J'ai longtemps caressé le rêve d'être plusieurs artistes à la fois. Comme Pessoa et ses hétéronymes⁵⁸⁹ », écrit-il. Fernando Pessoa dont Teresa Rita Lopes recensa plus de soixante dix hétéronymes possibles, les trois plus célèbres étant : Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos. Comme le rappelle Robert Brechon « Imaginons que Valéry, Cocteau, Apollinaire, Cendrars et Jouve aient été un seul écrivain, caché derrière des « masques » différents : on aura une idée de ce que Pessoa aurait pu être, de ce qu'il est

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ Démosthènes Davvetas et Bernard Marcadé, *Jean le Gac, le peintre blessé*, Paris, éditions Galilée, 1988, p. 13.

⁵⁸⁷ Gilbert Lascault et Jean Le Gac, *Musée Jean le Gac*, *op. cit.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 49

⁵⁸⁹ Jean le Gac, *La Machinerie Le Gac*, *op. cit.*, p. 37.

peut-être, après tout⁵⁹⁰ ». Être plusieurs personnes à la fois comme au théâtre, c'est le sentiment que cela laisse Pessoa lui-même, « Ce à quoi j'assiste est un spectacle sur une autre scène. Ce à quoi j'assiste, c'est moi. Mon Dieu, à qui suis-je en train d'assister ? Combien suis-je ? Qui est moi ? Quel est cet intervalle qui se glisse entre moi et moi⁵⁹¹ ».

Jean le Gac y aurait vu une entreprise de déstabilisation à laquelle il ne pouvait pas souscrire par souci « d'authenticité⁵⁹² ». Le musée Jean Le Gac est situé à proximité du cimetière du Père-Lachaise, là où non loin git Raymond Roussel, l'auteur de *Locus Solus*⁵⁹³ et d'*Impressions d'Afrique*⁵⁹⁴ qui construisait ses récits par homophonies⁵⁹⁵. Dans un texte consacré à Jean Le Gac, Jean Clair écrira « lisant *Locus Solus*, j'y découvris démultiplié cet enchantement qui naît de la surprise de voir se conjuguer si parfaitement deux séries de phénomènes apparemment hétérogènes l'une de l'autre et inexplicables l'une de l'autre qui, lorsqu'elles se rencontrent, donnent naissance à une magie théâtrale aussi irréelle et scintillante que celle de l'image en relief⁵⁹⁶ ».

Le musée Jean Le Gac est une installation où se mêle réel et imaginaire, où le visiteur entre à la fois dans une fiction inventée par l'artiste et dans la vie. Catherine Francblin précise : « l'œuvre de, on le sait, est une histoire à tiroirs⁵⁹⁷ ». Le musée Jean Le Gac est un savant mélange entre peinture et biographie. Il se distingue d'autres propositions d'artistes. Chez Jacques Derrida, « l'intellectuel de demain devrait l'apprendre et de lui. Il devrait apprendre à vivre en apprenant non pas à faire la conversation avec le fantôme mais à s'entretenir avec lui, avec elle, à lui laisser ou à lui rendre la parole, fût-ce en soi, en l'autre, à l'autre en soi : ils sont toujours là, les spectres, même s'ils n'existent pas même s'ils ne sont plus, même s'il ne sont pas encore⁵⁹⁸ ». Jean Le Gac opère un dialogue avec des fantômes, des spectres, des personnages de fiction, car il est lui-même un peintre de fiction, il est le mieux placé pour converser avec les fantômes. Comme Jacques Derrida, jouant son propre personnage dans le film *Ghost-dance*⁵⁹⁹, où à la question croyez vous aux fantômes ? Le philosophe répondant à l'actrice Pascale Ogier « je ne sais pas c'est une question difficile, est-ce que l'on demande d'abord à un fantôme s'il croit aux fantômes, ici le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle, dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un

⁵⁹⁰ Robert, Brechon, *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, Aden, Paris, 2002, p.17.

⁵⁹¹ Fernando, Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivages, Paris, 1990, p. 95.

⁵⁹² Jean le Gac, *La Machinerie Le Gac, op. cit.*, p. 37.

⁵⁹³ Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1965.

⁵⁹⁴ Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1963.

⁵⁹⁵ Se reporter au texte de Günter Metken, *Le paradoxe du peintre (introduction à la méthode de Jean Le Gac)*, in *Jean Le Gac, le peintre, exposition romancée*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, pp. 5-9.

⁵⁹⁶ Jean Clair, *Les Anaglyphes*, in catalogue Jean Le Gac, *le délassement du Peintre*, Toulon, Musée de Toulon, 1983. Repris in Jean Le Gac, *le peintre fantôme (Der Phantom-Maler)*, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1992, p. 81.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁹⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 278.

⁵⁹⁹ Film *Ghost Dance* (1983) de Ken McMullen, Cornerstone Media, 2006.

fantôme à ma place. Paradoxalement au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu, un fantôme me ventriloquer, c'est à dire parler a ma place⁶⁰⁰ ».

IV. CURATEUR AU MUSÉE

1. Musée de la Poste

À travers ma double activité, celle d'artiste-curateur, je fus invité en 2004, par le Musée de la Poste à Paris pour organiser une exposition dans le cadre de l'opération culturelle initiée par la ville de Paris en 2001, nuit blanche. Une édition de Nuit Blanche placée sous le signe de la diversité où selon les mots du maire de la ville de Paris Bertrand Delanoë des « Musiciens, plasticiens, vidéastes, architectes du son et de la lumière s'emploieront, durant ces quelques heures, à nous surprendre et à nous émouvoir⁶⁰¹ ». Une édition dont la configuration tourne « autour de trois « pôles » situés dans le sud, le centre et le nord de notre ville⁶⁰² ».

1.1 Contexte

Les commissaires de cette édition sont le compositeur Nicolas Frize⁶⁰³, le critique d'art et commissaire d'exposition indépendant Hou Hanru⁶⁰⁴ et le commissaire d'exposition, critique d'art et enseignant Ami Barak⁶⁰⁵. Selon les propos de Nicolas Frize il s'agit de faire en sorte que « Paris reste éveillé pour exister, sentir et penser autrement⁶⁰⁶ ». L'invitation du musée de la Poste fait suite à safermeture pour travaux. Le musée est situé au rez-de-chaussée du 34 boulevard de Vaugirard dans le XVème arrondissement. Le bâtiment inauguré en 1973 souffre de son encaissement, la salle d'exposition située au rez-de-chaussée ressemble à un grand parking en béton. Ma proposition est d'inviter des artistes afin de rendre au public, le temps d'une nuit, ce musée. L'exposition s'intitule « Longitude nord 48 ° 50'29'' Longitude est 2°19'6'', letitre reprend les coordonnées GPS du musée.

1.2 L'exposition

Le Musée de la Poste oblige, je me suis attelé à établir des correspondances, au sens propre et au sens figuré, en invitant le public a découvrir des livres d'artistes de Robert Filliou, Marcel

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ Bertrand Delanoë, « Nuit Blanche 2004 », in livret *Nuit Blanche*, Paris, non paginé.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ Nicolas Frize, compositeur et chercheur mène un travail de recherche musicale en direction des interprètes dans laquelle il associe des musiciens professionnels et des musiciens amateurs.

⁶⁰⁴ Au moment de cette nuit blanche, Hou Hanru a été commissaire de nombreuses expositions dont notamment Z.O.U. à la Biennale de Venise (2003), Pause à la Biennale de Gwangju en Corée (2002), Paris pour escale au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (2000), la Biennale de Shanghai (2000), *Cities on the Move* (1997).

⁶⁰⁵ Ami Barak a quant à lui à l'époque organisé de nombreuses expositions personnelles et collectives, il est au moment de l'événement responsable artistique du département de l'Art dans la ville à la Mairie de Paris.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

Broodthaers, Yves Klein ou encore Jean Le Gac. Des œuvres inspirées par ces correspondances ont été réalisées par Jakob Gautel, Jason Karaïndros, Michel Tabanou, Cannelle Tanc et moi-même. La présentation des livres, multiples et cartes postales d'artistes se fait dans l'enceinte même du musée, l'espace mis à nu accueille des vitrines dans lesquelles sont disposées toutes ces pièces.

Un grand mur accueille, une projection vidéo permettant de voir les images de ces livres, des agrandissements et des vues de l'intérieur des livres d'artistes, dont la présentation en vitrine ne permet pas la manipulation [Fig. 51]. Le public s'installe dans des transats pour voir cette vidéo, une projection conçue comme un espace de repos pour ce genre d'événement particulièrement éprouvant physiquement. Dans l'espace du musée, Cannelle Tanc propose un atelier de tamponnage de cartes postales phosphorescentes «Vues de Lune _ Vue de la Lune». Une série de dix cartes postales ont été éditées par le musée⁶⁰⁷. Le musée a pour l'occasion édité un timbre à date spécial Nuit Blanche 2004. Le public est invité à tamponner des cartes postales, le timbre à date faisant office d'oblitération.

Pour le magazine *Zurban* « n'oubliez pas d'écrire des cartes postales pour vos amis de province dans lesquelles vous leur racontez votre épopée nocturne, avant de les faire oblitérer au musée de la poste, qui leur apposera un cachet spécial Nuit Blanche⁶⁰⁸ ». Les tampons de l'artiste sont tirés d'ex-votos (jambes, œil, jeune fille, cœur, bras, pied, bateau). Les images sur les cartes postales sont reprises d'une carte du ciel, les détails sont imprimés avec de l'encre phosphorescente. Une cabine munie d'une lumière noire permet aux visiteurs de faire l'expérience de la phosphorescence. Pour le journal *le parisien* ce courrier nocturne proposé par Cannelle Tanc fait partie des douze incontournables de cette édition de la Nuit Blanche⁶⁰⁹. La pièce de Cannelle Tanc s'intitule, *Vue(s) de la Lune, Memory Project Berlin 2004*. Michel Tabanou propose de présenter sa collection de livres d'artistes. Plus de trois cents livres, éditions et multiples d'artistes de 1960 à nos jours. Pour le magazine *Nova* « Michel Tabanou, super-spécialiste des livres ludiques et expérimentaux (Fluxus, Filliou, Broodthaers, Gette, Parant), à mille lieues des tirages bibliophiles [...] présente sa collection, dans le cadre de Nuit Blanche⁶¹⁰ ».

Jakob Gautel propose une vidéo, *Lettre suivie*. Jason Karaïndros présente une vidéo dont le titre est *Les pigeons du Pirée* [Fig. 52]. Pour ma part, est présenté, une vidéo intitulée *timbre-vidéo*, cinq timbres en vidéo dont le motif principal est l'aquarium. Les vidéos sont toutes présentées à l'entrée du musée, elles attirent les visiteurs et signalent aussi la présence du musée [Fig. 53].

Cette exposition est constituée d'indices séquentiels, fonctionnant comme des témoins. Des formes d'être-là, présentes dans ce lieu voué à être en travaux une fois la présentation terminée. L'aspect parking souterrain avec ses murs en béton et son plafond bas donne un climat étrange et

⁶⁰⁷ Cannelle Tanc, *Cartes postales*, Paris, Musée de la Poste, 2004.

⁶⁰⁸ « *Parcours Sud, De la terre au ciel* », *Zurban*, 29 septembre 2004, p. 20.

⁶⁰⁹ « *Les douze incontournables, courrier nocturne* », *Le Parisien*, samedi 2 octobre 2004.

⁶¹⁰ « *Agenda Intello* » in *Nova Magazine*, 2 octobre 2004.

parfois inquiétant à l'ensemble. Les pièces présentées fonctionnent comme des êtres fantomatiques, des traces formelles, des paroles ou des mots voyants comme le souligne Georges Didi-Huberman⁶¹¹.

1.3 Projet

Le projet de cette exposition fut rapidement mis en place ainsi en témoignent les archives d'Immanence, dans un document⁶¹². Le projet daté du 15 juin 2004 ressemble sensiblement aux intentions finales. Le projet est décrit comme suit : « Le Musée de la Poste vous invite à un aparté et vous propose le temps d'une Nuit Blanche un autre point de vue autant spatial que temporel au fil des pages de livres d'artistes, de cartes postales phosphorescentes, de timbres vidéos, de projection vidéo sur fond d'écran de timbre blanc⁶¹³ », donnant une idée fidèle de ce que pourra être l'événement du 2 octobre. Les propositions des artistes sont définitives ainsi Michel Tabanou « vous invite à la rêverie dans un espace dont l'installation de chaises longues résonne comme une invitation au voyage. L'espace se déploie autour d'une présentation de livres d'artistes dans des vitrines. Les spectateurs seront invités à les feuilleter par l'intermédiaire d'une projection de *slides shows*. La projection présentera les livres ouverts, pages après pages⁶¹⁴ ». Cannelle Tanc, « proposera une édition de carte postale phosphorescente ayant pour sujet les différents états de la Lune et notre système solaire au milieu d'un espace prévu en lumière noire. Les cartes postales visibles la nuit circuleront blanches le jour. Les cartes seront oblitérées du jour par le Musée de la Poste. Un atelier de « *mail art* » sera proposé au public⁶¹⁵ ». Frédéric Vincent, « proposera des timbres vidéos, en projection sur les vitrines du Musée. Les vidéos faisant rappel aux collections de timbres⁶¹⁶ ». Jason Karaindros, Jacob Gautel, « proposeront sur un écran constitué de timbres blancs des projections vidéo tenant compte de la notion de temps, de nuit, et de circulation⁶¹⁷ ». Pour le journal *Le Monde*, cette exposition « vaut le coup néanmoins le coup d'œil. De précieux livres d'artistes inspirés par l'idée de correspondance sont présentés ici [...]. A compléter, enfin, par la projection de vidéos inédites, de Jakob Gautel à Cannelle Tanc et Frédéric Vincent (les fondateurs d'Immanence)⁶¹⁸ ».

⁶¹¹ Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », in Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Publications de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, PIA, 2004.

⁶¹² *Nuit Blanche, Musée de la Poste, Note de projet*, Archives Immanence, Paris, 15 juin 2004.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ « Latitude Nord 48°50'29'' Longitude Est 2°19'6'' au musée de la Poste », Aden, supplément du journal *Le Monde*, 2 octobre 2004.

1.4 Critique

L'organisation d'une exposition événementielle dans le cadre d'un dispositif culturel comme Nuit Blanche pose la question de la « critique institutionnelle » selon l'expression de l'artiste Andrea Fraser⁶¹⁹, dans un article dans *Art in America* en 1985.

En 2005, dans un article publié par *Artforum*⁶²⁰, elle ira plus loin : « J'ai récemment découvert que pas moins d'une demi-douzaine sont considérés comme les fondateurs de la critique institutionnelle⁶²¹. J'ai été la première dans un essai imprimé en 1985 sur Louise Lawler *In and Out of Place* où j'ai donné la liste d'artistes familiers comme Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren et Hans Haacke bien tous différents de tous ces artistes engagés dans la critique institutionnelle⁶²² ». Andrea Fraser évoque même l'institutionnalisation de la critique de l'institution. Contrairement aux propositions que j'ai faites aux artistes, ici, il n'y a pas d'intervention dans les collections du musée de la Poste. Il s'agit de valoriser un patrimoine architectural.

Est-ce que ce type d'intervention ne transforme pas l'artiste-curateur en un animateur culturel ? Surtout dans ce genre d'événement à caractère hautement institutionnel. Dans le cas de Nuit Blanche par exemple, il est certain que les artistes invités officiellement se voient payer la production d'une œuvre et profitent d'une couverture médiatique. Concernant l'exposition au musée de la Poste, j'ai veillé à ce que tous les artistes soient rémunérés, un salaire égal pour chacun d'entre eux et pour le commissaire de l'exposition. Étant attentif à ne pas reproduire ce que d'autres curateurs ou institutions font aux artistes, c'est-à-dire les considérer comme des prestataires de services, des animateurs culturels interchangeable dont les projets doivent formellement être calqués sur leur intentions et objectifs, au musée de la Poste, j'ai joué le jeu de la correspondance, ce qui finalement ne sera plus qu'un jeu sémantique m'a servi de levier dans les négociations avec la direction du musée pour faire accepter le projet. Car dans une telle invitation, il faut défendre un projet, il faut convaincre les personnes qui ont une toute autre idée d'une intervention artistique dans leur établissement.

Un tel événement supervisé par trois commissaires (Hou Hanru, Nicolas Frize et Ami Barak) est finalement « co-curaté » par des dizaines d'autres personnes qui proposent soit officiellement comme c'est le cas ici, soit officieusement des expositions, performances, concerts. Une dynamique curatoriale dynamisant pour cet événement mais aussi nuisible au propos du projet initial voulu par les

⁶¹⁹ Il semblerait en effet qu'Andrea Fraser soit l'inventeur de cette expression. Andrea Fraser, *In and Out of Place*, in *Art in America*, 73, no 6, juin 1985, p. 124. Repris in Alexander Alberro et Blake Stimson, *Institutional critique, an anthology of artist's writings*, Cambridge, MIT Press, 2009, pp.292-300. L'ensemble des écrits d'Andrea Fraser sont regroupés in Andrea Fraser, *Museum Highlights : The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, MIT Press, 2007.

⁶²⁰ Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, *Artforum* 44, n° 1, septembre 2005, p. 278-283. Voir aussi Catalin Gheorghe, *Vector : Critical Research in Context*, Iasi, Romania, Vector Association, 2011.

⁶²¹ Cette critique institutionnelle est souvent remise en question comme lors de ce symposium où il était question de penser l'après critique institutionnelle : Jonh C. Welchman, *Institutional Critique and After : Volume 2 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*, Zurich, JRP-Ringier, 2006.

⁶²² Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, loc. cit.

commissaires officiels. Dans un tel projet, comme avec tous les artistes vus précédemment, je tombe dans le travers de l'invitation par l'institution, celui de la réponse à un cahier des charges, à des contraintes à la fois matérielles et financières. L'historienne de l'art Miwon Kwon relève : « l'artiste initie un accord contractuel avec l'institution qui est à l'origine de la commande. Puis se suivent des visites régulières ou des séjours prolongés sur le site ; des recherches sur les particularités de l'institution et/ou de la ville où elle est située (son histoire, la composition du public de l'art, l'espace d'installation) ; des considérations touchant aux paramètres de l'exposition elle-même (sa structure thématique, sa pertinence sociale, les autres artistes de l'exposition) ; ainsi que de nombreuses rencontres avec des curateurs, éducateurs et l'équipe de soutien administratif, qui tous peuvent finir par collaborer avec l'artiste pour produire le travail. Le projet va vraisemblablement prendre du temps et au bout du compte aura pris en considération le « site » de différentes manières ; quant à la documentation du projet, elle va s'engager dans une autre vie à l'intérieur du circuit publicitaire du monde de l'art, ce qui à son tour va conduire une autre institution à suggérer à l'artiste une autre commande⁶²³ ». Dans cette perspective l'artiste peut rapidement devenir un fournisseur d'accès à la culture. Soulignons : « l'artiste initie un accord contractuel avec l'institution » est de plus normal, encore heureux que l'artiste signe un contrat. Dans le cas de l'exposition au musée de la Poste, les visites ne furent pas si régulières que cela et il n'y eu pas de « séjour prolongé ».

Les recherches sur l'institution furent rapides, La Poste, une institution on ne peut plus célèbre. Les rencontres avec le personnel administratif et les équipes du musée ne sont pas des corvées comme le laisse entendre le texte de Miwon Kwon. Dans son élaboration, le projet prendra du temps, comme tous les projets, dans ce cas il va déboucher sur une rencontre avec une institution que nous n'aurions pas forcément contacté. J'entends la critique de Miwon Kwon où l'artiste perd son temps à produire de l'administratif, à produire du relationnel plutôt que de réaliser son œuvre. Comme je le disais lors de mon entretien avec la curatrice indépendante Estelle Nabeyrat : « l'institution n'est pas forcément le problème, elle est peut-être une partie de la solution⁶²⁴ ». Dans ce cas, au musée de la Poste, j'ai clairement posé la question de la double activité, celle assumée de l'artiste-curateur.

⁶²³ Miwon Kwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 46. Cité par Jérôme Glicenstein in *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaire de France, 2015, pp. 210-211.

⁶²⁴ Frédéric Vincent, *entretien avec Estelle Nabeyrat*, documents annexes, p. 44.

PARTIE 2

DE LA DOUBLE ACTIVITE

*C'est le cerveau qui fait partie du monde matériel, et non pas
le monde matériel qui fait partie du cerveau*⁶²⁵.

Henri Bergson

I. PRATIQUE ARTISTIQUE

1. Curating Drawing

J'ai réalisé à partir de 2011, une série de dessins faisant directement écho au sujet qui me concerne, les artistes-curateurs. Ces dessins sont tous réalisés selon un protocole bien défini, tous au même format (50 x 40 cm), tous réalisés avec la même technique (acrylique sur papier). Les photographies servant de fond à ces dessins, sont toutes des photocopies couleur. L'utilisation de la photocopie est à rapprocher de l'esthétique des fanzines musicaux, des magazines, livres d'artistes et disques 45t de musique alternative. Comme le magazine *Destroy all Monsters* de Mike Kelley, Jim Shaw, Niagara et Cary Loren⁶²⁶. Ces pièces résonnent comme un archipel⁶²⁷ au sens donné par Édouard Glissant. (« Archipel » est le titre donné en 2009 au projet que j'ai réalisé pour *la Force de l'Art 02* au Grand Palais)⁶²⁸. Toutes les images servant de fond sont des images d'expositions ayant une importance pour moi, soit dans l'histoire de l'art soit dans mon parcours professionnel.

Le dessin *Brian and Patrick* [Fig. 54] est une allusion au critique d'art Brian O'Doherty⁶²⁹. Pour le fond, j'ai choisi une photographie d'une exposition de l'artiste Patrick Ireland. Il s'agit d'une installation intitulée *Golden Door, Rope Drawing#110*⁶³⁰ réalisée en 2006 [Fig. 55] à la Galerie The Hugh Lane à Dublin. Cette série de dessins à la corde réalisée par Patrick Ireland fait explicitement écho à Marcel Duchamp et à son intervention en 1942 lors de l'exposition *First Papers*

⁶²⁵ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1939, 2010, p.13.

⁶²⁶ Mike Kelley, Jim Shaw, Niagara, Cary Loren, *Destroy all Monsters Magazine*, Primary Information, New York, 2011. L'ensemble des activités de *Destroy all Monsters* (Musique, vidéo, publications, expositions, peintures) ont été présentées à la Galerie Prism et sont visible dans le catalogue de l'exposition. *Return of the Repressed : Destroy all Monsters 1973-1977*, Prism Gallery, Los Angeles, PictureBox, New York, 2011.

⁶²⁷ Édouard Glissant parle d'une pensée archipélique. « Par la pensée archipélique, nous connaissons les roches des rivières, les plus petites assurément, roches et rivières, nous envisageons les trous d'ombre qu'elles ouvrent et recouvrent. » Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p.45

⁶²⁸ « La Force de l'Art 02 ». Catalogue d'exposition, Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2009, p. 100.

⁶²⁹ Brian O'Doherty est né en 1928 à County Roscommon (Irlande), il vit actuellement aux États-Unis. Il est artiste mais surtout l'auteur de quatre essais qui ont fait date. Il s'agit d'*Inside the White Cube*, ces quatre essais ont été publiés entre 1976 et 1981 dans la revue Art Forum.

⁶³⁰ Brian O'Doherty/Patrick Ireland, *Golden Door, Rope Drawing#110*, Corde en Nylon, bâche peinte, 2006, Galerie The Hugh Lane, Dublin.

of Surrealism⁶³¹. La pièce de Marcel Duchamp consistait à disposer dans l'espace d'exposition mille six cent neuf mètres de ficelle. Brian O'Doherty précise dans son texte, *Le contexte comme contenu* : « la ficelle, telle qu'elle apparaît dans les photographies, arpente l'espace sans relâche, virevolte et s'agrippe à tout ce qui lui donne prise avec une obstination démentielle. Elle recoupe sa propre trajectoire, change de vitesse, ricoche sur ses points d'attache⁶³² ». Ce dessin fait écho à deux personnes, le critique d'art Brian O'Doherty et l'artiste Patrick Ireland. Patrick Ireland étant l'un des hétéronymes de Brian O'Doherty. Il prendra le nom d'artiste Patrick Ireland en signe de protestation contre le massacre du *Bloody Sunday* perpétré par les troupes Anglaises en Irlande du Nord. C'est sous ce pseudonyme qu'il signe une œuvre plastique, ce jusqu'au 20 mai 2008, date à laquelle, il organise les funérailles de Patrick Ireland dans les jardins de l'Irish Museum of Modern Art, restituant l'ensemble de l'œuvre plastique de Patrick Ireland à Brian O'Doherty⁶³³. Le critique d'art a d'autres hétéronymes. Il est, aussi Sigmund Bode (le prénom est évidemment emprunté à Sigmund Freud tandis que le nom est un hommage à Wilhelm Bode, directeur des musées de Berlin au XIXe siècle mais nous pouvons aussi y voir un hommage appuyé à Arnold Bode, architecte, artiste, designer et conservateur créateur de la *Documenta* en 1955), Sigmund Bode est l'auteur du texte introductif du numéro 5/6 de la revue *Aspen* réalisée et éditée par Brian O'Doherty.

Le numéro 5 + 6 de la revue *Aspen*, publié lors de l'hiver 1967 est une boîte cartonnée blanche, au format 21 x 21 x 5,5 cm [Fig. 56], rassemblant textes et images, partitions, maquettes, bobines de film super 8, disque vinyle. La boîte (dédiée à Stéphane Mallarmé) est constituée de vingt-huit éléments numérotés. On y trouve des œuvres et des textes de Lazlo Moholy-Nagy, Hans Richter, Naum Gabo, Antoine Pevsner et Richard Huelsenbeck mais aussi des textes contemporains de William Burroughs, Samuel Beckett, John Cage, Alain Robbe-Grillet, Tony Smith, Mel Bochner, Eva Hesse, Dan Graham et Robert Morris. Cette publication est une des premières expositions d'art conceptuel où l'on trouve des schémas et diagrammes de pièces de Sol LeWitt, Dan Graham, Mel Bochner et Brian O'Doherty. Comme le précise Patricia Falguières dans sa préface à la traduction française des textes de Brian O'Doherty : « Aspen 5+6 recèle bien d'autres éléments cruciaux pour la lecture d'*Inside the White Cube*⁶³⁴ ».

Deux des textes présentés contribuèrent à faire de la boîte blanche un événement. Le premier est un texte inédit de Roland Barthes qu'avait sollicité Brian O'Doherty à l'occasion d'un séjour de l'écrivain français aux États-Unis – il est publié sous son titre anglais de *The Death of the Author*⁶³⁵.

⁶³¹ Marcel Duchamp, « Mile of String », *First papers of Surrealism*, New York, 1942.

⁶³² Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, Jrp Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, Zurich, Paris, 2008, trad. Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières, p. 102.

⁶³³ Voir pour cela les éléments biographiques établis par Patricia Falguières in Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu, loc. cit.*, p. 200-203.

⁶³⁴ Patricia Falguières « À plus d'un titre, préface » in Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu, loc. cit.*, p. 20.

⁶³⁵ Le texte de Roland Barthes présent dans Aspen 5 + 6 est traduit par Richard Howard, il est d'ailleurs le texte d'ouverture de la boîte blanche. Aucune édition française de « La Mort de l'Auteur » ne signale l'antériorité de

Le second est une conférence de Marcel Duchamp prononcée en 1957, enregistrée par son auteur à la demande de Brian O'Doherty et disponible dans la boîte sous l'aspect d'une bande magnétique *The Creative Act*⁶³⁶. Ces deux textes sont d'une grande importance pour l'élaboration de *Inside The White Cube* de Brian O'Doherty. Le texte de Roland Barthes que nous retrouverons plus tard, notamment lorsque se posera la question de l'auteur de l'exposition. Parcourons les autres hétéronymes de Brian O'Doherty. Parmi eux, William Maginn, en référence au poète et critique qui écrivait sous le pseudonyme de Sir Morgan O'Doherty. Le dernier hétéronyme est Mary Josephson, critique d'art qui publia dans la revue *Art in America* des articles sur Andy Warhol, Janis Joplin, Jimmy Hendrix et bien sûr Patrick Ireland. Ce dessin de la série *Curating Drawing* est donc un condensé de toutes ces références et relations, « Brian » pour Brian O'Doherty, « Patrick » pour Patrick Ireland et en fond une pièce de O'Doherty/Ireland.

Le second dessin est *Curating Drawing (Paul Thek/Marcel Duchamp)* [Fig. 57], il fait écho au travail de Paul Thek et notamment à sa série de dessins intitulée *Newspaper Drawing* qu'il débute en 1969 et poursuivra jusqu'en 1980. Souvent les dessins de Paul Thek sont réalisés sur des cahiers d'écoliers, il les considère comme des notes où il inscrit les passages de ses réflexions, de ses doutes, ils sont une plongée dans son cheminement personnel. Il y copie des pages de Saint Augustin ou de William Blake, le papier journal devient réceptacle de l'encre et de l'aquarelle, de simples études de portraits, des vues de villes, de paysages, de la mer ou encore des images de la terre, de fruits ou de poissons. Les parapluies représentés sont issus d'un dessin de Paul Thek⁶³⁷. Le fond est une double image d'une exposition historique de Marcel Duchamp⁶³⁸. Paul Thek envisageait ses recherches comme contemplatives, retirées du monde, à l'écart, en marge. « L'image qui résonne avec un artiste comme Paul Thek, qui vivait à Rome [...] Un an ou deux retiré dans l'île de Ponza au Sud de l'Italie, il peignait un plongeur dans une pose similaire⁶³⁹ ». Cette pose similaire du plongeur évoquée par l'actuelle directrice du Carnegie Museum of Art de Pittsburg, Lynn Zelevansky est celle d'une peinture recouvrant une tombe visible au Musée archéologique de Paestum en Italie que Paul Thek vit pour peindre le dessin *Sans Titre (plongeur)*⁶⁴⁰. La même figure d'un plongeur dont le geste va de droite à gauche. Est-ce un autoportrait ou une manière de symboliser l'ancienne activité de maître nageur de l'artiste ?

la version américaine, la version française paraîtra en 1968. Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.61-67.

⁶³⁶ Nous retrouvons « *The Creative Act* » sous le titre « Le processus créatif » in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 2007, p.187-191. L'enregistrement a été réédité par Marc Dachy in *Lunapark 10*, Bruxelles, Sub rosa éditions, 1999.

⁶³⁷ Paul Thek, *Untitled (Butterflies)*, encre sur papier journal, 1988, Collection *Whitney Museum of American Art*, New York.

⁶³⁸ Notons que seules quelques photographies noir et blanc de mauvaise qualité existent de cette exposition, sans ces photographies nous ne saurions jamais que le geste de Duchamp eut lieu.

⁶³⁹ Lynn Zelevansky, *Life Is just a Bowl of Cherries : The Life and Art of Paul Thek*, in *Paul Thek. The wonderful world*, Witte the Witt, Rotterdam, 1995.

⁶⁴⁰ Paul Thek, *Untitled (Diver)*, 1969-1970, Polymère synthétique et gesso sur papier journal, Collection Gall et Tony Ganz, © The Estate of George Paul Thek, courtoisie Alexander et Bonin, New York.

Il y a chez cet artiste un caractère sacré. Il faisait selon ses dires office de pénitence avec ses œuvres notamment les reliquaires technologiques.

Dans un entretien avec Harald Szeemann, il avoue : « souvent je ne choisis pas les symboles, ce sont eux qui me choisissent. Art est liturgique ; et si le public répond au caractère sacré, j'ai bon espoir d'avoir atteint mon but, [...] sur l'île de Stromboli. Les paysans, les pêcheurs, déposent des herbes de différentes couleurs dans le sous-sol de l'église, et ils les exposent au soleil [...] Ils le font depuis des centaines d'années. Cela me rappelle les peintures de Rauschenberg⁶⁴¹ ». Pour le dessin *Souvenir*, [Fig. 58], en fond, une vue dédoublée de l'exposition de Mario Merz à la chapelle de la Salpêtrière en 1988. Le mot « souvenir » est peint en rose. Un dessin au caractère autographe. L'œuvre de Mario Merz représentée dans ce dessin est la première œuvre d'art contemporain que j'ai vu. Je n'avais jamais revu d'images depuis, c'est en réalisant mes recherches pour ce travail de thèse que j'ai découvert des photographies de cette exposition dont le commissaire était Harald Szeemann⁶⁴². Ce dessin réalisé d'après le souvenir de ma première visite d'une exposition d'art contemporain, où pour la première fois j'étais public participant à l'œuvre. Il ne s'agit pas là d'un rappel nostalgique mais comme le pense Douglas Gordon, celui « d'un souvenir critique : défendre l'idée que ce souvenir n'est qu'une clef, qu'un appât⁶⁴³ ». Un appât qui me sert d'évocation de l'esprit. Selon Leibniz, « un souvenir caché dans les replis de notre âme, et qui ne nous est pas présent, est une perception obscure de notre Monade⁶⁴⁴ ».

Le souvenir est réminiscence car il a besoin d'une aide, Leibniz considère le souvenir, en jouant sur le double sens du mot *subvenir*. Chez Henri Bergson, le souvenir est une représentation concrète d'un moment passé. N'en est-il pas ainsi de ce souvenir de l'exposition de Mario Merz en 1988 ? Henri Bergson consacre un chapitre à la réalisation des souvenirs : « C'est le cerveau qui fait partie du monde matériel, et non pas le monde matériel qui fait partie du cerveau⁶⁴⁵ ». La série des *curating drawing* est un bon exemple de ce tissage, des marbrures immatérielles procédant par croisement et superposition⁶⁴⁶. Le croisement d'une exposition importante et du dessin formant un motif. L'intervention picturale permet une interférence entre le fond et la couche superposée. Par moment l'image du dessous et ses couleurs apportent un brouillage visuel accentué par le dépôt de peinture, les gouttes séchées se déposent et se mêlent aux couleurs du fond. Ceci est particulièrement le cas dans le dessin *curating drawing*, « 1972 », où le fond est constitué de deux images identiques

⁶⁴¹ Interview de Paul Thek par Harald Szeemann, le 12 décembre 1973 in *Paul Thek – The wonderful world that most was*, Witte de With, Rotterdam, 1995.

⁶⁴² Mario Merz, in Tobias Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Edition Voldemeer, Zürich et Springer Vienne et New York, 2007, p. 498-499.

⁶⁴³ Douglas Gordon, *Déjà-vu, questions & answers*, volume 3, 1999 -2000, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2000, p. 128.

⁶⁴⁴ Henri Lachelier, « Introduction », in Leibniz, *Nouveaux essais sur l'Entendement Humain*, Introduction, notes et appendice de Henri Lachelier, Paris, Hachette, 1898, p. 26.

⁶⁴⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Presses Universitaire de France, (1939), 2010, p. 13.

⁶⁴⁶ Frédéric Vincent, *Curating Drawing/ Curating Sculpture*, Paris, Book Machine Éditions et Centre Pompidou, 2013.

issues de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* dont le curateur était Harald Szeemann [Fig. 59]. Cette exposition aujourd'hui historique est considérée comme « la première à avoir enregistré le nouvel état des lieux⁶⁴⁷ ». Cette image montre ou tente de montrer les œuvres de Neil Jenney : au fond *The Curtis Mayfield Piece* (1968), sur la droite *The Sigmund Biederman Piece* (1968)⁶⁴⁸. Ces œuvres sont constituées de bois, tissus et néons, dont les couleurs sont accentuées par la saturation colorimétrique de la photocopie. Peint sur ces images « 1972 » fait écho à ce qui adviendra par la suite 1972 pour l'année de la *Documenta* que Szeemann organisera et « 5 » pour le numéro de cette *Documenta*. L'intérêt porté à Neil Jenney crée un tissage. Il avait vingt-quatre ans lorsqu'il participa à cette exposition. Il fut l'assistant en 1967 de Paul Thek point d'origine de cette série. Harald Szeemann note dans son journal « 16 décembre, 14h30. Rencontre avec Neil Jenney. Il est nerveux. Il me montre ses premiers travaux, des tiges de métal recouvertes de plastique coloré. Tous ses nouvelles pièces sont restées à Cologne chez Zwirner⁶⁴⁹ ».

Lors de la rétrospective de Paul Thek au Whitney Museum⁶⁵⁰, Neil Jenney a été invité à commenter les œuvres de son ami disparu, il se souvient : « Un des termes de la critique le plus utilisé était le mot cool. Et l'art minimal était une description de ce qui est cool. Et certaines œuvres pop décrivaient le cool. Il était évident que Thek essayait d'être le plus chaud possible avec son imaginaire. Il faisait l'antithèse du cool⁶⁵¹ ». Les dernières œuvres de Paul Thek sont des peintures réalisées sur papier journal, de délicats papillons peint sur un fragile papier qui jaunira inévitablement avec l'âge. Un court document lors de sa succession le décrit comme « un artiste relativement inconnu⁶⁵² ». Le Whitney Museum de New York dispose d'une visite guidée de l'exposition accompagnée de commentaires de critiques, artistes et proches de l'artiste, où l'ancien assistant de Paul Thek livre une vision réelle du travail et de la vie de l'artiste.

2. Curating Painting

Je traiterai ici de ma pratique artistique à travers différents exemples d'œuvres, des peintures de la série dénommée *Curating painting*. Elles reprennent des vues d'expositions dont les commissaires furent des artistes, des artistes-curateurs. Ces œuvres marquent dans mon parcours une forme de récapitulation accrue, un moment à hauts risques où l'histoire personnelle se fond dans l'histoire de l'exposition. Ce travail pictural autour des expositions est ancré depuis plusieurs années dans un rapport à l'histoire. Je fais l'hypothèse du travail de la survivance de l'histoire passée. Dès

⁶⁴⁷ Catherine Millet, *L'Art Contemporain*, Flammarion, Paris, coll. Dominos, 1997, p. 15

⁶⁴⁸ Reproduit in Tobias Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Edition Voldemeer, Zürich et Springer Vienne et New York, 2007, p. 229

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 252

⁶⁵⁰ Paul Thek : *Diver, a retrospective*, Whitney Museum for American Art, du 21 octobre 2010 au 9 janvier 2011.

⁶⁵¹ Neil Jenney, Audio guide stop for Paul Thek in

http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides?play_id=226 (consulté le 25/02/2012).

⁶⁵² *Ibid.*

lors, je peux dès lors souscrire aux propos de Jacinto Lageira et faire revivre l'histoire passée : « à travers une fiction artistique, laquelle est une forme assez inédite de repenser et de transmettre le passé, puisque des événements historiques y sont joints sous forme d'archives et de documents devant être perçus comme tels, et non plus comme des fictions à propos de ces événements⁶⁵³ ». Suis-je alors dans la position de celui qui envisage la « réalité historique vivante en tant qu'Histoire⁶⁵⁴ » ? Dans chacune des peintures de cette série, notre perception visuelle est transposée de la troisième dimension aux deux dimensions de l'espace du tableau. Le regard est d'abord privé de son désir de compréhension, il se heurte à un phénomène troublant, la disparité des formats entre les vues d'expositions et les étagères de livres. Les vues d'expositions sont représentées plus petites que dans la réalité. Rien ne laisse supposer que ces dernières soient traitées comme des vues photographiques, elles semblent être dans des cadres, ceci est le cas pour un grand nombre de ces peintures : (*Rolywholyover A Circus*, *The Bride and the Bachelors* [Fig. 60], *La Cédille* [Fig. 61], *Family of Man* [Fig. 62], *Ferus* [Fig. 63], *Golden Factory* [Fig. 64], *Kippenberger buro* [Fig. 65], *Raid the icebox*). Cette impression est moins présente dans la peinture d'après l'exposition *The Ancient Stole all Our Great Ideas*. Elle est totalement absente dans les peintures : *The Uncanny* [Fig. 66], et *An exhibit*, [Fig. 67]. Des zones blanches, des lignes se croisant, pouvant faire penser à la construction quadrillée d'un tableau de Mondrian.

Ces lignes forment un intervalle entre les images, des bordures ou monades. Ces intervalles et bordures séparent les régions où sont représentés des livres, des zones où figure une vue d'exposition. Ces bordures blanches deviennent le cadre de l'image, lui-même incorporé dans le réseau d'étagères, formé lui-même par l'alignement de livres. Ces lignes sont les seules zones vacantes de représentations, et figurent une séparation. Des zones blanches comme des espaces entre (*Zwischenraum*). Ces espaces entre sont essentiels pour comprendre tout ce qui se joue, s'invente « et met en œuvre dans sa manipulation d'images et dans ses effets de connaissance⁶⁵⁵ ». Ces zones blanches, ces lignes, ces bordures représentent une séparation, elles font office de médium, de passage entre deux registres d'images. En poursuivant mon analogie avec l'analyse de Georges Didi-Huberman au sujet de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, je peux considérer ces zones blanches comme « autre chose qu'un simple arrière-plan ménagé pour disposer les divers éléments d'un puzzle⁶⁵⁶ ».

Comme le rappelle Alexander R. Galloway, cette relation entre « le bord et le centre est désormais entièrement subsumé par le contenu de l'image. Cela constitue une zone d'indécision⁶⁵⁷ »,

⁶⁵³ Jacinto Lageira, *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques*, Paris, Éditions Mimésis, 2016, p. 234.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante. Histoire de l'Art et le temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 496.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 496.

⁶⁵⁷ Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 40-41.

fonctionnant comme des opérations de circulations que David Joselit exprime ainsi : « les peintres sont eux aussi spéculatifs en incorporant des tactiques et des formats de circulation dans leur travaux ⁶⁵⁸ ».

Pour l'artiste Jutta Koether, « les choses constituent un espace assez grand pour plein d'autres choses [...] deux choses créent un espace et produisent une troisième chose [...] donc l'une après l'autre les peintures produisent et suscitent les éléments d'un espace [...] Elles développent des principes, ces choses, elles composent elles-mêmes, elles amassent et deviennent irrégulières ⁶⁵⁹ ». Des vues d'expositions réalisées en photographiant les expositions, comme un historien dont l'artiste François Boisrond se revendique. L'utilisation d'Internet est souvent limitée à un caractère informatif, les images diffusées sont souvent d'une piètre qualité, inexploitable dans un tel cas. Les deux tableaux *An exhibit* et *Rolywholyover A Circus* ont pour point commun d'avoir des tubes de néon soulignant les lignes blanches des étagères des bibliothèques. Ainsi pour le tableau *The Ancient Stole All Our Great Ideas*, la vue d'exposition a été photographiée lors de la visite de l'exposition. J'opère un recadrage sur une œuvre dans une vitrine, les coups de pinceaux de peinture blanche se croisant sur un fond vert évoquent les reflets provoqués par la vitre de protection.

Pour le tableau *Rolywholyover A Circus*, des néons encadrent l'image principale du centre. Nous pouvons penser aux œuvres de François Morellet, passé maître dans la composition lumineuse par l'intermédiaire de tubes de néon. J'avoue y avoir pensé lors de la réalisation de cette toile. Loin de l'univers de cet artiste, ce qui m'intéressait était la création d'un rythme, je pense notamment à ses toiles « 4 panneaux avec 4 rythmes d'éclairage interférents », de 1963⁶⁶⁰. L'utilisation des néons fait vivre différemment cette toile, le spectateur, ne la perçoit pas de la même façon en fonction de l'allumage ou non des tubes lumineux. Une fois allumés dans une pièce sombre, les tubes lumineux créent une lumière diffuse qui n'éclaire pas tout le tableau, laissant une impression de clair-obscur. Les côtés de la toile sont dans l'obscurité tandis que l'image centrale est fortement sous la lumière. Ce jeu de lumière est le résultat d'expériences en atelier.

Michel Foucault qualifiait les peintures de Gérard Fromanger de peinture « photogénique » à la recherche de « geste intransitif, le signe pur, la trace⁶⁶¹ ». La trace, un concept tout derridien. Comme dans ces œuvres, ces peintures d'expositions, ces *curating painting*, posent la question essentielle de la trace comme métaphysique de la présence⁶⁶². La trace où l'être est pensé comme présence, concevant la vérité dans sa présence de l'objet à l'esprit. Jacques Derrida démontre qu'il faut « penser la trace avant l'étant⁶⁶³ ».

⁶⁵⁸ David Joselit, *Marking*, « Scoring, Storing, and Speculating (On time) », in Isabelle Graw et Ewa Lajer-Burchardthn *Painting beyond Itself*, Berlin, Stenberg Press, 2016, p. 19.

⁶⁵⁹ Jutta Koether, *f.*, Berlin, Stenberg Press, 2015, Graz, Édition Bleich-Rossi, 1987.

⁶⁶⁰ François Morellet, *4 panneaux avec 4 rythmes d'éclairages interférents*, Argon, néon blanc sur panneaux métalliques, 1963.

⁶⁶¹ Michel Foucault, *Le désir est partout*, Paris, galerie Jeanne Boucher, 1975. Repris in Michel Foucault, « La peinture photogénique de Michel Foucault », écrit pour le catalogue de Gérard Fromanger, Paris, le Point du Jour, 2014, p. 32.

⁶⁶² Frédéric Vincent, *While my painting gently weeps*, Paris, Book Machine Éditions et Centre Pompidou, 2013.

⁶⁶³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967, p. 68.

Ces vues d'expositions sont comme des traces du passé, perçues par Emmanuel Levinas dans un texte de 1963 comme étant « la présence de ce qui, à proprement parler, n'a jamais été là, de ce qui est toujours passé⁶⁶⁴ ». Il ne faut pas se méprendre, selon Emmanuel Levinas ce n'est pas en lien avec le signe. La trace : « par rapport aux signes, a encore d'exceptionnel ceci : elle signifie en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet don elle serait la visée⁶⁶⁵ ». Jacques Derrida prolonge les réflexions d'Emmanuel Levinas en y ajoutant le concept de différance « Ce qui s'écrit différance, ce sera donc le mouvement de jeu qui « produit », par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence⁶⁶⁶ ». En opérant par déconstruction, Jacques Derrida va contester le caractère provisoire du signe : « la trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure⁶⁶⁷ ».

Plus loin, il confirme : « il est trace et trace de l'effacement de la trace⁶⁶⁸ ». Toutes ces images, ses traces sur mes peintures peuvent s'effacer, s'effacer de notre mémoire. Nous les gardons, les conservons parce qu'elles peuvent se perdre. Ce qui m'intéresse, c'est la relation d'un objet à l'autre, la relation entre les bibliothèques et les vues d'expositions et le rapprochement opéré par le spectateur lorsqu'il ausculte la peinture. Faisant dire à Henri Matisse : « je ne peins pas les choses, je ne peins que les rapports entre les choses⁶⁶⁹ ». Ce rapport est un pictural ; il fait événement. Un événement figural pour reprendre la terminologie de Jean-François Lyotard. Nelson Goodman désigne deux régimes en art, un premier autographique et un second allographique : « Désignons une œuvre comme "autographique" si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité. Si une œuvre d'art est autographique, nous pouvons aussi qualifier cet art d'autographique. Ainsi la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou "allographique"⁶⁷⁰ ».

Gérard Genette reprend les analyses de Nelson Goodman pour justifier les relations entre immanence et manifestations, ainsi « le propre des œuvres autographiques, je le rappelle, est qu'il n'y a aucune raison d'y distinguer entre immanence et manifestations, puisque leur objet d'immanence est physique, perceptible et donc manifeste par lui-même⁶⁷¹ », par contre les œuvres allographiques « connaissent entre autres ces deux modes d'existence que sont l'immanence idéale et la manifestation physique⁶⁷² ». Les livres sont des liens, permettant des échanges. Je pense aux liens établis avec des

⁶⁶⁴ Emmanuel Levinas, « la trace de l'autre », in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1967, p. 201.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, pp. 199-201.

⁶⁶⁶ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 12.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ Henri Matisse, cité par Louis Aragon, in *Matisse en France*, Paris, Martin Fabiani Éditeur, 1943. Repris in *Catalogue Henri Matisse, Le jardin de Matisse*, Châtillon, 1970, non paginé.

⁶⁷⁰ Nelson Goodman, *Langage de l'art*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, p. 217.

⁶⁷¹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1994, p. 143.

⁶⁷² *Ibid.*

artistes exposés comme Agnès Thurnauer et son exposition *Sujet, Verbe & compléments* [Fig. 68]. Dans une note d'atelier, l'artiste écrit : « Un nymphéa dans l'escalier est tellement coupé en deux entre l'ombre et la lumière que je pense à Barnett Newman⁶⁷³ ». Barnett Newman, repris par Agnès Thurnauer dans le texte introductif et le titre de son exposition personnelle à Immanence, « Je suis le sujet. Je suis aussi le verbe lorsque je peins, mais je suis aussi l'objet. Je suis la phrase complète⁶⁷⁴ ».

Comme le rappelle le texte présentant l'exposition : « Depuis Manet, nous savons que le peintre peint la peinture. Peignant la peinture, il est aussi le sujet du tableau. Toute peinture est réciproque : le sujet agit sur le complément et le complément vient en retour le modifier⁶⁷⁵ ». Le peintre est la phrase complète, c'est-à-dire, il est peintre, peignant et peinture. Agnès Thurnauer convoqua pour cette exposition *Art & Language* par l'intermédiaire d'un dessin *Candidates for The Seven Cardinal Artistic Sin*, dressant la liste des sept péchés capitaux artistiques. *Art & Language* met en garde l'artiste lorsqu'il est le sujet de son œuvre et objet de la scène artistique. Le dessin est prêté par Baldwin et Ramsden comme le rappelle Agnès Thurnauer « Pensé ce matin à cette pièce que Michael et Mel me prêtent pour l'expo à Immanence⁶⁷⁶ ». Philippe Méaille écrivit le texte pour le catalogue de l'exposition de Agnès Thurnauer à la villa Emerige. *The Seven Cardinal Artistic Sin* est une lettre de *Art & Language* envoyée au collectionneur français⁶⁷⁷. Lorsqu'il vit mes tableaux, l'artiste Laurent Marissal ne put s'empêcher de penser à *Art & Language*. Il est vrai que les peintures de la série *Incident in a Museum* [Fig. 69] sont proches de ma constellation artistique.

Michael Baldwin et Mel Ramsden, membres de *Art & Language* disent concernant les musées : « je préférerais de loin que les musées deviennent des sortes d'archives, rien d'autre. Si les gens ont besoin d'information ou d'édification, ils peuvent y aller et la trouver. Je pense toujours qu'il est dangereux d'oublier l'idée originale qui sous-entend les liens entre les musées et les bibliothèques publiques, pour le développement de la culture pour tous ainsi que pour d'autres projets⁶⁷⁸ ». Dans cette même interview, ils reviennent sur leurs séries de peintures *hostages* qui « décrit le musée comme le monde d'Humpty Dumpty⁶⁷⁹ ». Dans *À Travers le miroir* de Lewis Carrol, Humpty

⁶⁷³ Agnès Thurnauer, « note d'atelier, le mardi 15 décembre 2009 », in catalogue *May I ?*, texte de Philippe Méaille, Paris, Villa Emerige, 2010.

⁶⁷⁴ Barnett Newman, *Écrits*, Paris, Macula, coll. Vues, 2011.

⁶⁷⁵ Agnès Thurnauer, exposition *Sujet, verbe & compléments*, in Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Esthétique Passionnelle, Immanence une vie d'exposition*, Paris, Ensba éditions, 2010, p. 99. Ann Hindry, « Agnès Thurnauer », *Artpress*, n°412, juin 2014.

⁶⁷⁶ Agnès Thurnauer, *Journal d'atelier (2009-2012)*, Paris, Ensba Editions, 2014, p. 300.

⁶⁷⁷ La lettre sera reprise pour l'exposition d'*Art & Language* au Macba. Exposition *Art & Language, Radically Uncomplete, Radically Inconclusive*, Barcelone, Macba, 2013.

⁶⁷⁸ Conversation entre Michael Baldwin, Mel Ramsden et Joëlle Pijaudier-Cabot, in *Art & Language, too dark to read*, Villeneuve D'Ascq, Musée d'Art Moderne Lille-Métropole, 2002, 1993. Se reporter aussi à : *Art & Language, Works 1965-1978, 2007-2008*, Knokke-Zoute, Mulier Mulier Gallery, 2008. Voir aussi : *ART & LANGUAGE, Out of Wahack*, Paris, Editions Manucius, 2014.

ART & LANGUAGE, The Fox 3, New York, 1976. Michael Asher, *Writings 1973-1983 in Works 1969-1979*, écrit en collaboration avec Benjamin Buchloh, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Los Angeles, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1983.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

Dumpty explique l'utilisation des mots « pour signifier exactement ce qu'il veut qu'ils signifient⁶⁸⁰ ». La culture muséale est selon *Art & Language* : « une bibliothèque [...] parce que, à l'instar de l'esprit, elle réfléchit sur elle-même et se multiplie géométriquement à chaque réflexion nouvelle⁶⁸¹ ». D'Agnès Thurnauer à Barnett Newman en passant par *Art & Language*, nous sommes au sein d'une approche où les fonctions politique et sociale de l'art jouent de manière intrinsèque. Citant Aby Warburg, Alberto Manguel évoque la bibliothèque comme étant : « un territoire qui avait fait de la culture technique une arme d'une précision stupéfiante entre les mains de l'humanité intellectuelle puisse subsister une enclave d'humanité primitive⁶⁸² ».

Une des toiles, *The Bride and the Bachelors*, où au milieu d'un enchevêtrement de livres se situent deux vues d'expositions, celles du *Barbican Art Center* à Londres, avec, sur la gauche, comme posé sur une tablette un petit miroir dans lequel se reflète un autoportrait. Lorsque j'ai peint ce petit autoportrait, j'avoue avoir pensé à mon ancien professeur de Paris 8, Pascal Bonafoux dont l'autoportrait est une grande spécialité⁶⁸³. La notion d'autoportrait dans un miroir renvoie aux « Ménines » de Vélasquez, me rappelant Michel Foucault. En 1963, il eut l'occasion de contempler le tableau de Velasquez, ce qui lui permit d'envisager l'écriture « d'une histoire du passage de l'âge de la représentation à l'âge de l'anthropologie⁶⁸⁴ ». Je joue un jeu d'apparition et de disparition comme chez Claudio Parmiggiani [Fig. 70] et la série de bibliothèques en cendres fonctionnant comme « une réincarnation visuelle des livres⁶⁸⁵ ».

Le livre est un sujet en soi, de nombreux artistes l'ont utilisé et l'utilisent encore. Je retiens le travail d'Allen Ruppersberg et ses séries de livres dessinés, je pense particulièrement à la pièce *One way to write your novel* de 1991⁶⁸⁶, ou encore à Matt Bollinger et ses séries de dessins et peintures autour de la lecture⁶⁸⁷. L'artiste américain Matt Bollinger peint des personnes lisant, des pages de carnets, des livres ouverts abandonnés et ou des bibliothèques [Fig. 71] comme autant de décors témoins de notre activité culturelle et intellectuelle. Il n'existe que deux ouvrages sur son travail méritant d'être mentionnés ici⁶⁸⁸. Chez Matt Bollinger, la bibliothèque est un refuge. Le point commun avec cet artiste réside dans la propension à collectionner les livres. Je considère comme lui que la toile dispose de son propre espace intérieur dans lequel « se trouve un objet qui recèle déjà un autre univers

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² Alberto Manguel, 2006, *La bibliothèque, la nuit*, trad. C. Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 2006, p. 181.

⁶⁸³ Pascal Bonafoux, *L'Autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004 ; Pascal Bonafoux, *Moi, Je par soi-même, l'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, éditions Diane de Selliers, 2004 ; et Pascal Bonafoux, *Autoportrait Or tout paraît, Essai de définition d'un genre*, Paris, L'Harmattan, Coll. Eidos, 2014.

⁶⁸⁴ Daniel Defert, François Ewald, Frédéric Gros, « Présentation », in Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, et Michel Foucault, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Vrin, 2009, p. 8.

⁶⁸⁵ Catalogue *Pliure Épilogue. La Bibliothèque, l'univers*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 56.

⁶⁸⁶ Allen Ruppersberg, *One way to write your novel*, 1991, crayon sur papier, 84, 5 x 100 x 25 cm. N° d'inv.Fnac : 95279. En dépôt depuis 1996 au Frac Limousin.

⁶⁸⁷ Matt Bollinger, *Love Rocket to eternity*, 2010, graphite sur papier, 65, 5 x 65, 5 cm.

⁶⁸⁸ Matt Bollinger, *The Reservoir*, Galerie Zürcher, Paris/New York, 2014. Matt Bollinger, *Humeurs noires*, Thiers, le creux de l'enfer, 2015.

intérieur⁶⁸⁹ ». Si les toiles de Matt Bollinger sont comparables à des grands livres « appartenant à une immense bibliothèque⁶⁹⁰ », mes œuvres sont des espaces (livres et expositions) appartenant à une histoire.

3. Croisements

Toutes les œuvres de la série *Curating Painting* sont composées d'une ou plusieurs vue(s) d'exposition, souvent intégrée(s) dans une bibliothèque, figurée par un enchevêtrement de lignes (souvent) blanches pouvant évoquer des grilles ou plus communément un tableau de Piet Mondrian. Ce système « Mondrianesque » n'est ici que visuel, contrairement à ce que l'on peut imaginer, ceci n'est pas le plus significatif. Ces œuvres ne sont pas destinées à se délivrer immédiatement. L'important étant la relation entre ce qui constitue la bibliothèque et la ou les vue(s) d'exposition. Mes recherches m'ont amené à prendre en considération des artistes s'intéressant aux expositions, si possible des peintres qui dans leurs réalisations picturales font figurer l'exposition, j'en ai retenu deux : Eric Fischl et François Boisrond.

4. Eric Fischl

Eric Fischl consacre depuis quelques années ses recherches picturales à une série de peintures ayant pour sujet les foires d'art contemporain. Ces toiles portent souvent le titre *Art Fair : Booth* [Fig. 72], c'est-à-dire « foire d'art : stand ». Des vues de stands de foire réalisées d'après photographies, des instantanés photographiques pris sur le vif. Sont représentés les passants et les regardeurs. L'artiste américain aime les jeux de regards comme pour la toile *Art Fair : Booth#1 Oldenburg's Sneakers* (2013).⁶⁹¹, où un groupe d'hommes sur la partie droite du tableau regardent les deux femmes contemplant la sculpture de Claes Oldenburg située au premier plan. Les costumes noirs des hommes contrastent avec la robe colorée de la femme située à l'extrême gauche. Eric Fischl travaille d'après photographie, il opère par collages, transformant l'image par l'intermédiaire du logiciel Photoshop. Un procédé pré-pictural rappelant l'utilisation que fit le peintre anglais Francis Bacon de l'image photographique.

L'artiste travaille d'après une centaine d'images retravaillées sur ordinateur recréant ainsi une nouvelle scène. Pour la toile citée plus haut, la scène entre ces hommes en costumes et ces deux femmes est un montage. L'artiste explique : « les grosses baskets proviennent d'une exposition de Claes Oldenburg. L'homme de dos est un gardien de cette exposition. La femme sur la gauche provient de la foire de Southampton. Un autre homme vient d'une foire à Miami. Je mixe et j'assemble. Toujours la même foule avec des vêtements différents. Mais toujours la même

⁶⁸⁹ Matt Bollinger, *Humeurs noires*, Thiers, Le creux de l'enfer, 2015, p. 66.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Un tableau d'un assez grand format, une huile sur toile de 173 x 208 cm.

expérience⁶⁹² ». Ceci rappelle l'espace de la toile comme espace de la représentation et non de la réalité, un montage, une invention, voire une tromperie. Pourtant l'artiste n'apprécie pas les foires d'art, « J'ai toujours fui les foires comme la peste⁶⁹³ ». À l'heure des expositions internationales grandiloquentes, de Dubaï à Shanghai, de Miami à Sao Paulo, l'artiste aime montrer le cynisme de ces grandes foires d'art. Pour l'artiste le point culminant de ce cynisme est la foire Art Basel Miami. Fasciné par ce spectacle, il décide de promener son appareil photo dans les foires, se mettant à les hanter comme un chasseur d'images, lui qui pourtant les fuyait. Peu importe que cela soit des montages, l'ambiance générale reste la même. Des personnes au téléphone portable, d'autres photographiant, une hôtesse distribuant des coupes de champagne, c'est l'atmosphère qui intéresse l'artiste, le spectacle du monde l'art. Toutefois, Eric Fischl y participe.

Après ses études, à la Cal Arts de Los Angeles, il déménage à New York, dans un contexte où règnent l'art conceptuel et l'expressionisme abstrait. En 1985, Andy Warhol qualifiera dans son journal qu'Eric Fischl est « le nouvel artiste chaud⁶⁹⁴ ». Il n'en faut pas moins pour que le magazine *Vanity Fair* surenchérisse, comparant le jeune artiste à Julian Schnabel et à Jean-Michel Basquiat réunis⁶⁹⁵. Rapidement ses toiles vont se vendre des centaines de milliers de dollars, le spectacle commence. Eric Fischl acquiert une réputation de mauvais garçon, ses toiles reprennent des sujets explorés par John Cheever⁶⁹⁶ et John Updike⁶⁹⁷. Les œuvres représentatives de cette période *Bad Boy* (mauvais garçon), sont des scènes de voyeurisme baignées d'une lumière cinématographique, le soleil perce à travers des stores orange. Pourtant une toile de la première période est à rapprocher des dernières toiles de la série *Art Fair*.

Cette peinture est *Time for bed*, de 1980, une huile sur toile où une femme, un verre de vin à la main, agrippe au cou un homme portant une veste jaune. La scène se passe dans un appartement, sur l'extrême gauche une sculpture africaine, au fond un tableau au mur, tous les éléments compositionnels des derniers tableaux sont déjà présents. Dans la toile *The Sheer Weight of History* de 1982, la scène se passe clairement dans un musée. Dans le milieu des années 1990, il fait un voyage à Rome, se confrontant aux œuvres classiques. Il peindra une série de toiles dont cette *Beata Ludovica*, une vue frontale de la Luisa Albertoni du Bernin située dans l'église San Francesco à Ripa⁶⁹⁸. Ludovica Albertoni connue pour ses extases religieuses et ses dons de lévitation. Évoquons la réalisation du Bernin entre 1647 et 1652, *L'Extase de Sainte Thérèse* pour la chapelle Cornaro de

⁶⁹² Tim Adams, « *Eric Fischl : What America wants is artists who are doing very expensive toys* », *The Guardian*, 12 octobre 2014.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ Andy Warhol, *Journal*, Paris, Grasset, 1990.

⁶⁹⁵ Plus tard Fischl reviendra sur ses années dites « *Bad Boy* » dans son autobiographie, Eric Fischl, *Bad Boy, My Life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, 2012, p. 149-165.

⁶⁹⁶ John Cheever, *Falconer*, Paris, Julliard, 1978.

⁶⁹⁷ John Updike, *Des musées et des femmes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶⁹⁸ Ce monument réalisé à la mémoire de Ludovica Albertoni, en 1671-1674, qui une fois veuve entra dans l'ordre des tiers Franciscain où elle se consacra à la prière et à la méditation.

l'église Santa Maria della Vittoria à Rome. Est-ce que Eric Fischl connaît les textes de Georges Bataille au sujet de cette extase du Bernin? Est-ce qu'il s'intéresse aux limites et à la perte de soi ?

Beaucoup de toiles de l'artiste montrent des couples allongés sur un lit après l'acte sexuel, des pantalons baissés, des jupes retroussées, mais pas de représentation de l'extase. Seule cette toile de la période romaine précède de six à sept années les œuvres au caractère clairement sexuel des peintures du *Krefeld Project*. Eric Fischl n'est pas à la recherche « de l'extrême du possible de l'homme⁶⁹⁹ ». Il est arrivé que des personnes se reconnaissent dans les toiles de Eric Fischl, l'artiste explique cependant que dans dix ans toutes ces personnes ne seront plus identifiables⁷⁰⁰. Dans son texte *Scramble for Purchase* pour le catalogue des *Art Fair painting* d'Eric Fischl⁷⁰¹, Martin Herbert décrit avec précisions les personnes qui hantent les foires d'art contemporain, où tout le monde est là pour se montrer et parader.

5. François Boisrond

Autre artiste, autre regard, celui de l'artiste français François Boisrond. Depuis le début des années 2000, il consacre une série, parmi d'autres, aux vues d'exposition. L'artiste français se focalise sur des vues de biennales et d'expositions en musée. Tandis que les toiles d'Eric Fischl sont en général de grand format (170 x 200 cm), chez François Boisrond les toiles sont plus petites, des carrés de 80 x 80 cm, les plus grandes ne dépassant guère un mètre de côté. Ces deux artistes ont en commun la pratique d'une peinture figurative contre les modes et courants du moment. Tandis qu'« Eric Fischl émerge au beau milieu de l'expressionnisme abstrait et du minimalisme, François Boisrond apparaît dans le contexte du début des années 1980 [...] après une décennie dominée par le minimalisme, l'art conceptuel et en France - Support-Surface», rappelle Harry Bellet⁷⁰². Il participera à l'exposition "*4 Contemporary French Artists, Statements One*", à la galerie Holly Solomon de New York en 1982. Deux ans plus tard, il participe avec ses homologues français (Alberola, Di Rosa), allemands (Buttner, Baselitz, Beuys, Penck), américains (Haring, Warhol, Longo) à la publication *Untitled 84*⁷⁰³, un ouvrage de référence sur l'art des années 1980. La liste des artistes est impressionnante⁷⁰⁴, le texte *New York-Open City* de Robert Pincus-Witten pose les jalons d'une décennie.

⁶⁹⁹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1983.

⁷⁰⁰ Tim Adams, « *Eric Fischl : What America wants is artists who are doing very expensive toy* », *loc. cit.*

⁷⁰¹ Exposition *Eric Fischl, Art fair paintings*, Victoria Miro Gallery, Londres, du 14 octobre au 19 décembre 2014.

⁷⁰² Harry Bellet, « Les embarras de Paris », *in* catalogue, *François Boisrond*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 19.

⁷⁰³ *Untitled 84*, New York, Pelham Press, 1984, texte de Robert Pincus-Witten

⁷⁰⁴ Artistes : John Ahearn, Jean-Michel Aberola, Olivia Asafu-Adjaye, Elvira Bach, Donald Baechler, Ina Barfuss, Georg Baselitz, Jean-Michel Basquiat, Joseph Beuys, Mike Bidlo, François Boisrond, Gregory Botts, David Bowes, James Brown, Werner Buttner, Ellen Carey, Peter Chevalier, Sandro Chia, Francesco Clemente, Chema Cobo, Colette, Arch Connelly, Chuck Connelly, Brett de Palma, Ero, Rainer Fetting, Eric Fischl, Dan Friedman, Jedd Garet, Dieter Hacker, Richard Hambleton, Keith Haring, Ter Hell, K. H. Hoedicke, Jenny Holzer, Bryan Hunt, David Humphrey, Jorg Immendorff, Ewao Kagoshima, R. L. Kaplan, David Kapp, Bernd Koberling, Shigeeko Kubota, Barbara Kruger, Robert Kushner, Tseng Kwong Chi, Joe Lewis, Robert Longo, Markus Lüpertz, Robert Mapplethorpe, Bruce McLean, Karl A. Meyer, Helmut Middendorf, Malcom Morley,

Dans ses années 1980, François Boisrond écume les musées en dessinant, en témoigne cette grande toile « Musée de l'Homme⁷⁰⁵ » de 1980. Comme le critique Harry Bellet, je n'étais pas très attiré par la peinture de François Boisrond, le critique d'art y met un peu plus les formes en écrivant « la première fois que j'ai vraiment regardé François Boisrond, c'était avec près de vingt ans de retard⁷⁰⁶ ». L'expérience de Harry Bellet eut lieu au Martin Gropius Bau en 2006, lors de l'exposition « peintures/malerei » organisée par le conservateur Laurent Le Bon. Les œuvres de soixante-dix huit artistes des deux bords du Rhin s'y confrontaient.

François Boisrond avait réalisé quatre tableaux dans l'enceinte du musée allemand, dont une représentant Laurent Le Bon dans son bureau provisoire. Le premier tableau consacré aux expositions est une vue en perspective cavalière des stands de la FIAC en 1989. Pourtant il faut attendre 1999 avec une série d'œuvres représentant la Biennale de Venise [Fig. 73], pour voir François Boisrond se consacrer pleinement aux vues d'expositions. La Biennale de Venise de 1999 est supervisée et organisée par Harald Szeemann. Harry Bellet cite François Boisrond qui n'a pas apprécié les choix du curateur : « je suis allé à la Biennale de Venise, mais dans l'esprit d'un Hubert Robert posant au Louvre son chevalet. Peignons la Biennale de Venise, les installations. Ce n'est pas facile. Rendre la matière d'un Ernesto Neto, je me suis fait chier⁷⁰⁷ ». Les peintures de François Boisrond, vont intéresser la commissaire Marie-Claude Baud alors directrice du Mudam au Luxembourg, elle invitera l'artiste à poser son chevalet au sein du musée.

L'artiste est intéressé par l'installation des œuvres, les coulisses de l'art, les loges du spectacle de l'art et non par sa représentation. François Boisrond se prend au jeu de la représentation d'exposition, « je ne les lâcherai plus, jusqu'à ma mort » exprime-t-il au sujet de la série réalisée au Centre Pompidou. Comme le rappelle Didier Semin, cette série est « élaborée d'une manière extrêmement complexe, en dépit de l'apparente simplicité du résultat⁷⁰⁸ ». L'artiste ne prend pas des photographies des expositions, il réalise des « petits films qui embrassent autant que possible tout l'espace environnant⁷⁰⁹ ». Il utilise l'outil informatique pour opérer une synthèse visuelle, recadrant, retravaillant ses images, prenant en compte les effets que les logiciels lui apportent. François Boisrond a lu le livre de David Hockney consacré aux techniques des maîtres anciens⁷¹⁰. « Son livre m'a passionné », confit-il à Robert Bonacorsi⁷¹¹.

Robert Morris, Nicolas Moufarrege, Ed Paschke, Ishar Patkin, A.R. Penck, Remmellzee, Judy Rifka, Gerd Rohling, Hervé Di Rosa, David Salle, Salomé, Kenny Scharf, Thomas Schliesser, Bruno Schmidt, Julian Schnabel, Hermann Spoerel, Frederick Sutherland, Stefano, Rigoberto Torres, Thomas Wachweger, Andy Warhol, Terry Winters, Louise Yamme, Bernd Zimmer, Joseph Zucker, et Zush.

⁷⁰⁵ François Boisrond, *Musée de l'Homme*, Acrylique sur toile, 205 x 197 cm, 1980.

⁷⁰⁶ Harry Bellet, *loc. cit.*, p. 21.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p 22.

⁷⁰⁸ Didier Semin, « À rebours » in François Boisrond, Paris, galerie Louis Carré Cie, 2014, p. 9.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ David Hockney, *Savoirs secrets : Les techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2001.

⁷¹¹ Catalogue, *François Boisrond, op. cit.*, p. 40.

Il peignait d'après écran lorsqu'il travaillait avec son premier appareil numérique, le branchant sur la télévision : « La première image en couleur transmise par la télévision fut pour moi un éblouissement. [...] Avec l'image numérique, la couleur fonctionne très différemment. J'utilise son effet vibratoire, la décomposition de l'image, les couleurs pouvant être réglées par valeur⁷¹² ». François Boisrond est fasciné par les peintres de reportage comme Hubert Robert qui a peint l'incendie de l'Hôtel-Dieu en 1772 et l'incendie de l'Opéra en 1781 : « Il possède un côté documentaire qui me ressemble », avoue l'artiste au sujet du peintre des ruines⁷¹³.

6. Représenter le monde de l'art

Je partage avec Eric Fischl et François Boisrond, ce goût pour la représentation du monde de l'art. L'idée de la représentation du monde de l'art n'est pas nouvelle, pensons à Jean-Antoine Watteau et *l'Enseigne de Gersaint* [Fig. 74], actuellement au musée de Charlottenburg à Berlin. *L'Enseigne de Gersaint* a été peint le 15 septembre 1720, il est le dernier tableau de l'artiste. Commandée par le marchand d'œuvres d'art et d'estampes Edme-François Gersaint, dont la boutique est sise au numéro 35 du pont de Notre-Dame. Rappelons qu'à l'époque les ponts étaient chargés de boutiques et transportaient une foule bruyante.

Dans son analyse de la toile, l'historien Joël Cornette rappelle : « Gersaint a lui-même expliqué les circonstances dans lesquelles l'enseigne fut peinte : « à son retour à Paris (Watteau) vint chez moi me demander si je voulais bien le recevoir, et lui permettre, *pour se dégourdir les doigts*, ce sont ses termes, si je voulais bien lui permettre de peindre un plafond que je devais exposer au dehors⁷¹⁴ ». Joël Cornette souligne selon le *Mercure de France* de 1732 : « *L'Enseigne* ne fut exposée que quinze jours et fit l'admiration des passants. Le tableau fut acquis vers 1744 par Frédéric Le Grand de Prusse, ce qui explique sa présence actuelle à Berlin, au château de Charlottenbourg⁷¹⁵ ». Le tableau de Jean-Antoine Watteau⁷¹⁶ représente l'intérieur d'une boutique d'un marchand d'art, les murs tapissés d'œuvres encadrées, sur la droite un comptoir où une jeune femme s'affaire à présenter un miroir à trois personnes (deux hommes et une femme), derrière eux, deux hommes examinent de près un grand tableau ovale. Sur la partie gauche, un homme et une femme regardent deux jeunes employés mettre des tableaux en caisse, sur l'extrême gauche un autre homme supervise les opérations. Hormis les employés, tout le monde est richement habillé, semblant sortir directement de

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ Signalons l'exposition que consacre le musée du Louvre au peintre et conservateur de ce qui n'était pas encore le musée du Louvre. Exposition *Hubert Robert, 1733-1808. Un peintre visionnaire*, Musée du Louvre, Paris, du 9 mars au 30 mai 2016.

⁷¹⁴ Joël Cornette, *L'Enseigne*, dit *L'Enseigne de Gersaint*, in http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1324. (consulté le 29/09/2015).

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ Margaret Morgan, Grasselli, Pierre Rosenberg, et Nicole Parmentier, *Watteau (1684-1721)*, cat. exp. National Gallery of Art, Washington (17 juin – 23 septembre 1984), Galeries nationales du Grand Palais, Paris (23 octobre 1984 – 28 janvier 1985), Château de Charlottenbourg, Berlin (22 février – 26 mai 1985), Paris, Réunion des musées nationaux, 1984.

la cour du roi. Certains ont essayé de voir dans les œuvres exposées des Jordaens, Rubens, Bassano, Véronèse ou autre Van Ruysdael.

Le tableau mis en caisse est un portrait de Louis XIV peint par Hyacinthe Rigaud, « l'image du roi est déjà à moitié dissimulée dans la caisse qui sera bientôt clouée⁷¹⁷ ». Doit-on y voir, le passage d'une époque à une autre⁷¹⁸ ? Cela est fort probable, témoignant de la malice des artistes dans le domaine de l'allusion irrévérencieuse et la dissimulation volontaire. L'artiste Thomas Huber se réfère à l'*Enseigne* de Watteau dans un texte qu'il écrit pour une exposition à la galerie Skopia à Genève en 2014. Thomas Huber notait : « Ce tableau, tenu en haute estime et longuement commenté, est souvent apparenté à des tableaux programmatiques tels que *Les Menines* (1656) de Diego Velasquez ou *L'Atelier du peintre* (1855) de Gustave Courbet⁷¹⁹ ». L'artiste ajoute : « deux tableaux qui montrent l'éveil d'une nouvelle conscience de soi de ces peintres face au pouvoir déterminant de leur temps⁷²⁰ ». Comme le remarque Thomas Huber, l'*Enseigne* de Watteau n'est pas le reflet d'une rébellion mais « au contraire une concession au pouvoir déterminant du marché, du marché de l'art qui, au XVIIIème siècle déjà, conditionnait manifestement le destin d'un artiste⁷²¹ ».

7. Bibliothèques

Cette pratique de la représentation du monde de l'art n'est donc pas si récente que cela. Contrairement à Eric Fischl qui représente un monde de l'art à travers des montages d'images tirées des foires d'art contemporain ou à François Boisrond menant un travail de reportage d'expositions ou de biennales, je peins et représente des expositions importantes, des expositions historiques conçues et réalisées par des artistes, des artistes-curateurs. Dans mes tableaux et dessins sont représentées des bibliothèques. Quelle est la signification de ces bibliothèques dans mes œuvres ? Elles me permettent de poser, montrer mon cheminement intellectuel. Comme chez Jean Le Gac, mes œuvres sont des œuvres à tiroirs⁷²². Les tiroirs à ouvrir sont ici, les rangées de livres, il faut en découvrir les tranches et les dos qui nous renseignent sur mes intentions. Pour *Rolywholyover A Circus*, les ouvrages présents dans la bibliothèque sont des livres de et sur John Cage. Des livres sur l'Art Sonore et la musique contemporaine. Des catalogues d'expositions d'artistes ayant gravité autour du compositeur américain (Robert Rauschenberg, Jasper Johns), des catalogues et ouvrages de et sur Marcel Duchamp, les livres de James Joyce et Ezra Pound que John Cage aimait particulièrement. Tous ces ouvrages témoignent d'une double activité, celle de l'exposition et celle du livre.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon (coll. Époques), 2002.

⁷¹⁹ Thomas Huber, « L'Enseigne », in Thomas Huber, *L'enseigne, Das Ladenschild, The Shop Sign*, Genève, Skopia Art Contemporain, 2014, p. 46.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ *Ibid.*, p. 47.

⁷²² Jean Le Gac, *Le peintre fantôme (Der Phantom-Maler)*, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1992, p. 90.

L'activité-livre est comme le dit Walter Benjamin : « un besoin intérieur de posséder une bibliothèque⁷²³ ». Je ne déballe pas ma bibliothèque, je la constitue. Je constitue une bibliothèque en fonction de l'exposition représentée. Les livres hantent nos murs, les expositions ne finissent-elles pas par faire partie de ces murs, à travers tous ces livres, ces catalogues, livres d'artistes, revues et études universitaires ? C'est de cela dont il s'agit, d'études, ces tableaux sont des études, et non des reportages comme chez François Boisrond, ou des images d'un monde ironique comme chez Eric Fischl. Elles sont des études de mon état actuel de penser, elles sont ce que je suis, là, au moment présent où je les réalise.

Je peins des expositions en tant qu'artiste ou en tant que curateur et des livres, en tant qu'auteur, lecteur devenu rapidement collectionneur. D'abord lecteur d'Elis Canetti, dans son *Auto-da-fé*, il invente le sinologue Kien, propriétaire d'une bibliothèque pour n'y exposer que les tranches de ses vingt-cinq mille livres. Le personnage de Kien s'est construit un univers hermétique, clos, « il avait une peur extrême des regards profanes jetés sur ses livres⁷²⁴ ». Contrairement au personnage d'Elis Canetti, dans mes peintures les bibliothèques n'enferment pas, à la différence de Paul Claudel, chez qui, une grande bibliothèque est comme un « bocal où l'on conserve des échantillons desséchés de toutes les sociétés humaines⁷²⁵ ». Nous connaissons les inventions d'Aby Warburg, auteur de la grande bibliothèque qui porte son nom. Aujourd'hui Aby Warburg fait de plus en plus l'objet d'études, citons pêle-mêle Philippe-Alain Michaud, 1998⁷²⁶, Matthew Rampley⁷²⁷, Forster et Mazzucco⁷²⁸, Gombrich et Saxl⁷²⁹, Lescourret⁷³⁰ et Georges Didi-Huberman⁷³¹. Pensons aussi aux rééditions des ouvrages d'Aby Warburg, commençons par l'indispensable *Atlas Mnemosyne*⁷³². Philippe-Alain Michaud décrit la bibliothèque d'Aby Warburg comme une bibliothèque-cosmos⁷³³. Il ajoute pour ce dernier que les livres sont « de simples instruments de recherche⁷³⁴ ». C'est leur

⁷²³ Cité par Jennifer Allene, préface de Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, rivages poche, 2015, p. 9.

⁷²⁴ Elias Canetti, *Auto-da-fé*, Paris, Gallimard, (1968) 1991.

⁷²⁵ Paul Claudel, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, 1928

⁷²⁶ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998. Voir aussi Philippe-Alain Michaud, « La représentation du Passé : Aby Warburg, Mnemosyne et la Scène de l'Histoire de l'Art », in Pinault Collection, n° 2, Avril/Septembre 2014.

⁷²⁷ Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past : On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Otto Harrassowitz Verlag, 2000.

⁷²⁸ Forster and Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all Atalante della Memoria*, Milan, Bruno Mondadori, 2002.

⁷²⁹ Ernst Gombrich et Fritz Saxl, *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle, suivi d'une étude sur l'Histoire de la bibliothèque de Warburg*, Paris, Klincksieck, 2015.

⁷³⁰ Marie-Anne Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2014.

⁷³¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

⁷³² Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012. Auquel nous ajoutons les ouvrages suivants : Aby Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays Pueblo*, Paris, Macula, 2011 ; Aby Warburg, *Essais Florentins*, Paris, Klincksieck, 2003 ; Aby Warburg, *Miroirs de faille : A Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*, Paris, L'écarquillé, 2011.

⁷³³ Michaud, Philippe-Alain, « WARBURG ABY - (1866-1929) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (01/10/2015) URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/aby-warburg/>

⁷³⁴ *Ibid.*

rassemblement qui en fait un instrument de savoir, le rangement, l'agencement de la bibliothèque en est la condition *sine qua non*. La relation entre les vues d'exposition et la ou les bibliothèque(s) s'explique dans un sens noématique, d'une intentionnalité du corrélat.

8. Bibliothèque en littérature et en peinture

En littérature, les bibliothèques ont souvent fait l'objet d'hommages de la part des écrivains, comme Henri James⁷³⁵ décrivant dans *Les Bostoniennes*, la salle de lecture de Harvard. Rainer Maria Rilke⁷³⁶ évoquant la salle Labrouste de la Bibliothèque Nationale ou encore Heimito von Doderer⁷³⁷ décrivant précisément la bibliothèque de la Hofburg. Sans oublier le bibliothécaire qui ne lit pas chez Robert Musil⁷³⁸ (lui qui avait été bibliothécaire)⁷³⁹. Jorge Luis Borges⁷⁴⁰ et la *Bibliothèque de Babel* regroupant tous les livres faisant quatre cent dix pages, rangés selon un dispositif hexagonal, ou Umberto Eco⁷⁴¹ et la grande bibliothèque dans le *Nom de la Rose*.

La bibliothèque n'est pas seulement affaire de littérature, elle a aussi intéressé les artistes, les peintres, le plus remarquable d'entre eux reste Antonello de Messine à travers *Saint Jérôme dans son étude*⁷⁴². Comme l'écrit le professeur de littérature Daniel Ménager, la bibliothèque est un « étrange endroit que celui-ci, et à mille lieux de tout réalisme⁷⁴³ ». Le cabinet d'étude disposé au milieu du tableau encadré par deux rangées de colonnes amenant à un paysage fictif ne fait pas preuve d'une certaine réalité. « Dans un coin formé par des casiers en bois, Saint Jérôme, vu de profil et revêtu de la pourpre cardinalice, est absorbé dans sa lecture⁷⁴⁴ ». Georges Perec⁷⁴⁵ en fait une description détaillée dans *Espèces d'espaces*. Lui qui dans *Les choses*⁷⁴⁶ voulaient suspendre dans la bibliothèque idéale une reproduction du tableau d'Antonello de Messine [Fig. 75]. Pour Daniel Ménager une bibliothèque est avant tout « une tentative de description⁷⁴⁷ ». Mes réalisations picturales sont dès lors une tentative de description d'exposition, une envie de faire partager ce qui me touche.

⁷³⁵ Henri James, *Les Bostoniennes*, (trad. J. Colin-Lemercier), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973, p. 378-379.

⁷³⁶ Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993, p. 457.

⁷³⁷ Heimito von Doderer, *Les démons*, Paris, Gallimard, 1965, p. 186-187.

⁷³⁸ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Paris, Seuil, 1995. Notons aussi qu'un des premiers titres de ce livre était « le bibliothécaire ou l'archiviste ».

⁷³⁹ Robert Musil sera bibliothécaire de seconde classe à l'Université technique de Vienne à partir du mois de mars 1911, il quittera ses fonctions en février 1914.

⁷⁴⁰ Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Poche, 1983.

⁷⁴¹ Umberto Eco, *le Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 2002.

⁷⁴² Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son étude*, 1474-1475, huile sur panneau de tilleuil, 45,7 x 36,2 cm, National Gallery, Londres.

⁷⁴³ Daniel Ménager, *le Roman de la bibliothèque*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2014, p. 12.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

⁷⁴⁶ Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, (1965), 1999.

⁷⁴⁷ Daniel Ménager, *le Roman de la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 12.

Du lecteur au bibliomane, il n'y a qu'un pas effectué par l'intermédiaire de l'accumulation des livres. Chez Aby Warburg, le souci principal est « la survivance de l'antique⁷⁴⁸ ». Il n'en n'est pas de même avec mes œuvres, même si finalement les livres accumulés et les expositions citées finiront par devenir une antiquité pour certains. Les livres exposés dans mes œuvres sont choisis en fonction de l'exposition représentée, ils sont agencés d'une manière particulière, ils entrent dans sa composition, il faut donc les ranger, les classer. Je suis confronté pour certains livres à un problème qu'a rencontré le bibliomane Jacques Bonnet. Dans son ouvrage *Des bibliothèques pleines de fantômes*, il décrit sa difficulté du rangement des catalogues d'expositions, souvent hors format, comme celui de l'exposition *Paris-New York* du Centre Pompidou en 1977 : « Certes, dit-il, je possède la réédition Gallimard de 1991, mais c'est encore pire, le format est plus petit, la couverture plastifiée, et cela casse la série (« Paris-Berlin », « Paris-Moscou », « Paris-Paris »)⁷⁴⁹ ». Je suis confronté au même problème, celui d'avoir une rangée cassée par une réédition d'un format différent, car le plaisir du bibliophile c'est la ligne, la rangée, la série, voir des tranches de livres presque identiques se répondant, s'articulant dans une logique que seul le bibliomane comprends.

Dans mes tableaux, ces rangées sont importantes, car elles créent des rythmes de formes et des rythmes colorés. Les bibliothèques de mes peintures sont mes cabinets de travail, le spectateur y entre comme dans celui d'Emmanuel Kant que Thomas de Quincey décrit : « À son retour de promenade, il s'asseyait à sa table de travail et lisait jusqu'au crépuscule. Durant cette période de lumière douteuse, si amie de la pensée, il restait en tranquille méditation sur ce qu'il venait de lire, pourvu que le livre le valût. Sinon, il faisait le plan de sa leçon du jour suivant ou de quelque partie de l'œuvre qu'il était alors en train d'écrire⁷⁵⁰ ». La table de travail est remplacée par une planche sur deux tréteaux en guise de bureau, un ordinateur entouré de livres, crayons et pinceaux. François Boisrond et Eric Fischl transforment leurs images par l'intermédiaire de l'outil informatique.

Il en est de même chez moi, mais je ne les transforme pas. Les livres ne sont pas peints dans ces tableaux, ils sont collés. Des impressions sur papier de livres scannés et imprimés. Ce qui implique de posséder le livre. Je suis propriétaire des livres représentés dans mes toiles. Ils sont présents dans mes bibliothèques de l'atelier, sources indispensables de mes recherches universitaires et de mes recherches picturales. Ce sont dans les livres que je vais chercher ces histoires sur les expositions, pour réaliser ces toiles.

⁷⁴⁸ Fritz Saxl cité in Elisabeth Sears, « Seznec, Saxl and *La Survivance des dieux antiques* », *Images of the Pagan Gods, Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, Warburg Institute Colloquia 14, Londres, 2010, p.19.

⁷⁴⁹ Jacques Bonnet, *Des Bibliothèques pleines de fantômes*, Paris, arléa, 2014, p. 109.

⁷⁵⁰ Thomas de Quincey, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* (1854), Paris, Ombres, 1986. Traduction de Marcel Schwob.

9. Livres

À partir de 2014, lors de mes recherches pour ce travail de thèse, j'ai réalisé des pièces à partir de livres et d'eau de javel. Il s'agit de la réactivation d'un procédé qu'utilisa Edward Ruscha à partir de 1997. Une série des pièces qu'il présenta en 2012 lors d'une grande rétrospective au Kunsthaus de Bregenz, une exposition qui explorait les obsessions de l'artiste sur les livres et le langage que je partage avec l'artiste américain⁷⁵¹. Je n'avais encore jamais auparavant peint sur des livres, ce fut chose faite avec cette série. Edward Ruscha est obsédé par le langage, les mots. En ce qui me concerne, je le suis par les expositions et notamment celles organisées par des artistes, il fut logique de ne pas écrire sur ces livres de simples mots. J'ai opté pour une affirmation de ma condition d'artiste-curateur, en écrivant avec de l'eau de javel sur les couvertures en toile de livres, les mots *artist run space*, *artist-curator* ou *When documenta become form*. Edward Ruscha déclarait en 1988 : « je pense que mes livres sont la part la plus difficile de mon travail⁷⁵² ». L'intervention que j'ai réalisée à l'eau de javel sur des couvertures vierge de livre apporte une information textuelle à travers une spécificité picturale immanente. Cette petite série a vu le jour en 2014 se poursuivant au fil des expériences, sollicitations et expositions.

10. Curating Sculpture

Les pièces de cette série sont de petites sculptures en cire ou silicone, des mains, les miennes⁷⁵³. Elles possèdent le caractère atypique de mon travail, il s'agit de sculptures avec un vrai travail de la forme et de la contre forme, opérant par moulage et coulage d'une matière fondue (cire, silicone, plâtre, ciment) [Fig. 76], débordant le champ opéré, déterritorialisant mon champ d'action comme l'entend, Jean-Clet Martin : « Un mouvement que Deleuze et Guattari nomment déterritorialisation, en ce qu'il déborde tout territoire démarqué⁷⁵⁴ ». Comme celle présentée à *La Borne* en Avril 2012, *Guitare* [Fig. 77] où deux mains en cire semblent jouer de la guitare, installées sur une caisse de transport en guise de socle. J'aime l'idée de l'empreinte, tout comme l'exposition éponyme⁷⁵⁵ conçue par Georges Didi-Huberman. Une des problématiques soulevée par cette exposition est la notion de trace. Mes recherches suivent une ou plusieurs traces. Comme celle prise en charge lors d'un débordement territorial, une surprise, un imprévu, une errance qualifiée par Édouard Glissant comme étant « la poussée tremblante du toujours nouveau. [...] La trace est à la route comme la révolte à l'injonction et la jubilation au garrot⁷⁵⁶ ».

⁷⁵¹ Frédéric Vincent, *A book like a sculpture. A sculpture like a book*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

⁷⁵² Ed Ruscha, « Interview avec Fred Fehlau », *Flash Art*, 138, Jan/Fév. 1988, p. 70-72.

⁷⁵³ Frédéric Vincent, *Atlas, la conquête de l'espace*, Paris, Alternative Publishing, Berlin, 2013.

⁷⁵⁴ Jean-Clet Martin, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p.63.

⁷⁵⁵ Georges Didi-Huberman (dir.), *Catalogue L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

⁷⁵⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, éd. Gallimard, 1996, p. 69.

Ces pièces peuvent évoquer Joseph Beuys, comme une tête couchée dans une vitrine [Fig. 78], « traitée comme matériau brut et fragment »⁷⁵⁷, selon Max Reithmann. Cette notion fragmentaire m'intéresse particulièrement, agissant par souvenir, empreintes, traces, le résultat est souvent le fragment d'un corps associé à un objet. Faire l'empreinte de parties de son propre corps c'est comme être le géographe de celui-ci. Ces pièces opèrent un renversement, du pictural au sculptural, pensé comme une empreinte qui développe et « une empreinte qui renverse »⁷⁵⁸.

L'empreinte déposée dans la matière, la cire ou un composant chimique permet un « passage à l'acte noétique »⁷⁵⁹. Cette déterritorialisation par le médium est une manière de faire expérience, « toute œuvre d'art possède un médium particulier qui sert de support, entre autres choses, au tout qualitatif dont elle est entièrement solidaire. Dans toute expérience, un tentacule particulier nous permet de toucher le monde ; nous y trouvons le moyen d'y poursuivre notre commerce et de nous l'approprier grâce à un organe spécialisé »⁷⁶⁰. Ces pièces font rhizome dans mon travail et apportent une surface nouvelle, un territoire nouvellement explorable, celui de l'utilisation de matériaux différents de la peinture. Celui de la ressemblance par contact, le moule. Elles font explicitement écho aux travaux de Bruce Nauman et de Paul Thek. Chez Bruce Nauman [Fig. 79], la série *Heads and hands*⁷⁶¹ renvoie à l'utilisation du corps comme boîte à outil. « J'aime l'idée d'utiliser le corps comme outil ou comme objet que l'on peut manipuler »⁷⁶². Plonger sa main ou son bras dans un bain d'alginate et couler de la cire dans le moule permet la création d'une nouvelle surface. Ces pièces forment une excroissance au lieu de me ramener à un principe méthodologique, formant la série *Curating-Sculpture*, un plissement, un glissement de terrain, apportant une différence. Gilles Deleuze parlerait d'une différence telle qu'elle se fait⁷⁶³.

Les préoccupations sur le surgissement de l'idée du dérèglement m'intéressait déjà en 2001 dans le catalogue de *La Borne* nous pouvons lire : « que se passe-t-il dans notre cerveau lorsque nous avons une idée ? Que se passe-t-il lorsque le cerveau subit un dérèglement ? Le cerveau est riche en strates, en couches successives, en sédiments, en limons, il est fait de multiples connexions possibles »⁷⁶⁴.

À l'époque je travaillais sur les rapports possibles entre science et image, notamment en représentant à la manière des peintres d'icônes des cerveaux, dans des œuvres appelées *cerveaux*

⁷⁵⁷ Max Reithmann, *Joseph Beuys : si nécessaire, nous vivrons aussi privés de cœur*, Dijon, Paris, les Presses du réel, Flammarion, 1994, p. 14-15.

⁷⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Être Crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 83.

⁷⁵⁹ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005, p.113.

⁷⁶⁰ John Dewey, *l'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, 2008, p. 324.

⁷⁶¹ Bruce Nauman, *Topological Gardens*, New Haven et Londres, Philadelphia Museum of Art et Yale University Press, 2009.

⁷⁶² Entretien exclusif avec Bruce Nauman par Karen Wright in *The Art Newspaper*, 8 juillet 2009, <http://www.theartnewspaper.com/articles/Exclusive-interview-with-Bruce-Nauman/18605> (consulté le 17 janvier 2012).

⁷⁶³ Voir pour cela, Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, coll. Epiméthée, 1968.

⁷⁶⁴ Frédéric Vincent, *Cerveaux-icônes, La borne, Orléans, le pays où le ciel est toujours bleu*, 2005, p.21.

icones [Fig. 80]. Paul Thek réalisa des sculptures en cire d'après des parties du corps humain. Mais contrairement à lui, je ne suis ni dans une approche réaliste de la sculpture ni dans une approche anti art minimal et anti pop art. Il concevait des sculptures où l'art minimal et le pop art étaient en plein essor, deux formes dominantes, il avait dès lors beaucoup de difficultés à proposer une approche différente. Lorsqu'il utilise une *boite Brillo* d'Andy Warhol comme réceptacle d'une de ses reliques, il réalise une critique anthropomorphique de l'art minimal et du pop art, transformant une œuvre d'art post-moderne en un cadre pour une pièce de viande.

Dans un essai écrit en 1992, l'artiste Mike Kelley rappelle l'astuce consistant à parasiter la *boite Brillo* d'Andy Warhol [Fig. 81] avec une pièce de viande, fut-elle en cire ; fort réaliste qui plus est. Mike Kelley ajoute : « On a le sentiment que Paul Thek a été délibérément mal interprété, ou exclu de l'Histoire de l'art. Il a toujours été relativement bien accueilli à son époque, mais pour diverses raisons, il n'a pas été perçu comme représentatif de son temps. Soudain, aujourd'hui il interroge cette même Histoire de l'art. Pourquoi ? La raison est évidente : beaucoup d'œuvres récentes ressemblent à celles de Paul Thek⁷⁶⁵ ». La critique de Paul Thek au sujet des formes dominantes de l'époque lui a sûrement valu un défaut de notoriété. Entre 1964 et 1966, il réalise des boîtes en plexiglas contenant des morceaux de cire imitant la chair humaine, il nomme cette série *Technological Reliquaries* (Reliquaires Technologiques).

L'artiste Rachel Harrison explique : « Avant son séjour européen, il avait commencé à exposer ses *Reliquaires Technologiques* (c'est-à-dire des Pièces de Viande) dans des galeries diverses à New York. Ces œuvres représentant des membres humains et des parties de corps modelées en cire et emballées dans des boîtes Plexiglas vivement colorées, donnent à ce travail un surréalisme mortifère avec un sens de l'humour. « Je choisis ce sujet parce qu'il viole mes sensibilités⁷⁶⁶ ». La série fait écho à la pièce de Paul Thek *Untitled (Hand With Ring)* de 1967 [Fig. 82]. Des morceaux de doigts et une main aux doigts coupés réalisés en cire. J'opère souvent au rapprochement de ces pièces, ces petites sculptures fragmentaires, avec une scène du film de Roberto Rossellini *Voyage en Italie* de 1953.

Les personnages incarnés par Ingrid Bergman (Katherine Joyce) et par George Sanders (Alexander Joyce), visitent Pompeï. Les archéologues procèdent à des empreintes de corps enfouis sous la lave, en versant du plâtre dans les cavités⁷⁶⁷. Ils dégagent deux formes humaines enlacées, un couple [Fig. 83]. Cette scène provoque l'effroi chez le personnage d'Ingrid Bergman. Dans tout le film Roberto Rossellini : « opère une séparation radicale entre les personnages et les objets énigmatiques

⁷⁶⁵ Mike Kelley, *Mort et Transfiguration, une lettre d'Amérique*, in *Paul Thek*, Castello di Rivoli, Turin, 1992, pp. 15-25. Repris dans *Paul Thek : Artist's Artist*, ouvrage collectif, ZKM et Center for Art and Media Technology, MIT Press, 2009.

⁷⁶⁶ Rachel Harrison, *Paul Thek : Diver, a Retrospective* in ArtForum et <http://artforum.com/archive/id=26187> (consulté le 6 avril 2012).

⁷⁶⁷ Roberto Rossellini, *Voyage en Italie*, 1953, DVD Éditions Films sans Frontières, Paris, janvier 1999.

du passé⁷⁶⁸ », souligne André Habib. En éloignant les œuvres ou les traces du passé du regard des personnages, Rossellini invente et cristallise ce qu'Alain Bergala a appelé le « faux raccord comme non-raccord ontologique⁷⁶⁹ ». Il apparaît une perte de sens liée à la faillite d'une suture imaginaire entre le soi, l'autre et le passé. Cette perte de sens correspond à une impossibilité de se situer dans la logique d'un temps et d'une mémoire qui garantirait la continuité entre le passé et l'avenir. Toutes ces séries de dessins, de peintures ou sculptures forment un tout hétérogène pensé et pensable. Toutes ces pièces, pour reprendre une formule de Nicolas Bourriaud : « habitent des styles et des formes historisés⁷⁷⁰ ».

À l'instar de Félix Gonzalez-Torrès qui « utilisait le vocabulaire formel de l'art minimal ou de l'antiforme en les recodant [...] Ce même glossaire de l'art minimal est détourné par Liam Gillick, par Dominique Gonzalez-Foerster vers la sphère de l'intime⁷⁷¹ ». Il s'agit d'utiliser la société comme un répertoire de formes. Toutes ces séries hétérogènes « ont pour point commun le fait de recourir à des formes déjà produites. Elles témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une forme autonome ou originale⁷⁷² ».

Cette hétérogénéité des œuvres pousse par le milieu, grandissant, se nourrissant « dans les interstices, elles sont des brins d'herbe⁷⁷³ ». Cette référence à Gilles Deleuze est d'ordre méthodologique, lorsque je m'arrête sur des avant-gardes, je prends des références dans l'Histoire de l'art, dans la sphère intellectuelle ou bien dans la culture de masse ; il s'agit de nettoyer ces œuvres de tout usage afin d'aborder l'idée simple qui les anime. Comme le souligne Jean-Clet Martin : « chaque fois que Deleuze abordait un auteur classique, c'était précisément pour nettoyer les textes de tout usage et faire voir non pas un sens supposé virginal, mais l'idée simple qui l'anime, contrecarrant ainsi les poncifs capables de détériorer l'image de la pensée⁷⁷⁴ ». Jean-Clet Martin évoque « un sens supposé virginal⁷⁷⁵ », la négation de l'originalité pose la question de la nouveauté en art, dans le cas présent, pensons le faire avec. Nicolas Bourriaud pose lui-même la question⁷⁷⁶. Produisant du sens au milieu de cette masse de production mondiale d'œuvres, de noms, de références hantant nos musées, galeries, centres d'art, réserves, étagères, murs, ateliers et esprits.

Le but n'étant pas de questionner les limites de la sculpture ou de l'art, mais d'utiliser des formes nées dans les années soixante-dix, de produire des effets différents. Nicolas Bourriaud précise : « Les démarches dont il est ici question ne consistent pas à produire des images d'images, ce qui

⁷⁶⁸ André Habib, *Survivances du Voyage en Italie* in *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 5, 2005, p. 61-80.

⁷⁶⁹ Alain Bergala, *Voyage en Italie, de Roberto Rossellini*, Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1990, p. 49-50.

⁷⁷⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, p.7.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.7.

⁷⁷² *Ibid.*, p.9.

⁷⁷³ « Les choses et les pensées poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer, c'est toujours là que ça se plie ». Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.219.

⁷⁷⁴ Jean-Clet Martin, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p.7.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Nicolas Bourriaud, *Postproduction, op. cit.*, p.9.

serait une posture maniériste, ni à se lamenter sur le fait que tout aurait « déjà été fait », mais à inventer des protocoles d'usage pour des modes de représentation et les structures formelles existantes⁷⁷⁷ ». Il en est de même avec la série *Curating Drawing*, s'emparant des codes de la culture et de l'histoire de l'exposition. Ces séries d'œuvres jouent avec l'inconscient collectif. François Quintin ajoute : « il revient aux artistes de se situer dans ce rapport aujourd'hui incontournable, soit en considérant l'impact culturel des musiques dans l'inconscient collectif [...] soit en explorant le décalage entre des machines à entendre et des objets à voir, comme chez Frédéric Vincent. »⁷⁷⁸

Les œuvres proposent un décalage, inventant de nouveaux modes, un nouvel usage comme le « majeur et mineur ne qualifient pas deux langues, mais deux usages de la langue, usages, on le comprend, « transcendant et immanent », de même on dira, la linguistique de Gilles Deleuze se manifeste comme un immense champ de création et de variation des concepts⁷⁷⁹ ». L'usage des formes existantes multiplie l'usage de ces formes, fonctionnant comme une langue à l'intérieur de sa propre langue. Ces séries d'œuvres fonctionnent comme des supports d'expériences, évitant toute logique du spectacle, restituant un monde en tant qu'expérience à vivre.

Pour Jean-Pierre Chambon cette « démarche tient du télescopage surréaliste et du détournement situationniste⁷⁸⁰ ». Alors que pour le philosophe, historien d'art et critique d'art François Coadou « La pratique du détournement ne le rattache-t-elle pas d'évidence au situationnisme ?⁷⁸¹ ». Pour Guy Debord, Asger Jorn et Gil Volman, principaux artisans de l'Internationale Situationnisme et de la théorie du détournement, la tâche était d'éradiquer la médiocrité de la vie quotidienne. Anselm Jappe constate : « Il est curieux d'observer combien la condamnation situationniste de l'œuvre d'art est semblable à la conception psychanalytique qui voit dans l'œuvre la sublimation d'un désir irréalisé. Selon les situationnistes, le progrès ayant ôté toute entrave à la réalisation des désirs, l'art perd sa fonction, car celle-ci est de toute façon inférieure aux désirs. C'est sans doute l'un des points les plus discutables de la théorie situationniste de l'art⁷⁸² ».

François Coadou souligne que les avant-gardes historiques ont pour « souci, la quête de quelque chose d'autre. Quelque chose d'autre : une fonction critique de l'œuvre d'art ? C'est dans ce souci de fonction critique qu'il faut voir les œuvres de Frédéric Vincent.⁷⁸³ ». Mes recherches plastiques m'amènent à agir en surface et en profondeur. L'investigation en série, agissant de manière sans cesse différenciée (Jacques Derrida 1968), ne fonctionne pas comme un escalier où chaque

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p.10.

⁷⁷⁸ François Quintin, propos recueillis par Delphine Valeau in *Colours of Sound*, Paris, Parcours Saint-Germain, Paris, 2010, p.12.

⁷⁷⁹ Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, Cahier n°3, printemps 2003, p. 15.

⁷⁸⁰ Jean-Pierre Chambon, « Frédéric Vincent, Tintin au pays des images » revue Périphériques, janv/mars 2009, p.10.

⁷⁸¹ François Coadou in Frédéric Vincent, *Best Of*, Saint-Martin d'Hères, 2009, p. 7.

⁷⁸² Anselm Jappe, *Guy Debord*, Paris, Via Valeriano, 1993, p. 107.

⁷⁸³ François Coadou in Frédéric Vincent, *Best Of*, loc. cit., p. 7.

marche soutient la suivante, «une série est une ligne au rythme allègre⁷⁸⁴ ». Les séries de dessins, volumes, sculptures prennent la forme d'une ritournelle, comme « retour, répétition, refrain⁷⁸⁵ ». Comme le rappelle Jacinto Lageira dans un ouvrage consacré à l'artiste Jean-Marc Bustamante, « assurément, les œuvres de Bustamante ne sont pas les illustrations d'une théorie ou d'un concept⁷⁸⁶ ».

Je peux faire miens ces propos. Les séries d'œuvres proposées et développées n'ont pas de point en commun avec le déblaiement ou l'excavation, elles n'entretiennent pas de lien avec l'intériorité. « Pour comprendre la ligne de fuite d'une série il convient de l'envisager comme une forme « éffondée », qui ne se répète que par différenciation⁷⁸⁷ ». Chaque série se tisse et se métisse, chaque série gagne en extension en amplitude au lieu de s'approfondir. « À la profondeur de la métaphysique classique Deleuze substitue une surface sans profondeur et une profondeur, un sous-sol, qui comporte déjà des surfaces. Mais comment arpenter une telle surface métissée, tissée par le milieu ?⁷⁸⁸ ». Les surfaces ne se laissent pas creuser, elles s'étalent comme une maille où chaque point se raccroche à un autre point. Elles sont des accroches comme dans un tricot, dont on peut tirer les fils dans toutes les directions, formant un réseau d'agencements, une succession de potentialités. Ma façon de travailler constitue un ensemble de situations en partage.

II- PRATIQUE CURATORIALE

1. Histoire d'Immanence, espace d'art contemporain

L'espace d'art Immanence a ouvert le 25 janvier 2000 au 21 avenue du Maine 75015 Paris, à l'initiative de Cannelle Tanc et de Frédéric Vincent, diplômés de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris [Fig. 84]. Depuis, près d'une centaine d'expositions et d'évènements s'y sont succédé. Le 21 avenue du Maine forme une petite allée dans un lieu de mémoire, un des îlots témoins de la vie artistique de Montparnasse, composé d'un ensemble d'ateliers implantés depuis le début du siècle dans une petite impasse dont les bâtiments en brique et verre sont enfouis sous la vigne vierge⁷⁸⁹. C'est dans son atelier que Marie Vassilieff créa la célèbre cantine des artistes de 1902 à 1929, qui a réuni Georges Braque, Max Jacob, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Henri Matisse. En 1995, l'allée a été menacée par un projet immobilier, les occupants ont mobilisé les habitants du quartier et des personnalités du monde de l'art et du spectacle.

⁷⁸⁴ Jean-Clet Martin, *Deleuze, op. cit.*, p59.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ Jacinto Lageira, « La taille de la matière », in *Jean-Marc Bustamante*, Paris, Flammarion, 2005, p. 122.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p.62.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ Pour une histoire du Montparnasse au lendemain de la première guerre mondiale se reporter à : Alain Jouffroy, *La vie réinventée à Montparnasse*, Paris, Éditions du Musée du Montparnasse, 2011 ; Olivier Renault, *Montparnasse, Les Lieux de légende*, Paris, Parigramme, 2013.

La Ville de Paris devenue propriétaire, reconnaissant le caractère historique, véritable patrimoine artistique du quartier et de Paris, décide de suspendre son projet le dédiant aux projets culturels. En juin 1998, l'association du musée du Montparnasse créée par le photographe de presse Roger Pic, ouvre ses portes et présente des expositions sur les artistes de Montparnasse. La même année, une imprimerie ferme ses portes, c'est dans une partie de ces locaux qu'Immanence ouvre les siennes le 25 janvier 2000. Immanence est un lieu d'exposition, de diffusion, de production, d'expérimentation en faveur de la jeune création contemporaine, rendant compte des divers champs artistiques actuels. Un *artist-run space*, un espace d'exposition créé par des artistes, favorisant la multiplicité, la diversité des médiums (peinture, vidéo, art numérique, musique, danse, performances, installations, design, architecture, etc.). Immanence propose des événements dans et hors les murs, développant des liens avec des structures connexes françaises et étrangères, ainsi que des collaborations confiées à de jeunes commissaires d'exposition.

C'est dans ce contexte que j'organise entre six et neuf projets par an, des expositions personnelles, collectives, performances, conférences, concerts, projections de film et débats. Immanence a été pensé comme un outil à la disposition des artistes. Je considère les œuvres d'art comme des archipels ayant besoin d'un plan de consistance qui leur permet de respirer, vivre et se déployer. Un plan d'immanence favorisant des rencontres inattendues, fortuites. Un espace d'exposition considérée comme un terrain d'expérimentation où se déploient des œuvres de toutes natures. Valérie Ktourza rappelle : « C'est dans cet endroit préservé des outrages du temps et des modes qu'officient Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, deux jeunes artistes qui ont représenté la scène française lors de *la Force de l'Art 02* au Grand Palais. Les objectifs d'Immanence ? Répondre au besoin croissant d'exposition et montrer de la création toute fraîche. La programmation fait pour l'instant étant d'un parcours sans fautes⁷⁹⁰ ». Philippe Dagen ajoute : « À l'initiative de Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, ils ont commencé par créer une association, Immanence, et par lui trouver une adresse [...] Fort bien : on ne sait que trop combien, en France, l'art contemporain a besoin d'initiatives⁷⁹¹ ».

Ce positionnement en marge, décalé des autoroutes de l'art contemporain, est souligné par Jean-Louis Pinte : « Quand de jeunes artistes prennent leur destin en main, ils deviennent souvent audacieux. Deux d'entre eux, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent [...] sont à l'initiative d'un espace d'un style nouveau⁷⁹² ». Il est cocasse de relever qu'il s'agisse d'un espace d'un style nouveau car ces *artist-run spaces* existent depuis que les artistes ont pris leur destin en main, au moins depuis le XIX^{ème}.

À Immanence, chaque exposition est conçue selon des approches différentes. Pour la production des pièces, nous faisons appel à des partenariats publics et privés, le tout avec un budget de

⁷⁹⁰ Valérie Ktourza, *L'Art Contemporain à Paris*, Paris, Éditions Parigramme, 2004, 2009, p. 75.

⁷⁹¹ Philippe Dagen, *Gagnez des œuvres d'art à la tombola d'Immanence*, Paris, Le Monde, 28 janvier 2000.

⁷⁹² Jean-Louis Pinte, *Nouvel espace, La Tombola de l'Art*, Le Figaroscope, Paris, Janvier 2000.

fonctionnement modeste. Immanence est perçue par les artistes comme un moteur potentiel dans leur parcours professionnel. Il en est de même pour les galeristes, collectionneurs, institutions et curateurs, venant prendre le pouls de la création actuelle : « D'ailleurs de plus en plus de galeristes et de conservateurs de musées viennent ici en repérage⁷⁹³ ». Ouvrir un lieu d'exposition est selon Whitehead, ouvrir « l'unité de l'univers⁷⁹⁴ », étant en mesure de cristalliser « des faits passés ou concomitants que les événements importent⁷⁹⁵ », un univers d'événements, d'enchevêtrement de perspectives, une multiplicité des mondes possibles.

1.1 Le plan d'Immanence

Lors des recherches pour ce travail de thèse, s'impose obligatoirement la question de l'apport théorique, avec ses inévitables auteurs, penseurs et philosophes devenus des références incontournables, parfois même trop évidentes. J'ai pris la décision d'assumer mes références.

Comment pourrais-je faire autrement lorsque le lieu d'exposition fondé se nomme (volontairement) Immanence ?

Un concept sur lequel Gilles Deleuze ne cessera d'insister. L'intérêt de ce dernier pour le concept d'Immanence est visible dès ses cours sur Emmanuel Kant⁷⁹⁶ (1978), Leibniz⁷⁹⁷ (1980), et dans ses ouvrages tel que *Qu'est-ce que la philosophie ?*⁷⁹⁸ (1991), jusqu'au dernier article au titre explicite : « L'Immanence : une vie...⁷⁹⁹ ». Un article dans lequel il écrit : « Vie de pure immanence, neutre, au-delà du bien et du mal, puisque seul le sujet qui l'incarnait au milieu des choses la rendait bonne ou mauvaise. La vie de telle individualité s'efface au profit de la vie singulière immanente à un homme qui n'a plus de nom, bien qu'il ne se confonde avec aucun autre. Essence singulière, une vie...⁸⁰⁰ ». Les questions soulevées par Gilles Deleuze, Félix Guattari et Michel Foucault sont toujours opératives, mais j'ai toutefois décidé de me tourner vers des philosophes et penseurs plus contemporains (Peter Sloterdijk, Jacques Rancière, Quentin Meillassoux, Graham Harman, Manuel de

⁷⁹³ Valérie Ktourza, *L'Art Contemporain à Paris, op. cit.*, p. 75.

⁷⁹⁴ Cité par Didier Debaise, « L'intensification de l'expérience », in Didier Debaise et Isabelle Stengers (dir.), *Gestes spéculatifs, loc. cit.*, p. 110.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ Gilles Deleuze, *Cours sur Kant*, Université de Vincennes, le 14 mars, le 21 mars, le 28 mars et le 04 avril 1978. Ces cours ont été enregistrés par Richard Pinhas, sont disponibles sur le site : <http://www.webdeleuze.com>

⁷⁹⁷ Gilles Deleuze, *Cours sur Leibniz*, Université de Vincennes, le 15 avril, le 22 avril, le 29 avril, le 06 mai, le 20 mai 1980. *Cours sur Leibniz, le pli, récapitulation*, Université de Vincennes, site de Saint Denis, le 16 décembre 1986, le 20 et 27 janvier 1987. *Cours sur Leibniz, la taverne*, le 24 février 1987. *Cours sur Leibniz, l'événement, Whitehead*, le 10 mars 1987. *Cours sur Leibniz, crible et infini*, le 17 mars 1987. *Cours sur Leibniz, fragments*, le 18 mars 1987. *Cours sur Leibniz, la logique de l'événement*, le 07 avril 1987. *Cours sur Leibniz*, le 12 mai 1987. *Cours sur Leibniz, le pli, fragments*, le 19 mai 1987. *Cours sur Leibniz, l'âme et le corps*, le 25 mai 1987.

⁷⁹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

⁷⁹⁹ Gilles Deleuze, « L'Immanence : une vie... », *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, p. 4-7.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

Landa, Tristan Garcia⁸⁰¹, Catherine Malabou) ou moins cité en France et plus opérant aux États-Unis (Jacques Derrida) et aux héritiers directs de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Jean-Clet Martin et Philippe Mengue). Commençons par le concept d'Immanence qui anime mon travail curatorial, celui-ci nous amenant à penser l'Heccéité, qui permet l'articulation de la double activité d'artiste-curateur.

Le choix d'un terme philosophique pour nommer un espace d'exposition est affirmé, réfléchi et assumé. Il était impossible pour moi, lors de sa création en 1998, de nommer ce nouveau lieu d'exposition par un simple jeu de mot avec « art » comme « léz-art, haz-art ». Je propose dans un premier temps de définir philosophiquement le terme d'immanence afin de permettre une compréhension de l'esprit qui anime cette espace d'exposition. Ce terme est venu au fil des lectures des ouvrages de Gilles Deleuze, « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image que la pensée se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée⁸⁰² ». Cette phrase marqua notre esprit, nous artistes producteurs de pensée. Qu'en est-il lorsqu'un artiste décide de créer un espace d'exposition ? Ce dernier se retrouve, inévitablement, des deux côtés de la barrière, il est créateur et curateur. Le plan d'immanence comme territoire est ici le lieu d'expérimentation où l'on fait usage de la pensée où l'on s'oriente, construit, et où l'on se perd.

Historiquement le parcours de Gilles Deleuze débute par deux ouvrages sur David Hume⁸⁰³. Maurice Elie et Arnaud Villani rappellent que Gilles Deleuze ne pouvait « manquer de tenter une métaphysique de l'immanence pure⁸⁰⁴ », ajoutant : « L'idée de plan [...] doit être inscrite dans la tentative de décrire les mouvements philosophiques selon une géométrie ou une topologie⁸⁰⁵ ». Nous sommes en présence de la création d'un espace, un espace créateur. Le plan d'immanence appelle le plan de consistance cerné de toute part, entouré par le chaos qui n'est pas une absence de déterminations mais bien au contraire, une abondance apparaissant et disparaissant rapidement sans jamais laisser de traces. Il s'agit pour le créateur, l'artiste, de ne pas tomber dans ce chaos, « ce qui détermine le plus le chaos sans y tomber est une coupe de ces crêtes déterminatives⁸⁰⁶ ». C'est ce que Gilles Deleuze nomme « le plan d'immanence, le « planomène⁸⁰⁷ ». Ce plan d'immanence, ce planomène est une coupe éphémère et provisoire. Un socle permettant la construction, il est clairement : « une machine abstraite qui provient des plis des flux, et les supporte à la fois⁸⁰⁸ », « Le plan d'immanence n'est pas un concept, ni le concept des concept⁸⁰⁹ ».

⁸⁰¹ Tristan Garcia, *Forme et Objet, un traité des choses*, Paris, Presses Universitaire de France, 2011.

⁸⁰² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, op. cit., p. 39-40.

⁸⁰³ Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953 et Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

⁸⁰⁴ Maurice Elie et Arnaud Villani, *Plan d'Immanence in Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), op. cit., p. 272

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p.273.

⁸⁰⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ?* op. cit., p. 39-40.

La philosophie n'est plus affaire de représentation, de proposition mais de constructions, de machines, de plans, devenant une usine, une fabrique à penser : « Le plan d'immanence comprend à la fois le virtuel et son actualisation, sans qu'il puisse y avoir de limite assignable entre les deux⁸¹⁰ ». Il a cette particularité d'être un lieu de l'éternel retour, un lieu du revenir, produisant un flux infini de variations allant sans cesse, d'un point à un autre. Un lieu où des ondes résonnent, oscillent, vacillent, prennent corps, se rencontrant dans les interstices, entre les plis, créant du mouvement déterminant toutes les singularités. On pourra dire que le plan d'immanence est « tracé comme une machine abstraite⁸¹¹ », qu'il est « la navette des plis infinis⁸¹² ».

Gilles Deleuze élabore dans une théorie de l'art conçue selon une image qui sépare, Anne Sauvagnargues rappelle : « d'un côté le plan d'analogie de la morale transcendante, et de l'autre, le plan de consistance spinoziste, composé de vitesses et de transformations des matériaux, conduit alors à ce résultat. L'art n'est pas un corps différent des autres corps⁸¹³ ». C'est parce qu'il relève d'un plan d'immanence et non de transcendance qu'il est vital, il est nécessaire de ne pas séparer l'art et la vie. Comment, dès lors, ne pas penser à Robert Filliou et à sa formule devenue célèbre : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art⁸¹⁴ ». Ainsi dans un dernier mode transcendant possible, l'œuvre excède son immanence (Genette 1994)⁸¹⁵. Chez Gilles Deleuze, le problème est de trouver un lieu capable d'accueillir les concepts, « le problème de la pensée c'est la vitesse infinie, mais celle-ci a besoin d'un milieu qui se meut en lui-même⁸¹⁶ ».

En philosophe de l'immanence proche de la pensée de Spinoza, Gilles Deleuze élabore avec Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, une théorisation du plan d'immanence. Une théorie qui, fruit de nombreuses recherches passant de Spinoza par Gilbert Simondon a vu naître un milieu digne d'accueillir les concepts : le plan d'immanence. Quant à l'origine du terme d'immanence, il doit selon Rudolf Eucken être recherché dans la *Métaphysique* d'Aristote⁸¹⁷. Les œuvres forment des touts fragmentaires que le plan uni, connecte ensemble afin de former une exposition. Le rôle du curateur est de procéder à un agencement de ces fragments, de ces surfaces et ces volumes. Une exposition devenant une réserve à événements. Les œuvres peuplent l'espace d'exposition comme les

⁸¹⁰ Gilles Deleuze, *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), *op. cit.*, p. 180.

⁸¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ? op. cit.*, p. 41.

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 224.

⁸¹⁴ Cette phrase de Robert Filliou est devenue célèbre, elle est citée dans tous les livres, articles sur et autour de Filliou mais comme toutes les citations célèbres, personne ne cite la source de celle-ci, il faut donc ici remercier Sylvie Jouval qui lorsqu'elle travailla au commissariat de l'exposition *Robert Filliou* au Musée de Villeneuve-d'Ascq en 2004 en retrouva la source. Cette phrase est issue de la vidéo de Robert Filliou, *Sans titre – Sans tête*, 1983.

⁸¹⁵ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

⁸¹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ? op. cit.*, p. 38.

⁸¹⁷ C'est dans une note du *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* de André Lalande que figure cette précision, Rudolf Eucken n'est pas sûr de l'origine de ce terme, il pense que la première source est la distinction entre l'action immanente et l'action transitive, au sens scolastique. L'origine, précise Lalande reste obscure. Le mot *immaneo* n'existe pas dans le latin classique, même si l'on trouve dans un passage de Saint-Augustin, *immanere*, celui est contesté, il faudrait plutôt entendre *immanare*. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.468.

concepts peuplent le plan d'immanence. Morceau par morceau, ils le pavent, l'occupent, « tandis que le plan lui-même est le milieu indivisible où les concepts se répartissent sans en rompre l'intégrité, la continuité⁸¹⁸ » ; « Le plan est comme un désert que les concepts peuplent sans le partager. Ce sont les concepts mêmes qui sont les seules régions du plan⁸¹⁹ ». Il suffit de remplacer les mots concepts par œuvres pour avoir idée de ce qu'est l'espace d'art Immanence. Un lieu de partage où les œuvres peuplent sans partage l'espace d'exposition opérant des connexions croissantes entre les œuvres, les êtres, les artistes, les spectateurs, le public. Car si les œuvres peuplent l'espace, l'espace, lui, raccorde les œuvres aux êtres.

Le plan d'immanence est bicéphale, générant du mouvement pris dans d'infinis plis, les uns dans les autres, de sorte « que le plan d'immanence ne cesse de se tisser⁸²⁰ ». Chaque mouvement de retour sur lui-même est une manière de créer du mouvement, « engendrant des rétroactions, des connexions, des proliférations, dans la fractalisation de cette infinité infiniment repliée⁸²¹ ».

Gilles Deleuze et Félix Guattari insistent sur le fait qu'un plan d'immanence est toujours unique, étant lui-même variation pure, le mouvement qui y est créé est porté à l'infini, « il constitue l'image de la pensée⁸²² ». Comment alors ne pas penser à l'espace d'exposition, à la fois unique et variation d'autres lieux existants. Un espace d'exposition comme immanence tire son univocité de son être même. Tout comme « il est essentiel de ne pas confondre le plan d'immanence et les concepts qui l'occupent⁸²³ », il est essentiel de ne pas confondre l'espace d'exposition et les œuvres qui l'occupent.

Néanmoins depuis Harald Szeemann, une exposition est considérée, par certains comme une œuvre. Si le plan d'immanence ne peut pas être le concept des concepts, l'espace d'exposition ne peut pas être l'œuvre des œuvres, il ne l'est pas dans un but ultime transcendantal. Comme le rappelle Dominique Quessada « le plan d'immanence est le plan unifié de la réalité-unifiée ne signifiant en aucune manière, bien au contraire, qu'il serait dépourvu de multiplicités⁸²⁴ ».

Pour Jacques Derrida⁸²⁵, il s'agit d'abolir les frontières qui unissent et séparent signe et monde, « il ne s'agit pas d'effacer les contours, mais de les plier, de les densifier, de les iriser et de les diffracter⁸²⁶ ». En réalité Gilles Deleuze et Félix Guattari considèrent « les éléments du plan comme des traits diagrammatiques, tandis que les concepts sont des traits intensifs. Les premiers sont des mouvements de l'infini, tandis que les seconds sont les ordonnées intensives de ces mouvements⁸²⁷ ». Les auteurs ajoutent, « les premiers sont des directions absolues de nature fractale, tandis que les

⁸¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ? op. cit.*, p. 39.

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ *Ibid.*, p.41.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² *Ibid.*, p.40.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ Dominique Quessada, *L'Inséparé. Essai sur un monde sans autre*, Paris, Presses Universitaire de France, 2013, p. 143.

⁸²⁵ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

⁸²⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrène, op. cit.*, p. 186.

⁸²⁷ *Ibid.*, p.42.

seconds sont des dimensions absolues, surfaces ou volumes. Les premiers sont des intuitions, les seconds des intensions⁸²⁸ ». Si nous considérons le plan d'immanence comme lieu d'exposition et les concepts comme œuvres, nous sommes en présence non seulement d'une définition de l'espace d'art Immanence comme lieu d'exposition mais aussi d'une définition des objets qui le peuplent. Ainsi l'espace d'exposition Immanence est composé de traits diagrammatiques, de mouvements, de directions, d'intuitions alors que les œuvres sont des *traits intensifs*, des ordonnées, des dimensions, des intensions. Cette perspective proche de Leibniz et d'Henri Bergson permet de « considérer l'intuition comme l'enveloppement des mouvements infinis de pensée qui parcourent [...] le plan d'immanence⁸²⁹ ». Il faut alors une construction particulière des concepts et un dressage du plan comme il faut une construction particulière pour les œuvres distinctes de la construction de l'espace d'exposition, même si nous le verront plus tard l'œuvre peut être dans certains cas produite par l'espace même, il en est des réalisations de Daniel Buren ou El Lissitsky.

1.2. L'Heccéité d'une double pratique

Ma pratique artistique, consistant à produire des œuvres, peintures, photographies, installations, sons ou vidéos est connexe à ma pratique de commissaire d'exposition. En 1998, sortant de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, j'ai fondé avec Cannelle Tanc, le lieu Immanence. C'est à partir de cette date que cette double activité s'est entremêlée. Ma pratique artistique s'est mise à vivre non pas en parallèle d'une démarche et d'une pratique curatoriales mais en même temps. Cette manière d'aborder cette double activité est devenue un mode d'individuation, proche du concept d'Heccéité.

L'Heccéité orthographié Eccéité ou Haeccéité chez André Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, est un terme philosophique créé par Jean Duns Scot. « Ce qui fait qu'un individu est lui-même et se distingue de tout autre⁸³⁰ ». L'heccéité ou l'éccéité est l'un des concepts les plus captivants, mais aussi l'un des plus déroutants. Dans l'introduction de sa thèse d'habilitation, le jeune Martin Heidegger définit la pensée de Duns Scot dont la modernité ne peut être ignorée, « plus que tous les scolastiques avant lui il a trouvé une proximité (haecceitas) vaste et affinité pour ce qui est la vie réelle, pour sa multiplicité et sa possibilité de tension⁸³¹ ».

Ce terme d'Heccéité est chez Gilles Deleuze et Félix Guattari emprunté directement à Jean Duns Scot développant une théorie de l'intensité et du degré. Gilles Deleuze et Félix Guattari s'appuient surtout sur la théorie de l'*eccéité* de Gilbert Simondon⁸³².

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ André Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.257.

⁸³¹ Martin Heidegger, *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, Paris, Gallimard, 1970, p. 33.

⁸³² « L'éccéité » simondonienne compte beaucoup dans la pensée de Deleuze, l'heccéité deleuzienne prend alors sa source dans une pensée comme production de signes, le texte de Deleuze sur Proust l'atteste, pour cela voir.

Mais la note de la page trois cent dix huit de *Mille Plateaux*, nuance l'héritage Simondien car « il arrive qu'on écrive « heccéité », en dérivant le mot ecce, voici. C'est une erreur, puisque Jean Duns Scot crée le mot et le concept à partir de *Haec*, « cette chose », mais c'est une erreur féconde, parce qu'elle suggère, un mode d'individuation qui ne se confond précisément pas avec celui d'une chose ou d'un sujet⁸³³ ». Cette « erreur » féconde permet « à Simondon de déterminer l'individuation comme un procès, un surgissement, l'occurrence d'un événement⁸³⁴ ». Pour Bernard Stiegler, « Simondon a posé que la grande erreur philosophique consiste à vouloir penser l'individuation (la genèse) à partir de l'individu (l'être), alors que c'est depuis le processus (l'individuation) qu'il est possible de connaître les individués (que sont les individus), cette individuation dépasse, [...] un fond(s) préindividuel- cependant qu'il demeure intrinsèquement impossible de connaître l'individuation parce qu'elle est inachevée, c'est-à-dire différante⁸³⁵ ». Dans son analyse, Bernard Stiegler opère un parallèle entre l'approche de Gilles Deleuze et celle de Jacques Derrida.

Néanmoins, nous devons à Gilbert Simondon une approche de l'individuation considérée non pas semblable à l'individu, mais proche de ce qui l'entoure, de son milieu qui lui est désormais associé, du contexte (Simondon 1964)⁸³⁶. Comme le suggère Jean-Hugues Barthélémy, « la pensée de l'individuation est elle-même une individuation⁸³⁷ ». C'est « à partir de ses premières études sur Hume qu'il ne cesse de nous affirmer qu'il est indispensable de lire Kant avec Hume⁸³⁸ », et « appliquer au sujet transcendantal la critique kantienne de la substance, pour réaliser un empirisme transcendantal⁸³⁹ », précise Anne Sauvagnargues. Gilles Deleuze utilise la conception spinoziste de l'individu pour étayer sa théorie. Comment alors Spinoza définit-il un individu ?

Il ne faut pas considérer un individu par sa forme, ses organes ou ses fonctions « mais comme un mode, c'est-à-dire un rapport complexe de vitesses et de lenteurs, et un pouvoir d'affecter ou d'être affecté⁸⁴⁰ ». Gilles Deleuze renouvelle le rapport entre puissance, signe et force par l'intermédiaire de cette double détermination modale spinoziste, développé dans *Mille Plateaux* et dans *Spinoza. Philosophie pratique* propose une définition de l'Heccéité. Grâce à l'Heccéité, tout individu est composé d'une « infinité de parties extensives qui lui appartiennent sous un rapport caractéristique⁸⁴¹ ».

Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique, l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1964, réée. Grenoble, J.Millon, coll. « Krisis », 1995, p.47.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

⁸³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux, op. cit.*, p. 318.

⁸³⁴ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art, op. cit.*, p. 60.

⁸³⁵ Bernard Stiegler, *Etats de choc. Bêtise et savoir au XXIe siècle*, Paris, Mille et une nuits, 2012, p. 116.

⁸³⁶ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Million, 2005, première édition, PUF, 1964.

⁸³⁷ Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon*, Paris, Les belles lettres, Figures du savoir, 2014, p. 40.

⁸³⁸ Anne Sauvagnargues, « Heccéité » in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), *op. cit.*, p. 171.

⁸³⁹ Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p.92.

⁸⁴⁰ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art, op. cit.*, p. 66.

⁸⁴¹ *Ibid.*

C'est la singularité de ce rapport qui constitue et détermine une individualité corporelle multiple. Anne Sauvagnargues explique dans *Deleuze et l'Art* cet état de forces comme « mouvement et repos » citant Spinoza ou « vitesses et lenteurs », le repos n'étant pas à considérer comme un arrêt ou une absence de mouvement mais une lenteur relative à une certaine vitesse. Le rapport existant dans toute individualité qui la compose exprime un degré de puissance. Car un individu n'est pas seulement un rapport de forces, il est aussi capable « d'affecter et d'être affecté⁸⁴² ». Aristote définit l'individuation comme un « passage de la puissance à l'acte »⁸⁴³, il la nomme l'entéléchie.

Ce terme emprunté au latin *entelechia*, l'essence de l'âme, et au grec *ἐντελέχεια* (*entelekheia*), une énergie en action en opposition à la matière sans vie, signifie selon Luc Brisson : « la supériorité dans le domaine de l'action ou de la parole⁸⁴⁴ ». Aristote prend pour exemple la statuaire, où le sculpteur actualise la matière, différenciant la puissance et l'acte, la puissance de la matière (la pierre) et l'acte (le sculpteur). L'individuation possède une longue histoire, passant par Saint Thomas et le principe d'individuation des formes substantielles, et Leibniz reprenant, « un tel principe pour critiquer le cartésianisme⁸⁴⁵ ». Chez Leibniz, l'entéléchie désigne « toutes les substances simples ou monades créées en tant qu'elles sont la source de leurs actions internes et qu'elles se suffisent à elles-mêmes (Monade 18)⁸⁴⁶ ».

Ce concept d'entéléchie sera réactualisé par Carl Gustav Jung où « le processus psychologique qui fait d'un être humain un « individu » — une personnalité unique, indivisible, un *homme total*⁸⁴⁷ ». Selon Jean-Luc Nancy, Mai 68 pourrait s'affirmer comme « le désir plus ou moins clair de surmonter la déhiscence et d'affirmer en quelque sorte la vérité en acte – en entéléchie, dit Husserl – d'une raison pratique, ou quel que soit le nom qu'on lui donne⁸⁴⁸ ». Qu'est-ce qui rend un artiste-curateur singulier ?

Le mode d'individuation est « très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité⁸⁴⁹ », écrivent à quatre mains Gilles Deleuze et Félix Guattari, poursuivant : « Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet⁸⁵⁰ ». Gilles Deleuze distingue deux types d'individuation, la *longitude* et la *latitude*. La première est un ensemble de parties extensives tandis que la seconde est une partie intensive. Extensivité et intensivité font et forment l'Heccéité. Un individu diffère de part sa composition

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ Luc Brisson, *Définitions*, Paris, Gallimard, 2008.

⁸⁴⁵ Alain Delaunay, « INDIVIDUATION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/individuation/> (consulté le 9 juillet 2016).

⁸⁴⁶ Louis-Marie Morfaux et Jean Lefranc, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2011, (1980), p. 101.

⁸⁴⁷ Carl Gustav Jung, *The Integration of the Personality*, Farrar & Rinehart, inc, 1939.

⁸⁴⁸ Jean-Luc Nancy, *Que faire ?* Paris, Galilée, 2016, p. 60.

⁸⁴⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux, op. cit.*, p. 318.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

matérielle et de par son mode de puissance qu'il met en jeu. La longitude, ajoute Anne Sauvagnargues concerne « l'état des forces, leurs rapports en terme de vitesses ou de lenteurs ; la latitude, l'intensité ou la variation de leur puissance⁸⁵¹ ». La distinction établie par Gilles Deleuze entre la longitude et la latitude est prise en considération depuis 1977, ce qui permet une élaboration de la théorie de l'heccéité. Cette théorie est « un hommage aux philosophes de l'intensité modale, Duns Scott, Gilbert Simondon et Geoffroy Saint-Hilaire, naturaliste spinoziste⁸⁵² ». Plus qu'une théorie de l'individuation, elle est une véritable cartographie des corps où tout individu est défini par sa longitude et sa latitude, « Il y a un certain type d'individuation qui ne se ramène pas à un sujet (moi), ni même à la combinaison d'une forme et d'une matière. Un paysage, un événement une heure de la journée, une vie ou un fragment de vie [...] procèdent autrement⁸⁵³ ». De l'individuation à l'individu, il n'y a qu'un pas que nous ne pouvons franchir directement si aisément. Jean-Luc Nancy ose un rapprochement entre Karl Marx et Martin Heidegger, pour expliquer que la négation du capitalisme aboutit à une propriété « individuelle ». Chez Jean-Luc Nancy « l'Individu désigne alors une réalité que Marx ne sait pas nommer autrement – ce que nous ne savons pas plus que lui mais qui serait moins mal nommée par le *dasein* de Heidegger et donc par le *Mitdasein* qui lui est coessentiel⁸⁵⁴ ».

Les sujets deviennent des affects de la force qui s'auto affectent, « Un mode c'est une composition de vitesses et de lenteurs sur le plan des forces (longitude) qui détermine cet état matériel des forces⁸⁵⁵ ». L'état matériel des forces est selon Deleuze, *L'image-mouvement*,⁸⁵⁶ nommé percept dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Tandis que la variation de puissance est nommée latitude ou affect, « c'est un pouvoir d'affecter et d'être affecté⁸⁵⁷ ». Pour Gilles Deleuze l'art permet « de rendre sensible ces forces insensibles en nous permettant de capter ces longitudes⁸⁵⁸ ». Francis Bacon rend sensible « la poussée des corps⁸⁵⁹ ». À travers cette théorie de l'heccéité, Gilles Deleuze désigne l'art non pas comme une activité de reproduction, une machine à inventer des formes mais comme une activité qui permet de « capter des forces⁸⁶⁰ ».

La double activité d'artiste et de curateur se situe dans cette définition de l'heccéité, où il est question de rapports de forces, de longitude et de latitude. L'artiste comme capteur de forces, le curateur comme longitude, comme percept.

La double activité est mise en branle, le plan d'immanence constitue l'espace d'exposition et, à la fois, reçoit les signes d'un état matériel des forces. Le curateur afin d'orchestrer, de mettre en

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² *Ibid.*, p.67.

⁸⁵³ Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions Lapoujade, 2003, p. 144.

⁸⁵⁴ Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁵⁵ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art*, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁵⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

⁸⁵⁷ Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 166.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, p. 57.

place une exposition, est en présence d'une double pratique peuplée de latitudes, il est alors affecté. Cette double pratique qui me tiraille, bouleverse, dérange, fait de moi un devenir géographique. Je suis un livre de géographie pris dans l'histoire de l'exposition.

Dans cette théorie modale et intensive de la forme, Gilles Deleuze n'oublie pas d'opposer forme et matière. Toutes deux sont composées de forces, « en réalité toutes les formes sont des heccités ou des rapports de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté⁸⁶¹ ». Il met en relation « la composition du corps chez Spinoza, la modulation comme rapport entre des forces et des matériaux chez Simondon, la variation intensive des corps chez Geoffroy Saint-Hilaire⁸⁶² ». La forme admet toutes les variations permettant à l'art de dresser la carte des affects, « Vous ne donnerez rien aux heccités sans vous apercevoir que vous en êtes, et que vous n'êtes rien d'autre⁸⁶³ ». Gilles Deleuze et Félix Guattari poursuivent en citant l'auteur de Science-fiction Ray Bradbury : « c'était un curieux mélange, le visage de quelqu'un qui a simplement trouvé le moyen de s'arranger du moment présent, du temps qu'il fait, de ces gens qui sont là⁸⁶⁴ ».

À travers cette citation, je reconnais mon devenir longitude et latitude, étant un ensemble de vitesses et de lenteurs entre particules encore non formées, étant un ensemble d'affects sans sujets. L'heccité est : « un agencement dans un ensemble individué⁸⁶⁵ ». L'heccité et l'étant comme univocité⁸⁶⁶ sont complémentaires, l'heccité sera dès lors pensée comme une forme se distinguant d'elle-même. Jean Duns Scot « examine les causes possibles de la pluralité des individus⁸⁶⁷ » ou comme le précise Stephen D. Dumont, « Scot a réussi à conserver dans le concept d'étant un trait qui définissait traditionnellement le genre, à savoir l'univocité⁸⁶⁸ ». Comme le souligne le docteur en philosophie Pierre Ansay : « une heccité est un événement de connexions, un construit par multiplicité de branchements rhizomatiques⁸⁶⁹ », sous ces accents très deleuzien, l'universitaire Pierre Ansay pose les jalons d'une heccité comme un moment-branchement, comme une conjonction.

Un branchement suppose des articulations, un système d'assemblage, des jointures, des raccords et des points de suture. Un branchement constitué de carrefour, de changement de directions, de croisement et de bifurcations. Ainsi nous sommes définis par l'ensemble des rapports que nous entretenons avec le monde. Ces agencements se trouvent « être une heccité et qui produit une personne comme sujet⁸⁷⁰ ».

⁸⁶¹ Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, op. cit., p. 166.

⁸⁶² Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art*, op. cit., p. 69.

⁸⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, op. cit., p. 320.

⁸⁶⁴ Ray Bradbury, *Les machines à bonheur*, Paris, Denoël, p.67.

⁸⁶⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux* op. cit., p. 321.

⁸⁶⁶ « Duns Scot soutient que le concept d'étant est univoque. Avant lui, les théologiens tenaient communément pour l'analogie de l'étant », Serge-Thomas Bonino, *Brève histoire de la philosophie latine au Moyen-Âge*, Fribourg et Paris, Academic Press, et Cerf, 2015, p. 178.

⁸⁶⁷ Gérard Sondag, *Duns Scot*, Paris, Vrin, 2005, p. 59.

⁸⁶⁸ Stephen D. Dumont, « la doctrine scotiste de l'univocité et la tradition médiévale de la métaphysique », in *Philosophie* No 61, mars 1999, p. 46.

⁸⁶⁹ Pierre Ansay, *36 outils conceptuels de Gilles Deleuze*, Paris, Couleur Livres, 2015, p. 142.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

L'heccéité mise en place par branchement est un événement, « Une heccéité n'a ni début ni fin, ni origine ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome⁸⁷¹ ». Les traducteurs anglais de « Dialogues » vont apporter un éclairage nouveau, ainsi « le professeur Deleuze a suggéré la note suivante pour expliquer le terme (d'heccéité) : Haecceitas est un terme utilisé fréquemment par l'école de Jean Duns Scot, pour désigner l'individuation des êtres. Gilles Deleuze l'utilise en un sens bien spécial ; au sens où l'individuation ne concerne plus un objet, une personne, mais plutôt un événement (un vent, une rivière, une journée ou même une heure du jour). Il soutient que toutes les individuations sont faites de ce type. C'est la thèse qu'il développe avec Félix Guattari dans Mille plateaux⁸⁷² ». Il est vrai que l'heccéité désigne l'individuation des êtres. Alain Delaunay⁸⁷³ rappelle qu'elle « désigne le processus d'organisation qui détermine la réalisation d'une forme individuelle complète et achevée ».

Ces termes définissent des coordonnées géographiques représentées par une valeur angulaire, la longitude et la latitude sont des expressions du positionnement sur un point du globe terrestre. Chez Peter Sloterdijk : « Les hommes [...] et eux seuls, se placent dans la mesure où ils conçoivent la forme de la boule, dans un rapport intelligible, formel et constructif avec le Tout du Monde⁸⁷⁴ ». Il ajoute : « la globalisation mathématique précède de plus de deux mille ans la globalisation terrestre⁸⁷⁵ ». ». Nous remarquons que Peter Sloterdijk emprunte à Édouard Glissant le terme de « Tout-monde » devenant le « Tout du Monde », un glissement sémantique qui n'est pas inopportun. La réflexion de Peter Sloterdijk renvoie indubitablement à Martin Heidegger, chez qui « Le processus fondamental des Temps Modernes, c'est la conquête du monde en tant qu'image⁸⁷⁶ ». Pour Peter Sloterdijk : « la géométrie a précédé l'éthique et l'esthétique ; d'abord vient la sphère, ensuite la morale⁸⁷⁷ ». Ici, le philosophe autrichien rend hommage à Martin Heidegger, pour qui la globalisation, aujourd'hui présente, est historiquement annoncée par les conquêtes terrestres et navales⁸⁷⁸.

Avec Gilles Deleuze, les corps se définissent par les rapports de forces et la puissance dont ils sont capables, « La longitude correspond à la carte des signes et la latitude, à l'éthique de l'affect⁸⁷⁹ ». L'heccéité est chez lui une manière de penser différemment, le mode d'individuation. Il est primordial de comprendre, l'heccéité non pas comme une classification des êtres, mais comme objet de captation des devenirs en actes, abordant le sujet du devenir.

⁸⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux, op. cit.*, p. 321.

⁸⁷² Hugh Tomlinson et Barbara Habberjam, in Gilles Deleuze, *Dialogues*, Columbia University Press, 1987, p. 151-152.

⁸⁷³ Alain Delaunay, « Individuation », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/individuation/> (consulté le 22/03/2016).

⁸⁷⁴ Peter Sloterdijk, *Globes. Sphères II*, Paris, Libella, Maren Sell, traduit de l'Allemand par Olivier Mannoni, p.42.

⁸⁷⁵ Ibid.

⁸⁷⁶ Martin Heidegger, « L'Époque des conceptions du monde » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p.47.

⁸⁷⁷ Peter Sloterdijk, *Globes. Sphères II*, Paris, Libella, Maren Sell, 2010, (trad. Olivier Mannoni), p.44.

⁸⁷⁸ Peter Sloterdijk, *Le Palais de Crystal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris. Maren Sell, 2006, (trad. Olivier Mannoni).

⁸⁷⁹ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art, op. cit.*, p. 67.

La cartographie deleuzienne fonctionnant comme une cartographie de l'individu ne prend pas en compte l'aspect transcendantal du sujet. L'heccité ne s'oppose ni au sujet ni aux corps mais, elle en renouvelle la pensée, incluant tout la morale, l'éthique et l'esthétique. Cette « conquête du monde en tant qu'image⁸⁸⁰ » chère à Martin Heidegger, a été formidablement et simplement réalisée en 1975 par Marcel Broodthaers par l'intermédiaire de son livre d'artiste, *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*⁸⁸¹. Marcel Broodthaers, avant Peter Sloterdijk, prend en considération l'importance et l'influence des artistes et des militaires dans la conquête du monde. Quoiqu'un tantinet ironique le titre de ce livre d'artiste en dit long sur la globalisation alors en marche.

1.3. Le planomène

Se pose ici mon positionnement, la conception des œuvres dans une perspective historique et philosophique. Ou comment l'Histoire de l'art et la philosophie me servent dans mes recherches plastiques. L'ensemble de mes œuvres et de mes recherches plastiques est alimenté par un flux continu de références littéraires (James Joyce, Georges Bataille, Williams S. Burroughs), philosophiques (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Graham Harman), artistiques (Marcel Broodthaers, Bruce Nauman, Mike Kelley). Ces références sont, de par cette double activité d'artiste-curateur, présentes dans l'intérêt porté aux expositions, à leur contenu, et scénographie. Comme chez beaucoup d'artistes, je regarde comment sont faites les œuvres, mais je porte aussi mon attention sur leurs modes de monstration, leur agencement, leur présentation. Chaque exposition visitée est l'occasion d'apprendre sur les techniques d'accrochage, m'intéressant autant au contenu, qu'au contenant, portant matière à réflexion. Toute exposition est matière à penser. Je vis chaque exposition, comme un plan d'immanence qui « emprunte au chaos des déterminations dont il fait ses mouvements infinis⁸⁸² ». Il en est de même pour mes œuvres et mes projets curatoriaux.

Mes recherches plastiques et mes projets d'expositions sont des corps mouvants proches du concept deleuzien de Planomène. Un planomène est un champ d'immanence illimité, parcouru à vitesse infinie par « des lignes de déterritorialisation qui emportent les multiplicités vers le dehors⁸⁸³ ». Chez Gilles Deleuze ce terme apparaît en 1977 dans *Dialogues*⁸⁸⁴, écrit avec Claire Parnet, comme synonyme de plan d'immanence. Il entre donc en résonance avec le plan d'immanence, le plan de consistance, le plan de composition et Rhizophère. Le planomène « met plus particulièrement l'accent sur l'idée de circulation, de prolifération et d'expansion⁸⁸⁵ ».

⁸⁸⁰ Martin Heidegger, *L'Époque des conceptions du monde*, loc. cit., p.47.

⁸⁸¹ Marcel Broodthaers, *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1975, 0,38 x 24,5 cm, 38p., sous boîtier.

⁸⁸² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la Philosophie ? op. cit.*, p. 51.

⁸⁸³ Bruno Heuzé, in Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, loc. cit. p. 276.

⁸⁸⁴ Gilles Deleuze, *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977.

⁸⁸⁵ Ibid., p. 276.

Enchevêtrement de références et de savoirs permettant la réalisation d'œuvres et l'organisation d'exposition. Leurs agencements se superposant, une multiplicité de lignes se coupant, se recoupant, se mêlant et s'entremêlant. Ce planomène structuré et composé par mes recherches, est peuplé « d'éléments non formés, d'individuation sans sujet, d'heccéités et de particules »⁸⁸⁶ »⁸⁸⁷, comme l'ajoute Bruno Heuzé. Ce planomène indique « l'état absolu du mouvement non moins que du repos, par rapport auquel toutes les variations de vitesse relative deviennent elles-mêmes perceptibles⁸⁸⁸ ». Je constitue dans ce sens le planomène déterminé par la présence et la cohérence d'éléments hétérogènes qui le parcourent, échappant à une finalité. Ces éléments hétérogènes sont multiples, divers et variés. Marcel Broodthaers, un artiste qui a touché à de multiples médiums - peinture, sculpture, installations, films, livre, photographie -, posant la question du décor dans l'art, repensant la notion de Musée à travers le *Musée d'art moderne département des aigles*.

Le travail curatorial d'artiste-curateur et/ou de commissaire d'exposition se retrouve en miroir dans mon activité de curateur. Ainsi, je pense à des expositions pour réaliser mes œuvres et concevoir un projet d'exposition. Mes œuvres fonctionnent en rhizome, je pense à l'univers de l'artiste Richard Prince. Chez ce dernier, grand collectionneur de livres d'artistes, d'ouvrages de bibliophilie et d'objets en lien avec la culture de son pays, les œuvres côtoient inévitablement dans leur réalisation toutes ces références, tous ces objets qu'il collectionne, accumule et glane⁸⁸⁹. Je collecte des livres d'artistes, catalogues d'expositions, des objets de la culture populaire, disques vinyles, rejoignant sans doute mes recherches plastiques et entrant dans le processus créatif de mes pièces. L'histoire des expositions sont autant de signes et d'éléments ne pouvant que m'intéresser. Tout fini par se rejoindre, se recouper, formant un mille feuille d'œuvres, d'expositions, pouvant au premier abord sembler être une avalanche de références, mais finalement nécessaire à la compréhension de mon travail et mes recherches.

Nous retrouvons ce type de croisement avec les dessins et les sculptures de Paul Thek que j'admire particulièrement. Ce qui m'intéresse ce sont ses recouvrements et ses associations d'idées, ainsi Paul Thek utilise une *Brillo box* d'Andy Warhol pour une de ses œuvres, il emploie du plexiglas afin de détourner les codes visuels de l'art minimal. Paul Thek est un artiste présent à la *documenta 5* (organisé par l'inventeur du commissariat d'exposition indépendant Harald Szeemann) en compagnie de son assistant Neil Jenney, qui exerce selon Mike Kelley une grande influence aujourd'hui. Mike Kelley reconnaît en premier l'héritage de Paul Thek, que nous retrouvons également chez Urs Fischer et chez Rachel Harrison, une artiste présente dans le conseil d'administration de *l'artist-run space*, *artists space*, à New York. Cet exemple de rencontres, de voisinages, de recouvrements fonctionne comme un *plurivers* cher à Jean-Clet Martin, « Au sein de ce *plurivers*, chaque existence sera non pas

⁸⁸⁶ Bruno Heuzé, in Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, loc. cit. p. 277.

⁸⁸⁷ Bruno Heuzé, in Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, loc. cit. p. 277.

⁸⁸⁸ Gilles Deleuze, *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), op., cit. p. 113.

⁸⁸⁹ Voir l'exposition à la Bibliothèque Nationale de France. Richard Prince, *american prayer*, Paris, BNF, gagosian gallery, 2011. Et le site internet de l'artiste. www.richardprince.com

une essence, mais un mode, une modalité, une manière de faire corps avec des éléments extérieurs très nombreux⁸⁹⁰ ». Jean-Clet Martin convoque Jacques Derrida, Leibniz, Gilles Deleuze ou Martin Heidegger pour effectuer une analyse de films grand public en tournant autour de l'idée d'un « ordre des associations, plus que des similitudes ou des identités définitives⁸⁹¹ ». Cette idée de similitudes retient l'attention de Jean-Clet Martin, où les références diverses se forment un tout pensé et pensable⁸⁹². Les expositions ne sont pas seulement convoquées dans mon travail, un pan entier est dédié aux cultures dites populaires, dont l'analyse de Richard Shusterman⁸⁹³ est indissociable. La culture de la musique pop rock avec tout ce qui la constitue : les disques, la musique, les concerts, les phénomènes de masse, l'hystérisation, la stratification, l'idolâtrie et l'idéologie. Incorporant aussi les graphistes et artistes traversés par la musique rock, auteurs des pochettes de disques. L'exposition *Cover Record*⁸⁹⁴, réalisée deux ans avant l'exposition à la Maison rouge⁸⁹⁵, témoignait de la richesse, du mélange entre les mouvements artistiques, dada, le futurisme, Fluxus et le Punk, le rock et la pop. Une fois de plus les liens, les connexions forment un ensemble, un tout que nous retrouvons dans mon travail, les magazines, flyers, cartes postales côtoient les catalogues d'expositions, disques vinyles.

Les œuvres et les expositions que je conçois fonctionnent ensemble, considérées comme indissociables (cela ne fut d'ailleurs pas toujours le cas). Aujourd'hui j'ai réussi à faire la part des choses, à établir une distance entre mes recherches plastiques et mes réflexions autour du commissariat d'exposition. Ma position peut paraître complexe car les expositions que je réalise pour d'autres artistes se font dans un lieu que j'ai créé, l'espace d'art Immanence à Paris. Cela est tout à fait différent d'être commissaire dans un lieu fixe qui est associé de manière identitaire aux fondateurs du lieu.

Cela pose quelques difficultés, par exemple Immanence est un lieu d'exposition participant au réseau tram, réseau des écoles et centres d'arts à Paris et Régions Ile-de-France, regroupant maintenant trente et une structures, allant du Frac Ile-de-France, au Palais de Tokyo en passant par la Maison rouge, L'espace Louis Vuitton, L'école Nationale des beaux Arts de Paris, Synesthésie, la maison des arts de Malakoff, BétonSalon ou Immanence. Des lieux avec des budgets extrêmement différents. Immanence est le plus petit lieu de ce réseau. Immanence est constitué d'une équipe de deux artistes bénévoles tandis que les autres structures sont plus institutionnelles. Comme le souligne Bénédicte Ramade : « les affinités ne tombent pas forcément sous le sens entre Immanence et le Palais de Tokyo,

⁸⁹⁰ Jean-Clet Martin, *Plurivers, Essai sur la fin du Monde*. Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 39.

⁸⁹¹ Jean-Clet Martin entretien avec Jean-Philippe Cazier à propos de *Plurivers*, revue *Chimères No75*, Paris, Aout, septembre 2011.

⁸⁹² Je reprends ici de manière détournée, la célèbre formule déjà employée plus haut de Gilles Deleuze pour définir le plan d'immanence, « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image que la pensée se donne de ce signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... », in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, op. cit., p. 39-40.

⁸⁹³ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'Esthétique populaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

⁸⁹⁴ *Cover Record*, Immanence, Paris, du 04 octobre au 01 novembre 2008.

⁸⁹⁵ *Vinyl, disques et pochettes de disques*, Paris, La Maison Rouge, du 19 février au 16 mai 2010.

BétonSalon et la fondation Louis Vuitton⁸⁹⁶ ». Un problème identitaire qui fait qu'aucune de ces trente et une structures n'ait jamais reçu une seule de mes œuvres. Tous les directeurs et directrices de ces lieux ne me considèrent pas comme un artiste puisque je gère un lieu d'exposition, ce qui explique la raison de mes expositions plus importantes à l'étranger et en province qu'en région parisienne. Cela ne va pas de soi, cela n'est pas normal pour un artiste d'avoir une double activité. En France cette double activité, artiste-curateur, n'est pas valorisée, souvent considérée comme une attitude schizophrénique. Elle est par contre plus acceptée à l'étranger, en témoigne le nombre d'expositions et d'*artist-run spaces*. La littérature sur les pratiques curatoriales est quasiment inexistante en français, alors qu'elle est de plus en plus foisonnante en Allemagne, aux États-Unis, en Pays-Bas et en Angleterre.

Ce qui anime mes recherches c'est l'envie de découvrir, de faire partager ces expériences. Dans mon travail artistique, je suis toujours heureux de constater les liens possibles avec d'autres artistes ainsi que les connexions qui se font naturellement. Je pense à mon exposition au Cabaret Voltaire à Zürich, lieu de naissance de dada. Chaque rencontre, œuvre ou exposition réussie est une petite joie, relevons les propos d'Alain Coulange : « On peut se souvenir que certains artistes ont joué un rôle parfois majeur en faveur de la médiation de l'art et dans le champ de l'économie : Alfred Stieglitz avec la célèbre *291 Gallery* en 1905 à New York, Dan Graham avec la Daniels Gallery [...] Un artiste de l'envergure de Daniel Buren a remarquablement assuré le rôle de commissaire d'exposition avec notamment *L'Emprise du lieu* au Domaine Pommery à Reims en 2007 ou avec l'exposition Sophie Calle à la Biennale de Venise⁸⁹⁷ ». Ce texte, imprimé pour une exposition à Immanence, est l'objet d'une rencontre avec Alain Coulange qui, de par son expérience a eu la clairvoyance d'ajouter plus loin : « doit-on s'en tenir au principe restrictif selon lequel les artistes ne sont que des producteurs d'œuvres ou d'images⁸⁹⁸ ? ».

Les artistes ne sont pas forcément là où on les attend et cela est fort rassurant. Être des accélérateurs de particules, des iconoclastes faisant bouger les lignes est une conception proche de ma pratique. Le terme choisi pour désigner ce lieu d'exposition dont je suis co-fondateur est un terme philosophique, Immanence ; le terme choisi pour désigner ma double activité est lui aussi un terme philosophique, heccéité : « En cherchant à prouver qu'il peut exister une pluralité d'anges dans une même espèce angélique, Jean Duns Scot se demande ce qui fait d'un individu celui qu'il est⁸⁹⁹ ».

1.4 Ontologie-Orientée-vers l'Objet

Pour traiter des objets que je réalise - dessins, peintures, photographies, sculptures - je pense le rapport et le non/rapport entre ces objets à travers la notion d'objet quadruple initiée par le philosophe

⁸⁹⁶ Bénédicte Ramade, « Réseau Tram, militant depuis 1981 », *L'œil*, n° 645, avril 2012, p. 38 ; et Bénédicte Ramade, « Une nuée d'irréductibles », *L'œil*, n° 645, Avril 2012.

⁸⁹⁷ Alain Coulange entretien avec François Coadou in revue Tracts n° 3, Bruxelles, Mitraillette éditions, avril 2012. Imprimé à l'occasion de l'exposition *Je préfère ne pas être consommée trop vite* à Immanence, Paris.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ Gérard Sondag in Jean Duns Scot, *Le principe d'Individuation*, Paris, Vrin, 2005.

Graham Harman. Cette notion développée est elle-même mise en écho avec l'Ontologie-Orientée-vers l'Objet⁹⁰⁰. Charles Gerbet écrit : « Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier ce rapport/non rapport manifestement à l'œuvre au sein de l'art contemporain, où tout objet (Duchamp le premier Ready made, puis Fluxus et le nouveau réalisme, jusqu'à Warhol (Pop Art) peut devenir art ⁹⁰¹ ». Les objets créés par les artistes, les œuvres, sont susceptibles de ne pas être sous le coup de l'objet quadruple. L'inventivité de l'Objet Quadruple chez Graham Harman est des plus déroutantes car elle déploie un agencement multiple. L'Ontologie-Orientée vers l'Objet renouvelle « une pensée de l'objet-en-tant qu'objet héritée des avancées de la grande phénoménologie autrichienne/allemande (Brentano, Meinong, Husserl, Heidegger) avec pour mot d'ordre, le retour aux choses⁹⁰² ».

Chez Graham Harman, Martin Heidegger est une référence importante. Le premier à avoir montré que les objets n'étaient pas seulement à saisir de matière empirique, mais aussi de manière eidétique. La plus intéressante est la relation quadripartite. Graham Harman propose deux formes d'objets, les objets sensibles (Husserl)⁹⁰³ avec des caractéristiques réelles (eidétiques) et des accidents sensibles en tension, des objets n'existant pas dans l'expérience.

Les seconds sont les objets réels (Heidegger), se tenant en retrait de l'expérience. Avec ces « deux qualités possibles : sensibles (dans l'expérience) et réelles (dans l'intellect). Un objet est ainsi agencé dans des relations causales et perspectives⁹⁰⁴ ». Graham Harman souligne : « À côté de diamants, de cordes ou de neutrons, les objets peuvent inclure des armées, des monstres, des cercles carrés et des communautés internationales, réelles ou fictives⁹⁰⁵ ». Ces objets peuvent être des œuvres, des réalisations d'artistes, des protocoles, des fictions. L'Ontologie-Orientée vers l'Objet présente ce que Charles Gerbet nomme une sorte « de monde plat, une platitude première qui dépasse le naturalisme⁹⁰⁶ ». Nous retrouvons des ramifications chez de nombreux jeunes philosophes dont Manuel De Landa et Tristan Garcia pour qui « Notre projet épouse assurément une certaine tendance contemporaine à élaborer des métaphysiques-orientées-objet⁹⁰⁷ ».

⁹⁰⁰ Graham Harman, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, (trad. Olivier Dubouclez) ; Graham Harman, *Quentin Meillassoux, Philosophy in the Making*, Edingurgh, Edinburgh University Press, 2011 ; Graham Harman, *Die Rache der Oberfläche : Heidegger, McLuhan, Greenberg*, Berlin, Universität der Künste, Cologne, Walther Köning, 2015 ; Graham Harman, *Towards Speculative Realism, essays and lectures*, Hants, Zero book, 2010.

⁹⁰¹ Charles H. Gerbet, « Prendre parti des choses », in www.jeanclmartin.blog.fr (consulté le 27/04/2012).

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ Chez Husserl, la conscience est traditionnelle, à comprendre comme un oubli des origines (*Vergessenheit*). Voir pour cela Maurice Merleau-Ponty, « Le philosophe et son ombre », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 227. Et Maurice Merleau-Ponty, « Le Champ de la Culture », notes de cours in *L'institution, la passivité, Notes de cours au Collège de France*, Paris, Belin, 2015 (2003), p. 129-136.

⁹⁰⁴ Charles H. Gerbet, *Prendre parti des choses*, in www.jeanclmartin.blog.fr (consulté le 27/04/2012).

⁹⁰⁵ Graham Harman, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, op. cit.

⁹⁰⁶ Charles H. Gerbet, *Prendre parti des choses*, loc. cit.

⁹⁰⁷ Cité par Charles Gerbet in *Prendre parti des choses*, loc. cit.

L'entreprise de démolition de l'objet est « un mouvement par lequel l'on décompose ou désagrège une masse, une « molle » - en éléments ou en parties plus petites⁹⁰⁸ ». Sous la plume de Graham Harman, cette démolition est le prolongement d'un terme deleuzien l'effondrement. Les œuvres et les expositions que je réalise, que je conçois sont autant d'objets quadriparties opérant un jeu de voilement/dévoilement. Pour reprendre une terminologie heideggerienne, leur « être-à-portée-de-main » n'est pas rapporté à leur être-sous-la-main. Comme le rappelle Charles Gerbet : « leur réel ne peut être exhaustivement saisi dans leur déploiement et leur conscience ne peut les décrire parfaitement⁹⁰⁹ ». Ces œuvres, ces expositions, ces objets prennent le risque de se perdre non pas dans un univers ou dans un monde fini, mais dans plusieurs univers, dans ce que Jean-Clet Martin énonce comme un plurivers, ou un multivers⁹¹⁰. Ce risque constant et assumé, est présent et palpable, il est sensible et, en ce qui me concerne, tous les jours visible. Exercer une double activité peut amener à une confusion, prenant le risque du chaos.

Comment rejoindre ces différents mondes, ces différents habitats de monstrations, ces différents mondes expositionnels sans tomber dans une cacophonie visuelle et conceptuelle ? Il ne tient qu'à moi de rester attentif. Il est évident l'Ontologie-Orientée vers l'Objet « colle parfaitement au monde contemporain, rempli d'objets multiples et en tous sens, littéralement à plat⁹¹¹ » précise Charles Gerbet mais « la dérive serait de succomber au relativisme faussement démocratique ambiant⁹¹² ».

Il est important de prendre en considération la somme des polarisations car les œuvres et les expositions considérées comme objets sont « à côté des objets réels qui existent eux-mêmes à l'état sauvage, il y a des objets sensuels de Husserl qui, eux, existent seulement en captivité : à l'intérieur de l'expérience de quelque autre entité⁹¹³ ». La structure quadripartite fonctionne bien avec ma double activité, cette notion née du système asymétrique, « avec deux genres d'objets et deux genres de qualités⁹¹⁴ ». Il y a deux axes de base dans l'objet quadripartie comme il y a deux axes de base dans mes recherches, l'une à travers mes recherches plastiques, mes œuvres, l'autre à travers mon activité de commissaire d'exposition au sein d'un *artist-run space* ou hors les murs.

Si j'arrive à réunir l'ensemble de ces diverses positions, j'obtiendrais la réunion des quatre termes de l'objet quadruple qui « ne sont pas des éléments physiques mais plutôt des objets et des qualités de toutes tailles possibles⁹¹⁵ ». Tel est l'enjeu de mon travail, de mes réflexions, de mes recherches, de ma double pratique. Ma double activité d'artiste-curateur est ouverte aux nouvelles théories, spéculations et innovations dans le domaine de la pensée. Les théories les plus innovantes et perturbantes sont incontestablement désignées sous le nom de réalisme spéculatif.

⁹⁰⁸ Olivier Dubouclez, « avant-propos » in Graham Harman, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, op. cit., p. 9.

⁹⁰⁹ Charles H. Gerbet, *Prendre parti des choses*, loc. cit.

⁹¹⁰ Jean-Clet Martin, *Plurivers. Essais sur la fin du Monde*, op. cit.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ Graham Harman, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, op. cit., p. 158.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 159

1.5 Réalisme spéculatif

Pour Graham Harman « la philosophie contemporaine de tradition continentale peut être décrite sans risque comme une Philosophie de l'Accès au monde⁹¹⁶ ». Le terme de réalisme spéculatif (RS) et plus particulièrement le spéculatif est devenu aujourd'hui un sujet d'étude et d'attention de nombreux artistes, critiques d'art et philosophes⁹¹⁷. Il est comme le souligne Didier Debaise et Isabelle Stengers, « devenu l'épithète d'une multiplicité de mouvements hétérogènes qui, à tort ou à raison, croient trouver en lui les promesses d'une pensée dégagée des interdits qui ont caractérisé la pensée moderne⁹¹⁸ ». Le réalisme spéculatif (RS) est né lors d'une série de conférences données au Goldsmiths College, Université de Londres en avril 2007⁹¹⁹. Les participants (Ray Brassier, Quentin Meillassoux, Graham Harman et Iain Hamilton Grant) vont y présenter leurs griefs face à la philosophie dominante. Ils défendent la vision d'un réalisme spéculatif en mettant à mal la philosophie d'Emmanuel Kant. L'idéalisme qui caractérise la philosophie contemporaine est, pour ces nouveaux réalistes coupés du réel. Pour eux, le poststructuralisme hérité de l'après mai-68 est malade ; c'est Quentin Meillassoux qui dégage le premier désignant cette maladie par « Corrélationalisme ».

Le texte de Quentin Meillassoux *après la finitude*⁹²⁰ obtiendra un grand retentissement à l'étranger, beaucoup plus qu'en France, malgré une préface d'Alain Badiou. Comme le souligne Graham Harman : « quelle que soit la manière dont ce terme a été reçu en France, il a servi, dans le monde anglophone, de catalyseur pour un nouveau mouvement philosophique connu sous le nom de réalisme spéculatif⁹²¹ ». En France, ce mouvement des réalistes spéculatifs est sujet à de nombreuses critiques, comme celle de Pascal Engel⁹²² les taxant de réalistes kitsch, celle de Yann Schmitt⁹²³, qui parle lui d'un d'athéisme messianique, ainsi que chez les plus modérés pour qui le réalisme spéculatif est une forme d'énigme⁹²⁴ ou un avachissement⁹²⁵. Rares sont ceux qui vont défendre ou prendre à

⁹¹⁶ *ibid.*, p. 153.

⁹¹⁷ Alexander R. Galloway, *Les Nouveaux réalistes, Malabou, Stiegler, Belhaj Kacem, Meillassoux, Laruelle*, Paris, Editions Léo Scheer, 2012.

⁹¹⁸ Didier Debaise et Isabelle Stengers, « Avant-propos », in Didier Debaise et Isabelle Stengers (dir.), *Gestes spéculatifs, op. cit.*, p. 3.

⁹¹⁹ Ces conférences étaient présidées par Alberto Toscano, Goldsmiths College, Université de Londres. Une transcription est disponible dans la revue Collapse III ; Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman, Quentin Meillassoux, *Speculative Realism*, Collapse III, Londres, Urbanomic, 2007, p. 306-449. Voir aussi Mehrdad Iravanian, *Unknown Deleuze*, Collapse III, Londres, Urbanomic, 2007.

⁹²⁰ Quentin Meillassoux *après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Le Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2012.

⁹²¹ Graham Harman, *L'objet Quadruple. op. cit.*, p. 153.

⁹²² Pascal Engel, « Le réalisme kitsch », URL : <http://zilsel.hypotheses.org/2103> (consulté le 11/12/2015).

⁹²³ Yann Schmitt, « Le réalisme spéculatif : entre athéisme et messianisme », *ThéoRèmes* [En ligne], 6 | 2014, mis en ligne le 19 juin 2014, URL : <http://theoremes.revues.org/650> (consulté le 11/12/2015).

⁹²⁴ Ray Brassier, « L'énigme du Réalisme. À propos d'Après la finitude de Quentin Meillassoux », URL : http://anaximandrake.blogspot.com/list/traductions/Brassier_Enigme_du_Realisme.pdf
<http://theoremes.revues.org/650> (consulté le 11/12/2015).

bras-le-corps cette nouvelle hypothèse. Parmi ses défenseurs, deux en particulier, se trouvent Louis Morelle de l'Université-Paris 1 Panthéon Sorbonne et Armen Avanessian, ancien étudiant en philosophie et sciences politiques de Jacques Rancière. Au sujet du texte de Quentin Meillassoux, Alain Badiou écrit : « Il n'est pas exagéré de dire que Quentin Meillassoux ouvre dans l'Histoire de la philosophie, conçue à ce stade comme histoire de ce qu'est connaître une nouvelle voie, étrangère une nouvelle voie, étrangère à la distribution canonique d'Emmanuel Kant entre « dogmatisme », « scepticisme » et « critique ». Oui, il y a de la nécessité logique absolue. Oui, il y a de la contingence radicale⁹²⁶ ».

Le réalisme spéculatif accueille volontiers les sciences, les choses et le réel, en opposition au phénoménal. Je peux alors convoquer le réalisme spéculatif comme expérience du réel dans la double pratique des artistes-curateurs notamment au sein d'Immanence et de mon atelier. Mon hypothèse de départ est la suivante : il est possible de distinguer différentes catégories chez les artistes-curateurs. Si cette hypothèse est vérifiée ou alors infirmée cela équivaldrait à considérer toutes questions sur les artistes-curateurs comme un effet de mode, dans le mélange des genres et la confusion actuelle. Mais si on y trouve un intérêt, cela nous amène à penser les artistes-curateurs comme une nécessité faisant sens. Existe-il une unité chez les artistes-curateurs ?

Faisons un parallèle entre les différentes catégories, types d'artistes-curateurs et le réalisme spéculatif. Comme de constater dans la première partie consacrée aux artistes-curateurs invités à intervenir dans un musée. Il n'existe pas d'unité possible entre les différentes catégories d'artistes-curateurs, tout comme il n'y a pas d'unité dans le réalisme spéculatif. Par contre, il existe de la contingence absolue entre mon activité artistique et mon activité curatoriale. Ce qui m'intéresse particulièrement chez Quentin Meillassoux, Graham Harman et Manuel de Landa c'est la façon dont ils se saisissent de la pensée de Martin Heidegger, Husserl et Leibniz n'hésitant pas à les mettre en perspective avec les concepts inventés par Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault ou Jacques Derrida.

Ce qui m'intéresse c'est le caractère décomplexé de leur approches, chacun ayant ses propres exigences et références ; Manuel de Landa est le plus deleuzien de tous, Quentin Meillassoux plus proche d'Alain Badiou mais chacun se saisit des idées, notions et concepts avancés par chacun.

Ainsi Graham Harman mêle les textes fondateurs de la phénoménologie (Husserl et Heidegger) à Gilles Deleuze. Les différences entre les champs et branches de la philosophie ne sont pas aussi séparées et séparables, il existe des interconnexions, des corrélations possibles et imaginables.

Elles ne sont pas le fruit de délires philosophico-métaphysiques, mais de réflexions ancrées dans une histoire, des recherches possédant de solides bases conceptuelles. Je ne peux m'empêcher de

⁹²⁵ Jean-Clet Martin, « En marge du réalisme spéculatif de Meillassoux », <http://jeancletmartin.blog.fr/2012/04/08/en-marge-du-realisme-speculatif-de-meillassoux-13454384/> (consulté le 11/12/2015).

⁹²⁶ Alain Badiou, « Préface », in Quentin Meillassoux, *Après La Finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2006.

penser qu'une approche décomplexée de ces philosophes et penseurs est symptomatique de l'époque dans laquelle nous vivons.

Nous ne sommes plus dans une époque, pas si lointaine, où les penseurs de l'immanence évitaient soigneusement Martin Heidegger. Par contre nous trouvons chez tous, quelles que soient les générations, un ennemi commun, Kant. Posant tous la question : Comment sortir de Kant ?

L'époque que nous vivons est celle où le dialogue par ouvrages interposés est possible (ce qui est salutaire), je pense au livre de Catherine Malabou en réponse à celui de Quentin Meillassoux, car pour Catherine Malabou, Emmanuel Kant n'est pas l'ennemi héréditaire. Certes ces philosophes dits nouveaux réalistes ne sont pas les premiers à s'en prendre à Emmanuel Kant, souvenons nous de Friedrich Nietzsche qui avait surnommé Kant, « le vieux chinois de Königsberg ». Les réalistes spéculatifs vilipendent le corrélacionisme, revendiquant la possibilité de dire quelque chose de vrai sur la réalité en soi (réalisme) par la seule puissance de la raison (spéculatif)⁹²⁷ ». Catherine Malabou, élève de Jacques Derrida, propose une approche moins radicale, elle « se propose de desserrer l'étai⁹²⁸ ». Elle avait déjà dans ses ouvrages précédents abordés Hegel et surtout Martin Heidegger en articulant la notion de plasticité « comme capacité de se transformer et de donner forme en se laissant affecter par l'extérieur⁹²⁹ ».

Là où Jacques Derrida « privilégiait l'écriture, en accord avec son époque, celle des codes et des programmes (génétiques, informatiques, politiques) », Catherine Malabou ouvre ses réflexions à la forme plastique. Catherine Malabou consacre un ouvrage à la plasticité et l'écriture vues sous les angles de la dialectique, la destruction et la déconstruction, un texte à prendre dans la continuité de la pensée de l'auteur de *Glas*. L'ouvrage de Catherine Malabou *Avant demain*⁹³⁰, est une relecture d'Emmanuel Kant, une enquête très précise, notamment du paragraphe vingt-sept de la critique de la raison pure, intitulé « épigénèse de la raison pure ». L'épigénèse n'est pas prédéterminée ou préformée, elle est le résultat « d'une aventure embryonnaire toujours en contact avec son dehors⁹³¹ ». L'épigénèse « se produit au point de contact mobile entre l'origine et le présent, jusqu'à ce que leur différence disparaisse précisément dans leur contact – origine tendue, présent rétrospectif, avenir en train de se faire⁹³² ».

Finalement les objections des réalistes spéculatifs sont déjà présentes chez Gilles Deleuze, pour qui : « Le réalisme empirique est une constante de la philosophie critique. Les phénomènes ne sont pas des apparences, mais ne sont pas davantage des produits de notre activité⁹³³ ». Le réalisme

⁹²⁷ Patrice Maniglier, « Catherine Malabou lue par Patrice Maniglier. Kant c'est plastique », Le Monde des livres. Le 28 août 2014.

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ Catherine Malabou, *Avant demain. Épigénèse et rationalité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

⁹³¹ Patrice Maniglier, « Catherine Malabou lue par Patrice Maniglier. Kant c'est plastique », Le Monde des livres. Le 28 août 2014.

⁹³² Catherine Malabou, *Avant demain. Épigénèse et rationalité, op. cit.*, p. 270.

⁹³³ Gilles Deleuze, *la philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, (1963), 1991, p. 23.

spéculatif a fait son entrée triomphale dans le monde de l'art lors de la *documenta 13* en 2012. Le philosophe Graham Harman fut publié dans la série de livres *100 notes*.

En 2016, le philosophe Graham Harman va plus loin, proposant le concept d'Immatérialisme⁹³⁴. Nous assistons à l'émergence des relations entre la question de l'art et l'empirisme transcendantal. « Où il faut entendre la relation de l'objet non plus comme un objet regardé dans sa forme passive mais comme étant le reflet de discours philosophiques variés contemporains. Ces réflexions sont traversées par la théorie de l'affect, de l'ontologie-orientée vers l'objet, le réalisme spéculatif, le nouveau matérialisme, l'acteur-réseau et l'immatérialisme. Chacune de ces notions rejette l'idée d'une matière muette, d'une substance passive où la matière n'est rien tant que le phénomène de force n'a pas agi sur elle. Comme l'exprime Levi R. Bryant : « le matérialisme est devenu un *terme d'art* (en français dans le texte) qui a un peu à voir avec quelque chose de matériel. Le matérialisme tend à devenir simplement quelque chose d'historique, socialement construit, engagé dans les pratiques culturelles et tout ce qui lui est contingent⁹³⁵».

Afin de définir ce nouveau matérialisme Graham Harman propose une série d'axiomes⁹³⁶ que je vous livre ici.

Les axiomes du nouveau matérialisme :

- . Tout est constamment changeant. Tout se déroule le long de gradients continus plutôt qu'aux limites et aux points de coupure.
- . Tout est contingent.
- . Nous devons nous concentrer sur les actions/verbes, plus que sur les substances/substantifs.
- . Les objets sont générés dans nos pratiques et ne manquent aucune essence.
- . Ce qu'une chose fait est plus intéressant que ce qu'elle est.
- . Le monde n'existe pas séparément, de l'intra-act plus que de l'interact.
- . Les choses multiples sont plus singulières.
- . Le monde est purement immanent, c'est une bonne chose, parce que la transcendance est oppressante.

Afin de s'éloigner du nouveau matérialisme, Graham Harman propose une pensée de l'immatérialisme qu'il décline en axiomes. L'auteur veut dès lors se démarquer de ce qu'il considère être un nouveau formalisme⁹³⁷.

Les axiomes que propose Graham Harman sont les suivants :

- . Le changement est intermittent, la stabilité est la norme.
- . Tout est séparé, ce qui amène à penser les frontières et points de rupture comme des gradients continus.

⁹³⁴ Graham Harman, *Immaterialism*, Cambridge, Polity, 2016.

⁹³⁵ Levi R. Bryant, *Onto-Cartography : An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 2.

⁹³⁶ Graham Harman, *Immaterialism*, Cambridge, Polity, 2016, p. 14.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 15.

- . Tout n'est pas contingent.
- . Substance/substantif sont prioritaires sur les actions/verbe.
- . Tout est d'essence autonome, toutefois, le transitoire peut être saisi dans vos pratiques tant qu'il ne l'est pas plus dans vos théories.
- . Les choses s'avèrent être plus intéressantes que ce qu'elles font.
- . Les objets ne sont pas plus ni moins séparés que deux objets, ils interagissent plutôt comme un intra-act.
- . Les choses sont singulières plutôt que d'être multiples.
- . Le monde n'est pas seulement immanent, cela est une bonne chose parce que l'immanence pure est oppressante.

Chez le philosophe, nous ne pouvons plus considérer les objets en terme de surprise et d'opacité, nous ne pouvons les réduire à leurs actions et relations pas plus qu'à leurs entités ultimes. « Si nous réduisons les objets à leur entité, nous ne pouvons pas expliquer l'émergence, si nous les réduisons à leurs effets, nous ne pouvons expliquer le changement ⁹³⁸ ». Proche des pensées de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, Graham Harman l'est aussi de la pensée du jeune Martin Heidegger écrivant en 1916 dans sa thèse d'habilitation, « la pensée de la transcendance ne doit pas s'imposer et dominer toutes choses ⁹³⁹ ». Graham Harman propose une méthode immatérialiste où le changement est superficiel, le changement le plus important est la symbiose ⁹⁴⁰.

L'auteur utilise le terme de symbiose de manière différente de celle de Gilles Deleuze, il le rappelle en citant les dialogues avec Claire Parnet et Gilles Deleuze. Chez Deleuze, la symbiose s'entend comme une pratique de la capture où « il ne s'agit plus de penser mais de faire le multiple ⁹⁴¹ ». Pour Graham Harman la symbiose deleuzienne « est clairement dans ce passage dans un sens large ce que l'ontologie-orienté vers l'objet fait ⁹⁴² ». Considéré comme le dernier grand mouvement après le postmodernisme, le réalisme spéculatif ne serait-il pas en train d'enterrer un postmodernisme vieillissant ? Comme le souligne Timothy Brennan : « je pense qu'actuellement, nous sommes au tournant où les cultures populaires redéfinissent le système de valeurs dominantes, avec les media et les arts représentés dans les institutions ⁹⁴³ ».

D'un point de vue philosophique les relations en politique ont été, en Europe, dominées par une emphase épistémologique de l'ontologie à travers un travail phénoménologique. Ce qui m'importe c'est de penser ma double pratique d'artiste et de curateur dans une perspective accélérationniste ⁹⁴⁴ en

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 27-28

⁹³⁹ Martin Heidegger, *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, Paris, Gallimard, 1970, p. 31.

⁹⁴⁰ Graham Harman, *Immaterialism*, Cambridge, Polity, 2016, p. 40.

⁹⁴¹ Gilles Deleuze, dialogues avec Claire Parnet, Paris, 1977, p. 23.

⁹⁴² P. 48.

⁹⁴³ Timothy Brennan interview avec Philipp Felsch, « Et sous la plage... ? », in *Texte zur Kunst* n° 101, mars 2016, p. 36.

⁹⁴⁴ Nick Srnieck et Alex Williams, *Manifeste accélérationniste*, (trad. Yves Citton), Paris, Multitudes n° 56, 2014.

usant du réalisme spéculatif et des notions élaborées par Gilles Deleuze, Félix Guattari et Jacques Derrida, dans une perspective affirmative d'un dépassement.

2. Ma pratique de commissaire d'exposition

Ma pratique artistique est connexe à ma pratique de commissaire d'exposition. Cette double activité s'est rapidement entremêlée à la fin de mes études à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris. Ma pratique artistique s'est alors mise à vivre, non pas en parallèle, avec une démarche et une pratique curatoriale, mais en même temps. La manière d'aborder cette double activité est devenue un mode d'individualisation au sens donné par Gilbert Simondon. Organiser une exposition d'un ou de plusieurs artistes est aussi affaire de rencontres. L'exposition suppose un désert vidé, afin que l'autre (celui dont on prend soin), c'est-à-dire l'artiste et ses œuvres, m'apparaisse « non plus comme un décor fade et assommant [...] mais sous la forme d'une exigence incontournable, seule capable de prononcer la rencontre⁹⁴⁵ ».

La pratique de commissaire d'exposition pour un artiste est différente en fonction du lieu dans lequel s'exerce ce commissariat d'exposition. Dans le cas d'un artiste qui est curateur dans un espace qu'il a créé ou dont il est fondateur, se pose la question de l'engagement professionnel. Inévitablement, l'artiste directeur(trice) d'un espace d'exposition fait autorité et représente ce lieu, contrairement à un artiste-curateur occasionnel comme peut l'être Mathieu Mercier qui explique clairement sa position de commissaire d'exposition « amateur », « je fais du commissariat de manière amateur, c'est-à-dire que je ne fais pas autorité et je n'ai aucune autre ambition que d'essayer de partager un point de vue⁹⁴⁶ ». Mais cette autorité est en somme toute relative.

L'autre point essentiel est que les artistes-commissaires ont un contact plus facile avec les artistes exposant, dialoguant d'artistes à artistes, une approche pratique permettant une plus grande compréhension des projets. Comme le rappelle Mathieu Mercier : « Entre artistes, on sacralise moins les œuvres et la relation est probablement plus directe. En deux phrases, on comprend ce qu'un confrère a dans la tête. Je choisis les artistes quand je me dis : « Tiens, il a réussi là où moi j'ai tourné autour d'une idée sans réussir à le faire. » Je ne suis pas jaloux⁹⁴⁷ ». Autre point essentiel, l'artiste-curateur opère par transcodage, il invente des parcours à l'intérieur d'un paysage, il nomadise sa pensée, inventant de nouveaux signes. Ainsi, souvent des artistes créent un lieu pour s'auto-promouvoir (la disposition à l'autoreprésentation est « plutôt rare dans l'Histoire de l'art, commente

⁹⁴⁵ Je reprends, ici une formule de Jean-Clet Martin, « *Une nouvelle Monadologie* », in *L'Image Virtuelle*, Paris, Éditions kimé, 1996, p63.

⁹⁴⁶ Mathieu Mercier, « *Artiste/Commissaire* » in Françoise Docquier (dir.), *Commissariat comparé, paradox*, Paris, 2011, p. 72.

⁹⁴⁷ Cité par Roxana Azimi, « Les artistes, des commissaires très prisés », M, Le magazine du Monde, 13 septembre 2016.

Paul Ardenne, songeons à l'exemple exceptionnel que représente le peintre français Gustave Courbet, créant lors de l'exposition universelle de 1855 son propre pavillon du réalisme⁹⁴⁸ ».

Petit à petit, ils exposent d'autres artistes de leur entourage, la formule classique de l'*artist-run space*. Depuis les années 1990, ces *artist-run spaces* sont professionnalisés et sont devenus des plateformes permettant à de nombreux artistes d'exposer et d'expérimenter leur travail. Lorsque je jette un regard rétrospectif sur seize années de commissariat d'exposition au sein d'Immanence et hors les murs, je constate que j'ai toujours privilégié le contact avec les artistes, ce qui est primordial, je constate aussi que je me suis toujours attaché à ne pas présenter le travail d'artistes dont la problématique serait trop proche de la mienne.

J'accorde une grande importance à montrer des artistes très différents, lors d'entretiens à la DRAC Ile-de-France pour la demande de subvention annuelle, à la question « Qu'elle est votre ligne directrice ? », je réponds : une courbe. Il est indéniable que l'activité de curateur a une influence sur mon travail et mes recherches plastiques, tournant autour des relations entre cultures populaires et culture savante de manière transversale, opérant dans le champ de l'exposition à travers mon intérêt pour le commissariat d'exposition et la mise en espace des œuvres. Distinguant les artistes-curateurs, fondateurs d'un lieu, et les autres, commissaires dans d'autres lieux. Il est différent de pratiquer le commissariat d'exposition dans un lieu que l'on gère et d'être curateur nomade. Exposer, pour un artiste c'est prendre un risque, exposer d'autres artistes est une double prise de risque, même s'il ne présente pas l'une de ses propres œuvres. Il est question d'engagement. Il existe une différence avec la position de l'artiste traditionnel, celui ou celle qui travaille en atelier pour lui seul. Exposer les autres, c'est être attentif aux autres. Être artiste-curateur, c'est penser à contre-courant participant à l'individuation : « Simondon pense que la pensée du processus d'individuation ne peut être que la poursuite de ce processus, c'est-à-dire sa transformation, et cela signifie que la pensée de l'individuation pose que l'esthétique est précisément ce qu'il y a de plus intimement politique dans ce processus, et que la pensée esthétique est par là même l'objet d'un combat⁹⁴⁹ ».

Penser à contre-courant est affaire de transgression, l'artiste quand il est artiste, mais lorsqu'il est curateur, il se doit de transgresser, « peut-être pourrait-on dire qu'elle reconstitue, dans un monde où il n'y a plus d'objets, ni êtres, ni espaces à profaner, le seul partage qui soit encore possible⁹⁵⁰ ». Une grande partie de mes recherches plastiques suppose une connaissance, fonctionnant par références, mes pièces opèrent par connaissance pratique. De quelle façon la connaissance pratique s'étend à l'acte pratique, comme le rappelle Duns Scot ? Duns Scot renvoie à l'Aptitudinale, c'est-à-dire le potentiel, chez ce dernier la double relation. Une double pratique d'artiste-curateur est une double potentialité faite de connaissances et de pratiques⁹⁵¹. En opérant en tant qu'artistes-curateurs au

⁹⁴⁸ Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, Paris, La lettre Volée, coll. Essais, 1999, p. 131.

⁹⁴⁹ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, op. cit., p.86.

⁹⁵⁰ Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Gallimard, Paris, 1994, Éditions lignes, 2012, p.9.

⁹⁵¹ Jean Duns Scot, « *Qu'est-ce que la praxis ?* » in *Philosophie*, n° 61, Éditions de Minuit, Paris, 1999, p. 6-26.

sein d'un espace d'exposition, Immanence, nous pouvons dire que nous sommes des planeurs d'Immanence⁹⁵².

J'ai abordé les questions philosophiques relatives au terme Immanence, permettant de donner une explication du choix de ce terme pour un lieu d'exposition. J'ai ensuite traité la notion d'heccécité, choisie pour définir ma double activité d'artiste-curateur. J'ai abordé les notions de latitude, longitude comme termes utiles à la compréhension de l'espace géographique de l'exposition. Le dernier point crucial met en lumière mon positionnement, ma manière de travailler et de concevoir mes œuvres dans une perspective historique et philosophique. Ou comment l'Histoire de l'art, la philosophie me servent dans mes recherches plastiques.

2.1 Appartement

Aussi loin que je puisse remonter, ma première expérience curatoriale sérieuse et assumée remonte à juin 1997. Je ne prends pas en compte les années de formation à l'Ensb-a où j'organisais des accrochages dans la salle d'exposition de l'école. Cette première exposition a été organisée dans l'appartement que j'occupais, trois artistes y étaient exposés, Cannelle Tanc, Frédéric Vincent et Valérie Cagnat. L'appartement, une grande pièce de cinquante mètres carrés, située au 5ème étage du cent vingt quatre rue du faubourg Saint-Denis dans le Xème arrondissement de Paris. Pour cette exposition j'avais réalisé un petit carton d'invitation, format 10 x 21 cm, une photocopie couleur au recto avec une reproduction pour chacun des artistes, au recto un petit texte tapé à la machine à écrire, donnant les coordonnées, suivi d'un petit texte que je vous livre tel quel : « Après avoir remis vingt fois le métier sur son ouvrage. C'est en équilibre entre l'éperon du jour et la paroi de la nuit que nous nous sentons dans l'ambition d'une idée. Un procédé qui aboutit à une alliance plus intime du talent du peintre et de la fantaisie géologique. Le tout dans l'affirmation des forces de la vie et dans le respect de toutes les formes du vivant⁹⁵³ ».

La première phrase fait explicitement référence à Marcel Broodthaers, l'artiste belge avait en 1972 un projet de livre qui avait pour titre un proverbe de Nicolas Boileau⁹⁵⁴ « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », une phrase que Jean-Michel Alberola me répétait souvent. Marcel Broodthaers se définissait lui-même ainsi « Je suis né en 1924. Je deviens artiste en 1963. Je fonde un musée (Musée d'Art Moderne – Département des Aigles) en 1968. J'enterre ce musée en 1972 à *documenta* à Kassel. Je redeviens artiste la même année⁹⁵⁵ ».

⁹⁵² Richard Pinhas définit la chanteuse Marie Zorn comme état la planeuse de l'immanence, pouvons nous alors reprendre à notre compte cette expression ? Richard Pinhas, *Les Larmes de Nietzsche, Deleuze et la musique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 211.

⁹⁵³ Texte du carton d'invitation, Cannelle Tanc, Frédéric Vincent et Valérie Cagnat, au 124 rue du Faubourg Saint-Denis, Paris, du 26 juin au 28 juin 1997.

⁹⁵⁴ Nicolas Boileau, « Il est certains esprits... », in *L'art poétique*, (Paris, Denys Thierry, 1674), Paris, Flammarion, 1998.

⁹⁵⁵ Déclaration faite en 1972. Repris dans le livret de l'exposition *Marcel Broodthaers, Musée d'Art moderne-Département des aigles*, Paris, Monnaie de Paris, 2015.

Je reviens à Marcel Broodthaers, qui finalement ne me quitte plus depuis l'exposition du Jeu de Paume en 1991⁹⁵⁶. L'organisation d'expositions par des artistes ou des curateurs dans des appartements est une pratique courante, permettant de faire l'économie de la gestion d'un lieu. Mais organiser des expositions dans un appartement est aussi un moyen d'échapper à la répression, comme les expositions qui se déroulèrent dans des appartements à Leningrad entre 1964 et 1986⁹⁵⁷ ou encore à Berlin-Est lors de la guerre froide.

2.2. La Première année (2000)

Afin de pallier au manque de financement dû au démarrage de notre activité, n'ayant pas une année d'existence, ne pouvant pas prétendre à des financements publics (Ville de Paris et Ministère de la Culture), il nous a fallu être inventifs et persévérants. Nous avons commencé par une première exposition collective regroupant quarante artistes⁹⁵⁸. Cette exposition [Fig. 85] était une grande tombola, toutes les œuvres étant à gagner par tirage au sort, le prix des billets de cette tombola [Fig. 86] représentant la somme de la souscription à l'association, soit cent vingt francs.

Ces billets étaient réalisés par Jean-Michel Alberola⁹⁵⁹, permettant au perdant d'être en possession d'un multiple d'artiste. Cette initiative fut couronnée de succès, nous avons vendu plus de huit cent billets, permettant de fonctionner pendant une année, nous donnant la possibilité de présenter notre bilan aux Affaires Culturelles de la ville de Paris et à la DRAC Ile-de-France. Nous eûmes la chance d'être soutenu par de nombreux critiques d'art et journalistes relayant l'information avec enthousiasme⁹⁶⁰. Les artistes choisis n'étaient pas forcément des étudiants ou connaissances de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il s'agissait d'artistes rencontrés lors d'expositions, avec lesquels nous avons exposé récemment, ce fut le cas pour, Régine Kolle et Édouard Levé. L'exposition de Régine Kolle intitulée *Ugly California* présentait un ensemble de peintures à

⁹⁵⁶ Marcel Broodthaers, Paris, Musée du Jeu de Paume, du 17 décembre 1991 au 1^{er} mars 1992. (Commissariat : Catherine David, assistée de Véronique Dabin.)

⁹⁵⁷ Collectif, *The Space of Freedom, Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986*, Richmond, University of Richmonds Museums, 2008.

⁹⁵⁸ Anne Abou, Olivier Agid, Jean-Michel Albérola, Ruth Barabash, Basserode, Cendrillon Bélanger, Valérie Belin, Christian Boltanski, François Bouillon, Jean-Marc Bustamante, Corinne Chaufour, Jacky Chriqui, Aymée Darblay, Boris Deltchev, Elzévir, Floriand Gerbaud, Paul-Armand Gette, Augustin Gimel, Christophe Gonnet, Hervé Ingrand, Gisèle Jacquemet, Claire-Jeanne Jézèquel, Régine Kolle, Suzanne Lafont, Iris Levasseur, Jérôme Mayer, Alexis Reumaux, Laurent Montaron, Jean-Luc Moulène, Yves Oppenheim, Jean-Michel Othoniel, Agnès Pétri, Bernard Piffaretti, Jean-Pierre Ruel, Cannelle Tanc, Patrick Tosani, Virgine Trastour, Françoise Vergier, Frédéric Vincent, Annick Volle et Isabelle Waternaux.

⁹⁵⁹ Le billet de tombola de Jean-Michel Albérola est reproduit dans Marie-Cécile Miessner et Céline Chicha-Castex, *Jean-Michel Albérola, l'oeuvre imprimé*, Paris, Éditions érene et la Bibliothèque Nationale de France, 2009, p. 118.

⁹⁶⁰ Notamment les articles de Elisabeth Lebovici, *Une exposition pour sortir de l'impasse*, Libération, Paris, Janvier 2000 ; Laurent Boudier, *Art-Immanence*, Télérama, Paris, Janvier 2000 ; Philippe Dagen, *Gagnez des œuvres d'art à la tombola d'Immanence*, Le Monde, Paris, 28 janvier 2000 ; Claire Moulène, *Tombol'art pour jeunes talents*, L'express, Février 2000 ; Nicolas Thèly, *Kermesse d'Immanence* Aden, le Monde, Paris, Janvier 2000.

l'acrylique sur toiles, des images inspirées de la culture manga, proche du dessin d'animation⁹⁶¹. Frank Lamy écrivit au sujet de cette exposition : « Au départ, des images rencontrées. Sur toutes sortes de supports, sans distinction aucune. De la publicité aux photos de vacances en passant par des logos, ou les pochettes de disques, la télévision, les journaux. Tout le spectre de l'image contemporaine en somme. Équivalence⁹⁶² ». La seconde exposition fut pour nous, à Immanence, un tournant ; elle fut importante pour le lieu, pour nous artistes-curateurs mais aussi pour l'artiste exposé. Il s'agit de *Rêves reconstitués* d'Édouard Levé [Fig. 87], la véritable première exposition personnelle de cet artiste.

Nous avons rencontré Édouard Levé lors du vernissage d'une exposition collective à laquelle nous participions, Carte Blanche 4, une invitation de Frank Lamy, à la Galerie EOF, en 2000 [Fig. 88]. Édouard Levé avait exposé dans cette même galerie alternative quelques mois auparavant, c'est lors de ce vernissage que j'ai évoqué avec lui une possible collaboration. Nous avons travaillé sur quatre projets d'expositions avec Édouard Levé⁹⁶³. L'exposition suivante fut une exposition collective⁹⁶⁴ de quatre jeunes artistes ayant des pratiques très diverses, Florian Gerbaud présentant une série de dessins à l'encre, Yann Toma avec une série de photographies de zones géographiques, des zones blanches représentant les zones ou bases militaires absentes des cartes disponibles. Le troisième artiste, Rémi Uchéda disposant au sol des pare-brise avec lesquels il réalisa des dessins constitués des fils de cuivres d'un système de refroidissement, le dernier artiste, Didier Rittener accrochant au mur de grands dessins à la ligne de son intérieur.

Pour finir cette première année chargée en projets, nous avons proposé une exposition personnelle⁹⁶⁵ d'Éric Corne, *langage...ment ?* Nous avons décidé de montrer le travail d'un artiste dont les préoccupations et l'engagement citoyen nous sont proches. À cette époque Éric Corne était dans la phase préparatoire du montage du centre d'art *Le Plateau* qui deviendra plus tard Le Plateau/Frac Ile-de-France. Il était important pour nous comme pour lui, de souligner cette initiative, de marquer l'importance de l'activité et les recherches plastiques de cet artiste, car avant toute chose, ce centre d'art dans le dix-neuvième arrondissement de Paris est une initiative citoyenne, une initiative d'artiste. Lors du vernissage, une pétition en faveur de la naissance de ce lieu circulait. Depuis cette première année jusqu'à aujourd'hui, se sont succédées près d'une centaine d'expositions, collectives, personnelles, des cartes blanches, des événements concerts, lectures, tables rondes mais aussi des invitations à l'étranger à promouvoir la jeune scène française.

⁹⁶¹ *Exposition Ugly California*, Regine Kolle, Immanence, Paris, du 21 mars au 22 avril 2000.

⁹⁶² Frank Lamy, « *Zombie Today* », in revue Verso, Paris, Avril 2000.

⁹⁶³ *Rêves reconstitués*, Immanence, Paris, 2000, *Gartias#2*, Immanence, Paris, 2000, *Angoisse*, La Périphérie, Malakoff, 2001, dans le cadre de *Situation*, 2001. Voir Catalogue *Situation*, Paris, Immanence Editions, 2002, p. 40, 41, 72.

⁹⁶⁴ *Exposition collective*, Gerbaud/Rittener/Toma/Uchéda, Immanence, Paris, du 22 septembre au 28 octobre 2000.

⁹⁶⁵ *Langage...ment ?* Eric Corne, Immanence, Paris, du 24 novembre au 30 décembre 2000.

3. Exposer la recherche ou l'exposition dans l'œuvre

En tant qu'artiste chercheur, opérant une double introspection dans un travail artistique et curatorial, je voudrais faire ici l'hypothèse d'une possibilité, celle d'exposer la recherche.

Il s'agit de faire part de mon expérience d'artiste et de commissaire d'exposition où les recherches se croisent inventant des formes et des expositions. Leurs conditions et enjeux peuvent former une piste pertinente pour orchestrer la rencontre entre l'exposition et la recherche. Il s'agit pleinement d'un cheminement entre mes expériences curatoriales et artistiques. Il est question de savoir si exposer la recherche participe à la double activité d'artiste-curateur ou si elle contribue à la pratique du double ?

3.1 Sound Art Vol. 1

La première exposition est un dispositif créé pour l'exposition *Sound Art Vol. 1*, à Immanence, en 2004 [Fig. 89]. J'ai conçu cette exposition de manière concomitante avec la préparation de cours à L'École du Louvre, remplaçant Bernard Blistène. Des cours ayant pour intitulé : *L'histoire du Sound art, une histoire générale des relations entre les musiciens, artistes, écrivains et inventeurs à travers le son*. Ils se déroulèrent à partir de mai 2004, soit trois mois après l'exposition *Sound Art Vol 1*. Une exposition à écouter, où le public était invité chaque jour à venir entendre un enregistrement sonore. Le premier volet de ce cycle d'exposition était placé sous le signe de John Cage. Les cours à l'École du Louvre étaient eux aussi conçus comme une séance d'écoute à travers l'Histoire de l'Art Sonore. L'exposition *Sound Art Vol. 1*, était une manière participative d'assister à l'écoute d'enregistrement et d'aborder l'Histoire de l'Art sonore.

Le lieu d'exposition était pour l'occasion transformé en une zone de transmission auditive. Presque au centre de l'espace d'exposition, un canapé en cuir rouge et noir est disposé, fonctionnant comme une invitation au repos. Au plafond, les néons éclairant la pièce sont recouverts de feuilles de gélatines de couleur, jaune, rouge et bleu. Du plafond, un rideau de disques vinyles descend jusqu'au canapé. Aux murs, une rangée de disques vinyles courent et forment une ligne. Sur ces disques, la rondelle centrale a été remplacée par des citations d'artistes et de compositeurs de musique contemporaine, (John Cage, Pierre Scheffer, David Tudor, Nam June Paik, George Maciunas). Chaque jour, un disque était mis en écoute pour le visiteur de l'exposition. Le choix s'est porté sur les artistes suivants : John Cage, David Tudor, Pauline Oliveros, Pierre Schaeffer, Nam June Paik, Laurie Anderson, Frank Zappa, Brian Eno, Hanne Darboven et Moondog.

Le visiteur était alors plongé dans une séance participative d'écoute d'enregistrement afin d'aborder l'Histoire de l'Art sonore. Les cours à l'École du Louvre que je préparais au même moment et l'exposition *Sound Art Vol. 1* se recourent, tant par le sujet abordé que par la manière de le présenter. L'exposition *Sound Art Vol. 1* n'est pas seulement une simple chambre d'écoute, mais elle

est une approche plus discursive de l'Histoire de l'Art Sonore. Afin de comprendre la conception et réalisation de cette exposition et de cette conférence, il faut remonter le fil de ma pensée, en refaire le cheminement. L'idée étant de faire découvrir et partager mon intérêt pour l'histoire de la musique contemporaine et de mettre en perspective les liens qui unissent et se croisent entre musiciens, artistes, écrivains et inventeurs. Ainsi, en 1997 la firme Philips lança sur le marché français un CD intitulé *Métamorphoses : messe pour le temps présent*⁹⁶⁶, aux côtés de la réédition de l'album original, morceaux destinés à un ballet composé en 1967 par Pierre Henry et Michel Colombier, chorégraphié par Maurice Béjart⁹⁶⁷. Ces métamorphoses étaient des remixes réalisés par des producteurs de dance music, parmi lesquels Coldcut, Fat Boy Slim ou Dimitri from Paris. Inévitablement, la plupart des « remixeurs » avaient porté leur choix sur le morceau le plus facile d'accès, « Psyché Rock », cocktail de musique pop et de psychédéisme. En 1997 chez Mute Record sort l'album *Can : sacrilege*⁹⁶⁸, chez Mute Record, un ensemble de remixes des compositions du groupe Can, remixés par Brian Eno, System 7, Carl Craig ou encore le groupe Sonic Youth.

Enfin, en 1999, le groupe Art of Noise (l'art du bruit) sort un disque en hommage à Claude Debussy, *The Seduction of Claude Debussy*⁹⁶⁹, puis, la même année, une dizaine de DJs vont rendre hommage à Steve Reich à travers l'album *Steve Reich remixed* (des remixes de DJ Spooky, Coldcut et Ken Ishii.). L'année de l'exposition *Sound Art Vol. 1*, DJ Spooky sortit un disque intitulé *Rhythm Science*⁹⁷⁰, un exercice de style qui lui est propre et tout à fait destiné. Ce disque est le premier d'une série qui consiste à piocher dans le catalogue du label belge *Sub Rosa*, et de réaliser des pièces inédites. Chaque morceau est un mélange de musiques différentes et/ou de voix, de sonorités. C'est ainsi que les voix de Tristan Tzara, James Joyce, Marcel Duchamp, Brian Gysin, ou Gilles Deleuze sont remixées avec des musiques orientales, électroniques ou sérielles. Ces différentes publications musicales nous montrent bien que notre époque a définitivement établi des liens entre les pères fondateurs et les petits-enfants de la musique électronique, que les enregistrements sur bandes magnétiques, les effets d'accélération, de retard, de distorsion, l'utilisation de rythmes différents sont autant de phénomènes sonores qui ont été auparavant le résultat d'inventions techniques, de trouvailles sonores, que tous ces effets ont été le fruit de recherches et d'expérimentations.

L'intérêt pour l'art sonore est aussi à considérer comme faisant partie du *zeitgeist* de l'époque, je pense aux expositions *Sons & Lumières Une histoire du son dans l'art du XXe siècle* du Centre

⁹⁶⁶ Pierre Henry et Michel Colombier, *Métamorphoses : messe pour le temps présent*. CD audio, Phillips, France, 1997.

⁹⁶⁷ Pierre Henry et Michel Colombier, *Messe pour le temps présent*. Phillips, France, 1967.

⁹⁶⁸ Collectif, *Can : sacrilege*, Mute records, 1997.

⁹⁶⁹ Art of Noise, *The Seduction of Claude Debussy*, ZTT, 1999.

⁹⁷⁰ DJ Spooky, *Rhythm Science : Excerpts And Allegories From The Sub Rosa Archives*, Bruxelles, Sub Rosa, 2004.

Pompidou en 2005⁹⁷¹, à l'exposition *Sonic Process*⁹⁷² et à l'exposition que j'ai organisé en 2001 autour de l'œuvre du musicien Goran Vejvoda⁹⁷³ [Fig. 90].

La musique électronique est faite dans son ensemble de dispositifs contraignants. Les auteurs de musique électronique sont aujourd'hui les héritiers d'inventeurs, comme Alexander Graham Bell qui en 1876 transforma des sons en signal électrique inventant ainsi le téléphone. Thomas Edison en 1877, invente l'outillage d'enregistrement permettant de préserver des sons, le phonographe. Plus tard en 1906, un scientifique canadien, Thaddeus Cahill invente le Telharmonium, le premier instrument de musique électronique. Le problème pour le développement de cet instrument est qu'il mesure dix huit mètres de long sur six mètres de large et pèse deux cent tonnes. L'année suivante le compositeur italien Ferruccio Busoni rédige son esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique, inspiré par le Telharmonium de Thaddeus Cahill. Ferruccio Busoni envisageait la musique du futur comme étant entièrement électronique. Toutes ces inventions vont être autant de dispositifs qui ouvriront des perspectives aux artistes et musiciens, elles vont aussi être l'objet de leur propre aliénation.

Dans l'exposition *Sound Art Vol. 1*, il n'y a aucune présence d'instruments de captation sonore, d'enregistrement ou de diffusion. Les haut-parleurs diffusant la musique sont cachés aux abords de la pièce. Lors de la conception de cette exposition, mes recherches m'ont amené à explorer l'Histoire de la musique électronique, posant la question de l'invention du son, du disque comme médium musical, de la relation des instruments jusqu'à l'apparition de nouveaux dispositifs d'écoute.⁹⁷⁴ Je n'aurais pas fait la même exposition si je n'avais pas fait des recherches pour mes cours à l'École de Louvre. Des recherches qui m'amènèrent au *Prélude à l'après midi d'un faune* de Claude Debussy en 1894 d'après un épilogue de Stéphane Mallarmé. Une composition qui est l'acte de naissance de la musique dite impressionniste⁹⁷⁵. Des recherches qui m'amèneront à étudier les compositions d'Arnold Schoenberg, du dodécaphonisme, de Alban Berg à Anton Webern, mais aussi alors les recherches de Karlheinz Stockhausen, d'Igor Stravinsky et de Pierre Boulez. Des musiciens plus jeunes adhéreront au sérialisme, il s'agit de Luigi Nono, Bruno Maderna et Franco Donatoni. Des liens, des passerelles vont se créer entre les arts plastiques et la musique, avec le manifeste futuriste « l'art des bruits » de Luigi Russolo en 1913 et la même année, Marcel Duchamp et à son « erratum

⁹⁷¹ Exposition *Sons & Lumières Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Centre Pompidou, Paris, du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005.

⁹⁷² Exposition *Sonic Process*, Centre Pompidou, Paris, du 16 octobre 2002 au 6 janvier 2003.

⁹⁷³ Exposition, *Le plus grand piano du monde*, Goran Vejvoda, Immanence, Paris, du 5 octobre au 2 novembre 2002.

⁹⁷⁴ Citons parmi les lectures. Nicolas Donin et Bernard Stiegler (dir.), *Révolutions Industrielles de la musique*, Paris, Fayard, cahiers de Médiologie/Ircam n° 18, 2004 ; Dominique et Jean-Yves Bosseur, *révolutions Musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, Musique Ouverte, 1999 ; Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Minerve, 1993, 2000 ; Michael Nyman, *Experimental Music*, Paris, Allia, 2005 ; Collectif, *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2004 ; Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.

⁹⁷⁵ Un terme que récusait Debussy lui-même qui disait être inspiré par Whistler. Plus d'une musique impressionniste, il faut parler d'une musique pointilliste, proche du processus de Seurat et de Signac.

musical ». Ses recherches et découvertes vont me donner l'idée d'une autre exposition, *Cover Record*, qui se déroula du 4 octobre au 1^{er} novembre 2008 à Immanence, Paris.

3.2 Cover Record

Cette exposition présente un ensemble de disques vinyles et CD dont les pochettes sont réalisées par des artistes et graphistes, mettant en relation des œuvres diverses et variées ayant pour point commun la musique, le son et l'art sonore. De nombreux artistes se sont intéressés à la musique, certains utilisant le son comme un objet sonore, d'autres envisageant la musique comme un moyen de diffusion. Le son est pour ces artistes l'équivalent de la peinture ou de la vidéo, un médium à part entière. L'exposition ne présentait pas que des pochettes de disques, mais aussi des partitions, des textes originaux, des photographies de concert et de performances. Cette exposition présente les textes originaux des futuristes (l'art des bruits et le manifeste des musiciens futuristes) pour aller jusqu'à nos jours, en passant par Dada, Fluxus, le Pop Art, la Poésie sonore, le Spatialisme, l'Art conceptuel, le Happening, la musique concrète, la musique répétitive, la musique contemporaine, la musique expérimentale, la musique Pop, le Rock, le Punk.

J'ai décidé d'exposer mes recherches au sein même d'une exposition [Fig. 91]. Un prétexte à exposer ces recherches. J'ai tenté de créer des liens entre ces différents mouvements, artistes, musiciens, ou performers [Fig. 92]. Mais qu'en est-il de mon travail plastique ? À l'époque, j'exposais dans le centre d'art Espace Vallès, à Saint-Martin D'Hères, près de Grenoble. L'exposition s'intitulait "Best of", j'y exposais un grand mur de pochettes de disques [Fig. 93] sur lequel étaient disposées certaines de mes peintures. Un jeu mémoriel entre l'artiste et le public, où les visiteurs étaient invités à retrouver des artistes, des disques qui les ont marqués ou accompagnés dans leur vie. Cet intérêt pour l'art sonore se poursuivra avec la présentation à Immanence de deux documentaires sur les musiciens Philip Glass et Steve Reich en 2010⁹⁷⁶.

Mes préoccupations artistiques et curatoriales se croisant. Depuis je joue au jeu spéculatif entre mes œuvres et les expositions que j'organise. Surtout depuis quelques années où je m'intéresse à l'Histoire des expositions, notamment celles organisées par des artistes. Je suis à la recherche de tout document concernant ces expositions : catalogues, communiqués de presse, photographies, comptes rendus, témoignages et interviews. Je réalise depuis 2008 des dessins, peintures, photographies et sculptures et installations. Chacun de ces médiums partagés en diverses séries, *Curating Painting*,

⁹⁷⁶ *Looking Glass & Steve Reich, Phase to Face*, Paris, Immanence, Le 12 février et le 19 février 2010. Voir aussi sur Steve Reich, Jérôme Orsini, *Au début et autour, Steve Reich*, Paris, les éditions chemin de ronde, 2011. Les films diffusés à Immanence ont été plus tard édités en DVD : Eric Darmon et Franck Mallet, *Steve Reich, Phase to Face*, Paris, Mémoires magnétique productions, 2008. Eric Darmon et Franck Mallet, *Looking Glass*, Paris, Mémoires magnétique productions, 2011.

Curating Drawing et Curating Sculptures. 2008 est l'année de l'exposition *Notation* à l'Akademie der Kunst à Berlin, une exposition qui a eu une grande influence sur ma pensée⁹⁷⁷.

Cette exposition retraçait les multiples facettes du processus créatif à travers les divers systèmes de notes, notations, chez les artistes, musiciens, architectes, écrivains qui croisait les regards jusque dans son commissariat car elle fut organisée par le théoricien de l'image Hubertus von Amelunxen, les artistes Dieter Appelt et Peter Weibel. Une exposition dans le prolongement des images de pensée pour reprendre la formule de Walter Benjamin, fonctionnant comme des représentations projetant, « un monde et se projette dans le monde⁹⁷⁸ ». Ces images de pensée sont des instruments de connaissances dont j'use et abuse dans mes recherches, qu'elles soient artistiques ou curatoriales. Nous retrouverons certaines de ces images de pensée lors de l'exposition itinérante *Walter Benjamin Archives*, au Musée d'art et d'Histoire du judaïsme de Paris⁹⁷⁹. Depuis quelques d'années, « la figure de l'artiste chercheur est apparue comme une catégorie hautement valorisée par le marché et les institutions occidentales⁹⁸⁰ ». Assistons-nous à la naissance d'une nouvelle discipline ? Une discipline en voie de reconnaissance académique, car si l'ouvrage récent (2016) sur *Le chercheur et ses doubles* pose la problématique de la figure de l'artiste chercheur, en 2010, l'ouvrage *La recherche en art(s)* en avait déjà posé les fondements⁹⁸¹, cet ouvrage étant le résultat d'un séminaire qui se déroula en 2007-2008. Pensons aux différents textes sur la recherche en arts plastiques de Jehanne Dautrey⁹⁸², Jean-Marc Lévy-Leblond⁹⁸³, Yann Toma⁹⁸⁴, Bernard Rüdiger⁹⁸⁵ et Hélène Agofroy⁹⁸⁶.

4. Archive Station

Le 1^{er} juin 2008, j'ai ouvert au sein de l'espace d'art Immanence le centre de documentation et de recherche *Archive Station*. Cette ouverture fit l'objet d'une exposition. Un large choix de livres et documents présents dans ce centre de documentation a été exposé dans des bibliothèques montées sur roulettes. *Archive Station* est constitué de plus de quatre mille pièces, articulé autour de collections de livres d'artistes, de documents originaux tels que : des manuscrits, correspondances, divers multiples ainsi qu'un ensemble de photographies, affiches, tracts, prospectus, périodiques, maquettes de livres,

⁹⁷⁷ Exposition *Notation*, Akademie der Kunst, Berlin, du 20 septembre au 16 novembre 2008. Voir le catalogue, *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Akademie der Kunst Berlin, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2008.

⁹⁷⁸ Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011, p. 16.

⁹⁷⁹ Collectif, *Walter Benjamin Archives*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Klincksieck, 2011.

⁹⁸⁰ Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles*, Paris éditions B42, 2016, p. 5.

⁹⁸¹ Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, éditions mf, 2010.

⁹⁸² Jehanne Dautrey, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », in *La recherche en art(s)*, loc. cit., p. 17.

⁹⁸³ Jean-Marc Lévy-Leblond, « De la science à l'art et retour », in *La recherche en art(s)*, loc. cit., p. 41.

⁹⁸⁴ Yann Toma, « Les arts plastiques à l'université », in *La recherche en art(s)*, loc. cit., p. 49.

⁹⁸⁵ Bernard Rüdiger, « Les temporalités de la recherches en art », in *La recherche en art(s)*, loc. cit., p. 69.

⁹⁸⁶ Hélène Agofroy et Jehanne Dautrey, « Une activité artistique bricoleuse », in *La recherche en art(s)*, loc. cit., p. 77.

collages, fonds privés d'artistes, disques vinyles, bandes magnétiques, cassettes et documents divers. Cet ensemble représente les mouvements majeurs du XX^{ème} siècle. Le livre, la bibliothèque et l'archive comme dispositifs de connaissance et de savoir [Fig. 94]. Je m'appuie sur ma propre expérience de création d'un centre de documentation et de recherche nommé *Archive Station* au sein même de l'espace d'art Immanence. Ce centre de recherche est une bibliothèque spécialisée disposant d'un fond documentaire et patrimonial en arts plastiques, photographie, son, vidéo et nouveaux médias. Un tel centre de recherche devient pour moi le sujet d'une pratique sémantique à travers l'archivage, la recherche et la fouille. Non seulement mon travail artistique prend sa source dans les documents soigneusement fouillés et sélectionnés mais je suis aussi à l'origine de la création d'un dispositif d'archivage de documents alimentant mes recherches artistiques et curatoriales.

L'histoire d'*Archive Station* commence avec les premières années de *curating* à Immanence. En 2002, j'avais invité des éditeurs et rédacteurs en chef de revues à participer à une petite exposition⁹⁸⁷ lors de la sortie du catalogue⁹⁸⁸ de l'exposition Situation. Deux ans plus tard j'organisai une exposition intitulée « À Livres Ouverts⁹⁸⁹ », autour d'éditeurs de livres d'artistes dont Cozette de Charmoy, Christian Laucou ou encore Jean-Claude Mattrat. Le centre de documentation et de recherche *Archive Station* est la réunion de deux collections privées de livres d'artistes, catalogues et éphéméras. Ces deux collections sont la mienne et celle de Michel Tabanou, artiste et collectionneur, ancien libraire à Saint-Germain des-Près. Sa librairie du 13 rue de Buci⁹⁹⁰ fut pendant mes années d'études aux Beaux-arts de Paris mon lieu de rendez-vous, mon bureau. C'est dans cette librairie que j'y croisai mes premiers collectionneurs et acquis mes premiers livres d'artistes.

Au fil du temps, une amitié naquit autour des livres et des rencontres avec les artistes. En 2005, j'organisai, ce qui fut la première collaboration entre Michel Tabanou et moi-même, la première exposition qui présentait nos deux regards croisés autour du livre d'artistes. Cette exposition intitulée « Multiples et livres d'artistes », réunissait des ouvrages de Robert Filliou, Roland Topor, Basserode, des éditions Fluxus, Claude Rutault, Charles Dreyfus, Jean Le Gac, Paul-Armand Gette, Lionel Bayol-Themines, Alice Anderson, Arnaud Labelle-Rojoux, Gelatin, Jacques Charlier, Emmett Williams et Marcel Broodthaers. Deux ans plus tard pour l'exposition « Autour de Robert » [Fig. 95] dont le commissariat fut confié à deux étudiants de Paris 1 (Stéphane Lecomte et Antoine Lefebvre), je demandai à Michel Tabanou de nous prêter quelques pièces de Robert Filliou de sa collection dont notamment quelques boîtes, un exemplaire de *Hand Show*, le 50^{ème} numéro de la revue *Phantomas* et le dessin préparatoire de la pièce « Danse-poème collectif (à performer deux par deux, chacun tournant une roue) », de 1962.

⁹⁸⁷ «Immanence invite des éditeurs et revues», Revue Mouvement, Les éditions rhinoceros, Revue ON et Onestarpres, du 15 au 17 mars 2002.

⁹⁸⁸ Cannelle Tanc et Frédéric Vincent (dir.), *Situation*, Paris, Immanence éditions, 2002.

⁹⁸⁹ Exposition « A Livres Ouverts », Paris, Immanence, du 12 au 15 mars 2004.

⁹⁹⁰ Il s'agit de la librairie Lafitte-Tabanou, 13 rue de Buci, Paris.

Après l'ouverture de *Archive Station*, j'ai organisé une exposition pour les Journées du patrimoine en 2008, dont la scénographie fut conçue selon une ligne chronologique, une ligne de pensée, une ligne de création présentant des œuvres d'artistes vivants ou ayant vécu en France contribuant au patrimoine français et plus largement international. Cette ligne présentait un siècle de création en France. Elle débutait en 1914 avec les premiers calligrammes de Guillaume Apollinaire, suivis par des tracts surréalistes, Tristan Tzara, Georges Bataille et Salvador Dali. Cette ligne présente aussi des pièces d'Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Jacques Monory, Christian Boltanski, Annette Messager, Ben Vautier, Jean-Pierre Raynaud, César, Henri Chopin, Jean Le Gac, Jean-Michel Alberola et qui se prolonge avec Gilles Barbier, Louise Bourgeois, Jacques Tardi et Valérie Mréjen. Une manière aussi pour un espace d'art contemporain de tisser des liens avec le passé, et de démontrer que les artistes actuels se nourrissent eux aussi de leurs prédécesseurs⁹⁹¹.

En 2010, j'ai organisé une exposition [Fig. 96] autour de l'artiste-éditeur Dick Higgins et de ses éditions *Something Else Press*⁹⁹² fondées en 1964 par lui-même, première maison d'édition aux États-Unis dévolue aux livres d'artistes. La particularité de *Something Else Press* est d'avoir été fondée par un artiste et d'avoir édité d'autres artistes. Dans l'Histoire de l'édition indépendante, *Something Else Press* fait figure de pionnière alternant éditions de grande qualité et impressions plus légères. L'exposition *Something Else Press* à l'espace d'art Immanence retraçait à travers une présentation un panel de diverses publications effectuées par l'artiste Dick Higgins, dont des ouvrages de Robert Filliou, Allan Kaprow, Dieter Rot, Dick Higgins, Al Hansen, George Brecht, Daniel Spoerri, Tomas Schmit, Benjamin Patterson, Philip Corner, Alison Knowles, Emmett Williams, Richard Meltzer, Ian Hamilton Finlay, Claes Oldenburg, Wolf Vostell et Jackson Mac Low.

En 2012, l'exposition « Ich bin ein Pariser », présentait des pièces issues d'*Archive Station* dont certaines de Jean-Michel Alberola, Christian Boltanski, Serge Comte, William Copley, Robert Filliou, Maurice Lemaitre, Claude Rutault, Gérard Titus-Carmel. Depuis que j'organise des expositions, mes recherches artistiques ne cessent de croiser le chemin de mes préoccupations autour du livre, je pensais depuis longtemps organiser une grande exposition autour du livre d'artistes, ce fut chose faite en 2013, avec l'exposition « BABE : The Best Artists Books and Editors⁹⁹³ ».

Pour cette exposition [Fig. 97], j'ai fait un choix de livres dans le fonds d'Archive Station. L'importance d'un ouvrage ne se juge pas seulement à son intérêt historique mais aussi à la relation que nous avons avec ce livre. Il existe une histoire de l'exposition du livre d'artiste. Souvent présentés dans des vitrines comme des objets morts, les livres d'artistes sont devenus de véritables reliques de l'art contemporain avec ses incunables d'Edward Ruscha, Dieter Roth ou encore Sol Le Witt. Pour « B.A.B.E », les livres ont été intégrés dans un dispositif reprenant la structure d'une molécule d'ADN, les livres formaient eux-mêmes cette structure en forme de double-hélice.

⁹⁹¹ Exposition Journée Européenne du Patrimoine, Paris, Immanence, du 20 au 30 septembre 2008.

⁹⁹² Exposition *Something Else Press*, Paris, Immanence, du 10 au 25 septembre 2010.

⁹⁹³ Exposition *BABE : The Best Artists Books and Editors*, Paris, Immanence, du 21 septembre au 26 octobre 2013.

Dans l'espace d'exposition, des écrans présentaient des vidéos où l'on découvrait l'intérieur de ces livres, un dispositif inventif permettant de penser autrement la monstration de livres. S'il existe des livres d'artistes c'est aussi grâce au travail d'éditeurs, certains sont des artistes d'autres non, ce qui les unit c'est l'envie de faire partager les idées des autres. Car un livre d'artiste est avant tout une idée. J'ai présenté sans distinction aucune un très grand nombre de livres et des documents originaux relatifs à l'univers du livre d'artiste. L'année suivante, j'organisai un petit événement autour de la sortie du catalogue de l'exposition de Côme Mosta-Heirt à Immanence [Fig. 98]. La dernière exposition en date relative au livre est l'exposition « au pied de la lettre ». Une soirée⁹⁹⁴ de lecture de la correspondance inédite de Robert Filliou avec son ami d'enfance Roger Tabanou⁹⁹⁵. Au total ce sont les extraits de dix-huit lettres qui ont été lus, accompagné d'une exposition improvisée dans le pur esprit de l'artiste cévenol [Fig. 99].

Archive Station est désormais un pan de l'espace d'art Immanence. Avec ce centre de documentation, Immanence entre dans une nouvelle ère, celle d'une grande campagne de numérisation du fonds d'archives soit plus de quatre milles documents à inventorier et numériser. Cette campagne de numérisation a commencé en 2017 pour une durée de trois ans. Ce projet concerne la sauvegarde et le partage de notre fonds documentaire, par la réalisation d'un site Internet et d'un catalogue. L'enjeu est le partage de ce savoir et la volonté de toucher par la mise en ligne un nouveau public captif. Les pièces présentes dans le fond documentaire *Archive Station* sont consultables sur place sur simple rendez-vous.

Depuis son ouverture en 2008, près de sept cents chercheurs et étudiants sont venus consultés le fonds d'Archive Station. Les artistes et auteurs les plus consultés sont : Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Edward Ruscha, Dieter Roth, Christian Boltanski, Henri Chopin, Daniel Spoerri, Jean Le Gac, Lawrence Weiner, Kurt Schwitters, Pierre Albert-Birot, George Brecht, John Cage, Janet Cardiff, John Giorno, Richard Hamilton, Bernard Heidsieck, Dick Higgins, et Martin Kippenberger. Pour faire vivre ce fonds, j'ai beaucoup prêté de livres ou documents pour des expositions dans d'autres institutions, citons : « Livres d'artistes de la collection de M.T », Fontenay sous bois (2003), « Nuit Blanche » au Musée de La Poste, Paris (2004), « Biennale du livre d'artiste », Montflanquin (2004), « Regards sur le livre d'artiste », Saint-Mandé (2004), Centre d'art mobile, Besançon (2004), « Book's », Galerie 10m², Sarajevo, Bosnie-Herzégovine (2005), « Oui, non, peut-être », Galerie perif.net, 798 Factory, Pékin, Chine (2005), « Collection et travaux », Fontenay sous bois (2006), « The Artist books as a work of art », Musée d'art et d'histoire de Tapei, Taïwan (2007), « Le minuscule dans la Ville », La Pavillon, Pantin (2007), « Artisbook International », Centre Georges Pompidou (2008), « BOOK »,

⁹⁹⁴ *Filliou au pied de la lettre*, Paris, Immanence, le 10 février 2016. Avec Robert Filliou, Michel Tabanou, Laurent Marissal et Frédéric Vincent. Cette exposition fut l'occasion de la sortie du 28^{ème} numéro de la revue *Nada* de l'artiste Laurent Marissal, un numéro entièrement consacrée à cette correspondance entre Robert Filliou et Roger Tabanou agrémentée de commentaires singuliers de la part de Michel Tabanou.

⁹⁹⁵ Roger est Tabanou est le père de Michel Tabanou, Robert Filliou est le parrain de Michel Tabanou. Peu de temps avant de mourir Roger Tabanou donna cette correspondance inédite avec son ami d'enfance, Robert Filliou.

LENDROIT Galerie, Rennes (2008), « Je hais le mouvement qui déplace les lignes », Médiathèque de Fontenay-aux-roses (2011), « Tracts », Cabinet du livre d'artistes, Rennes (2011), « Traits libres », Halle Roublot, Fontenay sous bois, (2011), « Papiers En-têtes », Cabinet du livre d'artistes, Rennes (2012), « Ich Hörte Sagen », Scotty Enterprises, Berlin (2014), « Groupe Mobile », Villa Vassilief, Paris (2016). *Archive Station* est une bibliothèque en travail et une bibliothèque de travail, « un lieu pour documenter des problèmes, réseau complexe au « sommet » duquel – fait extrêmement significatif pour notre propos⁹⁹⁶ ». Comme autant de strates épistémiques que j'explore, fonde, « non que l'*Archivio* ou la bibliothèque soient de pures abstractions, des non-terrains : au contraire un grand nombre de strates dont on peut suivre, justement – d'une archive à l'autre, d'un champ de savoir à un autre – les mouvements de terrain⁹⁹⁷ ».

5. De la double activité

Le domaine de l'art est propice aux pratiques multiples. Il n'est pas rare de voir un artiste devoir exercer pour des raisons économiques diverses activités : enseignement, graphisme, assistant d'artiste, cours particulier, critique d'art, ou une activité moins valorisée comme gardien de musée, vendeur, chauffeur de taxi ou serveur. Ce cumul d'activité dans le secteur culturel est une question récurrente, comme le rappela Philippe Audebert⁹⁹⁸ lors des rencontres⁹⁹⁹ sur le cumul des activités chez les artistes en 2012. Lors de ces rencontres, c'est une fois de plus les artistes du spectacle vivant qui ont attiré le plus les attentions, le statut d'intermittent du spectacle y fut une fois de plus débattu. C'est le caractère occasionnel d'une double activité qui fut largement expliqué par divers règlements généraux à la convention d'assurance chômage.

Le livret édité par le Centre National des Arts Plastiques, *les cent quarante neuf questions-réponses sur l'activité des artistes plasticiens*¹⁰⁰⁰ est un ouvrage à caractère informatif publié à la demande des artistes afin de disposer d'outils sur leur activité. Immanence (à travers la FRAAP¹⁰⁰¹) a été une des structures à demander la publication de ce document répondant aux questions relatives aux droits d'auteur, aux questions relatives des régimes fiscaux des artistes et à l'exercice de leur activité. De nombreux artistes écrivent dans des revues et périodiques¹⁰⁰², à la fois des articles de fond et des critiques d'expositions¹⁰⁰³.

⁹⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante*, op. cit., p. 41-42.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁹⁸ Philippe Audebert est le Directeur adjoint de l'association d'accompagnement pour les artistes, Trempolino à Nantes, il est responsable des formations.

⁹⁹⁹ Rencontres, « Le Cumul d'activités dans le secteur culturel », le 21 mai 2012, Rennes, organisée à l'initiative de l'addav56.

¹⁰⁰⁰ 149 questions-réponses sur l'activité des artistes plasticiens, Paris, CNAP, 2013.

¹⁰⁰¹ Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens fondée en 2001.

¹⁰⁰² Jean Hélion (Abstraction-Création, Art Concret, Les Cahiers D'art), Piet Mondrian (Abstraction-Création, Bulletin de l'effort moderne, Cercle et Carré, Les Cahiers D'art, De Stijl, La vie des Arts et des lettres, Vouloir), André Masson (Acéphale, Les Temps Modernes, Art de France, Verve), Jean Dubuffet (L'arc), Théo van

Ce qui nous préoccupe, ce sont les liens unissant ces doubles activités, je prendrai pour exemple trois artistes symptomatiques en ce point, choisis dans des temporalités différentes : Félix Vallotton, John Coplans et Jean-Marc Bustamante.

5.1 Félix Vallotton

Félix Vallotton est un artiste qui commence à exposer alors qu'il exerce une activité de critique d'art, pour « la Gazette de Lausanne » de 1890 à 1897, la « revue blanche », « La grande revue » et « le rire ». Une publication¹⁰⁰⁴ récente que nous devons à Katia Poletti, conservatrice à la Fondation Vallotton et Rudolf Koella, grande spécialiste du peintre Nabis est entièrement consacrée aux essais critiques journalistiques et aux essais théoriques de l'artiste. Dans cette publication, les deux auteurs vont qualifier Félix Vallotton d'artiste-critique. Félix Vallotton n'a jamais cessé d'écrire, la rétrospective¹⁰⁰⁵ de 2013 au Grand Palais permit de réévaluer l'œuvre visuelle de l'artiste, lui qui fut à la fois, peintre, dessinateur, graveur¹⁰⁰⁶, illustrateur, affichiste et dessinateur de presse¹⁰⁰⁷.

L'ensemble de ses écrits ne sera publié qu'à titre posthume. C'est peu à peu qu'un intérêt pour ces écrits apparaît, d'abord dans les années 1970 avec l'ouvrage *Documents pour une biographie et*

Doesburg (Art de France, Bulletin de l'effort moderne, De Stijl, L'Esprit Nouveau), Tristan Tzara, (Art de France, Les Cahiers D'art, dada), Odilon Redon (L'Art moderne, Mercure de France), André Breton, (Arts, VVV, Derrière le miroir, Le surréalisme au service de la révolution, Le Surréalisme même, Verve, L'œil, Minotaure, Littérature), Georges Mathieu (Arts), Marcel Duchamp (The Blind Man, Arts and Decoration, 391, This Quarter, Minotaure L'usage de la parole, revue Plastique, Art News, Aspen Magazine), Fernand Léger, (Bulletin de l'effort moderne, 1924-1927, Les Cahiers D'art, 1926-1960, Coemedia, 1907-1944, Les Soirées de Paris, Der Sturm, Montjoie), Jean Metzinger, (Bulletin de l'effort moderne, Paris-journal), Amédée Ozanfant, (Bulletin de l'effort moderne, L'Esprit Nouveau), Gino Severini (Bulletin de l'effort moderne, Mercure de France, L'Esprit Nouveau), Salvador Dalí, (Les Cahiers D'art, Le surréalisme au service de la révolution, Minotaure), Hans Arp, (Cercle et Carré, Der Sturm, Le surréalisme au service de la révolution, XXe Siècle, revue Plastique, Littérature, Minotaure), Michel Seuphor (Cercle et Carré, Derrière le miroir, L'œil, Preuves), Francis Picabia, (Coemedia, 391, L'Esprit Nouveau, Littérature, Orbes, Paris-journal), Robert Delaunay (Der Sturm), Giorgio De Chirico (Il Convegno, Valori Plastici), Alberto Giacometti, (Derrière le miroir, Le surréalisme au service de la révolution, Minotaure, Labyrinthe), Roger Bissière, L'Esprit Nouveau), Le Corbusier, (L'Esprit Nouveau, Minotaure), Emile Bernard, (Gazette des Beaux-Arts), Paul Signac (Gazette des Beaux-Arts), Henri Matisse (La Grande Revue, le point, Verve), Brassai, (Labyrinthe, Verve, L'œil, Minotaure), Paul Gauguin, Mercure de France, Les essais d'art libre), Pierre Klossowski (Le Monde Nouveau, Les Cahiers du Chemin, La NRF), Paul Sérusier (L'occident), Sophie Taeuber-Arp (Plastique/Plastic), Jean Lurçat, (le point), Julien Blaine (Robho).

¹⁰⁰³ Se reporter à Claude Schvalberg (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2014.

¹⁰⁰⁴ Katia Poletti et Rudolf Koella, *Félix Vallotton (1865-1925), critique d'art*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton/Lausanne & Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK –ISEA) & Milan, 5 Continents Éditions, 2012. Se reporter aussi à Félix Vallotton, *La vie est une fusée. Lettres et écrits choisis*, édition établie par Jean-Paul Morel, Paris, Editions Mille et Une Nuits, 2013.

¹⁰⁰⁵ Félix Vallotton, *Le feu sous la glace*, Paris, Grand Palais, du 02 octobre 2013 au 20 janvier 2014.

¹⁰⁰⁶ Charles Maurin rendra hommage au peintre-graveur, in *Félix Vallotton, Beaux-Arts. Le salon de la Rose+Croix II*, Gazette de Lausanne, n° 69, 22 mars 1892, p.3.

¹⁰⁰⁷ Vallotton, dessinateur de presse, seont salués par le journaliste politique Michel Zévaco, *Le Courrier français*, n° 12, 25 mars 1894.

pour l'histoire d'une œuvre¹⁰⁰⁸ réunissant un grand ensemble de sa correspondance ainsi que les pages de son journal de 1914 à 1921.

Remarquons que le roman de Félix Vallotton comme « La Vie Meutrière » de 1907-1908 a été publié en 1930 et republié en 2009. Par contre ses pièces de théâtre n'ont encore jamais été publiées, beaucoup pensent qu'elles sont aujourd'hui perdues. Félix Vallotton artiste-critique exerçait cette activité sans jamais tomber dans les règlements de compte. Il défendait souvent les artistes, leur cherchant toujours des circonstances atténuantes, comme pour cet article sur le Salon de 1891 où il portait au pinacle les peintres académiques, mais reconnaissait le « métier » du peintre Georges Rochegrosse. Pourtant cet artiste est reconnu comme étant un peintre pompier, qualifié aujourd'hui de « roi du péplum », auteur d'un immense tableau d'une scène représentant de manière théâtrale la fin de Babylone. Pour ce peintre wagnerien¹⁰⁰⁹, la composition historique est à la fois un sujet épique et orgiaque. Félix Vallotton écrit « la Fin de Babylone est incontestablement le clou du salon et mérite de l'être à tous égards¹⁰¹⁰ ».

Le peintre Nabis n'est pas insensible au métier du peintre, par contre il condamnera dans le même numéro la peinture de William Bouguereau. Félix Vallotton répondra à des questions relatives à l'avenir de la peinture, notamment aux enquêtes de Charles Morice. Sur les nouvelles directions de l'art, il répond : « Je ne crois pas que l'art prenne jamais des directions nouvelles, ses fins étant immuables, perpétuelles et depuis toujours¹⁰¹¹ ». Il écrira vingt-trois critiques pour « la Gazette de Lausanne », une pour la revue blanche, une autre pour la grand revue, trois essais sur l'art, deux pages de caricatures dans le rire et six réponses à des enquêtes. Félix Vallotton écrit sur d'autres artistes qu'il admire, comme Rembrandt, dont il écrit en 1894 « je ne connais pas, dans cet art si spécial du portrait, d'œuvre équivalente à celle-ci¹⁰¹² », et Hans Holbein qui selon lui « a peint la vie, non point débordante comme Rubens, mystérieuse comme Rembrandt ou splendide comme Raphaël, il a simplement peint la vie¹⁰¹³ ». Nicolas Poussin est pour Félix Vallotton un peintre qui s'impose, tandis que Watteau « est tout fouillis comme un jardin de curé¹⁰¹⁴ ». Il découvre Arnold Böcklin lors de sa rétrospective à la Kunsthalle de Bâle en 1897¹⁰¹⁵.

¹⁰⁰⁸ Gilbert Gusan et Doris Jakubec, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Lausanne/Paris, Bibliothèque des Arts, 3 vol., 1973, 1974, 1975.

¹⁰⁰⁹ Après avoir éprouvé toute son admiration pour Verdi, c'est sur Richard Wagner que Rochegrosse s'inclinera, en exécutant d'énormes toiles en hommage au maître allemand (Tannhäuser au Vénusberg en 1889), il dessinera les frontispices des livrets des opéras Tannhäuser, Lohengrin et le Vaisseau Fantôme.

¹⁰¹⁰ Félix Vallotton, « La fin de Babylone de M. Rochegrosse », *Beaux-Arts. « Le Salon »*, *La Gazette de Lausanne*, n°119, 22 mai 1891.

¹⁰¹¹ Charles Morice, « enquêtes publiées dans le *Mercure de France* », n° 195, 1^{er} août 1905, pp.346-359 ; n° 196, 15 août 1905, pp. 538-555 ; et n° 197, 1^{er} septembre 1905, pp. 61-85. Remarquons ici, la formidable édition critique de Philippe Dagen, « La Peinture en 1905. L'enquête... de Charles Morice », *Lettres Modernes*, *Archives des arts modernes* n°3, 1986.

¹⁰¹² Félix Vallotton, « Impressions de voyage. Rembrandt », *Gazette de Lausanne*, n° 105, 5 mai 1894.

¹⁰¹³ Félix Vallotton, « L'exposition Hans Holbein à Bâle », *Gazette de Lausanne*, n° 256, 29 octobre 1897.

¹⁰¹⁴ Félix Vallotton, *Journal Tome III, op. cit.*, pp.214-215, à la date du 1^{er} octobre 1918, in GUISAN, Gilbert Guisan, et Doris Jakubec, *Félix Vallotton. Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, éd.,

Felix Vallotton meurt à Paris le 29 décembre 1925. Le 18 décembre il écrit à son frère Paul, sous forme de testament : « j'aurais voulu pouvoir détruire un certain nombre de toiles et dessins que je juge indignes, mais le temps me manque pour cela, je le regrette¹⁰¹⁶ » ; au dos de cette lettre, il donne des consignes à son frère concernant trois manuscrits de romans laissés chez un notaire : « ils doivent paraître sous le pseudonyme Félix Ancy »¹⁰¹⁷. Dans sa dernière lettre il confirme à son frère qu'il va se faire opérer le 26 décembre, « en cas que je meure, soit au cours de la dite opération, soit par la suite (ce qui est je crois peu probable) une enveloppe cachetée à ton nom est déposée chez Me Druet qui te la remettra sur ta demande ». Il meurt trois jours plus tard des suites de cette opération.

5.2 John Coplans

Autre artiste exemplaire : John Coplans. Nous connaissons ce dernier comme photographe. Mais il a d'abord été peintre, pour se tourner ensuite vers des activités de critique d'art. Il sera l'un des fondateurs de la revue *Artforum* en 1962. John Coplans est persuadé qu'il va épouser une carrière de peintre. Il fréquente à Londres les expositions organisées par des artistes d'avant-garde. Il exposera dans deux d'entre elles, à la Royal Society of British Artists en 1950 et au London Group en 1954.

Il est ami avec l'artiste Denis Bowen, au naturel rebelle. Ce dernier avait en 1951 fondé un collectif d'artistes nommé le *New Vision Group*¹⁰¹⁸. Il ouvrira sa propre galerie dans un sous-sol en avril 1956, cette galerie est appelée *New Vision Centre Gallery* (NVCG)¹⁰¹⁹. La galerie est dirigée par trois artistes, Denis Bowen, Halima Nalecz¹⁰²⁰ et Frank Avray Wilson. La galerie New Vision Centre sera active de 1955 à 1985, et sera le point de rencontre d'artistes¹⁰²¹ venus de différents horizons et de notoriétés diverses¹⁰²². Frank Avray Wilson quitte la galerie en 1960, laissant sa place au critique d'art Kenneth Coutts-Smith. L'objectif de la galerie reste toujours le même, exposer des jeunes artistes ou inconnus pratiquant une peinture non-figurative. Quatre-vingt-dix pour cent des expositions présentées sont des expositions personnelles. L'accent est mis sur le caractère international, des artistes de vingt-

Lausanne / Paris, La Bibliothèque des arts, 1973–75, 3 vol. (I : 1884–1899; II : 1900–1914; III : Journal 1914–1921).

¹⁰¹⁵ Félix Vallotton, « Exposition Böcklin à Bâle », la revue blanche, n° 107, 15 novembre 1897.

¹⁰¹⁶ Felix Vallotton, lettre à son frère Paul, le 18 décembre 1925. Publiées par Marina Ducrey, in *L'œuvre peint, Tome I*, Milan, Edita, 1989, pp. 70-71.

¹⁰¹⁷ Serait-ce une référence au célèbre entomologiste français ?

¹⁰¹⁸ Les archives de la New Vision Centre Gallery sont déposées aux Archives de La Tate, Londres, sous le numéro d'inventaire : TGA 872. Elles contiennent Deux affiches et cinq boîtes qui elles mêmes contiennent les documents relatifs à la galerie de 1956 à 1966, sept albums de coupures de presse, dix livres d'or, des catalogues d'exposition ainsi que les cartons d'invitation, et des ephemeras relatifs aux expositions.

¹⁰¹⁹ La galerie New Vision Centre est située au 4 Seymour Place, Marble Arch, Londres.W1.

¹⁰²⁰ Un an après l'ouverture de la galerie, Halima Nalecz ouvre sa propre galerie, la Drian Gallerie poursuivant seule la philosophie de la New Vision gallery. Sans pourtant quitté sa collaboration avec la New Vision Centre et ceux usqu'en 1962. Elle exposera pour la première fois en Angleterre le soeuvres de John Bellany, William Crozier, Michael Sandle, Yaacov Agam, et Douglas Portway. La galerie fermera ses portes en 1990.

¹⁰²¹ En aout 1957, quatre peintres tachistes (Ross Hickling, Bill Smith, Harry Lord et Scott Dobson) habitués de la galerie vont ouvrir sous l'impulsion de Denis Bowen, leur propre espace d'exposition à Newcastle, la Univision Gallery.

¹⁰²² Keith Arnatt, Peter Blake, Gordon House, Ralph Rumney, Ian Stephenson et Aubrey Williams.

neuf nationalités y sont exposés. Denis Bowen y organisera près de deux cents expositions, ainsi que des échanges avec d'autres structures étrangères comme la galerie italienne, *Galeria Numero* possédant des branches à Venise, Florence et Rome, ou encore avec des artistes de Hessehuis provenant d'Anvers.

John Coplans expose à la New Vision Center en 1957, il pratique une peinture abstraite influencée par le courant du moment, le tachisme. En 1959, la visite de l'exposition *The New American Painting* l'incite à quitter Londres pour les États-Unis. Il avoue, « Alloway rentre des États-Unis avec une exposition appelée « Hard-Edge Painting » provenant de Los Angeles. Des travaux au style géométrique, basiquement intuitif, sans une intellectualisation si caractéristique des suiveurs de Piet Mondrian. Quoiqu'il en soit, cette exposition a changé mon travail, ce qui est un choc intellectuel est l'exposition « New American Painting » à la Tate gallery en 1959¹⁰²³ ». John Coplans était déterminé à quitter l'Angleterre, voulant absolument s'installer aux États-Unis, voulant changer sa vie. Il débarque aux États-Unis en 1960 avec peu d'argent en poche.

Il arrive à Boston, y achète une voiture d'occasion lui permettant de transporter les peintures qu'il a emportées avec lui. À New York, il est impressionné par les collections du MoMA, qu'il juge plus importantes que celle de Paris ou de Londres. Il poursuivra son voyage en voiture à travers les États-Unis, passant par Chicago jusqu'à la Californie. Il arrive à San Francisco, visite l'université de Berkeley et par chance y décroche un travail d'assistant professeur au département de Design pendant une année. Le jour, il enseigne les bases du design, la nuit il dort dans son atelier. Avec cinq autres artistes (Michael Goldberg, Angelo Ippolito, Hugh Townly, Harold Paris, et Julius Schmidt) venus de New York, ils vont s'inscrire à l'école. John Coplans suggère d'organiser une exposition de leurs travaux, c'est la Bolles Galerie fondée par Phil Leider qui les exposera. Phil Leider deviendra plus tard éditeur d'Artforum. John Coplans trouve que la scène artistique de San Francisco est trop fermée, il va à Los Angeles « pour voir ce qu'il s'y passe¹⁰²⁴ ». C'est lors d'une de ses visites à Los Angeles qu'il rencontre Walter Hopps et Edward Kienholz qui ont tous les deux ouvert la Galerie Ferus. En 1962, Phil Leider lui recommande John Irwin, un éditeur souhaitant publier un magazine.

John Coplans se souvient d'avoir convaincu John Irwin de la nécessité d'une revue sur la scène de la côte ouest, « une opportunité parfaite pour lui de devenir un éditeur à succès. Il fut d'accord¹⁰²⁵ ». Le magazine va se former autour de Phil Leider, John Coplans et John Irwin. John Coplans se souvient, John Irwin « n'était pas intéressé par les nouvelles formes d'art », contrairement à lui, qui voulait établir des ponts entre des critiques comme Henry Seldis du *Los Angeles Times* et Alfred Frankenstein du *San Francisco Examiner*. En 1963, il prend conscience que le magazine ne va

¹⁰²³ John Coplans interview avec Robert Berling, in John Coplans, *a body*, powerhouse Books, New York, 2002, p. 160.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 162.

nulle part, il vend son tableau d'Andy Warhol pour acheter le billet d'avion et payer l'hôtel ; à New York, il demandera à Barbara Rose de le mettre en contact avec de jeunes critiques d'art¹⁰²⁶.

John Coplans est à l'origine du format carré de la revue, idéal pour les photographies d'œuvres, il avait remarqué : « le rectangle ne convient pas pour mettre un paysage à l'horizontal, que vous ne pouvez pas mettre à la verticale. Vous êtes toujours à devoir mettre à l'horizontal de petites reproductions, à la verticale des pleines pages. Alors que dans un format carré, l'horizontal et la verticale sont de la même dimension¹⁰²⁷ ». Il va aussi s'entourer de collaborateurs dont Edward Ruscha qui réalisera la maquette de plusieurs numéros de la revue de 1965 à 1969. La revue est basée depuis 1965 à Los Angeles, c'est avec une douce ironie que le jeune artiste de Los Angeles signe ses mises en page sous le pseudonyme d'Eddie Russia¹⁰²⁸. Entre temps, John Coplans est nommé directeur de la Art Gallery de l'Université de Californie de 1965 à 1967. De 1967 à 1971, il est nommé curateur senior au Pasadena Museum en Californie, où il organise les expositions de Jim Turrell (1967), Roy Lichtenstein (1967), Robert Irwin (1968), Serial Imagery (1968), Richard Serra (1970), Andy Warhol (1970) et Donald Judd (1971). En 1967, le magazine Artforum déménage à New York, Phil Leiter quitte lui, ses fonctions de rédacteur en chef en 1971, John Coplans le remplace. En 1978, John Coplans quitte ses fonctions à la tête de la revue Artforum que lui même ne reconnaît plus. Il recommence une carrière artistique, se tournant vers la photographie qu'il estime être le médium « qui représente le seul genre artistique à avoir encore un statut à conquérir dans le monde de l'art¹⁰²⁹ ».

L'artiste entre dans une période de gestation de six années, il voyage au Caire en 1983 avec le photographe Lee Friedlander, développant leurs photographies de retour aux Etats-Unis. John Coplans photographie des couples, mais en 1984, il se photographie seul, nu ; « cela m'avait pris des années »¹⁰³⁰ confesse-t-il, John Coplans a alors 64 ans [Fig. 100]. Est-ce aujourd'hui concevable, à l'époque d'un jeunisme exacerbé, de voir un artiste commencer une nouvelle carrière à cet âge ?

Pour John Coplans, le statut de la photographie est une affaire de « *combinaison*¹⁰³¹ ». Les combinaisons, n'est-ce pas aussi un mode qui permet à un artiste comme lui de concevoir les relations entre ses différentes activités, de peintre, critique d'art, conservateur de musée et photographe ?

Il trouve la question intéressante, pour lui le principal est « de ne pas avoir d'œillères », il ajoute « qu'être peintre n'est pas une profession étroite. Je ne me sens pas lié à l'idée d'être un conservateur de musée, un critique d'art ou un peintre. Aujourd'hui, pratiquement tout le monde porte des œillères ; ils sortent des Universités¹⁰³² ». Les écrits de John Coplans ont été édités¹⁰³³, nous pouvons y trouver un texte sur « Brancusi Photographe », une fois de plus il s'intéresse aux chemins

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰²⁷ John Coplans, cité par Amy Newman, *Challenging Art : Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000, p. 94.

¹⁰²⁸ Voir, Gwen Allen, *Artists' magazines. An Alternative space for Art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 23.

¹⁰²⁹ http://i-ac.eu/fr/artistes/249_john-coplans (consulté le 13/01/2016).

¹⁰³⁰ John Coplans, in John Coplans, *a body, op. cit.*, p. 166.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ John Coplans, *Provocations. Writings from 1963-1981*, D.A.P., New York, 1996.

de traverse. Constantin Brancusi sculpteur cela paraît trop évident, mais photographe voilà une idée qui plait à John Coplans, il reconnaît en l'artiste roumain « une formidable intelligence et le sérieux d'un photographe passionné¹⁰³⁴ », qui finalement n'ont pas éprouvé toutes les possibilités de la photographie mais son essence même « l'environnement, le mode de vie, bref l'art lui-même¹⁰³⁵ ».

L'implication de John Coplans fait penser aux orientations et à l'ouverture d'esprit de l'équipe rédactionnelle de la revue allemande *Texte zur Kunst* que j'affectionne tout particulièrement. On peut y lire des contributions d'artistes comme celles de Jutta Koether ou de Martin Kippenberger. Dans les années 1990, la revue *Texte zur Kunst*¹⁰³⁶ se tourne vers deux axes, le premier rassemblé autour de l'artiste Kippenberger qui lui-même est entouré d'Albert Oelhen, Michel Kriebber et Jutta Koether. Ces artistes entretiennent des liens avec certains artistes américains dont notamment Mike Kelley, Christopher Wool, Mel Thompson et John Miller. L'autre axe est constitué par des artistes issus de la galerie Nagel, très concernée par les *cultural studies* et la critique institutionnelle. S'établit dès lors un dialogue entre l'Allemagne et les États-Unis. Les liens avec les États-Unis doivent aussi beaucoup à l'influence des théoriciens américains comme Benjamin H.D. Buchloh ou encore Clement Greenberg faisant d'ailleurs la couverture du premier numéro de la revue. Comme le souligne Catherine Chevalier¹⁰³⁷ : « Il y a un très beau texte de Tom Holert sur Mike Kelley, qui pose la question du « père » à plusieurs niveaux, et qui s'interroge pour savoir qui est le « père » de *Texte zur Kunst*. Le père légitime et officiel est *October*, même si l'hypothèse soumise par T. Holert est que le père réel — qui influencera indirectement et nourrira la revue — est Mike Kelley. Le lecteur peut retrouver M. Kelley dans bon nombre de numéros de *Texte zur Kunst*¹⁰³⁸ ». C'est sûrement cela qui m'intéresse dans cette revue, les croisements entre artistes et théoriciens avec comme père tutélaire un artiste, Mike Kelley et un grand frère Martin Kippenberger.

Jutta Koether est une artiste qui écrit régulièrement¹⁰³⁹ dans *Texte zur Kunst*, je me suis surpris à référencer ses textes, écrivant successivement sur la peinture¹⁰⁴⁰ en général et sur quelques artistes en

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 235-236.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ Notons qu'il est important de se référer au texte : Suzy Gournay, Sylvie Mokhtari, Catherine Chevalier et Andreas Fohr, « Une certaine géographie de la critique allemande : autour de la revue *Texte zur Kunst* », Critique d'art [En ligne], 33 | Printemps 2009, mis en ligne le 08 mars 2012, URL : <http://critiquedart.revues.org/541> (consulté le 13 janvier 2016).

¹⁰³⁷ Catherine Chevalier et Andreas Fohr, *Une Anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon, les Presses du réel, 2011.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ Jutta Koether, *John Miller in New York*, *Texte zur Kunst*, n° 2, mars 1991, p. 169. Jutta Koether "Will nicht, muß!" (*Peter Lorre als Kindermörder in "M", Gerichtsszene*), *Texte zur Kunst*, n° 5 / Mars 1992, p. 175. Jutta Koether interview Andreas Huyssen, *Texte zur Kunst* n° 6 / Juin 1992, p.65. Jutta Koether, *Aufnehmer: Umgang mit Vorbildern*, *Texte zur Kunst* n° 11 / Septembre 1993, p. 184. Jutta Koether, *The Thirst for Aesthetics Or It's a Cruel Care Or Ich glaub'an gar nichts (I do not believe in anything)*, *Texte zur Kunst*, n° 81 / Mars 2011, p. 158. Jutta Koether, *Starting from the Picture / Seat of Power - A Picture of Being a Woman Artist*, *Texte zur Kunst* n° 90 / June 2013, p. 46. Jutta Koether *Fortune*, *Texte zur Kunst* n° 98 / June 2015, p. 144.

¹⁰⁴⁰ Jutta Koether, *Kissing the Canvas*, *Texte zur Kunst* n° 1, Septembre 1990, p. 41. Jutta Koether *FIGURE OF PAINT: ON THE INCONTROVERTIBLE!*, *Texte zur Kunst* n° 100 / December 2015, p. 134.

particulier : Agnès Martin¹⁰⁴¹, Art and Language¹⁰⁴², Inez van Lamsweerde¹⁰⁴³, Willem de Kooning¹⁰⁴⁴, Stefan Germer¹⁰⁴⁵, Merlin Carpenter¹⁰⁴⁶, Carolee Schneeman, Lawrence Weiner, Jackson Pollock¹⁰⁴⁷, Jean Fautrier¹⁰⁴⁸, Antonius Höckelmann¹⁰⁴⁹, sur l'art sonore¹⁰⁵⁰, ou sur la scène newyorkaise¹⁰⁵¹. Elle réalisera un entretien de l'artiste pivot et important pour la revue, Martin Kippenberger.¹⁰⁵² D'autres artistes ont écrit dans *Texte zur Kunst*, Tania Bruguera¹⁰⁵³, Kim Gordon¹⁰⁵⁴, Doug Ashford¹⁰⁵⁵, Martin Beck¹⁰⁵⁶, Mike Kelley¹⁰⁵⁷, Daniel Richter¹⁰⁵⁸, Michael Krebber¹⁰⁵⁹, Mark Dion¹⁰⁶⁰, ou encore John Miller¹⁰⁶¹. Alors, concernant les multiples activités de John Coplans : est-ce que toutes ces activités cumulées font de John Coplans un schizophrène ? Ce reproche est fait à tous les artistes arborant

¹⁰⁴¹ Jutta Koether *Agnes Martin*, in *Texte zur Kunst* n°. 7 / Septembre 1992, p. 152.

¹⁰⁴² Jutta Koether *Zwischen Art und Language*, in *Texte zur Kunst* n° 9 / March 1993, p.173.

¹⁰⁴³ Jutta Koether *"Meine Arbeit ist eine extrem Vergrößerung" / Inez van Lamsweerde*, in *Texte zur Kunst* n° 13 / Mars 1994 "Monographien", p. 87.

¹⁰⁴⁴ Jutta Koether, *Willem de Kooning - die späten Gemälde, die 80er Jahre*, *Texte zur Kunst* n° 24 / Novembre 1996, p. 175.

¹⁰⁴⁵ Jutta Koether *Von manischem Materialismus*, *Texte zur Kunst* n° 70 / Mai 2008, p 196.

¹⁰⁴⁶ Jutta Koether, *Chant No. 1 über Merlin Carpenter*, „Chant No. 1“, *Galerie Max Hetzler, Berlin*, *Texte zur Kunst*, n° 30, Juin 1988, p. 168.

¹⁰⁴⁷ Jutta Koether, John Lindel, Rita McBride, John Miller, *Carolee Schneemann and Lawrence Weiner Pollock and after*, *Texte zur Kunst* n°. 33 / Mars 1999, p. 48.

¹⁰⁴⁸ Jutta Koether *All Alone (1957) - Fautrier in Den Vereinigten Staaten*, *Texte zur Kunst* n° 50 / Juin 2003, p. 54.

¹⁰⁴⁹ Jutta Koether, *Nachruf: Antonius Höckelmann (1937-2000)*, *Texte zur Kunst* No. 39 / September 2000, p. 172.

¹⁰⁵⁰ Jutta Koether, *Heart of Noise*, *Texte zur Kunst* n°. 60 / December 2005, p. 144.

¹⁰⁵¹ Jutta Koether *Affective Import of Indirect Freestyle - New York Bericht No.2* in *Texte zur Kunst* n°. 9 / Mars 1993, p. 185. Jutta Koether, *Amerikanische Ausrutscher / Zur Wiederentdeckung von Florine Stettheimer und Pavel Tchelitchev*, *Texte zur Kunst* n° 18 / Mai 1995, p. 83. Jutta Koether *über die New Yorker Ausstellungen Jim Nutt*, „Portraits“, *Nolan/Eckman Gallery, Susan Cianciolo, Alleged Gallery, Jay Mutt, ny/6H und den Film „Julien Donkey-Boy“ von Harmony Korine*, *Texte zur Kunst* n° 36 / Decembre 1999, p. 236. Jutta Koether *über New Yorker Ausstellungen*, *Texte zur Kunst* n° 37 / Mars 2000, p. 257. Jutta Koether *New Grounds of Creation!*, *über New Yorker Ausstellungen*, *Texte zur Kunst* n° 38 / Juin 2000, p. 192. Jutta Koether *Ich Will eine Stadtkünstlerin Sein / Ein Brief. Gefunden im Studio-Apartment 6B, Chelsea*, *Texte zur Kunst* n° 54 / Juin 2004, p. 66. Jutta Koether *Sondersphärig! / Zwanzig Minuten Vor der Marc Jacobs-Show*, *Texte zur Kunst* n° 56 / Decembre 2004, p. 96. Jutta Koether, *Weird*, Issue n° 66 / Juin 2007, p. 140.

¹⁰⁵² Jutta Koether Interview de Kippenberger, *Texte zur Kunst*, n° 3, juin 1990, p. 81.

¹⁰⁵³ Tania Bruguera, *Political Art Transforms the Audience into Citizens*, *Texte zur Kunst*, n° 80 / Decembre 2010, p. 134.

¹⁰⁵⁴ Kim Gordon, Jan Timme and Christopher Williams, *Augenzeugenberichte Zur Institutionskritik*, *Texte zur Kunst*, n° 59 / Septembre 2005, p. 133.

¹⁰⁵⁵ Doug Ashford *über Martin Beck, storage (displayed), spot, New York*, *Texte zur Kunst*, n° 27 / September 1997, p. 123.

¹⁰⁵⁶ Martin Beck, *Österreich geht fremd. Ein Beitrag zum Diskurs des Anderen*, *Texte zur Kunst* n° 10 / Juin 1993, p. 127. Martin Beck, *Theorie der Praxis und Praxis der Theorie*, *Texte zur Kunst* n° 9 / Mars 1993, p. 128.

¹⁰⁵⁷ Mike Kelley, *Tod und Erklärung. Ein Brief aus Amerika*, *Texte zur Kunst* n° 8 / Decembre 1992, p. 43.

¹⁰⁵⁸ Daniel Richter, *Bitte nicht nach München schicken*, in *Texte zur Kunst* n° 7 / September 1992, p. 150.

¹⁰⁵⁹ Michael Krebber, *sur George Baselitz*, *Texte zur Kunst*, n° 1, Septembere 1990, p. 181

¹⁰⁶⁰ Mark Dion, *Füllung des Naturhistorischen Museums*, *Texte zur Kunst* n° 20 / November 1995, p. 75. Mark Dion, *Die gleichen Mittel zu einem anderen Zweck*, *Texte zur Kunst* n° 4 / September 1991, p. 175.

¹⁰⁶¹ John Miller sur Jim Shaw, *Gesammeltes Unbewußtes*, *Texte zur Kunst*, n° 3, juin 1990, p. 172. John Miller, *The Land of the Free, the Home of the Brave. American Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1913-1993, Martin Gropius Bau, Berlin*, *Texte zur Kunst* n° 11 / September 1993, p. 143. John Miller, *über Jutta Koether, Songs of New York &c*“, *Pat Hearn Gallery, New York*, *Texte zur Kunst*, n° 29, p. 121.

plusieurs casquettes. Être artiste-curateur est une double pratique souvent critiquée alors que l'on trouve normal qu'un critique d'art, un philosophe, un journaliste soit lui aussi curateur.

5.3 Jean-Marc Bustamante

Plus proche de nous, Jean-Marc Bustamante est un artiste protéiforme, assumant différentes activités lors de sa nomination à la tête de l'ensb-a en 2015. Guy Boyer du magazine *Connaissance des arts* le présente comme un « Enseignant (Rijksakademie d'Amsterdam, Akademie der Bildenden Künste de Munich et École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris depuis 1998) et commissaire d'exposition, il a également été directeur artistique du Printemps de Toulouse entre 2012 et 2015¹⁰⁶² ».

Jean-Marc Bustamante est comme le souligne la presse après sa nomination, un homme pluridisciplinaire à la fois artiste, enseignant, et directeur artistique¹⁰⁶³. Pour la session 2013 du Festival d'art international de Toulouse, il s'entoure d'un comité d'experts composé de Penelope Curtis, de la Tate Britain de Londres, d'Eckhard Schneider (centre d'art Pinchuk de Kiev), de Philippe Vergne (Dia Art Foundation de New York), d'Olivier Michelon (Les Abattoirs de Toulouse), d'Isabelle Gaudfroy (Fondation Cartier à Paris) et de Christy MacLear (Fondation Rauschenberg de New York) : « L'idée, c'est de demander à des artistes de réaliser des projets en adéquation avec le lieu¹⁰⁶⁴, précise-t-il, comme Jorge Pardo ou comme la famille Smith qui « permettra aux Français de voir pour la première fois un ensemble important d'œuvres de Tony Smith, qui est un des pères du minimalisme¹⁰⁶⁵ ».

Pour Jean-Marc Bustamante, l'idée d'une grande manifestation dirigée par un artiste a intéressé toutes ces personnalités invitées dans ce comité d'experts, « où eux-mêmes tiendraient le rôle d'une sorte de *shadow cabinet* de manière à mettre en avant les artistes exposées, et pas le commissaire de l'exposition¹⁰⁶⁶ ». Les expositions sont accompagnées d'une revue nommée *Artist Comes First* (l'artiste vient d'abord) où les artistes sont invités à s'exprimer comme le fit le photographe Jeff Wall sur les peintures de Howard Hodgkin lui même exposé à l'Hôtel d'Assézat. Pour cette édition au Port Viguerie est présenté pour la première fois depuis son installation en 1981 à Los Angeles, un dôme géodésique de Richard Buckminster Fuller. L'artiste allemand Robert Seidel dans la revue *Artist Comes First* interroge le vidéaste Julian Rosefeldt qui de son côté préfère évoquer la figure du Théodore Géricault dont il dit être « fasciné par la superposition des images et par la profusion des détails dans les tableaux historiques, comme par exemple *Le Radeau de la Méduse*¹⁰⁶⁷ ».

¹⁰⁶² Guy Boyer, « Jean-Marc Bustamante à la tête de l'école nationale supérieure des beaux arts de Paris », in *Connaissance des arts*, le 2 septembre 2015.

¹⁰⁶³ Sabrina Silamo, « Qui est Jean-Marc Bustamante, le nouveau directeur des Beaux-Arts ? », *Télérama*, le 03 septembre 2015.

¹⁰⁶⁴ Harry Bellet, « Mettre Toulouse en avant comme un écrin », *Le Monde*, le 22 mai 2013.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*

¹⁰⁶⁷ Claire Guillot et Harry Bellet, « A Toulouse, sept lieux pour neuf artistes », *Le Monde*, le 22 mai 2013.

Est-ce que ce festival est un projet d'artiste ? À la question, le principal intéressé répond : « Le fait que je le sois aide sans doute. J'ai une petite expérience, je connais des gens, je ne suis pas dans la volonté de mettre en avant un courant plutôt qu'un autre. Par contre, je suis très sensible à la qualité, à l'exigence des travaux que nous montrons ici. À la présence physique des artistes qui répondront aux questions du public, plutôt que déléguer leur parole à des critiques ou à des commissaires¹⁰⁶⁸ ». Pour l'édition 2014, l'artiste suisse Thomas Huber est invité à l'Espace EDF Bazacle [Fig. 101] où il propose un jeu de mise en abîme du lieu d'exposition, une grande frise rouge court le long d'un long mur, au-dessus sont disposées, dans une zone laissée blanche, des peintures des années 2013 et 2014.

Christy Maclear dirigeant la Fondation Rauschenberg déclare : « un lieu singulier idéal pour accueillir le travail de Thomas Huber et ses architectures dépeintes¹⁰⁶⁹ ». Je remarque dans la présentation¹⁰⁷⁰ faite de cet artiste, que la réorganisation qu'il fit avec Bogomir Ecker en 2001 au Museum Kunst Palast de Düsseldorf est citée, j'imagine tout à fait Jean-Marc Bustamante sensible à ce geste et conscient des capacités de Tomas Huber pour réaliser une telle intervention à Toulouse. Comme beaucoup d'artistes, critiques d'art et commissaires d'expositions, Jean-Marc Bustamante est enseignant. À l'instar de John Coplans, nous pouvons faire appel à l'artiste Donald Judd qui dès 1959 écrit différents articles pour les revues Art News et Arts Magazine, et ce jusqu'en 1965. Un des textes les plus célèbres de l'artiste est *Specific Objects* publié en 1965 dans la revue Yearbook¹⁰⁷¹. Il est le résultat des réflexions de l'artiste sur la relation qu'entretiennent les œuvres d'art avec leur environnement. Donald Judd y développe une vision totale de son art, tentant d'établir une distinction entre la peinture et la sculpture, y jugeant aussi l'art européen trop rationnel. Pour lui, une autre voie est possible, celle de la tridimensionalité. Il cite volontiers ses collègues, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Dan Flavin, Lucas Samaras, Richard Artschwager, ou encore Claes Oldenburg : « la tridimensionnalité n'est pas les principes premiers d'un mouvement où les règles le définissant. La tridimensionnalité n'est pas aussi près d'être simplement un contenant que la peinture et la sculpture ont semblé l'être, mais elle y tend¹⁰⁷² ». Il critique l'espace de la peinture et de la sculpture : « l'emploi des trois dimensions n'est pas l'emploi d'une forme donnée¹⁰⁷³ ». Les trois dimensions sont pour Donald Judd : « dans leur acception la plus large, sont surtout un espace dans lequel on peut évoluer¹⁰⁷⁴ ». L'espace est réel, échappant au problème de l'illusion qu'amène le pictural et l'espace

¹⁰⁶⁸ Harry Bellet, « Mettre Toulouse en avant comme un écrin », *loc. cit.*

¹⁰⁶⁹ Céline Pietre, « Le Festival international d'art de Toulouse : une deuxième édition qui se veut aboutie », Blouinartinfo, le 06 février 2014.

¹⁰⁷⁰ http://bazacle.edf.com/expos/2014/expo_Huber.html (consulté le 23/01/2016).

¹⁰⁷¹ Donald Judd, *Specific Objects*, in Yearbook n° 8, 1965. Repris Donald Judd, *Écrits, 1963-1990*, galerie Daniel Lelong éditeurs, Paris, 1991.

¹⁰⁷² *Ibid.*

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

littéral sculptural. Un coffret paru en 2006 regroupe les trois catalogues des éditions du printemps de septembre sous la houlette de Jean-Marc Bustamante¹⁰⁷⁵.

III. LES LIEUX ALTERNATIFS OU ARTIST-RUN SPACE

1. Paysage d'artist-run space en France

Je suis confronté avec ces *artist-run space*, ces lieux gérés par des artistes, à un problème de définition, car tout comme les artistes-curateurs, ils ont tendance à vouloir échapper à toute typologie. Est-ce que les *artist-run space* échapperaient à toute forme de définition ?

Je constate que ces lieux sont des plateformes d'expositions, de performances, de discussions, ouverts aux projets de jeunes artistes ou de jeunes curateurs, jouant leur rôle accepté de passerelles. J'ai choisi de traiter principalement des *artist-run spaces* à Paris et à Berlin. Mon choix se justifie par ma double activité d'artiste-curateur ayant principalement organisé des expositions dans ces deux villes. Je ne vais pas m'étendre sur les *artist-run spaces* ou espaces alternatifs de New York qui sont effectivement importants¹⁰⁷⁶. Pourtant tentons une brève esquisse. Dans son ouvrage *Alternative Art New York, 1965-1985*, l'artiste-curatrice Julie Ault définit clairement la scène des espaces alternatifs newyorkais comme un « mouvement alternatif », une scène ne pouvant se réduire à « une typologie monolithique¹⁰⁷⁷ », selon Cristelle Terroni (docteure en Études anglophones). Julie Ault applique: « une définition très large à l'expression « structure alternative », une définition qui tient compte des racines et des missions des organisations dont l'ambition est de combler un vide¹⁰⁷⁸ ».

Elle poursuit en établissant sans l'avouer une typologie de ces lieux qui sont là pour « contrer le statu quo des circuits marchands ; de répondre aux besoins des artistes et du public qui ne sont pas pris en compte ailleurs ; ou bien de se définir comme anti-establishment, anti-institutionnel, expérimental, contrôlé par des artistes, créé pour les artistes, ou encore une combinaison de toutes ces choses¹⁰⁷⁹ ». Je pourrais reprendre à mon compte ces différentes catégories que tisse Julie Ault. Mais je vais plutôt, concernant ces groupes, collectifs, lieux et autres coalitions, pratiquer une typologie propre permettant de classer toutes ces initiatives. Il apparaît clairement huit types de catégories : les lieux communautaires, les lieux consacrés à des médiums spécifiques, les lieux de production et d'exposition, les collectifs d'artistes-curateurs, les organismes d'aides financières ou organisationnelles, les librairies alternatives, les revues et enfin des regroupements contestataires.

¹⁰⁷⁵ Printemps de septembre à Toulouse, Toulouse, Printemps de septembre, 2006. Ce coffret contient les catalogues In Extremis (2004), Vertiges (2005) et Lignes brisées / Broken lines (2006).

¹⁰⁷⁶ Lauren Rosati, Mari Anne Staniszewski, *Alternative Histories, New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2012.

¹⁰⁷⁷ Cristelle Terroni, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes, Presses Universitaire de rennes, 2015, p. 7.

¹⁰⁷⁸ Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, MN, University of Mineapolis Press, 2002.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

La critique de la société et le mouvement anticonformiste des années 1960 sont propices à la créativité, la radicalité et l'invention. Des nouvelles formes d'art apparaissent, Fluxus, le Body-art, l'art minimal, l'art conceptuel, les performances et le média art. Les années 1960 et 1970¹⁰⁸⁰ vont voir apparaître le croisement des disciplines, ce de manière plus décomplexée, croisant d'autres disciplines comme la musique, la littérature, la philosophie, la linguistique, le théâtre et les sciences. Comme le rappelle Gabriele Detterer : « de tout temps, le rôle traditionnel et la fonction de l'artiste ont toujours été mis en doute d'une manière critique en repensant son avenir à travers l'expérimentation¹⁰⁸¹ ».

Les lieux alternatifs ou *artist-run spaces* peuvent par contre être désignés comme « l'Idée en acte », une « Idée éthique » selon la formule de Hegel « *die sittliche Idee*¹⁰⁸² », comme critique de la morale d'Emmanuel Kant¹⁰⁸³. Nous retrouvons une idée de la critique d'Emmanuel Kant opérante chez les penseurs et artistes dits réalistes spéculatifs (Quentin Meillassoux, Armen Avanessian, ou Graham Harman). La création et l'éparpillement de ces *artist-run spaces* ont permis l'émergence et la transmission de ces idées et formes nouvelles. Toutes ces organisations peuvent être simplement définies comme des structures collectives à but non lucratif fondées et dirigées par des artistes, une forme d'engagement dans la cité¹⁰⁸⁴. Le terme *Artist-run Space* est une découverte très récente en France, il est aujourd'hui utilisé au profit d'espaces alternatifs ou espaces indépendants. Ce terme a été popularisé par l'ouvrage de Gabriele Detterer & Maurizio Nannucci¹⁰⁸⁵, et par la fréquence des voyages et échanges internationaux, entre les lieux et artistes, ce terme anglais permet à tous ces artistes de se rejoindre dans une définition de leur pratique. Immanence est un *artist-run space*, c'est-à-dire un espace d'exposition créé par des artistes. Ces lieux sont des plateformes d'expositions, de performances, de discussions, ouverts aux projets de jeunes artistes ou de jeunes curateurs, jouant un rôle accepté de passerelles. Modestement représentés à Paris, ils sont foisonnants à Berlin, Londres ou New York. Immanence comme tous ces espaces est une structure indépendante. Un engagement de la part des fondateurs de ces lieux est jugé nécessaire au monde de l'art en train de se faire. L'histoire de ces lieux alternatifs est une question complexe dépendant des époques, des structures, des modes d'organisations, des pays, de la vie considérée, des modes de financements, des acteurs et des objectifs de chacun d'entre eux. C'est une question qui a pris une certaine importance dans le monde de l'art actuel au cours de ces vingt dernières années. Une question qui a changée de nature au cours du temps.

¹⁰⁸⁰ Elissa Auther et Adam Lerner, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965–1977*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

¹⁰⁸¹ Gabriele Detterer, « The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces » in Gabriele Detterer & Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces*, Zürich, Dijon, JRP Ringier et Les Presses du Réel, 2012, p. 12.

¹⁰⁸² Sittlichkeit signifie en allemand l'éthicité ou l'esprit vrai. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Vol. 3/20, Berlin, Suhrkamp, (1807), 1986. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006, trad. Bernard Bourgeois.

¹⁰⁸³ Charles Taylor, *Hegel et la société moderne*, Laval, Presses Universitaire de Laval, Cerf, 1998.

¹⁰⁸⁴ Collectif, *L'Engagement*, Actes du Symposium de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

Après la Seconde guerre mondiale, la situation française hérite à la fois des luttes passées sur les revendications inhérentes au statut de l'artiste et ce depuis le XVIème siècle, et son positionnement face au nouveau modèle et système américain. De nombreux espaces alternatifs vont éclore aux États-Unis ou au Canada¹⁰⁸⁶, venant souvent de modèles importés d'Europe et notamment de France, comme la galerie 291 d'Alfred Stieglitz. Mais c'est un artiste français, Jean-Jacques Lebel qui va faire le lien entre ces espaces alternatifs newyorkais et la France. Il va importer en France ce genre d'espace, ce genre de pratique. Il va œuvrer dans le domaine du happening, forme nouvelle apparue aux États-Unis, par l'intermédiaire de lieux créés pour recevoir cette nouvelle forme¹⁰⁸⁷.

Jean-Jacques Lebel, formé à l'école surréaliste, va se faire le chantre de la nouvelle poésie et littérature américaine, il sera le traducteur et l'éditeur des textes de Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Williams Burroughs, ou encore Gregory Corso. Il sera théoricien et historien du happening en publiant un ouvrage sur le sujet en 1966¹⁰⁸⁸. Les lieux précurseurs à New York sont : la Judson Memorial Church, la galerie 291 et le Clay Club [Fig. 102]. À partir des années 1950 apparaîtront des lieux comme la Hansa gallery, la Tanager [Fig. 103], la James Gallery, la Camino Gallery et la Brat Gallery. Cela me permet d'aborder les initiatives de Claes Oldenburg, (The store), l'AG Galerie de George Maciunas¹⁰⁸⁹ [Fig. 104]. De décennies en décennies, ces espaces alternatifs et regroupements d'artistes vont évoluer, passant d'espaces de productions à espaces d'expositions à un engagement contestataire pour finalement devenir pour certains des institutions. Il existe toute une littérature au sujet de ces lieux et sur le phénomène de gentrification¹⁰⁹⁰, parmi les différentes études remarquons celle de Julie Ault¹⁰⁹¹, Richard Kostelanetz¹⁰⁹², Sharon Zukin¹⁰⁹³, et Cristelle Terroni¹⁰⁹⁴.

En France, la tradition d'espace autogéré est plus récente. La France n'a pas vraiment connu de galerie gérée par des artistes, une situation qui a sans doute à voir avec la structuration même de la scène de l'art en France, où l'Etat est très présent. En témoigne en 1966 la création l'ARC, espace de recherches et de création au sein du Musée d'Art moderne de la ville de Paris ou encore en 1973. Un lieu institutionnel qui aura une grande importance, me permet de faire le lien entre les États-Unis et la France : l'American Center.

¹⁰⁸⁶ Sylvette Babin et Terrance Keller, *Lieux et Non-Lieux de L'art Actuel/Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montreal, Les éditions esse, 2005.

¹⁰⁸⁷ Anne Tronche, *L'art des années 1960*, Chroniques d'une scène parisienne, Paris, Hazan, 2012.

¹⁰⁸⁸ Jean-Jacques Lebel, *Le happening*, Les Lettres nouvelles, Denoël, 1966.

¹⁰⁸⁹ Se reporter à Bertrand Clavez, *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

¹⁰⁹⁰ Japonica Brown-Saracino, *The Gentrification Debates : A Reader*, New York, Routledge, 2010.

¹⁰⁹¹ Julie Ault, *Alternative Art New York 1965-85*, op. cit., p. 22-23.

¹⁰⁹² Richard Kostelanetz, *Artists' SoHo. 49 Episodes of Intimate History*, New York, Empire State Editions, 2015.

¹⁰⁹³ Sharon Zukin, *Loft Living : Culture And Capital In Urban Change*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982. Reprint par Rutgers University Press, 1989.

¹⁰⁹⁴ Cristelle Terroni, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*, op. cit.

1.1 L'American Center

L'American Center a été dans les années 1960 un extraordinaire foyer de créativité et de recherche fondamentale franco-américain, mais également international. Ce fut un espace interdisciplinaire inimaginable aujourd'hui, où les artistes disposaient d'une liberté sans entrave. Ils pouvaient mener des expérimentations hybrides entre différentes disciplines. Ce lieu créé en 1934 était à l'origine un club paroissial pour les jeunes américains résidant à Paris, au milieu des années 1960, il devient un foyer de la contre-culture en écho au *Black Mountain College* situé en Caroline du Nord. L'American Center est installé au 261 boulevard Raspail [Fig. 105], appelé aussi le Raspail Vert en écho à son jardin qui le borde. Il devient une passerelle entre le théâtre et la musique sous l'impulsion de Marc'O fondant dès le début des années 60, le Centre de théâtre et d'expérimentation du jeu de l'acteur.

Le lieu est propice aux rencontres, c'est ainsi que Marc'O y croisa André Breton, Yves Klein venu en voisin, Henry Miller interdit de publication en son pays ou encore les musiciens Pierre Clémenti et Jean-Charles François. Le fonctionnement du lieu se faisait sous forme de troc, un échange de bons procédés, en échange d'animer les lieux mis à disposition des artistes. Comme le rappelle Keith Humble, fondateur du Centre de Musique au sein de l'American Center : « Il y avait parmi nous des musiciens, des chanteurs, des peintres, des sculpteurs, des poètes, des gens de théâtre, nous nous retrouvions jour et nuit à l'American Center où nous répétions aussi longtemps que nous le jugions nécessaire ! Les locaux étaient à notre disposition, on ne coûtait rien et on rendait service en participant à la vie du Centre. Une manière de troc, en somme¹⁰⁹⁵ ».

Le Centre de Musique de Keith Humble fait rapidement parler de lui. On y croisera les habitués Nadia Boulanger ou Max Deutsch. Judith Malina du Living Théâtre (dont Jean-Jacques Lebel écrira un ouvrage remarquable en 1969¹⁰⁹⁶) se souvient : « L'American Center nous a offert des locaux de répétition, en échange d'une soirée que nous préparions pour eux¹⁰⁹⁷ ». Vont se croiser et œuvrer à la vie de ce lieu : Bernard Heidsieck, le Living Théâtre, Marc'O, Daniel Larrieu, Keith Humble, Jodorowsky, Henri Chopin, Arman, Bulle Ogier, Yves Klein, John Cage, Henry Miller, Jean Tinguely, Jacques Higelin, Steve Lacy, Nam June Paik, André Breton, Michel Portal, Dick Annegarn, Anthony Braxton, Merce Cunningham, Philip Glass ou encore William Klein qui se découvrit photographe en ces lieux. La grande différence avec la Factory d'Andy Warhol, est qu'ici il n'y a pas d'effet de starification, mais plutôt un aspect de recherche expérimentale permettant à William Klein de déclarer : « J'épluchais le panneau d'affichage, je traînais [...] J'allais à la bibliothèque feuilleter des revues, je faisais mon devoir à la piscine, quelques longueurs à contrecœur [...] Je ne pensais qu'à la peinture à cette époque ! À l'American Center, j'ai découvert qu'il y avait une chambre noire, d'accès

¹⁰⁹⁵ Keith Humble, cité in Philippe Bresson, « Ceux qui ont fait l'American Center », revue Les Périphériques, http://www.lesperipheriques.org/article.php3?id_article=588 (consulté le 25 janvier 2016).

¹⁰⁹⁶ Jean-Jacques Lebel, *Living Theatre, Entretien avec Julian Beck et Judith Malina*, Paris, Belfond, 1969.

¹⁰⁹⁷ Cité in Philippe Bresson, « Ceux qui ont fait l'American Center », *loc., cit.*

libre. Je pouvais y tirer moi-même mes photos, ce que je n'avais jamais fait. Alors j'ai pu constater qu'elles n'étaient pas aussi dégueulasses que celles que me rendait la boutique du photographe du quartier et même employables !¹⁰⁹⁸ ».

L'American Center était un lieu d'apprentissage¹⁰⁹⁹, à travers la possibilité d'expérimentation, il permettait aux artistes de tester, d'apprendre, de grandir, ensemble et individuellement. Comme le rappelle Jean-Paul Sartre dans un article au sujet du Living Theatre : « Les étudiants voulaient bien apprendre le Living Theatre, mais pour eux cela signifiait apprendre à faire¹¹⁰⁰ ».

À l'American Center¹¹⁰¹ c'est le collectif qui était mis en avant, une notion de participation et de mise en relation entre les créateurs, les artistes et le public, ce qui n'est pas sans rappeler la poétique de la relation d'Édouard Glissant¹¹⁰². En 1986, l'American Center est rasé, laissant place à la toute nouvelle Fondation Cartier. En 1994, Il déménage dans un tout nouveau bâtiment, œuvre de l'architecte Frank Gehry, mais faute de moyens, il fermera deux ans plus tard remplacé par l'actuelle cinémathèque française. Ce déménagement dans la ZAC Bercy a été le chant du cygne de l'American Center. L'institution voulant reprendre la main sur ce lieu voulut en faire un centre d'art dont l'état d'esprit fut en contradiction avec celui qui animait les locaux du boulevard Raspail, ce qui manquait à l'American center à Bercy c'était son âme, sa spontanéité. La contre-culture en phase de récupération ne pouvait plus grandir ou faire grandir d'autres artistes dans un tel cadre.

1.2 Les années 1980

Les années 1970 vont être des années de l'émergence de galeries communautaires dans un esprit soixante-huitard évident, la galerie 30 ouverte en 1975 par six artistes (Jean-François Dubreuil, Erik Haldorf, Charles Le Bouil, Francis Limérat, Pascal Mahou et Jean Mazeaufroid). La galerie est sise au 30 rue Rambuteau dans l'appartement de Jean-François Dubreuil, elle se situe « à l'ombre de l'imposant chantier du Centre Pompidou¹¹⁰³ ». Au départ la galerie présente les œuvres des membres fondateurs mais rapidement, la programmation va s'ouvrir à d'autres artistes dont : Pierre Buraglio, Marcel Alocco, Daniel Dezeuze, Vera Molnar, et Aurélie Nemours. Notons que Francis Limérat membre co-fondateur est un des co-fondateurs de la galerie Sed Contra de Bordeaux (1971). La spontanéité et l'esprit libertaire que nous retrouvons dans d'autres initiatives. Cette poétique de la

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹⁹ Le jazzman Steve Lacy se souvient de l'American Center en ces termes « C'était un véritable lieu d'apprentissage et il ne dépendait que de vous d'y apprendre [...] L'American Center était précisément un endroit pour grandir, prendre de l'ampleur, pas un endroit où l'on pouvait être un grand. », in Philippe Bresson, « Ceux qui ont fait l'American Center », *loc.cit.*

¹¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre, « le passage, du dire au faire », in *Le nouvel observateur*, 17 mars 1969. Cité par Jean-Jacques Lebel, *Living Theatre, op. cit.*, p. 377.

¹¹⁰¹ De nombreux documents d'archives on été déposé à L'IMEC par Nelcya Delanoë en 1996. IMEC, Archives, cote AMC, ensemble de 4 boîtes.

¹¹⁰² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation - Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

¹¹⁰³ http://www.performarts.net/performarts/index.php?option=com_content&id=1396:dubreuil&Itemid=21 (consulté le 14 février 2016).

relation est symbolisée par les relations entre la musique, le théâtre et les arts plastiques, ainsi le 12 novembre 1976, le jeune groupe de rock français Téléphone donnera son premier concert dans les locaux de l'American Center, nous retrouvons ce mélange avec le milieu de la scène musicale française dans un autre lieu alternatif, l'usine Pali-Kao.

1.3 L'usine Pali-Kao

L'usine Pali-Kao est fondée en 1981 par quatre artistes plasticiens, Christine Caquot, Thierry Cheverney, Christophe Cuzin et Bruno Rousselot. L'usine Pali-Kao¹¹⁰⁴ a été un haut lieu de la création artistique alternative du début des années 1980 [Fig. 106]. Située au 22 rue de Pali-Kao, dans le 20^e arrondissement.

Le point de départ est comme souvent chez les artistes plasticiens, la nécessité de trouver un atelier, un endroit de production. Ces quatre artistes vont découvrir cette ancienne papeterie désaffectée (contrairement à la légende, l'usine Pali-Kao n'est pas un squat), où les artistes bénéficiaient d'un bail précaire de trois années renouvelables. Rapidement, se sentant seuls dans ces immenses espaces, l'accent se met sur la mise en relation entre les différentes disciplines artistiques, une transversalité qui les mène à des collaborations entre les acteurs des arts plastiques et de la scène musicale indépendante. Ainsi de nombreux groupes de rock vont faire leurs premières armes dans cette usine au nom prédestiné, Les Rita Mitsouko, les Béruriers Noirs ou encore les Lucrate Milk.

Les Lucrate Milk sont un groupe alternatif dans une mouvance post punk très tendance à l'époque, constitué de Laul Lombrick, le bassiste deviendra par la suite l'illustrateur des pochettes de disques des Béruriers noirs, du saxophoniste Masto Lowcost qui rejoindra plus tard les Béruriers Noirs et les Washington Dead Cats, de Nina Childress que nous connaissons aujourd'hui comme artiste peintre membre du collectif d'artistes les frères Ripoulin, de Raoul Gaboni et du chanteur Helno de son vrai nom Noël Rota que le grand public découvrira comme chanteur des Négresses Vertes. À lui seul, le groupe des Lucrate Milk symbolise cette symbiose relationnelle entre les arts visuels et la musique. Le groupe Les Béruriers Noirs est fortement impliqué dans la vie de ce lieu, l'association VISA (Visuel Image Son Archive) va organiser dans l'usine le premier concert du groupe ainsi que des festivals de musique. Sous l'impulsion de VISA, l'Usine va intégrer en 1983 le réseau Trans-Europe Halles, réunissant les lieux alternatifs européen, l'usine Pali-Kao étant le premier représentant français de ce réseau.

L'intégration d'un réseau est primordiale pour un lieu, cela lui permet d'obtenir à la fois une légitimité et une visibilité. Pour le chanteur François¹¹⁰⁵ : « L'Usine Pali-Kao a également été un lieu

¹¹⁰⁴ L'usine porte le nom de la rue qui l'abrite, Pali-Kao, le nom d'une bataille menée par les troupes anglaises et françaises en Chine contre le trafic d'Opium.

¹¹⁰⁵ François Guillemot, connu sous le pseudonyme de Fanfan, comme chanteur du groupe les Béruriers noirs, de 1978 à 1989. Il formera ensuite les groupes Molodoï (1990-1996), Banlieue rouge (et les anges déchus, 2001). François Guillemot a étudié à l'Ensb-a dans les années 1990, il est diplômé de l'Inalco en 1995. En 2003, il

d'exposition ». L'Usine Pali-Kao était reconnue comme un lieu d'avant-garde artistique accueillant des performances non conventionnelles¹¹⁰⁶ ». L'aventure de l'Usine Pali-Kao va s'arrêter avec la fin du bail précaire, le quartier étant soumis à un grand plan de réhabilitation, le bâtiment abritant l'usine sera détruit pour laisser place à une école maternelle. Si un lieu pouvait symboliser la poésie relationnelle, l'usine Pali-Kao serait sûrement l'un de ces lieux. Huit ans après la publication du texte d'Édouard Glissant, Nicolas Bourriaud publiera son désormais célèbre ouvrage *L'esthétique relationnelle*, dans lequel il écrit : « ces procédés relationnels [...] ne sont qu'un répertoire de formes communes, des véhicules par lesquels se développent des pensées singulières et des rapports au monde personnels. La forme ultérieure que chaque artiste donnera à cette production relationnelle n'est pas, elle non plus, immuable¹¹⁰⁷ ». Ce même Nicolas Bourriaud qui apparaît au côté de Stéphane Olry, Francis Baillier, Jean-Marc Barbieux, Daniel Marc et Christine Caquot dans un documentaire¹¹⁰⁸ sur l'usine Pali-Kao en 2002. Un film où sont interviewés vingt ans après les acteurs de cet espace. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans inviteront lors de leurs présidence commune au Palais de Tokyo, des acteurs des squats en France lors du festival Art et Squat¹¹⁰⁹.

1.4 La scène niçoise

Un autre artiste va avoir une grande importance dans la promotion de la scène alternative en France, il s'agit de Ben Vautier. Ce dernier navigue entre New York et Nice, il est un des rares artistes français affilié au groupe Fluxus en compagnie de son ami Robert Filliou. En 1977, Pontus Hultén, directeur du Centre George Pompidou lui demande d'organiser une exposition sur la création artistique dans les Alpes-Maritimes, l'exposition « À propos de Nice ». Pontus Hultén explique « cette exposition est la première d'une série de manifestations consacrées à la création dans diverses régions de la France¹¹¹⁰ ».

Ben Vautier est un acteur et un témoin privilégié des événements artistiques autour de la ville de Nice. Il va effectuer trois choix dans l'orientation de cette exposition, le Nouveau Réalisme, Fluxus

devient docteur de la même institution à l'université Denis Diderot Paris VII. Il est aujourd'hui ingénieur de recherche rattaché au CNRS.

¹¹⁰⁶ François Gillemot, *Propos enregistrés après les concerts à Paris (19 février et 1er juin 1983)*, in <http://beruriernoir.fr/spip.php?article150>, (consulté le 26 janvier 2016).

¹¹⁰⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du Réel, 1998, p. 48.

¹¹⁰⁸ René Licata, *L'usine Pali-Kao*, documentaire 2002, couleur 45min, Paris Île-de-France.

¹¹⁰⁹ Festival Art et Squat, Palais de Tokyo, Paris, Du 10 septembre au 2 octobre 2002. Seront mis à l'honneur les squat suivants : Alternation (Paris), Art et Toit (Vincennes), Baltazzart (Paris), BoLiveArt (Paris), CAES (Ris-Orangis), Carrière Mainguet (Paris), Friches et nous, la Paix (Paris), La Maison de la Plage (Paris), La Miroiterie (Paris), La Taverne des singes (Paris), La Tombe-Issoire (Paris), La Tour (Paris), La Floquet's (Paris), Myrrha (Paris), Rivoli/Chez Robert Electron Libre (Paris), Solarium (Paris), Théâtre de Fortune (Paris), Une Galette dans l'Art (Paris).

¹¹¹⁰ Pontus Hultén, « Préface », in Ben Vautier (dir.), *à propos de Nice*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977. p. 5.

et Support/Surface¹¹¹¹. L'artiste va se transformer en historien et géographe de la création artistique, classant les différentes tendances de l'avant-garde à Nice depuis 1947. Il insiste sur l'importance et l'apport d'Yves Klein et Arman. Il est une source inépuisable, avec des informations et des anecdotes toujours de première main. Les jeunes artistes de l'époque forment un réseau, Ben Vautier va avec Robert Malaval ouvrir une boîte de nuit en 1956 à Nice, « Le Grac », qu'ils décoorent ensemble. Robert Malaval accroche aux murs des toiles surréalistes et Ben Vautier fait des séances d'écriture au bar.

Ben Vautier ouvre en 1958 un magasin où expose cette année là Rotraut, elle peint un peu à la manière de Pollock le sol du magasin. L'inauguration se fait en octobre 1958, au 32 rue Tondutti, il y organise l'exposition « Scorbut » avec Martial Raysse, Albert Chubac, Claude Gilli et lui-même. De 1958 à 1972, ce magasin va successivement être appelé, le « Laboratoire 32 », puis la « Galerie Ben Doute de Tout ».

La programmation de l'artiste est très subjective, instinctive : « J'avais pour principe très simple d'exposer tout ce qui me choquait, tout ce qui me paraissait contenir de la nouveauté¹¹¹² ». Jusqu'en 1963, Ben Vautier, Robert Bozzi et Robert Erébo jouent surtout les compositions Fluxus de George Brecht, Robert Watts et George Maciunas. En juillet 1963, George Maciunas arrive à Nice, Ben organise de manière impromptue un festival Mondial Fluxus et d'Art Total sur une semaine, durant laquelle George Maciunas dirige un concert Fluxus à l'hôtel Scribe. Remarquons dans le public la présence du poète Daniel Biga, de Serge Oldenbourg dit Serge III et de l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio. Ben va traverser le port à la nage, Robert Bozzi y signera les messes comme spectacle Fluxus, George Maciunas mangera un aliment mystère à la terrasse d'un restaurant. Ben va aussi montrer l'apport des artistes enseignants dans les écoles d'art comme Claude Viallat aux Arts Décoratifs de Nice qui enseigne de 1964 à 1968 à Charvolen, Miguel, Maccaferri, Valensi, Isnard et Noël Dolla. Les performances Fluxus vont se succéder. Mais un fait marquant se produit en 1965, Robert Filliou, Marianne Staffels, Georges Brecht et Donna Breuer se retrouvent à Villefranche-sur-Mer et trouve un local au 12 rue de May. Les deux couples se rejoignent. Serge III peint à la peinture vinylique blanche « La Cédille ». Le projet des deux artistes est la création d'un lieu nommé la Cédille qui Sourit.

1.5 La Cédille qui Sourit (Filliou/ Brecht)

Mon attachement à l'œuvre de Robert Filliou est multiple. Il fait partie de mon panthéon personnel d'artistes mais il est aussi très présent au sein d'Immanence. Un spectre ou un fantôme de par la filiation avec Michel Tabanou, président de l'association et filleul de Robert Filliou. Je ne pouvais ne pas peindre une vue de « La Cédille qui Sourit » de Robert Filliou et Georges Brecht. J'ai

¹¹¹¹ Ben explique dans le catalogue « J'ai choisi les trois tendances où les déclics et les rencontres ont eu des répercussions sur le plan national et international. Ces trois tendances sont : le Nouveau réalisme, Support-Surface et Fluxus Art Total », in Ben Vautier (dir.), *à propos de Nice, op. cit.*, p. 6.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 14.

mis longtemps avant de réaliser ce tableau [Fig. 107]. J'ai choisi une toile de petit format (61 x 46 cm). Ce tableau est divisé en deux parties, deux pans horizontaux. Dans la partie supérieure une rangée de livres. La vue de l'exposition occupe la partie inférieure du tableau. Cette vue de l'intérieur du lieu est traitée en grisaille. La grisaille servait autrefois pour la réalisation d'une esquisse pour un plus grand tableau. La grisaille portait le nom de *chiaroscuro*, ou plus communément clair-obscur. La grisaille servit à « imiter le bas-relief à l'aide d'une dégradation entre le noir et le blanc de valeurs grises¹¹¹³ ». Giorgio Vasari décrit l'utilisation de la grisaille dans son introduction aux « Trois Arts du dessin » (*Vite*, ix) : « Les peintres désignent par le *clair-obscur* une forme de peinture qui relève plus du dessin que du coloris ; parce qu'il provient de l'imitation des statues de marbre, des effigies de bronze et d'autres diverses pierres. C'est ce qu'on a l'habitude de pratiquer sur les façades des palais et des maisons [...] comme s'il s'agissait d'« histoires taillées¹¹¹⁴. » Ce traitement en grisaille présume la réalisation d'un tableau beaucoup plus grand. Les livres représentés dans la partie supérieure du tableau sont en lien direct avec Robert Filliou et George Brecht. Nous y distinguons clairement l'ensemble de la réédition du théâtre incomplet de Robert Filliou dans la revue AA¹¹¹⁵.

Adossé à cette boîte, le catalogue de la rétrospective de Robert Filliou, au Musée d'art contemporain de Nîmes¹¹¹⁶ en 1990 dont le commissaire fut Robert Calle. Au milieu deux gros volumes très visibles le Fluxus Codex¹¹¹⁷ et le catalogue d'une exposition Fluxus qui eu lieu à Berlin¹¹¹⁸. Plus loin un livre témoin du passé de Robert Filliou, un polar de Wyatt Bell, intitulé *Les magnolias sont rouges*¹¹¹⁹, un des deux polars traduit par Robert Filliou en 1964 à son retour des Etats-Unis. Dans la vue d'exposition la partie la plus visible est celle qui est la moins significative, le sol et le quadrillage de son carrelage. Autour, l'amoncellement des livres et éditions Fluxus qu'essayaient de vendre Robert Filliou et George Brecht dans cet atelier-boutique de Villefranche-sur-Mer. La Cédille qui Sourit¹¹²⁰ est selon Robert Filliou : « une sorte d'atelier-boutique¹¹²¹ ». Les deux artistes veulent

¹¹¹³ Jean Rudel, « GRISAILLE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/grisaille/> (consulté le 25 juillet 2016).

¹¹¹⁴ Giorgio Vasari, introduction aux « Trois Arts du dessin » in *Le Vite*, Florence, 1550-1558, livre 1. In Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, Ellug, 1988, p. 28.

¹¹¹⁵ Robert FILLIOU, *Théâtre Incomplet (AA Revue 1969-1987)*, 10 fascicules dans un emboîtement, Bruxelles, Edition Small Noise 1999, limitée à 330 exemplaires.

¹¹¹⁶ Robert Filliou, *Rétrospective au Musée d'Art Contemporain de Nîmes*, Bruxelles. Hamburg. Paris, Editions Lebeer Hossmann, 1990.

¹¹¹⁷ Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Coleection, New York, Harry Abrams, 1988.

¹¹¹⁸ René Block, Carola Bodenmüller, Gabriele Knapstein, *A long tale with many knots - Fluxus in Germany 1962 – 1994*, Stuttgart, IFA, 1995.

¹¹¹⁹ Wyatt Bell, *Les Magnolias sont rouges*, Paris Gallimard, coll. Série noire, (trad. Rober Filliou, 1964. L'autre livre traduit par Robert Filliou est : Edward S. Aarons, *À 4 pattes dans les Carpathes*, trad. De Robert Filliou, Paris, Gallimard, 1964.

¹¹²⁰ Mais pourquoi la Cédille qui Sourit ? Nul n'en connaît réellement la raison, chacun a sa version. Pour Annie, femme de Ben Vautier, c'est parce que la baie de Villefranche ressemble à une cédille. Pour Marianne, c'est lorsqu'ils ont décidé de tout quitter, ils avaient décidé de vendre tout ce qui a ou qui n'a pas une cédille. Pour Pierre Tilman, « la cédille est un signe qui ressemble à ces petits crochets, ces pitons qu'utilisait Filliou dans ses pièces. Les cédilles « sont des outils qui articulent des chaînes sémantiques. » Pierre Tilman, *Robert Filliou, Nationalité poète*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, p. 126.

réhabiliter les « génies de café ». Cet atelier-boutique [Fig. 108] était ouvert à la demande de ceux qui voulaient la visiter, Robert Filliou précise : « La Cédille qui sourit avait été conçue comme un centre international de création permanente et c'est ce qu'il est devenu : on faisait des jeux, on inventait et « désinventait » des objets¹¹²² ». C'est par exemple à la Cédille qui sourit que Robert Filliou « propose l'envoi de « suspense-poems » pour la somme de trente dollars¹¹²³ ». La Cédille qui sourit est une forme hybride entre l'atelier et l'espace d'exposition, un atelier ouvert à la manière du Store de Claes Oldenburg édité par les éditions *Something Else Press*¹¹²⁴.

L'ouvrage *Store Days* retrace les activités de l'atelier-boutique de Claes Oldenburg¹¹²⁵. Centre de création permanente selon Robert Filliou et George Brecht « La Cédille qui Sourit » est inscrit dans un processus de révolution sociale et poétique. « Les artistes professionnels doivent participer aux rêves collectifs : révolution sociale, révolution sexuelle, révolution poétique. C'est ce que je pense de l'art du futur sera : toujours en mouvement, jamais arrêté, l'art d'être perdu sans se perdre¹¹²⁶ ». Pour Paul-Hervé Parsy : « Filliou recherchait la participation du spectateur. Celui-ci n'est plus celui qui « fait le tableau », comme le disait Duchamp, il devient lui-même l'artiste¹¹²⁷ ».

La Cédille qui Sourit se situe chez Robert Filliou dans une période allant du *poïpodrome* réalisé avec Joaquim Pfeufer (1964) et *l'exposition intuitive* chez Jacqueline Ranson (1966), la publication de *Hand Show* (1967) et *Le principe d'équivalence* (1968), c'est-à-dire une période très féconde et emblématique de l'artiste. *Hand Show* est une publication sous forme de boîte de vingt-cinq photographies, éditée à cent cinquante exemplaires¹¹²⁸. Elle fonctionne comme une vitrine de musée, les photographies représentent les paumes de mains d'artistes tels que : Robert Watts, Roy Lichtenstein, Ben Patterson, Andy Warhol, John Cage, Jasper Johns, Robert Breer, Ay-O, Mark Brusse, Pol Bury, Arman, Alison Knowles, Takis, Christo, Robert Filliou, Alain Jacquet, Ray Johnson, Dick Higgins, Jackson McLow, Claes Oldenburg.

Le principe d'équivalence est présenté à la galerie Schmela à Dusseldorf en 1969, Robert Filliou relate son premier contact avec ce galeriste allemand : « Maintenant je me rends compte, par exemple, qu'une des premières expositions d'Yves Klein a eu lieu chez Schmela. Je n'avais aucune idée [...] et quand nous étions à Villefranche-sur-Mer de 65 à 68 avec George Brecht, un jour, quelqu'un a téléphoné au café [...] un monsieur Schmela nous appelle ; moi je n'avais jamais entendu

¹¹²¹ Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Art*, König Verlag, Cologne, 1970, p. 198.

¹¹²² *Ibid.*

¹¹²³ Jacques Donguy, *Le Geste et la parole*, Thierry Agullo, Paris, 1981, p.15.

¹¹²⁴ Notons que ces mêmes éditions Something else press vont éditer : George Brecht et Robert Filliou, *Games at the Cedilla Takes Off*, New York, Something Else Press, 1967. Somme de documents livrés pêle-mêle sur la Cédille qui Sourit et cette formidable aventure poétique. Ce livre est présent dans le fond Archive Station d'Immanence, Paris.

¹¹²⁵ Claes Oldenburg, *Store Days*, New York, Something Else Press, 1967. Ce livre est présent dans le fond Archive Station d'Immanence, Paris.

¹¹²⁶ Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Art*, König Verlag, Cologne, 1970, p. 24.

¹¹²⁷ Paul-Hervé Parsy, *Histoires de Filliou in Robert Filliou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p.11.

¹¹²⁸ Robert Filliou, *Hand Show*, Suède, Saba Studio, 1967. Reproduit dans Sylvie Jouval. *Robert Filliou : Catalogue raisonné des éditions & multiples, livres et vidéos*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p.34-35. *Hand show* est aussi librement visible dans le fond Archive Station, d'Immanence, Paris.

parler de Schmela, il me dit [...] qu'il voudrait faire une exposition de moi¹¹²⁹ ». La différence essentielle entre certaines avant-gardes, comme dada par exemple est que chez Robert Filliou la notion de jeu est primordiale. Le ludique, le participatif et la fête sont essentielles, comme le note Jean-Clarence Lambert : « Si pour Kurt Schwitters, la totalité de son environnement était art en puissance et recérait les matières premières de son infinitif *Merzbau*, pour Filliou, dont la référence de base est plutôt le théâtre, c'est la totalité de la tragicomédie quotidienne¹¹³⁰ ».

Ce sont les artistes eux-mêmes qui opèrent la transition entre La Cédille qui Sourit et le Musée d'art Moderne département des aigles. La première œuvre de Marcel Broodthaers fut un recueil de ses poèmes figés dans du plâtre et le premier *Objet sans objet* (1984) de Robert Filliou est dédié à Marcel Broodthaers, cet objet était une brique : « Le contraste entre le poids de la brique et la légèreté de l'esprit est quelque chose qui m'intéresse. » dit Robert Filliou¹¹³¹.

L'artiste Ben Vautier ajoute « Lui (Filliou) s'intéressait au non-objet, tout comme Broodthaers qui, à la suite de Magritte, a appliqué au monde entier le « ceci n'est pas une pipe », titre qui sous-entend le principe que les objets ne sont pas tels qu'on les voit, évoquant par conséquent la notion de non-objet¹¹³² ». Il n'y aura qu'une seule exposition personnelle à La Cédille qui Sourit, celle de Ben Vautier en février 1966. La même année, Alison Knowles et Dick Higgins s'arrêtent à Villefranche-sur-Mer sur leur trajet du périple les menant de Prague à Londres. L'artiste-éditeur Dick Higgins va réaliser « l'acte 30 » de sa performance « *Cosmic Ways* », suivi de pièces de Robert Filliou.

L'année suivante, Erik Dietman crée les chaises et meubles avec la pièce nommée cactus. « Sous ces trois chaises, amputées chacune d'un pied, j'ai posé, comme vous pouvez le voir, trois cactus de variétés différentes. Au rythme lent de leur croissance, il leur faut un ou deux ans pour atteindre le siège et là, avec leurs épines et leur force, ils continueront lentement, toujours au même rythme, à pousser la chaise jusqu'à la renverser¹¹³³ », confie Erik Dietman¹¹³⁴. En 1967, Robert Filliou dont les revenus sont très faibles voire inexistantes devient l'assistant de Takis récemment installé à Villefranche. Réunis au Café de la Paix, Öyvind Fahlström, Joe Jones, Erik Dietman, George Brecht, Robert Filliou et Takis déclarent un soir d'août : « C'est la Coupole de Villefranche, ici¹¹³⁵ ». Lorsque la Cédille qui Sourit ferme ses portes en 1969, c'est le début de « *The Eternal Network* » annoncé par

¹¹²⁹ Extrait d'une interview de Robert Filliou par Georg Jappe, à la Kunstakademie de Hambourg, cité par Jacques Donguy in http://www.donguy-expo.com/Filliou_b.html (consulté 10 juillet 2016).

¹¹³⁰ Jean-Clarence Lambert, *Dépassement de l'Art ? op. cit.*

¹¹³¹ Robert Filliou, in Georg Jappe, « *Robert Filliou, exposition Hanovre* », in catalogue Robert Filliou, Hanovre, Sprengel-Museum Hannover, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - ARC 2, Berne, Kunsthalle Bern, 1984, p. 202.

¹¹³² Ben Vautier, « Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère », entrevue entre Daniel Spoerri et Hans-Werner Schmidt, Cahiers Danaé, Paris, 1988, reproduit in catalogue *Robert Filliou*, Paris, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p.138-141.

¹¹³³ Ben Vautier (dir.), à propos de *Nice*, *op. cit.*, p. 22.

¹¹³⁴ Concernant Dietman se reporter à l'ouvrage de Bernard-Lamarche Vadel, *Erik Dietman*, Paris, La Différence, 1989.

¹¹³⁵ Cité par Ben Vautier, Ben Vautier (dir.), à propos de *Nice*, *op. cit.*, p. 23.

une affiche. Georges Brecht part pour Londres, où il finit par s'installer, alors que « Filliou, sans ressources, doit se faire inscrire comme indigent¹¹³⁶ ».

Il avait déjà expérimenté le modèle de la galerie en 1962, de manière détournée, la Galerie légitime. Une galerie dans un chapeau présentée lors du festival des Misfit¹¹³⁷ (le festival des désaxés) à Londres. Les expositions se faisaient dans un espace réduit et nomade, un chapeau que portait l'artiste. Avec des œuvres de ses amis artistes Emmett Williams, Ben Vautier, Daniel Spoerri, geste proche de celui de Marcel Duchamp et de sa boîte-en-valise, à la différence près, Marcel Duchamp est le conservateur de son propre travail tandis que Robert Filliou est l'organisateur de l'exposition.

Les deux artistes fondateurs de la Cédille qui Sourit avaient un mode de fonctionnement que nous retrouverons chez les artistes fondateurs du groupe General Idea. AA Bronson racontant les débuts du groupe d'artistes canadiens : « Avec General Idea, nous avons fait beaucoup de projets, nous avons commencé tôt en 1969, et nous avions une maison, c'était une sorte de magasin. Nous avons fait des expositions chez nous, et nous mettions une pancarte à la porte, "de retour dans cinq minutes"¹¹³⁸ ». Une façon commune à distance de réhabiliter l'esprit des génies de café. Les initiatives d'artistes et *artist-run spaces* se sont souvent implantés dans un tissu urbain. Le territoire français compte un grand nombre de ces initiatives. La fédération des associations d'artistes plasticiens (Fraap) créée en 2001 dont Immanence est membre fondateur, regroupe cent soixante de ces structures.

1.6 Le Pays où le ciel est toujours bleu et La Borne, Orléans (2000-2012)

Plus proche de nous, et moins connu, Le Pays où le ciel est toujours bleu (Poctb) est l'initiative d'un collectif d'artistes Laurent Mazuy et Sébastien Pons, situé à Orléans. Ce collectif a ouvert en 2000 un espace d'exposition à l'endroit de leurs ateliers de travail [Fig. 109], ces ateliers portent le nom de *Oulan Bator*¹¹³⁹. La première exposition *Peintures* présenta le travail de : Christian Bonnefoi, Eric Corne, Sylvie Fanchon, Gilgian Gelzer, Mick Finch, Bernard Joubert, Maëlle Labussière, Daniel Madaoui, Franck Mouteault, Antoine Perrot, Vincent Phelippot, Edouard Prulhière, Hubert Rivey, Jacqueline Taïb, Sylvie Turpin, Alejandro Uranga Bravo¹¹⁴⁰. Au rythme de deux expositions par an le collectif va rapidement s'affirmer comme un maillon essentiel en Région Centre.

Avec en 2001 l'exposition *Hors toile #2*, avec Égide Viloux, Antoine Perrot, Erwan Ballan, Éric Provenchère, Laurence Papouin, Sylvie Turpin¹¹⁴¹, ou en 2003 l'exposition *Marianne* de Raphaël

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹¹³⁷ The Festival of Misfits est organisé par Daniel Spoerri à Londres, il réunit Cage, Metger, Spoerri, Koepke, Emmett Williams, Ben Vautier, George Filliou.

¹¹³⁸ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, documents annexes, p. 8.

¹¹³⁹ Oulan Bator est le nom de la capitale de la Mongolie qui signifie en français le pays où le ciel est toujours bleu.

¹¹⁴⁰ Exposition *Peintures*, Le pays où le ciel est toujours bleu, du 25 mai au 4 juin 2000.

¹¹⁴¹ Exposition *Hors Toiles #2*, Oulan Bator, Orléans, du 14 au 30 octobre 2011.

Boccanfuso, dans la salle du conseil municipal de Saint-Jean-de-la-Ruelle¹¹⁴². L'année suivante deux expositions de Cannelle Tanc et Frédéric Vincent « Memory Project » se déroulent dans les vitrines du musée des Beaux Arts d'Orléans¹¹⁴³. [Fig. 110].

À partir de 2004, le rythme d'expositions va passer de deux à cinq par année. Mais l'activité de ce collectif ne s'arrête pas là car en 2000, il crée le projet « La Borne », un Algeco dont l'un des côtés est une large vitrine, cette Borne est placée toute l'année en Région Centre, à la cadence d'une ville par mois, ce qui fait un artiste différent exposé chaque mois. Un projet permettant d'aller au contact d'un public plus large qui n'oserait pas franchir la porte d'une galerie ou d'un centre d'art. Comme il est précisé dans la présentation du projet : « La borne a pour ambition de mettre en contact l'art contemporain et le grand public. Cette action innovante est conçue à partir d'un mobilier urbain itinérant en région Centre en mesure de multiplier les points de rencontre dans l'espace public, surprendre le quidam et permettre un large questionnement. Pour l'artiste, c'est un lieu de présentation mais également une contrainte formelle qu'il peut investir d'une création spécifique¹¹⁴⁴ ». Un des premiers artistes à exposer fut Jean-Pierre Pincemin¹¹⁴⁵. 2000 à 2003 sera la première période de « La Borne » avec des expositions de Rémi Uchéda, Cannelle Tanc, Frédéric Vincent¹¹⁴⁶ [Fig. 111], François Schmitt, Frédéric Buisson et Olivier Nerry (ces deux artistes sont les membres fondateurs de la galerie associative *Interface* à Dijon, autre initiative d'artistes en France.) Faute de financement de la part des pouvoirs publics, le projet s'arrête en 2009 alors réactivé par le collectif du pays où le ciel est toujours bleu, avec la même formule, un artiste par mois par ville. Pour cette renaissance, l'objet urbain change, il est dessiné par l'architecte Bertrand Penneron. Cette borne est plus petite mais possède désormais deux vitrines permettant un point de vue supplémentaire au public. En 2009/2011, la Borne exposera Laurent Mazuy, Elodie Boutry, Josué Rauscher, Ségolène Garnier, Julien Brunet, Emmanuel Régent, Bernard Calet, Christian Bonnefoi, Olivier Nottelet. En 2012, j'y expose à nouveau, le projet se nomme *Musique*¹¹⁴⁷ [Fig. 92].

2. Friches

En France, ce sont les friches industrielles qui vont attirer l'attention de l'institution. Faisant l'objet d'un rapport ministériel commandé à Fabrice Lextraît, ancien administrateur de la friche

¹¹⁴² Raphaël Boccanfuso, Marianne, Saint-Jean-de-la-Ruelle, Salle du conseil municipal, du 14 février au 30 mars 2003.

¹¹⁴³ Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, Memory Project, Vitrines du musée des Beaux-arts / Oulan Bator, Orléans, Du 4 au 27 novembre 2004.

¹¹⁴⁴ Présentation de la Borne sur le site Internet du poctb. <http://www.poctb.fr/spip.php?article21>. (Consulté le 4 avril 2012).

¹¹⁴⁵ Jean-Pierre Pincemin, *La Borne*, Orléans, parvis du carré Saint-Vincent, du 13 janvier au 2 février 2001.

¹¹⁴⁶ Frédéric Vincent, *Cerveaux-icônes*, Vierzon, rue du 11 novembre 1918, du 13 octobre au 4 novembre 2001. Collectif, *La Borne*, Orléans, le pays où le ciel est toujours bleu, 2005.

¹¹⁴⁷ Frédéric Vincent, *Musique*, La Borne, Vierzon, du 2 au 25 avril 2012. Cette exposition est organisée en parallèle de l'exposition *Deux artistes, deux attitudes* de Frédéric Vincent et Stéphane Lecomte, Galerie Le Corridor, Vierzon.

marseillaise « La Belle de Mai », en octobre 2000. Il s'agit d'une mission d'observation et d'analyse sur ces espaces de création et d'action culturelle. Rendu public le 19 juin 2001, le rapport¹¹⁴⁸ intitulé « Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires. Une nouvelle époque de l'action culturelle » pointe les fondements communs et les différences de plus d'une trentaine d'espaces. Pour le ministère de la Culture et de la Communication, il s'agissait de sensibiliser l'ensemble des acteurs publics sur l'ampleur de ce phénomène et de mettre en place des mesures d'accompagnement de ces initiatives qui jouent un rôle majeur dans la vie culturelle locale et l'émergence des pratiques artistiques. Ce rapport peut être vu comme une feuille de route pour les élus mais aussi comme une volonté de mieux connaître ces différents projets artistiques, quoiqu'il en soit cela est l'intention de Fabrice Lextrait qui écrit lui-même que l'objectif du rapport est de « trouver les nouvelles modalités d'une intervention publique en faveur de ces pratiques émergentes. Permettre aux services de l'État de mieux connaître et d'accompagner ces projets artistiques qui se développent en dehors des institutions culturelles¹¹⁴⁹».

Pour établir ce rapport, cet état des lieux des friches industrielles, Fabrice Lextrait et son équipe vont enquêter dans onze régions de France et rencontrer plus de cent cinquante personnes. Les lieux visités sont : L'Archipel des Squats (Grenoble), Alternation (Paris), L'antre-Peaux/Emmetrop (Bourges), la Base 11-19 (Loos-en-Gohelle), La Caserne d'Angely (Nice), Friche André Malraux/Le Collectif 12 (Mantes la jolie), la friche Belle de Mai (Marseille), La Laiterie (Strasbourg), Mains d'œuvres (Saint-Ouen), Mix Art Myris (Toulouse), La Papeterie (Angers), Le 49ter (Lille), Rakan (Nîmes), TNT/ Cie Thiberghein (Bordeaux), Uzeste musical /Cie Lubat (Uzeste), Le Batofar (Paris), La Casa Musicale (Perpignan), La Caserne (Pontoise), Le Comptoir (Marseille), la Condition publique (Roubaix), La Fabriks (Marseille-Paris-Dakar), La Ferme du Bonheur (Nanterre), Les Frigos (Paris), Gare au Théâtre (Ivry) La Halles de Sharbeek (Bruxelles), La Hangar des Mines (Aigrefeuille), Les Récollets (Paris), Les Subsistances (Lyon), L'Usine Hollander (Vitry), L'Usine (Tournefeuille). Certains de ces lieux ont disparu, d'autres ont grandi, évolué, ils se sont institutionnalisés ou ont continué leurs actions avec leurs faibles moyens.

2.1 Usine éphémère

L'association *Usine éphémère* est une entreprise tout à fait singulière, au départ trois personnes fondent l'association et occupent une ancienne usine chimique dans le XIXème arrondissement de Paris. Comme le rappelle un document provenant des archives des Usines éphémères : « Le propriétaire, séduit par l'expérience, retarde la démolition programmée du bâtiment.

¹¹⁴⁸ Fabrice Lextrait, avec le concours de Marie Van Hamme et de Gwenaëlle Groussard, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires. Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Dufour, Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, mai 2001.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

L'aventure va durer trois ans¹¹⁵⁰ ». L'équipe d'*Usines Éphémères* va se mettre à la recherche et transformer des bâtiments en déshérence en espaces artistiques. C'est ainsi que vont se succéder aux grés des fermetures et conventions d'occupations les lieux suivants : Usine éphémère (1987-1990), Paris, La Base (1987-1990), Levallois-Perret, L'Usine de Méru (1990-1994), L'Usine D'Asnières (1991-1994), Hôpital Éphémère (1990-1997), Paris, Mains d'œuvres (depuis 2000), La Caserne (1999-2003), Pontoise, Point Éphémère (depuis 2004).

L'entreprise la plus notable reste L'Hôpital Ephémère, nom du squat ouvert en 1990 dans l'ancien Hôpital Bretonneau, situé au 2 rue Carpeaux dans le 18ème arrondissement de Paris. Les locaux de cet ancien hôpital [Fig. 112] seront aménagés en ateliers d'artistes, studios d'enregistrement et de répétitions. Des expositions et concerts y sont aussi organisés. Les groupes qui y enregistrèrent furent : Les satellites, Jean-Louis Aubert, FFF, Human Spirit. Les artistes qui y exposeront seront Claude Closky, Daniel Spoerri, Olivier Blanckart ou encore Thomas Hirschhorn.

En 2001, j'étais un des artistes résidents à avoir son atelier au sein de Mains d'œuvres à Saint-Ouen. En 2003, c'est au sein de Point éphémère que j'avais un espace de travail pendant une année. Cette résidence me permit de préparer mes expositions avec Cannelle Tanc à Orléans avec le collectif du Pays où le ciel est toujours bleu.

3. À Pierre et Marie

L'artiste Felice Varini va exposer et s'emparer de l'architecture des lieux de l'Usine Pali-Kao lors d'une exposition personnelle en 1981, lui qui deux ans plus tard exposera aussi au 36 rue d'Ulm lors de l'exposition *À Pierre et Marie*¹¹⁵¹. Cette exposition est un formidable exemple d'initiative artistique alternative qui échappa à l'institution et pourtant. *À Pierre et Marie* est une suite d'expositions qui se déroulèrent dans l'église de l'Institut Curie vouée à la démolition.

C'est le directeur de l'institut Curie le docteur Robert Calle qui proposa à des artistes d'investir cette église jusqu'au moment de sa démolition. Le docteur Robert Calle est plus connu pour sa sensibilité envers l'art contemporain¹¹⁵². Devenant au fil des années l'ami d'artistes comme Robert Filliou, Arman, César, Martial Raysse, Christian Boltanski ou encore Annette Messager. Ces expositions vont être dans un premier temps co-organisées par Daniel Buren, Sarkis, Michel Claura, Selman Selvi et Jean-Hubert Martin regroupés en association, « l'association pour l'avenir de l'art actuel ». Les critères de sélection pour le choix des artistes sont centrés sur la pratique artistique et notamment sur l'intervention sur le site. Afin de présenter le lieu et l'exposition, un carton d'invitation fut distribué au public le dimanche 27 juin 1982. Cette exposition en neuf volets débute le dimanche

¹¹⁵⁰ Frédérique Magal et Christophe Pasquet, *Usines Ephémères*, http://www.ledevoir.com/documents/pdf/Usines_ephemeres.pdf, (consulté le 26 janvier 2016).

¹¹⁵¹ "*À Pierre et Marie*, Une exposition travaux du 23 janvier 1983 au 21 octobre 1984..." Église désaffectée, 36, rue d'Ulm, 21 octobre 1984.

¹¹⁵² Il deviendra par la suite un grand spécialiste de Christian Boltanski. Bob Calle, *Christian Boltanski, Livres d'artistes*, Paris, Éditions 591, 2008.

23 janvier 1983, la fermeture des lieux eu lieu le dimanche 21 octobre 1984. Entre temps de nombreux artistes ont exposé rue d'Ulm. Se sont aussi succédé des commissaires d'exposition.

Car rapidement les premiers organisateurs vont passer le flambeau à d'autres artistes plus jeunes, comme le rappelle Daniel Buren : « Par la suite, il y a eu d'autres expositions dont la plus importante était celle montée avec Sarkis et Michel Claura. On avait organisé cette manifestation «À Pierre et Marie, une exposition en travaux», dans l'église désaffectée de la rue d'Ulm en 1983, 1984, 1985. On avait d'abord invité une trentaine d'artistes, puis d'autres sont venus jusqu'à ce que nous passions le flambeau à de plus jeunes, intéressés par l'idée de poursuivre cette initiative de commissariat¹¹⁵³ ». Ce passage de témoin est annoncé à Philippe Cazal dans une lettre de Michel Claura datée du 12 mars 1984 où il est écrit : « Cela fait à présent quatorze mois que notre exposition, votre exposition, « A Pierre et Marie, une exposition en travaux » existe. Daniel Buren, Michel Claura, Jean-Hubert Martin, Sarkis et Selman Selvi tiennent à vous remercier pour vos contributions jusqu'à ce jour qui ont fait le succès de cette exposition. Celle-ci devrait, en principe, durer encore pour toute l'année 1984. Pour continuer le travail entrepris, nous avons décidé de confier à partir de maintenant l'organisation de l'exposition à Philippe Cazal, Jacqueline Dauriac, Gilles Mahé, Nadine Moec, Felice Varini et Bertrand Wicquart¹¹⁵⁴ ». Ce passage de témoin est la manifestation d'une amitié artistique, pour preuve la note manuscrite de la part de Michel Claura dans cette même lettre : « au boulot, sacré veinard !¹¹⁵⁵ ».

Ce lieu a été un terrain d'expérimentation pour de jeunes artistes ou moins jeunes encore inconnus à l'époque, « Quand on regarde le catalogue, on se rend compte que la majorité des artistes alors quasi inconnus ou dont, pour certains, c'était la première expo, sont aujourd'hui parmi ceux qui comptent le plus, comme Bertrand Lavier, Felice Varini, Ange Leccia, Philippe Cazal, Louise Lawler, Tony Cragg, Sophie Calle, Thomas Schütte¹¹⁵⁶ ». Citons parmi les artistes exposés Robert Filliou dont on doit la présence à Jean-Hubert Martin. Il s'agit de la vidéo « Sans titre et sans tête »¹¹⁵⁷ visible du mois de mai jusqu'au 4 décembre 1983 [Fig. 113]. Une vidéo de dix-huit minutes¹¹⁵⁸ où l'artiste de face présente un certain nombre de propositions artistiques, produite par l'artiste lui-même avec à la caméra le commissaire Jean-Hubert Martin¹¹⁵⁹. La vidéo a été réalisée à l'occasion d'un voyage à Berne en pleine préparation de l'exposition de Robert Filliou à la Kunsthalle. Elle sera tournée dans les sous-sols de l'institution bernoise. Dans cette vidéo l'artiste y raconte une histoire qui figure dans

¹¹⁵³ Daniel Buren, « Les commissaires d'expositions ne doivent pas jouer aux auteurs », entretien avec Henri-François Debailleux, *libération*, 21 juillet 2007.

¹¹⁵⁴ Lettre manuscrite de Michel Claura à Philippe Cazal, le 12 mars 1984, archives Philippe Cazal.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ Daniel Buren, « Les commissaires d'expositions ne doivent pas jouer aux auteurs », *loc. cit.*

¹¹⁵⁷ La vidéo a été déposée dans les collections du Centre Georges Pompidou en 2007 sous le numéro d'inventaire AM 2007-176.

¹¹⁵⁸ Petit descriptif de la vidéo in catalogue *Robert Filliou*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁵⁹ « Il (Jean-Hubert Martin) a également participé au tournage de la vidéo Sans titre sans tête visible lors de cette exposition. », Cécile Barault, « entretien » in revue sans titre, dossier Filliou, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Jean-Hubert Martin s'exprime aussi dans cette revue, il y raconte le contexte du tournage de cette vidéo.

les dernières pages du catalogue. Il écrit « Je m'intéresse au genre de performances artistiques depuis quelques années qui, idéalement, changent ou changeraient l'environnement dans lequel nous vivons, le changeraient dans le sens du non-sens ou, disons, idéalement, dans le bon sens du non-sens. C'est ce que j'appelle des propositions artistiques, qui sont adressées à tout le monde selon le principe général de l'art. C'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art¹¹⁶⁰ ».

Sans passer en revue tous les artistes ayant participé à cette exposition¹¹⁶¹ citons, Philippe Cazal avec sa pièce « Mise en scène : Le vide me colle à la peau », présentée le 20 mars 1983, un diaporama de quarante-quatre diapositives projetées en continu à l'aide d'un carrousel, un texte est peint en noir sur le mur, de la peinture rouge fluorescente en guise de fond, un ventilateur pour l'ambiance¹¹⁶². L'artiste Thomas Schütte participe au premier volet de l'exposition avec une installation dans la chapelle, une plateforme ronde en bois d'environ un mètre de rayon comportant trois petites marches pour y accéder, sur laquelle sont posés deux petits chevalets, une silhouette d'un personnage et une petite table sur laquelle est posée une petite structure en forme de grotte. Une petite mise en scène et une mise en abîme de la présentation d'œuvres d'art. Jean Le Gac expose sur les piliers de la chapelle des agrandissements de photographies couleur tirées de la série *la sieste du peintre avec paysagiste amoureux*. Bertrand Lavier présente des pièces issues de sa série *Walt Disney Production*, tandis que Jenny Holzer a collé sur les murs extérieurs de la chapelle des photographies reproduisant des phrases en français comme « il est dur de savoir si vous êtes fou ».

Un des projets les plus intéressants est celui de Dan Graham proposant une maquette d'un musée en hommage à Gordon Matta-Clark. Cette maquette¹¹⁶³ était accompagnée d'un texte imprimé de quatre pages¹¹⁶⁴ mis à la disposition du public [Fig. 114]. L'artiste explique que Gordon Matta-Clark est le chaînon manquant entre l'art américain et l'art français. Pour son exposition au Moderna Museet de Stockholm¹¹⁶⁵, Dan Graham explique : « J'ai participé au deuxième volet de « À Pierre et Marie », une exposition organisée à Paris dans une église de quartier abandonnée pour une longue liste

¹¹⁶⁰ Robert Filliou, *Sans titre – Sans tête*, texte du film présenté de mai à décembre 1983, réalisé à Berne, le 1^{er} mai 1983, Caméra J.H.Martin.

¹¹⁶¹ Michael Asher, David Askevold, Robert Barry, Jean-Pierre Bertrand, Marc Biétry, Kate Blacker, Bernard Borgeaud, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Sophie Calle, Philippe Cazal, Gérard Collin-Thiébaud, Pascal Convert, Tony Cragg, Jacqueline Dauriac, Dector Dupuy, Hubert Duprat, Miguel Egaña, Robert Filliou, Ian Hamilton Finlay, Alain Fleischer, Jacques Fournel, Gloria Friedmann, General Idea, Alain Gerbault, Dr. Selçuk Gerede, Dan Graham, Pierre-Yves Grandgeorges, Walter Grasskamp, François Guinochet, Adrian Harding, Jenny Holzer, Niek Kempes, Garry Kennedy, John Knight, Jean-Marie Krauth, Wolfgang Laib, Bertrand Lavier, Louise Lawler, Ange Leccia, Jean Le Gac, Gilles Mahé, Monique Marégiano, Denis Mercier, Albert Mertz, Côme Mosta-Heirt, Peter Nadin, Mitra Naraghi, Rodolpho Natale, Wolfgang Robbe, Max Roth, Patrick Saytour, Marc Schepers, Gabriele Schmidt-Heins, Thomas Schütte, Ernest T., Nathalie Talec, Christos Tzivelos, Felice Varini, Jacques Vieille, Jean-Luc Vilmouth, Isabelle Vojdani, Lawrence Weiner, Bertrand Wicquart, Ian Wilson, Bill Woodrow, et Hiroshi Yokoyama.

¹¹⁶² La pièce est reproduite dans le catalogue, *À Pierre et Marie – Une exposition en Travaux*, Les Presses de l'Imprimerie Eurographic, Paris, 1986, p. 51. Notons que dans la bibliothèque de Clermont-Ferrand, ce catalogue est référencé au rayon « décoration d'église ».

¹¹⁶³ Cette pièce fera l'objet d'une exposition en 1999, Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart, *Museum for Matta-Clark, for Paris 1984*, Marie-Paul MacDonald and Dan Graham, Stuttgart, Allemagne.

¹¹⁶⁴ Dan Graham, « On Gordon Matta-Clark », texte dactylographié mis à la disposition du public, 20 Mars 1983.

¹¹⁶⁵ Dan Graham, *Flykepunkter-Vanishing Points*, Moderna Museet, Stockholm, 1987.

de participants par plusieurs critiques, artistes et conservateurs français. Elle a évoqué pour moi la période newyorkaise des « espaces alternatifs » des années 70, dont le premier espace de ce type à New York fut le 112 Green Street, une création de Matta-Clark et Jeff Lew¹¹⁶⁶ ».

Malgré quelques imprécisions, Gordon Matta-Clark n'est pas selon la légende, co-fondateur du 112 Green Street, ce lieu a été fondé par Alan Saret et Jeffrey Lew, et le 112 Green Street n'est pas le premier espace de ce type à New York. Ce qui compte c'est l'approche de Dan Graham se voulant « la plus libre possible et la moins bureaucratique et centralisée de l'art ¹¹⁶⁷ ».

Il place cette approche dans le contexte politique de l'époque en France où les socialistes au pouvoir semblent, selon l'artiste, apporter « un nouveau contenu national exclusivement fondé sur la langue française¹¹⁶⁸ ». Gordon Matta-Clark est pour Dan Graham le dernier artiste représentant le lien possible entre l'Europe et les Etats-Unis avant que les artistes ne se perdent dans « la résurgence du chauvinisme du marché de l'art européen et newyorkais ¹¹⁶⁹ ». Il est exemplaire et emblématique. Le 12 juillet 1984, une lettre de Robert Calle adressée à Jacqueline Dauriac et ses collaborateurs annonce la destruction de la chapelle : « Nous devons détruire la Chapelle du 36, rue d'Ulm début 1985. Nous souhaiterions que vous cessiez toute activité le 30 septembre 1984, et que les lieux nous soient restitués à cette même date ». La lettre tombe comme une sentence mais elle témoigne aussi de la collaboration et de la bonne entente entre l'institution hospitalière et les artistes.

L'exposition *À Pierre et Marie* a été pour beaucoup de ces artistes un élément déclencheur. Un terrain de jeu et d'expérimentation leur permettant d'explorer d'autres territoires, développant leurs pensées et leurs idées dans un espace atypique. Cette exposition a été l'occasion de rencontres entre ces artistes. Robert Filliou et Jacqueline Dauriac exposeront ensemble avec Meret Oppenheim à l'ARC en 1984. Ils forment un trio multi-générationnel, Meret Oppenheim issu du mouvement surréaliste, Robert Filliou né en 1926 commence à produire vers la fin des années 1950, tandis que Jacqueline Dauriac, née en 1946, « souffle la brise raréfiée des années 70 et 80¹¹⁷⁰ ».

Alors que le rapport Fabrice Lextrait porte sur les lieux intermédiaires, nouvel intitulé institutionnel pour désigner ces initiatives alternatives avec une dimension politique importante. Les élus sont amenés à penser les territoires sinistrés comme porteurs de vie grâce à la culture. Les élus s'engageront sur cette voie avec comme point d'orgue les opérations « Lille capitale Européenne de la Culture » en 2004 et « Marseille capitale Européenne de la culture » en 2013. Avec leurs effets positifs comme l'émergence de nouvelles structures et la conception d'expositions et ou de festivals mais aussi avec leurs effets pervers que sont l'abandon complet de ces structures, une fois que l'opération culturelle et médiatique est terminée, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a plus de financement de la part du

¹¹⁶⁶ Dan Graham, « Musée pour Gordon Matta-Clark », Stockholm, Moderna Museet, 1987.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ *Ibid.*

¹¹⁷⁰ In catalogue *Robert Filliou*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*

conseil Européen. Si les municipalités et l'État n'assurent pas le suivi financier de ces lieux, ceux-ci ne peuvent durer et exister et ne seront actifs que le temps d'une médiatisation.

4. De la crise à l'abondance

La scène alternative française est en décalage avec la question des friches. Les initiatives d'artistes vont dans les années 1990 connaître un essor sans précédent. Il est la résultante d'un contexte qu'il est bon de rappeler. La crise financière en France va voir l'éclatement de la bulle spéculative du marché de l'art, s'effondrant dans les premières années de cette décennie. Les artistes ne trouvent plus opportun d'exposer dans les galeries fermant les unes après les autres. Ils vont créer leurs propres structures de monstration. Le contexte français est plus complexe et la crise financière n'est pas seulement fautive, s'ajoute à cela une crise générationnelle au sein même du monde de l'art en France.

Une nouvelle génération de critiques n'ayant pas accès aux revues dominantes de l'époque (Artpress ou Beaux-arts magazine), vont créer eux-mêmes leurs propres organes de presse, leurs propres revues et magazines. Ils vont entraîner avec eux une génération d'artistes aussi divers et variés que le sont ces critiques. Vont ainsi naître une pléiades de revues et de magazines tels que : Purple prose (1992) d'Elein Fleiss et Olivier Zahm, Blocnotes (1992-1998), documents sur l'art (1992) de Nicolas Bourriaud, Eric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick., perpendiculaire (1995) de Nicolas Bourriaud, Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet, Parpaings (1999) de Christophe le Gac, Particules (2003-2010) de Stéphane Corréard, Le journal des expositions (1992-2000) et Post de Camille Saint-Jacques Verso Arts et Lettres (1996) de Jean-Luc Chalumeau.

4.1 Espaces de diffusions

Les années 1990 sont les années du changement radical dans l'attitude des artistes. La création d'un lieu alternatif, un acte plutôt marginal, va devenir plus fréquent, jusqu'à peut-être devenir la norme. Les jeunes artistes des années 1990 vont s'organiser, se regrouper en réseau, mettant de côté le plan de carrière habituel consistant à exposer dans une galerie commerciale, dans l'espoir d'intégrer le marché de l'art. Ils vont remettre à plus tard leur ambition de carrière institutionnelle.

Ce qui passe pour être alternatif à l'époque ce sont les lieux intermédiaires. Pour l'institution, les *artist-run space* ne sont pas encore repérés, ne faisant pas encore partie du paysage artistique pourtant, ils vont s'imposer dans ce paysage. Des artistes vont se prendre en main comme l'écrivit Philippe Dagen au sujet d'Immanence : « on connaît la plainte des jeunes artistes : pas moyen d'exposer, les galeries ne s'intéressent pas aux nouveaux venus¹¹⁷¹ ». Ces lieux et espaces alternatifs vont apparaître, pousser, se développer les uns après les autres. Nous pouvons distinguer différents types de créations d'espaces et d'initiatives, les appartements, les lieux d'expositions, les collectifs

¹¹⁷¹ Philippe Dagen, « Gagnez des œuvres d'art à la tombola d'Immanence », *loc. cit.*

d'artistes et/ou de critiques et les ateliers de production. Les artistes français vont créer un nouveau canon artistique, un nouveau stéréotype, le lieu alternatif, l'*artist-run space* se propageant jusque chez les collectionneurs et les galeristes.

4.2 Galerie Anton Weller

Il en est ainsi de l'avocate et collectionneuse Isabelle Suret, ouvrant sa galerie Anton Weller au 9, rue Christine dans le VI^{ème} arrondissement. Au fil des expositions, des expériences, Isabelle Suret adopte une forme plus nomade, une manière de se différencier de la fixité d'une galerie traditionnelle. Elle va organiser des expositions dans les appartements des collectionneurs, une façon d'échapper aux murs blancs de la galerie, cette nouvelle forme qu'elle baptise : « Chez l'un, chez l'autre ». Y exposeront : Carmela Uranga, Dana Wyse, Art Orienté Object, Isabelle Grosse, Julie Legrand, Betty Bui. À partir du mois de mai 2012, Isabelle Suret va regrouper ses activités de galeriste dans son appartement du Vème arrondissement. Elle crée avec le collectionneur Bernard Chenebault, « le club 7.5 », rue des Ursulines. Pour l'avocate, collectionneuse et galeriste, les intentions sont claires : « Nous voulons un lieu d'ouverture en dehors des réseaux habituels, un lieu d'inspiration, affirme-t-elle. Nous sommes nous-mêmes programmeurs, et nous demandons aussi aux futurs membres de l'être¹¹⁷². »

4.3 Ghislain Mollet-Viéville

Depuis 1975, le collectionneur Ghislain Mollet-Viéville se définit comme un agent d'art, « représentant une idée de l'art en constante évolution qu'il faut dynamiser au sein de notre société¹¹⁷³ ». Il organisera des expositions d'art conceptuel dans son appartement [Fig. 115], une volonté d'échapper à la galerie d'art traditionnelle¹¹⁷⁴ : « Au départ, en 1975, c'est comme alternative à la galerie traditionnelle que j'ai choisi mon appartement et ma collection d'art minimal et conceptuel, comme lieu de rencontres et de manifestations diverses¹¹⁷⁵ ». Du 25 février au 24 mai 2009, le Mamco de Genève a accueilli une reconstitution de l'appartement du collectionneur. Cet espace est « la reconstitution quasi fidèle (mobilier, décor, œuvres d'art) de celui occupé et aménagé par Ghislain Mollet-Viéville à Paris de 1975 à 1991. « À l'exception des salles d'eau, des moulures au plafond et des fenêtres (qui sont représentatives de l'architecture industrielle de l'ancienne SIP), les mêmes volumes ont été installés tels que le collectionneur les a habités à la rue de Beaubourg. On y retrouve, dans l'ordre d'entrée : un vestibule, une salle à manger communiquant avec un salon, une

¹¹⁷² Roxana Azimi, « Au bonheur des collectionneurs », Le quotidien de l'Art, 4 mai 2012.

¹¹⁷³ Dick Higgins, « Intermedia », The Something Else Press Newsletter, vol. 1 n°1, New York, Something Else Press, février 1966, non paginé. Traduit de l'anglais par Nicolas Feuillie : Dick Higgins, « Intermedia », in Nicolas Feuillie (éd.), Fluxus Dixit, Une anthologie vol.1, *op. cit.*, p.78.

¹¹⁷⁴ Ghislain Mollet-Viéville, Art Minimal & Conceptuel, Genève, Skira, 1995.

¹¹⁷⁵ Ghislain Mollet-Viéville, « Le Statut d'un agent d'art », L'œil n° 545, Mars 2003.

chambre à coucher et un bureau¹¹⁷⁶ ». L'appartement ouvert par Ghislain Mollet-Viéville devient dès lors une œuvre en soi. Un espace d'accueil où sont présentées des œuvres d'art minimal et conceptuel¹¹⁷⁷. Chez le collectionneur, le choix des expositions en appartement est une réaction à la présentation dans les galeries commerciales, une pratique se développant chez Jérôme Rappanello et Eriko Momotani.

4.4 Eriko Momotani

Eriko Momotani a fait le choix d'ouvrir son appartement du 136, rue Amelot dans le XI^{ème} arrondissement de Paris à ce qu'elle nomme des micro-expositions. L'artiste Carmela Runaga (qui a exposé chez Anton Weller), va investir les lieux en y disposant des piles d'objets. Lorsque le visiteur pénètre dans les lieux, il découvre au centre une table en bois avec une pile de journaux traversant le meuble. Au mur une ligne est tracée représentant « la hauteur du regard de Carmela et le sommet du crâne d'Eriko¹¹⁷⁸ ». Deux ans auparavant, Eriko Momotani avait laissé carte blanche à l'artiste Aï Kitahara qui avait remplacé les six portes de l'appartement par des panneaux blancs inamovibles représentant dans sa découpe [Fig. 116], le motif générique de l'homme. Une intrusion de l'espace public dans l'espace privé par le signe. Comme le précise Isabelle Hersant : « Depuis le seuil du couloir, le regard est emporté par l'axe d'une droite rectiligne qui lui fait traverser le salon, rentrer dans la salle de bains et tomber sur les toilettes parfaitement cadrées dans le fond de la perspective¹¹⁷⁹ », une version merveilleuse du Panopticon au sens foucauldien¹¹⁸⁰. Parmi les artistes que nous pouvions croiser dans ces lieux alternatifs, il y avait Jakob Gautel qui exposa lui aussi chez Eriko Momotani.

4.5 Deux pièces cuisine

Autre initiative de ce type, celle de l'artiste Jérôme Rappanello, qui ouvre son 2 pièces cuisine du 12, rue des Lilas dans le XIX^{ème} arrondissement de Paris. Un petit appartement de trente cinq mètres carrés, devenu un espace d'art contemporain à part entière, à la condition de rester vivable, le maître des lieux ne déplaçant pas ses meubles. Il va dans cet appartement organiser trente-sept expositions. Les lieux sont laissés tels quels, les visiteurs découvrant le cadre de vie de l'artiste-curateur, assumant pleinement le chaos, le désordre, une attitude faisant appel à l'entropie à laquelle

¹¹⁷⁶ Une description que nous retrouvons dans les documents pédagogiques édités par le Mamco, in http://www.mamco.ch/public/10_Pistes_pedagogiques/Appartement.pdf (consulté le 16 juin 2016).

¹¹⁷⁷ Carl Andre, Art & Language (Mel Ramsden), Pierre Aveline, Robert Barry, Bernd et Hilla Becher, Mel Bochner, Étienne Bossut, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Ian Burn, André Cadere, Sarah Charlesworth, Gérard Collin-Thiébaud, Walter de Maria, Peter Downsbrough, Miguel Egaña, Dan Flavin, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth, Claude Lantier, Sol LeWitt, John McCracken, Allan McCollum, François Morellet, Tania Mouraud, Maurizio Nannucci, Roman Opalka, Mel Ramsden, readymades belong to everyone @, Claude Rutault, Bernar Venet, Lawrence Weiner, Rémy Zaugg

¹¹⁷⁸ Camille Lenglois, « Carlema Uranga », ParisArt, Février 2003.

¹¹⁷⁹ Isabelle Hersant, « Scènes de surveillances au pays des merveilles », Hors champ, <http://www.horschamp.qc.ca/medias/avril2002/kitahara.html>. (consulté le 27 janvier 2016).

¹¹⁸⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Rappanello se réfère¹¹⁸¹. Souvent les artistes exposants vont réaliser des œuvres sur place comme cette magnifique réalisation de Sarah Roshem [Fig. 117] qui a conçu des sculptures avec les déchets de l'artiste. Après avoir exposé une quarantaine d'artistes, Jérôme Rappanello va investir son propre logement et organiser une exposition personnelle. Comme le remarque Mathilde Villeneuve : « il réalise un diaporama dans lequel des toiles romantiques ou académiques sont projetées sur son épaule. Le nu féminin (motif récurrent des tableaux classiques comme des tatouages d'aujourd'hui) apparaît de manière systématique et sert d'élément de jonction entre les différents univers¹¹⁸² ».

Jérôme Rappanello est un personnage attachant, un « artiste sans prétention¹¹⁸³ » donnant beaucoup de son temps à ses confrères artistes, son initiative reste dans les mémoires de tous ceux qui ont eu la chance de se déplacer jusque sur les hauteurs de la place des Fêtes. Lors de la grande exposition *Situation* que j'ai organisé en 2001, un des vingt-deux lieux d'accueil fut l'appartement-galerie 2 pièces cuisine de Jérôme Rappanello.

4.6 Café au lit

En août 2001, Jens Emil Sennewald, critique d'art, et Andrea Weisbrod, journaliste, ouvrent les portes de leur appartement dans le XIX^{ème} arrondissement de Paris situé dans une tour, le projet initial étant de proposer une chambre d'ami et une pièce d'exposition. Les visites s'effectuent sur rendez-vous. Ils vont fonctionner sur ce mode jusqu'au mois de mai 2004. Un an plus tard, le projet évolue, un nouvel espace séparé de l'appartement est aménagé par l'architecte Didier Fiuza Faustino. Ce nouveau lieu accueille des expositions temporaires. Les deux fondateurs veulent participer au renouveau de l'est parisien dans le sillage du Plateau, de la galerie Jocelyn Wolff, de Cosmic Galerie, de Gaudel de Stampa ou encore de Castillo/Corrales. Le lieu est une chambre à louer, « Quiconque cherchait un lieu d'habitation pendant une des foires de Paris comme la ParisPhoto ou la FIAC, pour travailler tranquillement ou pour visiter une capitale de l'art était le bienvenu¹¹⁸⁴ », selon Jens Emil Sennewald. Après treize années de programmations et de locations, l'appartement *café au lit* ferme ses portes, les activités de location n'ont pas cessé, l'appartement est toujours à louer.

Cette activité est même devenue pour Jens Emil Sennewald et Andrea Weisbrod une activité à part entière¹¹⁸⁵. Le site en location se nomme désormais « Weiswald », un appartement de quatre-vingt-dix mètres carrés décoré comme dans une revue de design, livres, art contemporain, « l'appartement offre un cadre parfait pour des voyages en ville ou des séjours de travail dans la

¹¹⁸¹ Voir un entretien réalisé avec Alexandre Bohn, disponible sur le site de l'artiste :

<http://www.myope.com/jrappanello/entretienAB2011.html>. (consulté le 27 janvier 2016).

¹¹⁸² Mathilde Villeneuve, « Jérôme Rappanello », ParisArt, février 2004.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ Jens Emil Sennewald, historique de café au lit, <http://www.cafeaulit.de/>. (consulté le 26 janvier 2016).

¹¹⁸⁵ Les deux fondateurs de café au lit proposent aussi trois autres lieux en location, une villa de 130 m², un appartement et une maison de villégiature tous situés à Lacanau. Ce projet s'intitule « Me at Weiswald ».

capitale française ». ¹¹⁸⁶ Autre lieu situé dans un espace de vie, la galerie Console, de Muriel Collin-Barrand, s'agissant d'une ancienne usine située dans le XI^{ème} arrondissement de Paris. Un vaste espace avec des murs en brique sert de lieu d'exposition, de rencontres et de fêtes.

4.7 La galerie du sous-sol

Participe au paysage de l'art dans cette décennie, l'initiative d'Yvon Nouzille, la galerie du sous-sol, située au 87 rue de la Roquette ¹¹⁸⁷. Yvon Nouzille fonde cette galerie avec Valérie Barot, ils souhaitent donner la possibilité aux artistes de montrer leurs œuvres dans de bonnes conditions, une volonté que nous retrouvons chez tous les artistes-curateurs. Vont exposer à la galerie du sous-sol : Sylvain Barbier, Maurice Blaussyld, Bernard Brunon, Maichael Dans, Marcel Dinahet, Nicolas Floc'h, Eric Maillet, Miquel Mont, Régis Pinault, Soussan Ltd. À partir de 2003, la galerie du sous-sol va prendre le nom de galerie Apdv avec une programmation régulière dans la loge de la gardienne de son habitation à loyer modéré dans le XII^{ème} arrondissement de Paris. Autre initiative, somme toute très différente, celle de Jorge Alyskewycz ouvrant en avril 1990 sa galerie au 14 rue des Taillandiers dans le quartier de la Bastille, cette galerie fermera ses portes en juin 2004. Elle accueillera les projets de « Zone de gratuité » et du « Syndicat Potentiel » élaborés conjointement par le collectif Bureau d'études, que nous retrouverons dans l'exposition ZAC 99.

4.8 Accès Local

Philippe Mairesse a fondé une SARL, *Accès Local*, en 1998 pour développer des interventions dans les entreprises ou dans d'autres secteurs de la vie sociale (centre d'aide aux adolescents en difficulté, écoles, associations). Il choisit le statut d'entreprise car pour lui, « l'idée de la responsabilité limitée et donc partagée, est un élément important ¹¹⁸⁸ ». Philippe Mairesse souhaite faire travailler ensemble des personnes dont le résultat sera la volonté de chacune d'elles. Il doit beaucoup aux approches de Howard Becker pour qui toute création est le fruit d'une multitude de contributions ¹¹⁸⁹. Depuis 2004, il est consultant, tentant de faire appliquer les méthodes artistiques pour la compréhension des motivations profondes dans les domaines du marketing, de la stratégie et de l'identité collective. Il est l'auteur d'une thèse sur ce sujet ¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁶ Présentation, http://www.weiswald.com/me_at_weiswald/me_at_weiswald.html. (consulté le 27 janvier 2016).

¹¹⁸⁷ Ce quartier de la Bastille était à l'époque un quartier de galeries très fréquenté.

¹¹⁸⁸ Philippe Mairesse, « Quand l'art interroge l'entreprise », fondation d'entreprise Ricard, 30 avril 2002.

¹¹⁸⁹ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

¹¹⁹⁰ Philippe Mairesse, *Reversal, Le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique et politique*, Paris, Editions acces Local, 2014.

4.9 Paris Project Room

Une autre initiative, cette fois plus ancrée dans le monde de l'art, est Paris Project Room, initié par Simon Boudvin, Cyril Dietrich, Paolo Code et Seulgi Lee. Paris Project Room plus communément appelé PPR, aura une existence brève mais plus marquante que certains lieux. Ouvert en mars 2001 avec une exposition de Gaël Amzalag et Charlotte Beaurepaire [Fig. 118], l'aventure s'achèvera avec une exposition fin décembre 2002, intitulée *non grata*, elle résonne comme un potlatch, condensant toute les activités de PPR. Entre temps, ce lieu situé au 19 rue de l'échiquier dans le Xème arrondissement de Paris va connaître un succès mérité, où le public découvrira dans ce modeste local des pièces de : Bernard Joisten, Seulgi Lee, Nicolas Chardon, Gyan Panchal, Simon Boudvin, Kristina Solomoukha, Virginie Yassef, Julien Berthier, Luidgi Beltrame, Georges Tony Stoll, Julien Sirjacq, Emilie Benoist, Jérôme Zonder, Vincent Lamouroux, Raphael Zarka, Amande in, Cécile Babiole ou encore Damien Deroubaix.

4.10 Glassbox

Un lieu a joué un grand rôle dans la diffusion et la transmission des idées des artistes et des critiques, il s'agit de Glassbox [Fig. 119]. Ce lieu a été créé en 1997 à l'initiative de neuf artistes de différentes nationalités dont Sandie Tourle, Jan Kopp, Stefan Nicolaev, Frédéric Beaumes, Pierre Belouin. Installé dans des locaux de la Poste, rue Oberkampf à Paris, Glassbox va organiser des expositions de 1997 à 2006. En 2007, le collectif est sommé de quitter les locaux, la Poste reprenant son bien. De septembre 2007 à mars 2010, une nouvelle équipe est constituée, composée de Anne Couzon Cesca, François et Arnaud Bernus établissant une convention d'occupation avec la Cité Internationale Universitaire de Paris. *Glassbox* quitte les lieux de la galerie pour la géographie d'un campus. L'équipe est invitée à penser la continuité de « *Glassbox* sans les murs ». J'ai participé à cette aventure lors d'une exposition à la fondation Avicenne [Fig. 120]. En mars 2012, l'équipe de *Glassbox* inaugure un espace d'exposition au 4 rue Moret dans le XIème arrondissement¹¹⁹¹.

Aujourd'hui une nouvelle équipe a repris le flambeau, composée de Clémence Agnez, Héléne Garcia, Adrienne Louves et Damien Roger. Glassbox ouvre-t-il pour pallier le manque de visibilité pour les jeunes artistes dans les galeries commerciales ? « Bien que les enjeux esthétiques se soient incroyablement déplacés, les circuits traditionnels semblent tout à coup prendre un terrible coup de vieux. Ringards, les galeries et les centres d'arts ? « Absolument pas. Je dirais plutôt que nous sommes complémentaires¹¹⁹² », pondère sagement Stéfan Nicolaev. Ici comme pour de nombreux *artist-run space*, l'objectif est d'être complémentaire aux structures existantes. Les artistes de l'équipe historique de Glassbox ont la volonté de promouvoir la création contemporaine, exposant de jeunes artistes émergents, leur donnant une visibilité dans le monde de l'art. Le lieu est entièrement subventionné, il

¹¹⁹¹ Présentation de Glassbox, site internet, <http://www.glassbox.fr/> (consulté le 5 avril 2012).

¹¹⁹² Anaïd Demir, Fabienne Fulcheri, « Les nouveaux lieux qui mettent le feu », *Technikart* n° 29, Janvier 1999.

n'y a donc aucune contrainte de rentabilité. Glassbox va devenir le symbole d'un esprit de liberté soufflant sur Paris. Au début de leur activité, les membres fondateurs de Glassbox souhaitaient fonctionner comme une galerie commerciale, mais personne ne voulut endosser le rôle du galeriste qui aurait sans nul doute évincé le côté artiste de cette personne.

4.11 Public

Public est un cas différent, il s'agit une association créée en janvier 1999 par huit personnes : Boris Achour, Sandra Carigliano, Lili Kim Ri-Hyu, Benjamin Le Bois, François Nouguiès, Nathalie Rao, Laetitia Rouiller et Fabrice Reymond. Ils investissent une ancienne galerie d'art contemporain : la galerie des Archives appartenant à Christophe Durand-Ruel. Celui-ci sollicité par Boris Achour prête généreusement au collectif cet espace de quatre-vingt-dix mètres carrés.

Après deux ans, le collectif de départ passe la main à une nouvelle équipe entièrement féminine composée de Chloé Fabre, Emilie Renard, Rhadha Valli, Aurélie Voltz et Giovanna Zapperi, toutes issues de milieux artistiques différents. Aurélie Voltz travaille au Palais de Tokyo, Giovanna Zapperi prépare une thèse, Chloé Fabre est comédienne et Radha Valli s'occupe aussi d'une association de danse. Toutes consacrent bénévolement une part de leur temps à la programmation, à la recherche d'artistes et à la visite de nombreux ateliers. Elles retiennent généralement de jeunes artistes encore dépourvus de galerie, suivant l'élaboration de leur travail, proposant l'espace de *Public* comme premier lieu de présentation de leurs œuvres. Le lieu est ouvert quatre jours par semaine, essentiellement en soirée. Leurs ressources modestes (environ vingt-cinq mille euros par an) proviennent de dons privés, de subventions de la DRAC Ile-de-France, de la Mairie de Paris et de la Caisse des Dépôts et Consignations. Largement consacré à la création contemporaine, *Public* fonctionne comme un laboratoire d'idées, encourageant l'expérimentation, l'improvisation.

C'est un lieu qui se veut flexible, constamment à l'affût des mouvements de la création. La programmation, établie une année à l'avance, s'étend d'octobre à juillet et compte une dizaine d'événements. Résolument située au croisement des différentes facettes de la création, et aux marges des disciplines, elle se partage entre des événements *in situ* durant deux à quatre semaines, et des soirées. Un projet intitulé *TXT (extension texte)* portait sur le texte et le langage, traitant de l'usage du texte comme matériau artistique et considérant la parole écrite dans une pratique pluridisciplinaire d'appropriation et de manipulation. Le texte conçu comme un matériau artistique à modeler, se déclinant sous la forme de lectures à deux voix, de performances, de vidéos, d'installations sonores. Avec notamment les artistes : Claude Closky, Valérie Mréjen. Un autre projet, *Signal>Geste*, consacré à l'écriture, aux différentes formes de retranscription du mouvement à partir des réflexions d'artistes, de chorégraphes, de danseurs et de vidéastes avec : Niels Radtke, Cécile Babiolo, Susanna Scarpa, Marina Chabrol, Jean-Marcel Busson, Julie Coutureau.

L'identité particulière de *Public* vient de l'entrecroisement de différentes disciplines et pratiques artistiques autour de thèmes et de problématiques diverses. L'une des ambitions est également la création d'échanges avec les spectateurs. Souvent jeunes et avertis, intéressés par la création contemporaine, ce sont pour la plupart des habitués. À chaque nouvel événement, les artistes (plasticiens, musiciens, danseurs) apportent avec eux leurs amis et relations, contribuant à l'agrandissement du réseau. 2002 sera l'année de l'apparition de la revue *Trouble* éditée par Public, fondée par Boris Achour, Claire Jacquet, François Piron et Émilie Renard, rejoints en 2005 par Guillaume Désanges. Cette revue consacrée aux essais critiques, distribuée par les presses du réel, sera active jusqu'en 2007. La revue édite des textes d'artistes, de critiques et de théoriciens¹¹⁹³, il est considéré par l'équipe éditoriale que : « L'art contemporain y est autant un sujet d'étude qu'un moyen d'accès vers le réel, les phénomènes culturels, économiques, sociaux. Un tel positionnement se veut politique, mais sans y être inféodé¹¹⁹⁴ ».

4.12 Castillo/Corrales

Castillo/Corrales est un lieu d'exposition créé à Belleville en 2007, dont le programme est défini par un collectif d'artistes, commissaires d'expositions, critiques d'art et designers graphiques. Un projet conçu depuis ses débuts comme une structure indépendante, à la fois lieu de travail, de discussion et d'expérience inédit à Paris, à l'articulation de la scène française et de la scène internationale. Les fondateurs de Castillo/Corrales, François Piron, Thomas Boutoux, Benjamin Thorel et Oscar Tuazon, animent depuis 2007 un laboratoire atypique du haut Belleville, à la fois espace d'exposition, librairie et maison d'édition. « Castillo/Corrales n'est en aucun cas une utopie économique, ni une oasis au sein de la réalité subie, là comme ailleurs, avec ses problèmes de loyer et de fournisseurs à payer. L'enjeu est donc ailleurs et réside dans l'espace de jeu qu'induit ce type d'espace périphérique aux pôles de responsabilité officielle incarnés par les institutions d'une part, et le marché de l'art de l'autre¹¹⁹⁵ », résumait à son propos le critique et curateur François Piron. Afin de financer leur programme, l'équipe va reprendre l'idée d'Immanence de l'organisation d'une tombola. Immanence avait pour financer la première année d'activités organisé une tombola en échange d'un billet réalisé par Jean-Michel Alberola, d'une valeur de cent vingt francs ; comme le rappelle Philippe Dagen « Immanence a imaginé de résoudre la question budgétaire par un biais inattendu : la souscription et la tombola¹¹⁹⁶ », « Une initiative originale¹¹⁹⁷ » pour Jean-Louis Pinte, il s'agit « de

¹¹⁹³ Citons: Pierre Huyghe, Claude Closky, Jim Shaw, Matthew Higgs, Joseph Grigely, Hans Ulrich Obrist, Mike Kelley, Paul McCarthy, Taroop & Glabel, Thomas Boutoux, Philippe Parreno, Nicolas Bourriaud, Iain Baxter, Thomas Hirschhorn, John Armleder, Frank Scurti.

¹¹⁹⁴ Citation que nous retrouvons sur le site du distributeur en guise de présentation de la revue. <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=220&menu=>. (onsulté le 27 janvier 2016).

¹¹⁹⁵ Claire Moulène, « Castillo/corrales organise une tombola », Les Inrocks, 19 novembre 2014.

¹¹⁹⁶ Philippe Dagen, « Gagnez des œuvres d'art à la tombola d'Immanence », *loc. cit.*

¹¹⁹⁷ Jean-Louis Pinte, « Nouvel espace, la tombola de l'art », le Figaroscope, Janvier 2000.

donner une assise à leurs activités¹¹⁹⁸ ». La grande différence entre la tombola organisée par Immanence et celle de Castillo/Corrales réside dans son fonctionnement et le prix du billet.

À Immanence, le prix du billet était de cent vingt francs, l'équivalent de trente euros, tandis que chez Castillo/Corrales, le prix d'entrée est de cinq cents euros. L'action d'Immanence était dirigée vers un public large, une manière de rendre accessible les œuvres d'art. Chez Castillo/Corrales, l'organisation est différente, l'accrochage des lots se fait hors les murs à l'espace de la Fondation d'entreprise Ricard, et, en échange du billet à cinq cents euros, la personne reçoit une édition limitée d'Oscar Tuazon, membre fondateur. Deux approches différentes de concevoir l'accès à la culture.

4.13 Béton Salon

Autre lieu ouvert, Béton Salon (2005), d'abord situé au 1 rue des Minimes dans le Marais, avant d'être accueilli pendant six mois à la Maison rouge (de mai à septembre 2006). En 2007, l'équipe emmenée par Mélanie Bouteloup intègre ses nouveaux locaux dans le XIIIème arrondissement, au rez-de-chaussée de l'Université Paris 7. Depuis Béton Salon est devenu un Centre d'art et de recherche, « pensé comme un espace où élaborer un questionnement sur et en société, et œuvre à la confluence de l'art et de la recherche afin d'interroger les formes normalisées de production, de classification et de distribution du savoir¹¹⁹⁹ ». En 2016, Béton Salon ouvre un nouvel espace en face d'Immanence dans les anciens locaux du musée du Montparnasse, Villa Vassilieff est un nouvel établissement culturel de la Ville de Paris. Il s'agit d'une volonté politique de la ville de Paris d'installer dans ces locaux l'équipe de Béton Salon qui en dehors des soutiens habituels (DRAC Région Ile de France et ville de Paris) se voit fortement soutenu par Pernod-Ricard pour son programme de résidences d'artistes et de chercheurs.

5. Ateliers

Les ateliers d'artistes sont des lieux historiques d'expositions et de présentation d'œuvres. Il existe de nombreux ouvrages traitant de l'atelier d'artiste mais souvent d'un point de vue romantique, préférons divers ouvrages traitant de l'atelier comme d'un espace de création, comme celui de Rachel Esner, Sandra Kisters et Ann-Sophie Lehmann¹²⁰⁰ ainsi que celui de Jens Hoffmann¹²⁰¹.

¹¹⁹⁸ M.A.K, « Jouez à la tombola », Le Journal du Dimanche, Février 2000.

¹¹⁹⁹ Citation reprise dans la présentation du lieu, <http://www.betonsalon.net/spip.php?article4>. (consulté le 27 janvier 2016).

¹²⁰⁰ Rachel Esner, Sandra Kisters et Ann-Sophie Lehmann, *Hidding Making Showing Creation, the Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

¹²⁰¹ Jens Hoffmann (dir.), *The Studio*, Londres, Whitechapel Gallery, Coll. Documents of Contemporary Art, 2012.

5.1 Les jours de la sirène

Une initiative est à signaler, celle de Christophe Cuzin, un artiste membre fondateur de l'usine Pali-kao dans les années 1980. Christophe Cuzin ouvre les portes de son atelier situé au 226 rue Saint Charles dans le XV^{ème} arrondissement de Paris à d'autres artistes. Il ouvre son atelier tous les premiers mercredi du mois à l'heure où retentit la sirène des pompiers d'où le nom : les jours de la sirène [Fig. 121]. Ce projet est né d'un changement dans la pratique artistique de l'artiste, peignant sur toile, il va progressivement s'orienter vers l'espace, l'architecture, il l'explique : « *Le jour de la sirène* est né d'une situation personnelle. J'ai eu la chance au milieu des années quatre-vingt dix de bénéficier d'un atelier d'artiste de la ville de Paris, dans le XV^{ème} arrondissement, à la station Balard. À cette époque mon travail de peintre était en grande mutation. Ma pratique du tableau s'est déplacée sur l'espace, vers un travail "in situ". L'atelier devint de moins en moins utile. Il devenait petit à petit un garage de stockage. Je me sentais un peu coupable¹²⁰² ». Il a confié pendant trois semaines les clefs de son atelier à un ou plusieurs artistes libres d'organiser des expositions, des rendez-vous, des rencontres. L'expérience débute en 2001 pour se finir en 2007 avec une dernière exposition organisée hors les murs à la Générale à Sèvres. Christophe Cuzin est un artiste qui a toujours organisé des expositions, entre 1975 et 1978, alors qu'il était étudiant aux beaux-arts de Besançon, ouvrant une galerie associative où il avait contribué à exposer les travaux de Bruno Rousselot, Charles Belle, et Stéphane Bordarier.

6. Itinéraire bis

De 2002 à 2004, j'ai été à travers Immanence l'initiateur d'un petit guide [Fig. 122], un dépliant réunissant un ensemble de structures et initiatives dédiées aux arts plastiques, certaines de ces initiatives étaient des *artist-run spaces*¹²⁰³. Les lieux étant : 3015, Come In, Eriko Momotani, Public, Eof, art process, la périphérie, light-cone scratch projection, café au lit, console, incognito art club, le labo, maisonneuve, synesthésie, la toute jeune galerie Jocelyn Wolff, les instants chavirés et la fabrique de couleurs. Un agenda culturel jugé « nécessaire pour organiser vos visites, sur rendez-vous ou pas¹²⁰⁴ », par Valérie Ktourza. Faute de lieux, disparaissant les uns après les autres, nous avons été contraints d'arrêter cette publication. Nous étions au départ sollicités par des artistes et uniquement par

¹²⁰² Gaétane Lamarche-Vadel, « La Sirène, entretien avec Christophe Cuzin », revue d'art contemporain, 28 janvier 2008.

¹²⁰³ Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Itinéraire bis 1*, Paris, Immanence, Novembre/décembre 2002. *Itinéraire bis 2*, Paris, Immanence, Jan/Fév/Mars 2003. *Itinéraire bis 3*, Paris, Immanence, Avril/mai/juin 2003. *Itinéraire bis 4*, Paris, Immanence, setp/déc 2003. *Itinéraire bis 5*, Paris, Immanence, Jan/Fév/Mars 2004. *Itinéraire bis 6*, Paris, Immanence, Avril/mai/juin 2004.

¹²⁰⁴ Valérie Ktourza, *L'Art contemporain à Paris*, Paris, Editions Parigramme, 2006.

des artistes, soucieux de pouvoir montrer leurs travaux. Les années passant, ce sont aussi des jeunes curateurs indépendants qui firent des demandes afin de présenter une exposition au sein d'Immanence.

Pendant quelques années, il n'y avait pas de relève, pas de collectifs d'artistes qui ouvraient des lieux d'exposition comme nous en avons connus dans ces années 1990. Le marché de l'art repartant à la hausse, les galeries d'art redeviennent attractives pour les jeunes artistes, de plus nous entrons dans une période où le jeunisme est à la mode. Autre facteur non négligeable, aucun artiste, jeune curateur ou critique ne souhaite s'investir dans la création d'un lieu. Ils préfèrent essayer de faire des expositions au coup par coup dans des structures existantes, leur laissant les charges de travail et économique. Les *artist-run spaces* sont un phénomène essentiellement urbain. Nous en retrouvons dans de nombreuses villes de France.

La critique d'art Ingrid Luquet-Gad écrit au sujet de ces lieux « la dimension contestataire et la programmation expérimentale de très jeunes artistes : voilà bien l'esprit et l'énergie qui se faisaient rares à Paris¹²⁰⁵ ». La jeune critique insiste sur le style de vie, un esprit DIY (Do It Yourself), un état d'esprit plus jeunes, plus spontané, « plus canettes que champagne¹²⁰⁶ ». Il est intéressant de noter que l'ambiance est le plus important pour cette génération d'artistes et de critiques. Ingrid Luquet-Gad cite la critique d'art Camille Azaïs qui explique qu'à Berlin, elle a passé beaucoup de temps « à se frotter au milieu de l'art pour l'ambiance¹²⁰⁷ », une manière de se familiariser avec les œuvres, la qualité de celles-ci venant après. Une grande différence avec la génération que je représente, à Immanence, c'est la qualité des œuvres qui est primordiale.

Une question presque motrice et prétexte à exposition. Dans une étude récente sur la réalité du commissariat d'exposition¹²⁰⁸, les commissaires dits indépendants expriment les trois qualités du commissaire d'exposition qui sont, dans l'ordre : le jugement esthétique, les qualités humaines et enfin les qualités intellectuelles, seulement 10% des personnes interrogées mentionnent l'originalité comme « une qualité requise pour être un bon commissaire¹²⁰⁹ ». Je m'interroge car la qualité du travail et l'originalité du projet sont une qualité première pour bon nombre d'artistes-curateurs. Dans la revue *Zéro deux*, Patrice Joly donne sa version des *artist-run spaces* se distinguant des centres d'arts : « Ne resteraient plus beaucoup de prérogatives à ces lieux indépendants si ce n'est justement tous les déficits que nous avons pu constater à leur endroit : amateurisme, nonchalance, adolescence, absence du sentiment de mission de service public, absence d'obligation de résultat, possibilité de rater les expositions, de ne pas les médiatiser suffisamment, de ne pas communiquer sérieusement, bref une

¹²⁰⁵ Ingrid Luquet-Gad, « Paris, je suis venu te dire que je reviens », I-D, Septembre 2015.

¹²⁰⁶ *Ibid.*

¹²⁰⁷ *Ibid.*

¹²⁰⁸ C.E.A (dir.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2015.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

espèce de résistance passive à la loi dominante de l'efficacité médiatico-professionnelle du moment¹²¹⁰ ».

Beaucoup de ces lieux exposent de jeunes artistes, d'autres comme Immanence, la Couleuvre, le Poctb ne souhaitent pas forcément programmer exclusivement de jeunes artistes. Mais force est de constater, ces lieux servent aux artistes pour faire leurs premières armes, un passage presque obligé pour les jeunes artistes qui pourront y « faire ses premières passes d'armes avec le monde de l'art, y tirer des balles à blanc sans risquer de blesser l'ego des professionnels¹²¹¹ », ajoute justement Patrice Joly. Des lieux visités par les programmeurs et programmatrices des centres d'arts, l'étape suivante du parcours professionnel de l'artiste.

7. Paysage d'artist-run spaces à Berlin

7.1 Immanence à Berlin

De 2005 à 2009, nous avons à travers Immanence ouvert une résidence d'artistes à Berlin. Le désir de développer un tel projet est né de notre découverte du foisonnement des *artist run spaces* dans la capitale allemande. Suite à une série d'invitations pour exposer notre travail¹²¹², nous avons à partir de 2005 créé une résidence pour artistes français dans la capitale allemande. Cette résidence exista jusqu'en 2009 sous deux formes et deux adresses. La première, de mai 2005 à décembre 2006, en association avec SMP de Marseille. Cette résidence prit pour commencer le nom de *Visitematente* [Fig. 123] située dans le quartier de Wedding, au nord de Berlin, au-delà du périphérique, au milieu des tours et HLM avec une forte concentration de population immigrée, essentiellement turque.

La résidence était composée d'un atelier-logement et d'un espace sur rue faisant office de lieu d'exposition. En 2005, lorsque nous sommes arrivés dans cette rue, la Schwedter straÙe, nous étions les seuls artistes, qui plus est organisant des expositions, ce qui implique une visibilité et une ouverture au public. En 2006, nous avons cessé notre collaboration avec nos confrères marseillais de SMP et nous avons ouvert un autre lieu de résidence dans le quartier de Prenzlauer Berg avec le collectif Orléanais Le Pays où le ciel est toujours bleu. Lorsque nous avons quitté le quartier de Wedding, sous notre impulsion de nombreux collectifs avaient investi la Schwedter straÙe, qui est aujourd'hui colonisée par les artistes. La seconde expérience à Prenzlauer Berg est différente, nous n'avions pas d'espace d'exposition, considérant qu'il y avait assez de lieux à Berlin pour exposer.

¹²¹⁰ Patrice Joly, « Les chemins de l'émergence 3 : les lieux indépendants », *Zéro deux*, n° 66, p. 57-58 ; et Cécile Bourne, « Les lieux alternatifs là où il faut », *artpress spécial, Écosystèmes du Monde de L'Art*, n° 22, 2001.

¹²¹¹ *Ibid.*

¹²¹² Pour un historique très complet de l'espace d'art Immanence, voir Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Esthétique Passionnelle...une vie d'expositions*, Beaux-arts de Paris éditions, Paris, 2012.

À l'époque, j'avais recensé une centaine de *projektraum*, *artist-run space* ou espace alternatifs. Nous faisons alors profiter de nos connaissances aux artistes résidents afin de leur faire découvrir les lieux possibles pour montrer leurs travaux. Ce qui a d'ailleurs toujours été notre démarche en tant qu'artiste, préférant nous immiscer dans le tissu et la scène locale. Une fois accepté, il devient plus facile de rencontrer les personnes qui nous soutiendront. Nous n'avons jamais tenté de nous imposer, mais plutôt de nous faire accepter. Prenzlauer Berg était en 2006 un quartier en voie de gentrification. Nous étions situés dans la *Winss straÙe*, encore préservée par ce phénomène. Aujourd'hui cette rue où seuls deux cafés existaient, est le centre d'une vie diurne et nocturne foisonnante. Malgré nous et avec nous, Immanence a participé au changement de Berlin. Je dirais même doublement car nous avons exposé dans des *artist-run spaces* qui aujourd'hui n'existent plus.

L'espace Capri situé en 2005/2006 sur la *Brunnen straÙe* étant, malgré son étroitesse, un lieu actif et reconnu. Plus loin à cent mètres, l'espace Copyright, géré par deux artistes Ute Linder et Patrick Huber, situé à l'angle de la *Brunnen straÙe* et de la *Bernauer straÙe* a été le centre de nombreuses expositions marquant de leur empreinte l'histoire de la vie culturelle berlinoise. Aujourd'hui Capri n'existe plus et Copyright a déménagé. Le quartier est devenu par la spéculation immobilière et sa géographie une zone touristique incontournable, car non loin de là se trouve le fameux grand marché aux puces du *Mauer Park* où affluent tous les dimanches une masse croissante de touristes. Ces deux lieux étaient situés dans le prolongement du tracé du Mur de Berlin, dans une zone cruciale, non loin du musée du Mur. Là où il n'y avait rien, hormis quelques logements sociaux, ont poussé en dix ans des immeubles de haut standing et des cafés pour touristes en mal de nostalgie est-allemande¹²¹³. La capitale allemande attire encore et toujours des artistes, des curateurs et des critiques voulant faire l'expérience du foisonnement de la ville. Berlin abrite près de deux cent *artist-run spaces* ou initiatives alternatives d'artistes¹²¹⁴. Une situation somme toute très différente de Paris,

¹²¹³ Pour une histoire de la Culture dans la capitale allemande après la seconde guerre mondiale se reporter à : COLLECTIF, *Berlin, Destructions, reconstructions et vie artistique depuis 1945*, Paris, Scérén, CNDP-CRDP, 2013. Et à : COLLECTIF, *Eine Kulturmetropole Wird Geteilt, Literarisches Leben in Berlin (West) 1945 bis 1961*, Berlin, NGBK, 1987. David Sanson, Berlin, Histoire, Promenades, Anthologie & Dictionnaire, Paris, Robert Laffont, 2014. Et Jean Mortier, *Les arts plastiques en RDA, Allemagne d'Aujourd'hui*, n° 196, Avril/Juin 2011, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire Septentrion.

¹²¹⁴ Voici entre autre quelques uns de ces espaces alternatifs apparus selon les décennies. Années 1970 : Westgermany – Berlin, EP Gallery Jurgen Schweinebraden, Büro Berlin, Ladenatelier Scheib, Kippenbergers Büro.
Années 1980 : Galerie Arkade, Wohnmaschine, Permanente Kunstkonferenz, Galerie WeiÙer Elefant, Kutscherhaus Manfred Stober, SOX, Atelier michael diller, Keramikwerkstatt von Wilfriede Mass, Rotgrün, Die Tödliche Doris, Peking, Love WG, Art Connection, Nürnberger Eck, Artcore Gallery, Galerie De Loch, Galerie Paranom, Der Laden für Nichts, Wohnmaschine, Atelier manufaktur, Galerie Bichette, Galerie Loulou, Kuprac, Giannozzo Kunstverein
Années 1990 : Tacheles, Galerie 222, Galerie ACUD, Gemeiner Kunstverein, Kunst-Werke, Botschaft e.V./Friseur, Galerie o zwei, Wolfgang Krause Projekte, Boudoir, Space Agency, allgirls international art berlin, Soma, Artacker Künstlerhaus am Acker! e. V., Flutgraben, Kunstpunkt Berlin, Walden Kunstausstellungen, Plattform, shift e.V, singuhr sound gallery, Koch und Kessler, Meinblau e.V, Pavillon, Kunstfaktor, Open Space, Museum der Unerhörten Dinge, Projektraum Berlin Akademie für angewandte Wirklichkeit, 7 hours Haus, Copyright, Loop,

Bruxelles, Londres et même New York. Cette prédominance des *artist-run spaces* est unique. Même si la capitale allemande peut aussi être un piège pour les nombreux artistes qu'elle attire¹²¹⁵.

Les loyers modérés et la douceur de vivre sont à mettre en opposition à l'absence de progression pour les artistes. La ville dispose de nombreux lieux alternatifs, de musées et de fondations mais peu ou pas de centres d'art, hormis le Kuntslerhaus Bethanien et le NBK qui à eux seuls ne peuvent répondre à la demande croissante des artistes et des curateurs. De plus, le nombre d'artistes venus du monde entier crée une concurrence dont on ne parle jamais.

Les relations qu'entretiennent ces lieux entre eux quelques soient leur importance, leur volume ou leur superficie sont elles aussi uniques. Il est possible de rapprocher ces *artist-run spaces* berlinois du modèle de multitude, des espaces démocratiques ouverts qui permettent la réalisation d'envies, de désirs d'expositions, de rencontres : « La démocratie à l'échelle globale est en train de devenir, pour la première fois, une possibilité réelle, que nous appelons le projet de la multitude. Le projet de la multitude n'exprime pas seulement le désir d'un monde d'égalité et de liberté. Il ne revendique pas seulement une société démocratique globale, ouverte et inclusive : il se donne les moyens de réaliser ce désir¹²¹⁶ ». Que cela soit nationalement ou internationalement, la ville de Berlin possède un caractère exceptionnel d'attractivité, caractérisée par son esprit de liberté, son dynamisme ou son aspect expérimental. Comme partout ailleurs ces initiatives se déclinent sous formes de galeries, d'appartements, de *show-rooms*, d'*artist-run spaces* ou de galeries. Quatre critères permettent de définir ces diverses formes. Le premier est que ces initiatives sont expérimentales, discursives et interdisciplinaires. Le second est que la présentation se fait toujours en présence d'un public. Le troisième critère est que ces projets sont non commerciaux, le quatrième est que ces lieux ne sont pas forcément structurés pour recevoir des fonds publics. Les espaces alternatifs berlinois vont se développer en trois phases, la première dans les années 1970 avec la présence du Mur. La seconde phase, celle de l'immédiate après chute du Mur et enfin une troisième phase dans les années 2000 avec un développement explosif¹²¹⁷.

Années 2000 : Visite ma tente, Immanence, Mehrzweckhalle, The RAUM FÜR ZWECKFREIHEIT, BrotfabrikGalerie, Center, LoBe London Berlin Art Kunst, Postbahnhof am Ostbahnhof, Capri, glue SCHAUFENSTER, NGBK Kunstcoop©, Bootlab, Plattform, Sparwasser HQ, AAA - Abteilung für Alles Andere, Art Laboratory Berlin, Arttransponder, A Trans, Ausland, Berlin-Weekly, Berlinerpool, Büro komPleX, Flutgraben e. V., Galerie Axel Obiger, Galerie Kurt im Hirsch, GARTENSTUDIO, G.A.S. – station, General Public, Gitte Bohr, Kurt – Kurt, L'Atelier, kunst(spiel)raum, LoBe, London Berlin, MEINBLAU e.V., Mica Moca project berlin, OKK, Panke e. V., RAUM FÜR ZWECKFREIHEIT, rosalex, Schillerpalais e. V., Scotty Enterprises, Several Pursuits, Sparwasser HQ, Spor Klübü, Stedefreund, super bien!, tmp, UNWETTER ,uqbar , Walden Kunstausstellungen, WerkStadt e. V.

¹²¹⁵ Verena Harzer et Caroline Wolf, Berlin : Le Mythe Berlin ou « ich bin ein Berliner », Modo modus operandi, n° 0, printemps 2004.

¹²¹⁶ Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.

¹²¹⁷ Cette revue présenta en 2006 un numéro spécial consacré aux *artist-run spaces* berlinois, une mine d'information, Collectif, *Berlin, Fucking Good Art*, n° # 12, Berlin, 2006.

7.2 Die Tödliche Doris

Cette scène berlinoise remonte aux années 1970/80, à l'époque où la ville est coupée en deux par le mur. Le contexte est comme toujours important jouant un rôle à part entière, la ville coupée en deux est un des personnages de l'histoire en train de se faire. Les motivations restent très différentes que l'on soit d'un côté ou de l'autre du Mur. À l'Ouest, l'indépendance du marché de l'art est une motivation pour créer un espace d'exposition. À l'Est, l'indépendance envers l'état est la raison principale de telles initiatives. À l'Ouest, les premiers projets vont se développer dans le quartier de Schöneberg, rapidement suivi par celui de Kreuzberg. Un des collectifs les plus représentatifs du climat ambiant est le groupe *Die Tödliche Doris*¹²¹⁸ [Fig. 124]. Inspiré par le post-structuralisme des Jean Baudrillard, Michel Foucault, Félix Guattari et Jean-François Lyotard.

Die Tödliche Doris désire déconstruire de façon derridienne la sculpture par le son. Ils vont jouer entre le musical et le non-musical. Ce groupe a été actif dans plusieurs domaines durant son existence, jusqu'à sa dissolution officielle en 1987 : art, photographie, cinéma, vidéo, performances artistiques et littérature.

7.3 Atelier Michael Diller

À l'Est, les artistes vont se réunir dans des appartements, moins exposés, plus discrets. Diverses initiatives se distinguent comme l'atelier Michael Diller [Fig. 125]. Au début des années 1980, le jeune graphiste Michael Diller ouvrit son appartement du 85 de la Pappelallee aux visiteurs. La légende veut que le peintre Schmidt-Rottluff y ait séjourné après la guerre. L'atelier de Michael Diller avait une situation particulière car il n'avait pas de voisin, connu pour sa discrétion, son retrait, faisant de lui une figure incontournable de l'intégration, de la diffusion des œuvres et des idées des artistes de l'époque. Les lieux servaient surtout pour des discussions et présentations, des photographes venaient présenter leurs dernières réalisations, mais aussi des présentations de ce qui se passait à l'Ouest comme les visites de Klaus Werner venant informer le public présent des œuvres et des artistes présentés à la toute dernière *documenta*. Parfois, la STASI débarquait, notant les noms de toutes les personnes qui n'avaient pas fui par les escaliers de service.

7.4 Die EP Galerie

L'une des entreprises privées les plus remarquables, est celle de la *Die EP Galerie*, de Jürgen Schweinebraden. Ce psychologue emménage à Berlin en 1970, quittant la ville de Dresde. Il s'installe

¹²¹⁸ Die Tödliche Doris est un jeu de mot entre Deadly Doris et Tödliche Dosis, signifiant dose létale. Ce groupe basé à Berlin de 1980 à 1987 est un groupe de musique punk mais aussi auteur de performances. Il est fondé par Wolfgang Müller, NiKolaus Utermöhlen, rejoints par Chris Dreier, Dagmar Dimitroff, Tabea Blumenschein et Käthe Kruse.

dans un appartement au numéro 17 de la Dunckerstrasse à Prenzlauerberg. Il agrandit la surface de ce dernier (quarante mètres carrés) en louant les deux appartements voisins. Il y organise les premières expositions de l'artiste Ralf Winkler, plus connu sous le nom de A.R.Penck, les deux hommes se connaissent depuis 1956. En 1974, Jürgen Schweinebraden organise une exposition le jour de la mort de Pablo Picasso en hommage au maître catalan décédé l'année précédente. Pablo Picasso fait partie des artistes interdits en Allemagne de l'Est. Une exposition qui lui valut d'être surveillé de près par la police d'état (STASI). La particularité de l'initiative de Jürgen Schweinebraden est d'inviter des artistes de l'Ouest [Fig. 126], souhaitant faire dialoguer les cultures en faisant traverser les œuvres et les artistes, de l'autre côté du Mur. C'est ainsi qu'il exposera : Robert Filliou (1974), Tomas Schmit (1978), Bernd et Hilla Becher (1978), Richard Gordon Stout, Raffael Rheinsberg et Stephen Williats (1980), et Charles Simonds (1978). Les problèmes liés aux passages à la frontière étaient souvent résolus par les valises diplomatiques.

Jürgen Schweinebraden exposait aussi des artistes venant de l'Est, exposant la poésie visuelle de l'artiste tchèque Ladislav Novak et les travaux conceptuels de l'artiste polonais Roman Opalka. En 1976, le public assistera aux performances de Petr Stembera, ou deux ans plus tard aux actions de Marcel Odenbach et Michelangelo Pistoletto.

En 1980, le lieu accueille la première performance vidéo « die aktion achtung aufnahme » (le plan des mesures d'alertes) de Wolf Kahlen filmant ce qu'il se passe dans la galerie, lançant par moments des coups de semonce. Alors qu'A.R.Penck peint sur des panneaux de verre, une caméra enregistre les gestes de l'artiste diffusés sur un écran devant lequel est situé l'artiste.

La galerie EP existera jusqu'en 1980 Jürgen Schweinebraden est poursuivi depuis 1979 par la STASI écopant de plusieurs amendes, en 1980, une lourde condamnation pour fabrication d'imprimés illégaux l'oblige à quitter l'Allemagne de l'Est. Ces imprimés sont ceux que A.R.Penck réalisa pour une exposition. Jürgen Schweinebraden passeur d'œuvres et d'idées comme pour cette exposition de Robert Filliou en 1974, l'artiste franco-américain est en résidence au DAAD¹²¹⁹ à Berlin Ouest. Il vient du Canada, où il a séjourné dans le lieu alternatif Western Front¹²²⁰ produisant des vidéos. Robert Filliou a dans ses bagages de multiples d'artistes, dont ceux de General Idea. Robert Filliou organise une exposition au DAAD lors de sa résidence, dont se souvient l'artiste AA Bronson : « L'exposition du DAAD incluait General Idea, c'était vraiment notre première exposition à Berlin¹²²¹ ». Nous pouvons affirmer, à la lumière des propos de l'artiste canadien, que la première participation à une exposition de General Idea à Berlin est due à un artiste, Robert Filliou.

¹²¹⁹ Il existe un catalogue relatant un échange entre l'artiste Ben Vautier invité pendant une année au DAAD, il apprendra à connaître la situation de l'art à Berlin, le résultat fut une exposition au musée de Nice. Voir catalogue *Situation Berlin*, galerie d'art contemporain des musées de Nice, Nice, juillet 1981.

¹²²⁰ L'ouvrage de référence sur l'histoire de ce haut lieu alternatif, fait allusion dans son titre à une pièce de Filliou (une histoire chuchotée de l'art qui devient ici une histoire chuchotée de vingt ans de Western Front), Keith Wallace, *Whispered Art History : Twenty Years at the Western Front*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002. Ainsi que Diana Nemiroff, "A History of Artist-Run Centres in Canada with Particular Reference to Véhicule, A Space and the Western Front." MA thesis, Concordia University, 1985.

¹²²¹ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, Berlin, documents annexes, p. 12.

7.5 Atelier Hans Scheib

Autre galerie atelier, celui de Hans Scheib. Ce sculpteur débarque à Berlin en 1976, ouvrant aux visiteurs les portes de son atelier du 23 Raumerstrasse à Prenzlauerberg. Au départ, il s'agit de petites expositions ventes des artistes de son entourage (Ursula Scheib, Anatol Erdmann, Reinhard Stangl, Karla Woisnitza, Volker Henze, Harald Toppel, Cornelia Schleime). Il reprend l'idée de Jürgen Schweinebraden au sujet d'une exposition en hommage à Pablo Picasso, ici, c'est le centième anniversaire de l'artiste qui est fêté. Dix-sept artistes, graphistes et sculpteurs y participent dont Eberhard Göschel et Peter Herrmann. Les artistes provenant d'Allemagne de l'Est ont souffert d'un manque de considération, au mieux ils étaient exotiques, au pire uniquement des artistes de l'Est. L'artiste Hans Scheib rappelle que lors de la visite de son professeur Eberhard Roters dans son atelier, ce dernier lui demanda ce qui n'allait pas. Hans Scheib répondit : « je ne veux pas être considéré comme un phénomène exotique ou un artiste de la DDR. Je suis un sculpteur en Allemagne ¹²²² ». Eberhard Roters lui répondit : « C'est là que les choses se compliquent ¹²²³ ». Les espaces alternatifs de Berlin-Est vont effectuer un changement paradigmatique du territoire artistique. Ces artistes sont entre deux à trois cents, pour la plupart regroupés sous l'union des artistes (Künstlerverband). Comme le souligne Paul Kaiser les artistes de Berlin-Est « se confrontaient avec les développements esthétiques internationaux, philosophiques, sociologiques et artistiques notons les parallèles avec le concept de nomadologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, le poststructuralisme français et les analyses de Michel Foucault sur les discours du pouvoir ¹²²⁴ ». Il ajoute plus loin, « ces artistes étaient en accord avec la lecture du postmodernisme en France, notamment l'esthétique affirmative de Jean-François Lyotard ¹²²⁵ ».

7.6 Deloch Galerie

La Deloch galerie située dans l'appartement du galeriste au 50 de la Schönhauserallee, verra une quinzaine d'expositions de septembre 1986 à juin 1988 [Fig. 127], comme par exemple une exposition des photographies de Rainer Jesträm qui deviendra plus tard une figure de la scène électro, ou encore en mars 1987 une exposition personnelle du jeune artiste est-allemand Carstein Nicolai. Le galeriste écopera d'une amende de trois cents marks de la part des autorités pour l'exposition de graffitis post-punk de l'artiste Igor Tatschke.

¹²²² Hans Scheib, in Catalogue *Gegen Stimmen, Kunst in der DDR 1976-1989*, Berlin, Deutsche gesellschaft e.V., 2016, p. 547.

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ Paul Kaiser, « Instable Wertelage », in catalogue *Gegen Stimmen, Kunst in der DDR 1976-1989*, Berlin, Deutsche gesellschaft e.V., 2016, p. 185..

¹²²⁵ *Ibid.*

7.7 Wohnmaschine

La galerie Wohnmaschine (la machine à habiter) est fondée par Friedrich Loock, le plus jeune des artistes-curateurs de l'époque [Fig. 128]. Le nom fait allusion aux théories sur l'architecture de Le Corbusier, reposant sur le concept d'exposition, entre logement et espace de travail. De novembre 1988 jusqu'à la fin de l'année 1989 se déroula neuf expositions dont celle du peintre Clemens Wallrot qui sera plus tard un des membres fondateurs du célèbre squat berlinois Tacheles.

7.8 Galerie Arkade

En mars 1973, l'historien d'art Werner Klaus prend la direction de la galerie Arkade. Le 12 novembre de la même année, il soutient au conseil d'administration de la galerie l'idée d'une coopérative pour l'art contemporain. Il se déroulera soixante-sept expositions à la galerie Arkade. Les expositions se font grâce à l'appui de mécènes, collectionneurs et d'amateurs d'art. Toutes les générations sont représentées d'Hermann Glöckner, Willy Wolff en passant par des artistes plus jeunes comme Horst Bartnig [Fig. 129], Carl Friedrich Claus ou Harald Metzkes. Le jeune Klaus Staeck exposera à la galerie Arkade en 1976¹²²⁶, devenant plus tard l'éminent éditeur de multiples de Joseph Beuys, Dieter Roth, A.R. Penck, Marcel Broodthaers et Robert Filliou. L'Akademie der Kunst a consacré une grande exposition aux multiples édités par Klaus Staeck¹²²⁷. Divisée en plusieurs parties, cette exposition présentait dans l'une d'entre elles les auto-organisations. Étaient ainsi présentés au public des documents des éditions Agentzia, Grapus, General Idea, 7.Produzentengalerie, Clara Mosch, Albrecht D./Reflection Press¹²²⁸. Comme le souligne Séverine Marguin : « le critique d'art Peter Funken parlera à ce sujet de « l'économie de Kreuzberg¹²²⁹ », pour désigner la présence de ces espaces et groupes dans ce quartier du sud de la ville.

8. Martin Kippenberger

Martin Kippenberger fut le créateur de *Kippenbergers büro* en 1978 à Berlin, où il expose de jeunes artistes, devenant aussi au même moment directeur du club SO 36 à Berlin. Si j'insiste particulièrement sur les initiatives de Martin Kippenberger, c'est qu'elles font aujourd'hui l'objet d'une redécouverte permettant la compréhension de cette pratique curatoriale, complémentaire et

¹²²⁶ La galerie Arkade éditait de petits catalogues (10 x 15 cm) pour chaque exposition. Voir par exemple celui de Klaus Staeck, Berlin, galerie Arkade, 1976.

¹²²⁷ Staeck est aussi à l'initiative d'Intermedia 69, voir pour cela : Renate Buschmann, Jochen Götze, Klaus Staeck, *Anarchie, Revolte, Spektakel, Das Kunstfestival, Intermedia 69*, Göttingen, Steidl, 2009.

¹²²⁸ *Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der sammlung Staeck*, Berlin, Akademie der Kunst, 2015.

¹²²⁹ Séverine Marguin, « Projects Spaces in the Berlin Art Field », in Dorothee Albrecht, Andreas Schmid et Moira Zoitl (dir.), *Dreams of Art Spaces Collected*, Berlin, IGBK, 2015, p. 199.

nourricière d'un travail artistique. Un de mes modèles est sans conteste l'artiste allemand Martin Kippenberger.

J'utilise pour la réalisation de mes œuvres des reproductions photographiques. Ces images donnent une vision prédéterminée de la vaste réalité tridimensionnelle transformée en objets bidimensionnels sur la toile. La réalité vue sur chacun des tableaux ne peut imposer sa forme globale, elle peut simplement laisser son souvenir peint. La peinture devenant la mémoire imaginaire de la chose vue, comme pour les œuvres de la série des *Curating Painting*. J'y assimile, dans une contradiction confondante, à la fois la chose vue à la chose photographiée, la chose vue à la chose peinte, et la chose peinte à la chose vue ; ce qui implique une recherche documentaire, surtout pour des événements passés. Dans le cas de Martin Kippenberger, il existe de nombreux documents, mais là aussi l'activité curatoriale de l'artiste a été peu prise en compte. Les catalogues d'exposition sur l'artiste ne font pas étalage de documents sur les activités curatoriales de l'artiste.

Ce n'est que très récemment que cette dernière est découverte ou redécouverte. Pour la première fois dans une rétrospective de cet artiste, des vitrines présentent la documentation sur le Kippenberger büro, Le MOMAS et SO 36. Pour la première fois est présenté au public ce qu'il reste des photographies prises par l'artiste lors du défilé de mode pour Jürgen et Claudia Skoda. Cette exposition est *Martin Kippenberger : sehr gut/ very Good* au musée d'art contemporain, la Hamburger Bahnhof à Berlin en 2013¹²³⁰. La recherche de ces documents à caractère épistémologique est une véritable quête qui fait appel à la notion de survivance. Ce modèle de *Nachladen* warburgien, « ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une « renaissance »¹²³¹ ». Une renaissance de l'image mais aussi une renaissance de l'Histoire. Ou plutôt la résurgence d'Histoire que je souhaite faire apparaître, celle de la double activité de l'artiste-curateur. Celle de la création du Kippenberger büro ou du Momas de Martin Kippenberger.

Dans un tableau de moyen format (89 x 116 cm) [Fig. 65], deux vues d'exposition sont présentées. La première, la plus visible traitée en camaïeu de gris, rappelle la série de tableaux réalisée par Martin Kippenberger en 1976-77, intitulée « Uno di voi, un tedesco in Firenze¹²³² » [Fig. 130]. L'artiste revient de Florence, il retourne à Berlin. Cette série traitée en grisaille est l'acte de naissance du peintre allemand décidant dès lors d'épouser une carrière de peintre, correspondant aux années berlinoise de l'artiste et à sa quête d'un local pour y installer ce qui sera le Kippenberger Büro. Une autre vue du Kippenberger büro est visible, enchâssée dans un enchevêtrement de livres. Traitée en

¹²³⁰ Exposition « Martin Kippenberger : sehr gut | very good », Berlin, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, du 23 février au 18 août 2013.

¹²³¹ ¹²³¹ Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante. Histoire de l'Art et le temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 89.

¹²³² Martin Kippenberger, 'Uno di voi, un tedesco in Firenze-', 1976-77, Huile sur toile, (56 toiles au format 50 x 60 cm). Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

couleur, cette image est une vue frontale du bureau de Martin Kippenberger. Elle est entourée de livres et de dossiers avec à l'intérieur des livres et documents. Dans ce registre d'archivage, nous pouvons lire distinctement sur ces dossiers « Curated by Artists », « Artist-run Spaces », « On curating », « Kippenberger », « Gordon Matta-Clark », « Remake d'expos », « Mike Kelley » et « Marcel Broodthaers ».

Autre tableau réalisé en 2015, autour de Martin Kippenberger, un petit format (35 x 27 cm) [Fig. 131]. Le tableau est coupé en deux, sur la partie gauche neuf livres de et sur l'artiste. Sur la partie droite, une vue du musée créé par l'artiste en 1993, le Momas. Cette vue est sur un fond blanc, la vue est au format d'une carte postale comme un souvenir de ce musée. Ces deux peintures sont représentatives du cheminement effectué pour leur réalisation. Je suis toujours à la recherche d'une histoire et de documents pour que celle-ci se révèle, une nécessité, pour qu'au moment même de sa réalisation l'objet pictural soit pensé. Cet environnement sémantique de l'œuvre est la condition *sine qua non* de la réalisation de ces pièces, des métadonnées qui permettent la réalisation de l'œuvre. Le médium théorique, tel que pratiqué pour la réalisation de mes œuvres est à la fois un instrument pragmatique et expérimental.

Je passe de la traduction de la théorie vers la pratique artistique. Et inversement de la pratique d'un art vers la théorie qui prend forme et fonctionne au sein de mes réalisations plastiques comme un habitus de ma pratique, ce qui me permet aussi d'avoir une vision synoptique du sujet traité. Ce qui suit est le résultat de ce cheminement intellectuel, de ces recherches autour des activités curatoriales de Martin Kippenberger.

8.1 Kippenberger Büro

Martin Kippenberger ouvre le Kippenberger Büro en 1977 avec Gisela Capitain [Fig. 132], alors professeur à Berlin. Elle rencontre l'artiste par l'intermédiaire de sa sœur Jenny en 1977 au bar berlinois Exil, « Le meilleur bar d'artistes à Berlin à cette époque¹²³³ », souligne-t-elle. Kippenberger Büro va rapidement s'imposer comme incontournable dans la scène berlinoise de l'époque par son programme musical et sa programmation innovante. Ce bureau fermera en 1980. L'artiste vient de Hambourg, il souhaite poursuivre sa carrière artistique à laquelle il pense pouvoir donner un nouvel envol dans l'ancienne capitale de l'Allemagne. Il vit à l'époque dans un loft de trois mille sept cent cinquante mètres carrés, la Fabrikneu, sur la Zossener Strasse, un bâtiment appartenant au couple Claudia et Jürgen Skoda.

En arrivant à Berlin, Martin Kippenberger, proche de Sigmar Polke, Jürgen Klauke, Ina Barfuss et Thomas Wachweger, avait quelques connexions avec le monde de l'art, mais il n'était pas connu ou reconnu dans le milieu berlinois. Pour un des défilés de mode de Claudia et Jürgen Skoda

¹²³³ Gisela Capitain, « entretien », in Josephine von Perfall, *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, Berlin, distanz verlag, 2013, p. 39.

présenté à la Fabrikneu, il réalisera une œuvre au sol, intitulée « The intimate Life of the Skoda Family » [Fig. 133]. Il passa une semaine à prendre des photographies d'amis, d'objets, de tout ce qui l'entourait, ce fut près de mille trois cents images imprimées en une seule nuit¹²³⁴. Martin Kippenberger va grâce à ses nouvelles connexions à la Fabrikneu, se constituer un réseau qui lui servira plus tard pour la création du Kippenberger Büro.

À Berlin, il recherche un lieu, écumant le quartier de Kreuzberg. Près de l'Oranienplatz, il tombe sur un immeuble à l'architecture typiquement Bauhaus. Ce loft est souvent comparé à la Factory d'Andy Warhol¹²³⁵. L'influence est reconnue par Martin Kippenberger et Gisela Capitain qui dit très clairement : « Warhol et sa factory était un modèle important pour Kippenberger. Il connaissait le travail de Warhol, son système de production, son magazine, il l'admirait et le respectait¹²³⁶ ». Martin Kippenberger et Gisela Capitain vont louer la moitié du sixième étage du building. La transaction avec le propriétaire sera très rapide car visité le vendredi, le lundi suivant l'espace est déjà loué par Kippenberger et Capitain. L'artiste n'avait à ce moment pas d'idée précise de ce qu'il voulait. Gisela Capitain rappelle qu'il « voulait son propre espace pour faire un programme d'art dans ce qu'il pensait être la bonne voie¹²³⁷ ». Il n'a aucune idée de la manière dont il va se servir de l'espace, va-t-il en faire un espace d'exposition ou son atelier de peinture ? Martin Kippenberger n'avait même aucune idée de ce qu'était un artiste contemporain, mais elle avoue que « rétrospectivement, je suis sûre qu'il avait un plan précis¹²³⁸ ». Dès le départ, les rôles qu'exercent Martin Kippenberger et Gisela Capitain sont très clairs. Gisela Capitain sort d'une relation amoureuse, l'une des premières conditions est que la relation avec Martin Kippenberger soit strictement professionnelle. Elle est considérée par l'artiste comme une partenaire, faisant partie de tous les projets. Les idées, les discussions sont formulées de manière très claire afin de ne pas créer de malentendu. Pour Gisela Capitain ces trois années passées auprès de l'artiste sont des années de formation inégalable. Avec lui, elle a appris ce qu'est un artiste contemporain et un lieu d'exposition.

Le système de fonctionnement de Martin Kippenberger peut se résumer par le titre d'une de ses peintures des années 1980, « *Think today, finished tomorrow* », (Pense aujourd'hui, finie demain), ce qui est révélateur de la pensée de l'artiste, celle de la production rapide acceptant la possibilité de l'échec. « Cette approche et cette voie d'action est un facteur décisif dans la formation de mon critère de jugement¹²³⁹ », souligne Gisela Catipain. En 1979, est présentée au Kippenberger Büro, l'exposition « Misery » avec des œuvres de Werner Büttner, Achim Duchow, Walter Dahn et Georg Herold. Cette exposition fut préparée en négociant, produisant et créant le magazine « *Serh Gut/Very*

¹²³⁴ Claudia Skoda, in *Kippenberger & Friends, op. cit.*, p. 153.

¹²³⁵ C'est le cas de Karen Rester, « Martin Kippenberger : Sehr Gut/Very Good », in <http://Bombmagazine.org://bombmagazine.org/article/7252/martin-kippenberger-sehr-gut-very-good>. (consulté le 8 avril 2015).

¹²³⁶ Gisela Capitain, « entretien », in *Kippenberger & Friends, loc. cit.*, p. 46.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 42.

Good », réalisant les affiches et les cartons d'invitation et catalogues, c'est-à-dire le lot quotidien des deux associés. Cette exposition organisée par Martin Kippenberger était l'occasion de réunir des artistes de Hambourg et Düsseldorf. Il se change en impresario se chargeant de tout. Le jeu avec le titre de l'exposition était significatif d'un usage de l'ironie kippenbergienne usant de couches multiples, « un événement extraordinaire en image et sons sur le thème de : La Misère. »

Dans un entretien avec Jutta Koether, Martin Kippenberger résume à lui seul sa façon de voir, « dans une exposition, tu peux trouver des bons et des mauvais tableaux, les gens peuvent au moins avoir des controverses. Surtout que les œuvres ne soient pas bonnes !¹²⁴⁰ ». Plus loin, « Si tout est bien, ça ne compte plus¹²⁴¹ ». C'est dans cet état d'esprit que Martin Kippenberger a organisé toutes les expositions, concerts, événements au Kippenberger Büro et au club SO 36. Pour Gisela Capitain, Martin Kippenberger avait loué ce bureau afin d'en faire son atelier de peinture, mais pas dans un sens traditionnel du terme. Il se considérait plus à l'époque comme un consultant ou un amuseur. Il veut montrer un autre visage que celui d'un artiste typique de la Moritzplatz de Kreuzberg à Berlin.

C'est pour lui une façon de se rendre unique, de se détacher des autres artistes. En peu de temps tout le monde parle de lui. Il faut se souvenir qu'à l'époque les jeunes artistes n'avaient aucune chance de pouvoir présenter leurs travaux. La galerie René Block où étaient exposés Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke et les artistes Fluxus était la seule voie possible à Berlin. « Toutes les galeries avaient un petit côté provincial¹²⁴² », souligne Helmut Middendorf. Helmut Middendorf est un artiste né en 1953, élève de Karl-Horst Hödicke à l'Université des Arts de Berlin de 1973 à 1978. Il est aujourd'hui le meilleur représentant de la *Neue Wilde Painting* des années 1980. Avec Rainer Fetting, Salomé et Bernd Zimmer, il crée « la Galerie » sur la Moritzplatz de Berlin. Ces jeunes artistes vont briser les codes avec les artistes présentées jusqu'alors. Comme il le dit lui-même : « Originellement, il y avait dix personnes qui faisaient des choses différentes, dessins, peintures, films, performances. Initialement, la situation était complètement ouverte¹²⁴³ ».

Martin Kippenberger va aussi profiter de cette situation nouvelle. Helmut Middendorf ne voit pas de concurrence entre la galerie de la Moritzplatz et le Kippenberger Büro [Fig. 134]. La galerie du groupe de la Moritzplatz fonctionnait plus comme une galerie traditionnelle, par contre le bureau de Martin Kippenberger était autre chose. Les murs étaient tapissés de photographies avec de nombreux motifs que l'on retrouvera plus tard dans les peintures de l'artiste. Il était toujours sur place, monopolisant les lieux. À l'entrée du Kippenberger Büro, il y avait une photographie d'un canard, on pouvait y lire « Je n'ai pas besoin de chaussettes, mes pieds sont toujours frais et cool dans l'eau. » Gisela Capitain se souvient, le partage du bureau se faisait à part égale avec Martin Kippenberger,

¹²⁴⁰ Jutta Koether, Entretien avec Martin Kippenberger, « il faut savoir tenir, publié pour la première fois », *Texte zur Kunst*, n° 3, été 1991. Publié ensuite en français dans une version courte, in Martin Kippenberger, *Kippenberger sans peine*, trad. D. Baumann, Genève, Mamco, 1997. Repris in Catherine Chevalier et Andreas Fohr, *Une anthologie de la revue texte Zur Kunst de 1990 à 1998*. Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 130.

¹²⁴¹ *Ibid.*

¹²⁴² *Ibid.*, p. 91.

¹²⁴³ *Ibid.*

« Martin faisait lui aussi les courses, préparait le petit déjeuner¹²⁴⁴ ». Gisela aidait Martin pour réaliser les exemplaires du fanzine « *serh gut, very good* », tapant la liste des prix et mettant aux murs des toilettes des bars avoisinants les affiches annonçant les expositions et concerts.

La galerie de la Moritzplatz a été créée sous l'influence de leur professeur commun, Karl-Horst Hödicke qui avait dans les années 1960 lui-même créée l'importante galerie associative, la Großgörschen 35, rappelle Bernd Zimmer¹²⁴⁵. Karl-Horst Hödicke va initier ses étudiants aux pratiques collectives favorisant le travail en groupe, en réalisant des affiches, des cartons d'invitation mais aussi dans la réalisation d'œuvres communes. Les vernissages de la galerie sur la Moritzplatz pouvaient recevoir jusqu'à deux à trois cent visiteurs. Il se dégageait une énergie artistique sur cette place, en faisant un des lieux incontournables pour quiconque s'intéresse à l'art.

Bernd Zimmer se souvient : « les personnalités des musées comme Christos Joachimides ou Jürgen Harten, directeur de la Kunsthalle de Dusseldorf, des acteurs de la Schaubühne, des peintres, parmi eux Martin Kippenberger, mais aussi des stars de rock comme David Bowie ou Iggy Pop. Tout le monde accourait à la Moritzplatz, juste parce que cela était existant et bon¹²⁴⁶ ». En 2013, pour le soixantième anniversaire posthume de Martin Kippenberger, l'artiste Werner Büttner revient sur le parcours de son confrère et ami. Sur la gestion du Kippenberger Büro, il déclare malgré les mésententes, « Martin réagissait de manière souveraine, c'est ce qui le rendait magnifique¹²⁴⁷ ».

8.2 SO 36

Ce club historique situé dans le quartier de Kreuzberg, riche en tradition, ouvre en 1861. En 1930, le local abrite un cinéma (le Kino am Heinrichplatz), les dégâts causés par les bombardements de la seconde guerre mondiale le conduisent à sa fermeture. Il rouvre en 1951, mais la construction du mur de Berlin signe sa fermeture définitive. Pendant les années 1960 et 1970, le local deviendra un atelier puis un supermarché. C'est en août 1978 que le local ouvre et prend le nom de SO 36 (le chiffre correspond au code postal du quartier où il est situé). Il devient une salle de concert Punk et New Wave. Le directeur Achim Schächtele est malade, le club est menacé de faillite, Martin Kippenberger en prend la direction, associé à Andreas Rohe. Il essaiera d'établir une connexion entre le punk, la New Wave et l'art comme il avait fait à Düsseldorf au club Ratinger Hof.

Il invita aux côtés de groupes punk des groupes avant-gardistes comme The Red Crayola, Suicide, Iggy Pop et Lydia Lunch. Mais cette tentative de fusion des genres fut un échec, le club fut l'objet de nombreuses attaques violentes qualifiant cette scène de « consommation de merde »

¹²⁴⁴ Gisela Capitain, citée par Susanne Kippenberger, *Der Künstler und seine Familien*, Berlin, BV Verlag, 2007. Reprint en anglais, *The Artist and His Families*, New York, J&L Books, 2011, p. 148.

¹²⁴⁵ La galerie Großgörschen 35 est une galerie dite de production (Produzentengalerien) comme nous en trouvons peu ailleurs, elle fut active de 1964 à 1968. Bernd Zimmer, in *Kippenberger & Friends*, *loc. cit.*, p. 180.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 180-181.

¹²⁴⁷ Werner Büttner, « Happy Birthday, heavy Burschi », *Monopol*, février 2013, p. 62.

(*Konsumscheisse*) et appelant à sa destruction. Lors d'un concert du groupe anglais Wire, un cambriolage d'une extrême violence eut lieu, suite à cet événement Martin Kippenberger mit fin à son engagement. L'artiste gérait en même temps son Kippenberger Büro et le club SO 36. Il réalisa les affiches et invitations au sein de son bureau. Il se produira au SO 36 avec son groupe de musique *Luxus*. Comme le souligne Jutta Koether, nous sommes en présence d'une sous-culture que Martin Kippenberger apporte avec lui, « la première apparition en public de son travail fut comme impresario dans le Berlin du début du punk et de la scène avant-garde¹²⁴⁸ ». Après avoir organisé l'exposition « Misery » au Kippenberger Büro décrite par Jutta Koether comme « l'armory show pour la nouvelle génération d'artistes, particulièrement les peintres de cette époque¹²⁴⁹ ». Martin Kippenberger était constamment en mouvement, vivant à plusieurs endroits à la fois.

8.3 Momas

En 1993, il met en place un nouveau projet, le *Momas* (le Museum of Modern Art sur l'île de Syros en Grèce). Un musée sans mur dans un ancien abattoir en ciment abandonné. Ce musée n'a ni budget, ni collection, ni ressources financières si ce n'est que Martin Kippenberger en est le fondateur, le curateur, le directeur et le producteur. Ce musée éphémère vivra trois années, accueillant de nombreux projets inattendus réalisés par des artistes de l'entourage de Martin Kippenberger. Ce musée est pour lui une façon de soulever la question du rôle de celui-ci dans la société et de ses rapports avec les artistes¹²⁵⁰. Des quatre bâtiments en béton placés sur l'île, il choisit celui qui ressemble le plus à une table¹²⁵¹. Il aimait cet aspect de squelette de béton, trouvant toujours de la beauté dans les ordures¹²⁵². Susanne Kippenberger, sœur de l'artiste, explique : « depuis 1988, il avait planifié de prendre une année sans expositions et de faire une pause¹²⁵³ ».

Les artistes exposant au MOMAS sont : Ulrich Strotjohann, Johannes Wohnseifer, Stephen Prina, Cosima von Bonin, Christopher Williams, Michel Majerus, Heimo Zobernig et Christopher Wool. En 1993 Martin Kippenberger est un artiste reconnu, nous ne sommes plus dans le cas de figure de la fin des années 1970 où l'artiste devait encore faire ses preuves. Il est devenu comme le souligne la curatrice Ann Goldstein, « un artiste avec la culture et le système de l'art. [...] non seulement, il fut un des artistes plus influents de sa génération en Allemagne, mais son travail était au centre des

¹²⁴⁸ Jutta Koether, « Who is Martin Kippenberger and Why Are They Saying Such Terrible Things About Him ? », *Artscribe*, n° 73, janvier-février 1989, p. 56.

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ Martin Kippenberger, *Momas*, Bruges, Snoeck, 2005.

¹²⁵¹ Il existe peu d'informations sur le MOMAS en tant que tel, à ma connaissance, il n'existe qu'une seule publication, entièrement consacrée à ce lieu, il s'agit de Martin Kippenberger, *Museum of Modern Art Syros, Syros, Cyclades, Akrotirion Kontogiannis*, Cologne, Lukas Baumewerd, 1994, reprint 2005.

¹²⁵² Susanne Kippenberger, *Der Künstler und seine Familien*, op. cit., p. 439.

¹²⁵³ *Ibid.*

discussions¹²⁵⁴ ». L'actuel directeur du Nasher Sculpture Center de Dallas, Jeremy Strick, ajoute que Martin Kippenberger : « est un des artistes les plus significatifs et les plus essentiels de sa génération, il a cultivé une pratique distincte et diversifiée centrée sur le rôle de l'artiste dans la culture¹²⁵⁵ ». Mais Ann Goldstein rappelle aussi que Martin Kippenberger « a effectivement problématisé l'entreprise de ce qu'est être un artiste¹²⁵⁶ ». Le système de Martin Kippenberger fondé sur une connaissance de la possibilité de l'échec. Cet échec est comme le rappelait Ann Goldstein une stratégie générative, comme celle de l'embarras et de l'échec. L'artiste Mike Kelley observe que Martin Kippenberger « n'était pas beaucoup intéressé par la production d'œuvres de qualité. En fait, il a tâché de créer des œuvres qui avaient une aura de l'échec en elles¹²⁵⁷ ». Zdenek Felix qui fut assistant de Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, estime que Martin Kippenberger « est comparable à Francis Picabia [...] il croit en une succession de styles¹²⁵⁸ ».

Martin Kippenberger partage avec Francis Picabia le goût pour l'absurde. Absurde comme le fut l'inauguration de ce musée d'art contemporain sur une île de Grèce. Un musée sans murs. L'architecte Lukas Baumewerd rencontra Martin Kippenberger en 1991, l'aidant sur son projet Metro-Net et sur le MOMAS. Rappelant qu'après l'ouverture officielle du MOMAS, « beaucoup d'amis et des amoureux de l'art sont venus pour assister à cette cérémonie absurde. Après une attente d'à peu près une heure et demie, une trentaine d'invitées arrivèrent. Kippenberger donne un discours et passe son tour à Hubert Kiecol¹²⁵⁹ » [Fig. 135] L'intervention de l'artiste Hubert Kiecol¹²⁶⁰ lors du vernissage fut un discours où il dit : « Quelques fois, les idées viennent comme cela, dans cet exemple, c'est la sculpture qui vient de là¹²⁶¹ ». Il y eut un tonnerre d'applaudissements et tout le monde prit le bâtiment en photo. Des boissons furent servies, une heure plus tard le jour tombait, et tout le monde se dirigea vers un restaurant pour un dîner officiel.

Pour ce musée sur une île Grecque, le MOMAS répond à tous les codes du monde de l'art, avec ses invitations, son vernissage, ses discours et son diner, l'idée de l'artiste devient réalité. Il avait un musée, dont il était l'unique directeur. Trois jours plus tard, Martin Kippenberger et Michael Krebber ouvrent une exposition à la galerie Eleni Koroneou à Athènes où les plans et dessins du MOMAS sont exposés. Pour la seconde exposition du MOMAS, les événements prirent une tout autre tournure, plus personne n'avait de doute sur l'impossibilité d'exposer sur les murs du MOMAS car

¹²⁵⁴ Ann Goldstein, « Introduction and Acknowledgments », in Martin Kippenberger, *The Problem Perspective*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2009, p. 39.

¹²⁵⁵ Jeremy Strick, « Director's Foreword », in Martin Kippenberger, *The Problem Perspective*, op. cit., p. 19.

¹²⁵⁶ Ann Goldstein, « Introduction and Acknowledgments », in Martin Kippenberger, *The Problem Perspective*, loc. cit., p. 19.

¹²⁵⁷ Mike Kelley, « Conversation avec Ann Goldstein », 18 décembre 2008, non publié mais cité par Goldstein Martin Kippenberger, *The Problem Perspective*, op. cit., 39.

¹²⁵⁸ Zdenek Felix, in *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, op. cit., p. 58-59.

¹²⁵⁹ Lukas Baumewerd, in *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, op. cit., p. 19.

¹²⁶⁰ Hubert Kiecol est un artiste proche de Martin Kippenberger, il est un des membres du quartet qu'il forme avec Martin Kippenberger, Albert Oehlen et Günther Förg. Ce groupe de musique se nomme le The Golden Kot Quartett et il n'a enregistré qu'un seul album. *The Golden Kot Quartett*, Berlin, LWR, 1987.

¹²⁶¹ Hubert Kiecol, in *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, op. cit.

celui-ci n'en possédait pas. L'artiste Christopher Wool [Fig. 136] y eut une exposition personnelle, détournant l'usage du musée en déposant des signes dans toute l'île de Syros, tous ces signes pointant vers le MOMAS. Le bâtiment est, rappelons le, un ancien abattoir. Comment ne pas faire d'analogie avec la destination première du bâtiment et la carcasse qu'il en reste ?

Martin Kippenberger n'eut jamais eu l'idée de faire des travaux pour ce musée, son but n'était pas de faire un musée au sens classique du terme, mais de démontrer qu'un musée peut fonctionner sans gardiens, sans alarme, sans système d'aération, sans air conditionné, sans toutes ces contraintes qui rendent l'institution suspecte. Ici, l'exposition est le plus important. L'architecte Lukas Baumewerd réalisera une simulation par ordinateur du musée finalisé, avec sa cafétéria. Christopher Williams montrera une série de films d'avant-garde sur les abattoirs dans un cinéma en plein air à Ermoupolis et Cosima von Bonin servira un plat de spaghettis et de macaronis sur une longue table.

Le MOMAS, souligne la sœur de l'artiste, « était une excuse pour faire la fête avec ses amis¹²⁶² ». 1993 fut aussi l'occasion de fêter le cinquantième anniversaire de l'artiste sur l'île de Syros. Ce fut l'occasion de rendre public et de faire la promotion de ce nouveau projet qu'est METRO-Net¹²⁶³.

8.4 Texte Zur Kunst

Martin Kippenberger eut non seulement une forte influence sur les artistes, il fut non seulement le curateur de l'exposition « Misery » en 1979 au Kippenberger Büro considérée comme une exposition qui révéla de nombreux artistes, mais il fut aussi influent dans le domaine de la critique d'art. Cela peut paraître incongru, mais il est important de souligner que la revue allemande *Texte zur Kunst*, aujourd'hui reconnue et de grande qualité, a été fortement influencée dès sa création en 1990 par l'artiste allemand. Comme le souligne Dietrich Diederichsen : « La publication du premier numéro de *Texte Zur Kunst* fin 1990 constitue un tournant dans le développement de la scène artistique à Cologne¹²⁶⁴ ». Éditée par Isabelle Graw et Stefan Germer, l'approche éditoriale de la revue est modelée sur la revue américaine *October*, sur une approche sociologique de l'art, une méthode appelée histoire sociale. Catherine Chevalier et Andreas Fohr rappellent : « l'influence de Kippenberger est bien plus présente dans la manière dont la communauté va se constituer non

¹²⁶² Susanne Kippenberger, *The Artist and His Families*, op. cit., p. 440. Et p. 439.

¹²⁶³ Ce nouveau projet Metro-Net de Martin Kippenberger consiste en six entrées de stations de métro imaginaires. Trois furent construites, la première à Syros en 1992, la seconde en 1995 à Dawson au nord ouest du Canada et la troisième en 1997 à Leipzig.

Deux versions supplémentaires furent exposées en 1997 lors de la *documenta X* et à *Sculpture Project* à Münster. Six systèmes de ventilations furent construits pour la ville de Tokyo, elles sont aujourd'hui visibles dans les jardins de la maison Schindler à Los Angeles. L'ouvrage suivant est la documentation la plus complète sur ce projet. Martin Kippenberger, *The Last Stop West*, Vienne, MAK Center for Art and Architecture, 1998.

¹²⁶⁴ Dietrich Diederichsen, « The poor Man's Sports car Descending a Staircase : Kippenberger as Sculptor », in Martin Kippenberger, *The Problem Perspective*, op. cit., 125.

seulement autour de *Texte Zur Kunst*, mais également des galeries et des bars de Cologne¹²⁶⁵ ». Peu de textes sur les expositions de Martin Kippenberger figurent dans l'ensemble des numéros parus de la revue. Cela s'explique principalement parce que « beaucoup des proches collaborateurs de *Texte zur Kunst* faisaient partie de son groupe d'amis (Diederichsen, Koether, etc.)¹²⁶⁶ ».

Le travail curatorial de Martin Kippenberger ainsi que toutes ses implications dans le domaine de la diffusion des idées sont aujourd'hui en cours d'étude. Cela est par conséquent reconsidéré par les historiens, critiques, artistes et curateurs et par la même occasion replacés dans le corpus de l'artiste. Nous pouvons penser au travail que l'artiste réalisa en 1976 chez les Skoda dans leur loft, pour un défilé de mode¹²⁶⁷.

Dans le milieu des années 1980, les mille trois photographies collées au sol, composant un énorme photocollage, ont été retrouvées dans le loft qu'habitait le couple Skoda. Cachées sous une couche de planches en bois, les photos avaient été préservées des intempéries et du vandalisme. À l'initiative des galeristes berlinois Annette et Rudolf Kicken, avec la coopération de Claudia Skoda, ce photomontage fut sauvé de la destruction en 2003. La restauration de cette pièce fut confiée à Otto Hubacek et les services de restauration du musée Hamburger Bahnhof. Mille quatre vingt sept photographies furent sauvées, restaurées et contrecollées sur des plaques d'aluminium. En 2013, ce même musée berlinois exposa ce photomontage au sol, lors de la rétrospective Kippenberger *Sehr Gut, Very Good*. Le Momas va lui aussi fasciner des artistes, ce musée sans murs devient au fil des années une légende. Il sera en 2007 l'objet d'une installation de la part de Mario Garcia Torres, intitulée, « *What Doesn't Kill You Makes You Stronger* ».

Cette œuvre de Mario Garcia Torres s'inscrit dans la longue histoire des œuvres inspirées par celles d'autres artistes. Les citations, remakes, détournements et autres appropriations sont désormais monnaie courante¹²⁶⁸. Le travail de Mario Garcia Torres : « repose sur des allers-retours entre le passé et le présent, rappelle Elisabeth Wetterwald¹²⁶⁹ ». L'artiste s'intéresse aux projets inachevés, aux histoires internes au milieu de l'art et aux œuvres. Il invente des histoires, met ou remet en scène les œuvres. Il s'agit toujours d'hommage car il n'évoque que les œuvres et les artistes qu'il aime. Mais au-delà du simple hommage, il s'agit de penser l'usage de ses œuvres, de savoir ce qu'il en reste. De mettre en perspective leur destinée [Fig. 137]. L'œuvre en question, « *What Doesn't Kill You Makes You Stronger* » (Ce qui ne te tue pas te rend plus fort), phrase issue du « Crépuscule des idoles » de Nietzsche en 1889, est un récit en image de l'histoire du Momas de Martin Kippenberger.

¹²⁶⁵ Catherine Chevalier et Andreas Fohr, « Préface », in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 17.

¹²⁶⁶ *Ibid.*

¹²⁶⁷ Il existe un ouvrage difficilement trouvable sur le sujet, il s'agit de Martin Kippenberger : *Eine Boden-collage für Claudia Skoda 1976*, Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2005.

¹²⁶⁸ Voir pour cela Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.

¹²⁶⁹ Elisabeth Wetterwald, *What Doesn't Kill You Makes You Stronger*, Frac Franche-comté, coll. Conférences, 2011, p. 61.

Mario Garcia Torres est invité en 2007 par l'association basée à Athènes, Locus, où il participe à un projet lié au tourisme. L'idée est de montrer les œuvres sur le port du Pyrée afin que les touristes les voient. Mario Garcia Torres connaissant de réputation le Momas de Martin Kippenberger, saute sur l'occasion pour aller sur l'île de Syros et s'informer sur le musée fictivement réel de l'artiste allemand. Il va découvrir que « le chantier a été racheté et que le bâtiment est devenu une usine de traitement des eaux appartenant à la municipalité¹²⁷⁰ ». Il arrive à obtenir une autorisation d'utiliser le bâtiment, ce que Martin Kippenberger lui-même n'avait pas réussi à obtenir. Après avoir exposé quelques œuvres réalisées dans les années 1990, il va tenter de sensibiliser les touristes au projet de musée de Martin Kippenberger. L'installation de Mario Garcia Torres est un diaporama commenté par l'intermédiaire de sous-titres, il évoque le Momas mais aussi les circonstances de son projet, l'Histoire de l'île et s'interroge nous rappelle Elisabeth Wetterwald « sur l'inscription du musée dans le contexte socioculturel de l'île¹²⁷¹ ».

Les diapositives présentées sont calquées sur l'esthétique des cartes postales, ce sont des paysages de l'île de Syros vue de loin, le bateau approchant, puis le port, plus nous avançons dans l'île plus les images se font plus sombres. Après une vingtaine de diapositives, un intercalaire avec le titre de l'œuvre apparaît, ensuite quatre images en noir et blanc du Momas, celles-ci sont tirées du livre de Lukas Baumewerd¹²⁷². Pour Elisabeth Wetterwald, nous entrons « dans un autre espace-temps, comme sur un site archéologique¹²⁷³ ». Après quelques images d'oiseaux volant dans les airs, un intercalaire rappelle « *Kippenberger died before the decade came to an end and took MoMA's days with him* » (Kippenberger mourut avant la fin de la décennie et emporta l'existence du MoMAS avec lui). Ensuite de mauvaises images en couleur du chantier défilent, nous revenons ensuite à des images de touristes, nous éloignant de l'île, l'édifice de ce qu'était le MoMAS s'éloigne de plus en plus. Le travail de réactivation des lieux et de mémoire qu'exerce cette installation permet de s'interroger sur la place des musées aujourd'hui.

En 2009, je fus invité par Antoine LeFebvre à concevoir pour la collection *La bibliothèque fantastique*, un livre d'artiste. J'ai choisi comme point de départ un livre de Martin Kippenberger, *No Drawing, No Cry*¹²⁷⁴ [Fig. 138]. Un livre exposé au Cabinet du livre d'artiste de Rennes dans le cadre d'une exposition sur les « papiers à en-têtes »¹²⁷⁵. Il fut disponible à la vente à la librairie alternative newyorkaise Printed Matter. Un exemplaire acheté dans cette librairie est actuellement dans les collections de la New York Public Library sous le numéro d'inventaire MEMZ 11-7126. Nous pouvons constater les liens entre les artistes plasticiens (peintres, sculpteurs) et les écrivains et poètes.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² Lukas Baumewerd, *Momas*, Cologne, Snoeck, 1994.

¹²⁷³ Elisabeth Wetterwald, *What Doesn't Kill You Makes You Stronger*, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁷⁴ Martin Kippenberger, *No Drawing, No Cry*, 1995, Verlag Walther Koenig, 29,7 x 21 cm, 494 p., broché.

Livre référencé dans le fonds Archive Station, Immanence, Paris.

¹²⁷⁵ *Papiers à en-têtes*, Cabinet du livre d'artiste, campus Villejeau, Université Rennes 2, du 16 mai au 14 juin 2012.

Souvent des lectures étaient organisées pendant les expositions. Après la chute du Mur de nombreux lieux vont apparaître, particulièrement dans le quartier de Mitte, le centre de Berlin situé en zone Est, un quartier limitrophe de Prenzlauerberg. Les artistes vont investir des lieux, le squat Tacheles ou encore une ancienne usine de margarine dans l'Auguststrasse, devenant en 1992 le centre d'art Kunst-Werke. La règle d'or est l'utilisation temporaire des espaces.

Après la mouvance musicale punk et New Wave, la scène Techno s'impose, les croisements avec les arts visuels sont fréquents comme en témoignent les pratiques de Daniel Pflumm ou du lieu le Bar Friseur. Les années 2000 vont voir une explosion de ces *artist-run spaces*, une centaine apparaisse en une décennie, un développement dû à la vague d'immigration d'artistes étrangers. Les formats de l'espace blanc du type White Cube vont être privilégiés. Tandis que les clubs de musique de la scène électro se professionnalisent, les lieux alternatifs deviennent les nouveaux espaces où s'exerce l'art en train de se faire.

Ce développement va se faire dans des quartiers délaissés comme Wedding au nord ou Neukölln au sud. Les espaces laissés vacants sont investis par les artistes, comme des espaces d'expression des possibles, avec un caractère porté vers l'indépendance. La situation et la gouvernance de la ville permet le développement de ces projets. Le développement de la ville est mû par deux vagues d'immigration, une immigration d'artistes et une immigration de la réunification.

9. Project Space festival

Un festival des espaces alternatifs a lieu à Berlin depuis 2014. Une initiative de l'espace *In Situ*. Se déroulant au mois d'août, les différentes structures y proposent un programme original. Pour la première édition trente structures¹²⁷⁶ ont ouvert leurs portes [Fig. 139]. Pour l'édition 2015, le festival s'est doté d'un comité de sélection composé de différents membres de ces structures ou d'artistes¹²⁷⁷. Le festival 2015 présentait trente structures Berlinoises¹²⁷⁸, l'accent fut mis sur l'aspect non commercial de ces lieux et surtout sur leur caractère expérimental, sur leur capacité à être des espaces de dialogue, représentant par nature les communautés locales. La grande différence avec la France est que ces lieux ont une certaine légitimité, en témoignent les articles de presse sur le sujet¹²⁷⁹,

¹²⁷⁶ After the Butcher, Agora, Apartment Project, Archive Kabinett, Autocenter, Berlin-Weekly, Center, die Raum, District, Espace surplus, general Public, grimmuseum, Import projects, insitu, Kinderhook & Caracas, Kleine Humboldt Galerie, Kreuzberg Pavillon, Lage Egal, L40, Leap, Note On, NuN, Ozean, Secondary Narratives, Sonntag, Sox, Tête, uqbar et le ZK/U.

¹²⁷⁷ Ulf Aminde (artiste), Kathrin Becker (n.b.k), Marie-josé Ourtilane (General Public), Matthias Reichelt (Journaliste et Curateur) et Marie Graftieux (Project Space Festival).

¹²⁷⁸ A Trans, Agora, Archive kabinett, berlin-Weekly, centrum, Decad, District, erratum, espace Surplus, exp12, Frankfurt am Main, General Public, grüntaler9, Import Project, insitu, Institut für Alles Mögliche, Kinderhook & Caracas, Kleine Humboldt Galerie, Kreuzberg Pavillon, Lage Egal, Neue Berliner Räume, Note On, NuN, Scotty enterprises, Sox, tête, uqbar, Vesselroom Project, Zönotéka, zwanzigquadrameter.

¹²⁷⁹ Regna Lechner, « Ruhreiche Räume », Berlin, Zitty, n° 20, 2015, p. 24-28. « Raum für Zweckfreiheit », Taz, 8 janvier 2015. Hélène Coineau, « Ouverture du Project Space Festival », Berlin Poche, 1 août 2015. Anna Martini, « What the Fuck is a project Space ? » Art connect Berlin, le 7 août 2015. Ingeborg Wiensowski, « Freie Kunsträume in Berlin », Der Spiegel, 11 août 2015. Natalie Mayroth, « das Project Space Festival », Taz,

beaucoup plus nombreux en Allemagne qu'en France. Larissa Kikol¹²⁸⁰ ose écrire sur les difficultés rencontrées par ces lieux, notamment la hausse des loyers à Berlin, passés de quatre cents euros du mètre carré à six cents euros. Thibaut de Ruyter, correspondant français pour *Art press* à Berlin écrira : « les artistes berlinois font preuve d'une belle résistance et continuent à investir sur l'ensemble du territoire de la ville des garages désaffectés, bureaux inoccupés et boutiques délaissées. Surtout, après plus de deux décennies d'application d'un modèle d'entraide et d'autogestion, *l'artist-run space* Autocenter vient de fêter son treizième anniversaire. Ils n'ont jamais été aussi organisés. C'est donc de ce côté que se tourneront ceux qui cherchent encore à comprendre les spécificités de Berlin et son foisonnement artistique¹²⁸¹ ». L'auteur écrit un article sur le week-end des galeries à Berlin, et sur la biennale de Berlin, concluant: « Les autres apprécieront les classiques du Gallery Weekend et regretteront les clichés formalistes de la Biennale. » Ces *artist-run spaces* ou *projektraum* sont considérés comme des acteurs locaux aussi importants que les autres structures. Pour finir sur ces structures berlinoises, précisons que Marina Gärtner¹²⁸² est l'auteure d'un guide sur les espaces alternatifs en Allemagne.

10. Space-Run Berlin

Au mois de mai 2015, lors de l'écriture de cette thèse, j'ai été invité à exposer mes recherches artistiques lors d'une exposition personnelle dans les nouveaux locaux de *l'artist-run space* Copyright à Berlin¹²⁸³. Pour cette exposition, j'ai choisi de présenter une sélection de trente six photographies d'*artist-run spaces* berlinois des années 1970 à aujourd'hui. Une sélection opérée sur près de deux cents images réalisées. J'ai préféré ne pas photographier les lieux sur place mais utiliser l'application Google Street View [Fig. 140], pour son impersonnalité et son anachronisme. Je l'ai choisi car de nombreux conseils de quartier refusent que la société américaine photographie les rues. Une preuve supplémentaire de l'esprit d'indépendance et de résistance des Berlinoises. Ainsi de nombreux *artist-run spaces* présentés n'existent plus, l'application n'existant elle pas non plus au moment de leur activité.

Les images sont toutes composées de la même manière.

Sur la partie gauche, l'image trouvée sur Internet de la localisation du lieu. Sur la droite des informations sur ce lieu, glanées sur un site qui le référence. La présentation de cette série de trente-six

13 août 2015. Angie Pohlars, « Prinzip Wundertüte », *Der Tagesspiegel*, 20 août 2015. « Am laufenden Band », in *Tagesspiegel*, 2 août 2014. Beate Scheder, « Alle 24 Stunden ein neuer Raum », *Berliner Zeitung*, le 3 août 2014. Anna Pataczek, « Mit den Augen schmausen », *Der Tagesspiegel*, le 8 août 2014. PHK, « 24 Stunden Projektraum », *Tip*, le 16 août 2014. Sabrina Waffenschmidt, « Project Space Festival », *Zitty*, le 16 août 2014. Frank Herfort, « Visit a homey art space, and try an artist's favorite dessert », *Newyork Times*, le 18 août 2014. Camille Moreno, « A mouth of indie art », *Exberliner*, Juillet 2014. « Stadt Raum Kunst », Berlin, *Art/Kunst*, Berlin, *Tip* et *Zitty*, n° 1, 2015/16.

¹²⁸⁰ Larissa Kikol, « Alternativlos », *Art. Das Kunstmagazine*, le 18 janvier 2016.

¹²⁸¹ Thibaut de Ruyter, « Gallery Weekend ; Berlin Biennale ; Project Space Festival », *Artpress*, n° 414, 2014, p. 13.

¹²⁸² Marina Gärtner, « Spaces, Freie kunsträume », Deutschland, Berlin, *Deutscher Kunstverlag GmbH*, 2015.

¹²⁸³ Exposition Frédéric Vincent, *Space-Run Berlin*, Copyright, du 23 au 27 mai 2015.

artist-run spaces montre une certaine histoire de la ville [Fig. 141]. Tous ont généré bon nombre d'activités et une économie, pleinement inscrits dans l'Histoire de la ville. Cette série fit l'objet d'une publication dans la revue annuelle du lieu consacrée pour ce numéro à « l'identité de l'espace ». J'ai dans une grande logique décidé d'appeler cette exposition *Space-Run Berlin*. Les *artist-run spaces* choisis et présentés lors de cette exposition sont : after the butcher, art laboratory berlin, Atelier Michael Diller, Atelier Galerie Scheib, Ausland, Berlin Weekly, Capri, Copyright, Die raum, Die Tödliche Doris, EP galerie jürgen schweinebraden, experimental System, FIT, Flutgraben, Galerie De LOCH, general public, Immanence (the residence) [Fig. 142], In Situ, Kippenberger Büro [Fig. 143], Kottishop, Kunsthalle am Hamburgerplatz, Kunstraum t27, Lab for emerging arts and performance, Laden für nichts, Lage egal, Lindnerhuber, loge, mica moca, rot grun, scotty enterprise, sox, sparwasser HQ, uqbar, visite ma tente, ZKU.

IV. LES *ARTIST-RUN SPACES* EN PRATIQUE

1. Être artiste à Berlin ou l'artist-run space exposé

1.1 Copyright

Le projet est de proposer des œuvres de différentes disciplines dans une ville en pleine mutation. Copyright est un projet d'artistes, Ute Lindner (photographe), Patrick Huber (installation et commissaire d'exposition) et de Max Müllner, qui vit le jour à Berlin en 1999. Copyright est dès le départ un projet éditorial, une revue éponyme, le premier numéro sort lors de la création du collectif.

Le second numéro « *Gift* » sort l'année suivante étant l'objet d'une exposition à la galerie 2yk située dans la *Kunstfabrik* à Berlin. La même année sort le troisième numéro « *Romantische Strategien* », le collectif organise une exposition « Art Journaux » au *Kunstverein* de Kassel. L'année suivante sont publiés les deux prochains (4 et 5), est organisée l'exposition « *Freie Wahlen* » à la *Kunsthalle* de Baden-Baden, ainsi qu'une nouvelle exposition à la galerie 2yk. En 2002, le collectif intensifie ses activités avec de nombreuses expositions organisées en une seule année (présentation de la revue lors de la Foire Art Frankfurt, collaboration avec la galerie Mathias Kampl, présentation à l'Akademie der Kunst et lors d'ArtForum). Le programme d'exposition accueilli dans la galerie Mathias Kampl porte le titre tiré d'une phrase d'Ersnt Jünger « Une mauvaise place, mais mieux que le monde » (*Ein ungueter Ort – doch besser als die Welt*). Il est composé de diverses propositions d'expositions dont : *Wo bin ich ? De YueyangWang*, *Wie ich lebe und warum II* de Stefan Beck, *This copy* d'Andre Bartetzki, *Abteilung nach* de Jérôme Chazeix, *Japan as subjects* de Ute Lindner, ou encore *Sozialpalast 2001* d'Ella Raidel et René Straub soit trente cinq propositions d'expositions, lectures, performances, concerts et diners s'étalant de mars à septembre 2002.

Au même moment, du 24 au 26 juillet, Copyright organise un Symposium à *l'Akademie der Kunst*. En 2003 sort le sixième numéro, le collectif expose au Grand Café à Saint-Nazaire *Les Vacances de Copyright*. C'est en 2004 que tout commence pour ces deux artistes, alors qu'ils ont déjà une grande expérience curatoriale et éditoriale, ils ont enfin leur propre espace d'exposition, situé au 53 de la *Brunnenstrasse* à Berlin. Ils ouvrent un espace d'exposition en fêtant leurs cinq années d'existence¹²⁸⁴. Le fait d'avoir leurs propres locaux va permettre à ce collectif de réaliser plus de projets et de collaborations. En 2005, ils réalisent six expositions dont une collaboration avec la Galerie des Bains-douches de Marseille¹²⁸⁵.

L'année suivante, ils poursuivent leurs projets d'expositions et accueillent à Berlin, l'exposition *Harmony Factory*¹²⁸⁶ de Cannelle Tanc et moi-même [Fig. 144]. En novembre 2006, Copyright doit impérativement quitter les lieux qu'ils occupent, l'immeuble est vendu à un fond de pension américain, c'est la déconvenue habituelle des lieux indépendants. Le collectif déménage, s'installant dans un autre quartier *Wedding*, plus au nord de la ville. Changant de nom : LINDNERHUBER.

1.2 United Island Tour (Capri)

Capri est un lieu d'exposition qui vit le jour en 2001 et arrêta ses activités en 2006. Capri est une initiative de trois jeunes femmes, Ina Bierstedt¹²⁸⁷, Bettina Carl¹²⁸⁸ et Alena Meier¹²⁸⁹, toutes les trois impliquées dans le rayonnement culturel de leur ville. Comme souvent, l'exposition inaugurale est celle du collectif d'artistes fondateurs. Suivirent des expositions de David Hatcher, Jörn Gerstenberg, Michael Hanusch, Meike Dölp, Rolf Gesing et Juiane Duda. En cinq ans, ce collectif organisera soixante et onze expositions dont *United Island Tour 3* de Cannelle Tanc et Frédéric Vincent¹²⁹⁰ [Fig. 145]. Le texte écrit pour le communiqué de presse, reste d'actualité six ans après : « Aujourd'hui, la généralisation de l'information incite de nombreux artistes à travailler à partir de matériaux déjà existants, d'œuvres déjà informées. Il ne s'agit pas pour Cannelle Tanc et Frédéric Vincent de faire du nouveau, ou de faire preuve d'originalité, mais plutôt de faire avec. « Les choses et les pensées, écrit Gilles Deleuze, poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer,

¹²⁸⁴ L'exposition d'ouverture *5 Jahre COPYRIGHT*, Copyright, Berlin. Précisons que l'ensemble des publications de Copyright sont consultables au Centre de documentation Archive Station, Immanence, Paris.

¹²⁸⁵ Exposition : *Nous sommes bien ensemble*, avec Pierre Granoux, Patrick Huber, Rodolphe Huguet, Frank Kästner, Raphaëlle Paupert-Borne, LINDNERHUBER, Berlin, Galerie des Grands Bains Douches, Marseille.

¹²⁸⁶ Exposition *Harmony Factory*, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, Copyright, Berlin, du 9 septembre au 7 octobre 2006.

¹²⁸⁷ Ina Bierstedt, *Malerei*, Berlin, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, 2005.

¹²⁸⁸ Sur le travail de cet artiste se reporter à Bettina Carl, Wessen/Beings, Uster, Verein Künstleratelier Akku Uster, 2008. Et Bettina Carl, Montes Sovietici, Berlin, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, 2003.

¹²⁸⁹ Précisons que ces trois artistes ont exposées à Immanence lors de l'exposition, *L'Apparence et l'Abîme*, Immanence, Paris, du 18 mai au 3 juin 2006. Voir pour cela Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Esthétique Passionnelle, Immanence, une vie... d'expositions, op. cit.*, p. 68-71.

¹²⁹⁰ Exposition *United Island Tour 3*, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, Capri, Berlin, du 17 juin au 7 juillet 2006.

c'est toujours là que ça se plie¹²⁹¹». Cannelle Tanc et Frédéric Vincent ont pour point commun de produire une œuvre singulière, d'en donner un sens à partir d'un chaos d'objets existants, de références et de citations : « C'est ainsi que Cannelle Tanc et Frédéric Vincent ont décidé et réalisent aujourd'hui, chacun une œuvre décomplexée, à la fois détachée, libre et inscrite dans une durée, une ligne. Les œuvres de Cannelle Tanc et Frédéric Vincent sont à prendre comme des générateurs d'activités. Les œuvres ne sont plus seulement des œuvres à contempler mais aussi des objets, des formes utiles à d'autres, qu'ils soient artistes ou non. Des sortes d'agents actifs ; toujours en mouvement¹²⁹² ».

1.3 documenta 12+ 1 (Kunstlerhaus Frize)

Pour l'exposition au Kunstlerhaus Frize de Hambourg¹²⁹³ en 2007, j'ai mené une réflexion autour de la posture d'artiste-curateur. En 2005, l'artiste Carsten Holler et le curateur Jens Hoffmann ont émis l'idée suivante : « *The next Documenta Should be Curated by an Artist* » (la prochaine documenta devrait être curatée par un artiste). Il n'était pas question pour moi de savoir si un artiste doit être le curateur de la prochaine *documenta*. Par contre, l'exposition *documenta 12 + 1* fut conçue comme un agencement, une stratification, dans le sens donné par Gilles Deleuze et Félix Guattari¹²⁹⁴. Une exposition pensée dans une inter-relation artistique, politique et sociale, avec des points de contacts, liens et transitions entre différents domaines. Une inter-relation présente et partagée entre le fait d'être artiste et curateur. J'ai choisi ce lieu car il est un emblème des espaces alternatifs et une réussite en Allemagne. L'exposition inaugurale de mars 1978 révéla, Richard Long, Jan Dibbets et Richard Artschwager. Ce lieu accueillent en 1979 des coopératives d'artistes de Toronto, dans le but à la fois d'exposer leurs œuvres mais aussi d'y d'échanger leurs points de vue. En 1979, Martin Kippenberger y exposa en compagnie de ses collègues Albert Oehlen, Georg Herold. Ces trois artistes ne se quittèrent plus pour proposer au public l'exposition « *Aktion Pisskrücke* », en 1980. Martin Kippenberger participa à une grande exposition sur le film super 8¹²⁹⁵ en 1981.

Le premier artiste français à exposer dans ce lieu est Joël Hubaut lors de l'exposition collective « *Woche der Bildenden Kunst* » en 1982. Il faudra attendre 1999 pour revoir des artistes français¹²⁹⁶ exposer dans ce lieu mythique hambourgeois et 2007 pour que nous y exposions. Une exposition conçue comme peut l'être aujourd'hui la *documenta*, c'est-à-dire une constellation avec une volonté de circulation, l'exposition au *Kunstlerhaus Frieze* comme zone d'activité. L'exposition comprend une installation où l'on découvre douze impressions numériques représentant les noms des

¹²⁹¹ Communiqué de presse, exposition United Island Tour 3, Capri, Berlin, consultable in http://www.capri-berlin.de/tanc_vincent.html. (consulté le 12 février 2012).

¹²⁹² *Ibid.*

¹²⁹³ Sur le Kunstlerhaus Frize de Hambourg l'ouvrage de référence est : Kunstlerhaus Hamburg E.V, Eine Dokumentation 1995-1999, Hamburg, Kunstlerhaus Hamburg Verlag, 2000.

¹²⁹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie, op. cit.*

¹²⁹⁵ Exposition *Alle Macht der Super 8*, Hambourg, Kunstlerhaus, 1981.

¹²⁹⁶ Il s'agit de l'exposition *Faites vos jeux*, un échange avec la Ville de Marseille, les artistes français présentés furent : J-P Roux, L.Beltrame, P.Malphettes, S Réno, V Barré, et B Peinado.

différents directeurs artistiques et artistes ayant participé aux diverses *documenta*. Les noms des hommes sont surlignés en bleu, ceux des femmes sont surlignés en rose. Au centre de cette installation, une vidéo où l'on voit les deux artistes, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent prononçant les noms, l'artiste masculin (moi-même) lit les noms des hommes et l'artiste féminin (Cannelle Tanc) lit ceux des femmes.

Cette installation plonge le spectateur dans l'histoire de cette manifestation qu'est la *documenta*. Il assiste à l'évolution des mœurs, des pratiques artistiques, et du passage sensible de l'art moderne à l'art contemporain. Dans « La mobilisation infinie », Peter Sloterdijk rappelle : « La culture de notre temps est une grande machine épilogique qui produit des éloges posthumes et qui, en annulant ce qui est hier, engendre un souffle d'orientation dans le présent¹²⁹⁷ ». Il ne s'agit pas d'ignorer ou de balayer le passé, au contraire cette œuvre est à considérer comme une œuvre pré-documenta, lucide, ayant un sens aigu du contexte. L'énumération des noms des hommes et femmes ayant participé à toutes les *documenta* fait appel aux changements, à l'évolution de notre société. L'exposition est placée sous le signe de Peter Sloterdijk qui « depuis de nombreuses années, revendique et renouvelle les projets successifs de Spinoza, de Nietzsche et de Deleuze¹²⁹⁸ ». Ces réflexions que je menais à l'époque se sont poursuivies ensuite dans la vidéo *Crystal Palace* en 2009.

1.4 Ich hörte Sagen (Scotty Enterprise)

L'exposition *Ich hörte sagen* est la résultante d'une invitation à exposer dans *l'artist-run space* Scotty Enterprise (ancien kunstlerhaus de la ville de Berlin), un lieu très important en terme d'activité mais aussi de réputation. Le titre de l'exposition est celui d'un poème de Paul Celan « *Ich hörte sagen* »¹²⁹⁹ (J'ai entendu dire). J'ai choisi de ne pas répondre à l'invitation *stricto sensu*, consistant à faire une exposition personnelle. J'ai invité Cannelle Tanc à exposer, procédant à une invitation référentielle, incluant à ce projet des pièces de Richard Hamilton et Joseph Beuys [Fig. 146]. En vitrine, une photographie grand format d'un homme nu se retournant vers l'objectif. Le long de sa cuisse court une longue cicatrice, tenant à la main un pot et un pinceau, il s'agit de Le Corbusier peignant à la fin des années 1930 dans la villa E1027 construite par Eileen Gray et Jean Badovici à Roquebrune-Cap-Martin.

L'exposition est conçue comme un jeu référentiel entre les artistes exposés et la ville de Berlin. Ainsi est présentée une pièce de Richard Hamilton, la pochette de disque de l'album blanc des Beatles que Richard Hamilton a réalisée en 1968 et qu'il me signa lors de nos rencontres¹³⁰⁰. En face

¹²⁹⁷ Peter Sloterdijk, *La Mobilisation infinie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000.

¹²⁹⁸ Valérie Battaglia, « Écumes, Sphères III, de Peter Sloterdijk », Paris, Cosmopolitiques no 9 juin 2005, p. 143

¹²⁹⁹ Paul Celan, *Ich hörte sagen*, in *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2003. Il existe des enregistrements sonores de Paul Celan lisant ses propres poèmes, d'abord édité en disques vinyl, ils sont aujourd'hui disponible au format CD-audio, voir Paul Celan, *Ich hörte sagen: Gedichte und Prosa*, Munich, der Hörverlag, 2004.

¹³⁰⁰ Voir pour cela Frédéric Vincent, *Entretien avec Richard Hamilton*, documents annexes, p. 4-5.

la pièce de Joseph Beuys « Honigpumpe am Arbeitsplatz – Honeypump » de 1977¹³⁰¹. Sont disposées dans l'espace des œuvres de Cannelle Tanc faisant référence au domaine architectural. Ce travail est le résultat de recherches effectuées depuis plusieurs années sur les relations qu'entretiennent l'art et l'architecture. J'y présentais des œuvres en relation avec mes préoccupations autour du commissariat d'exposition. Sur un mur à côté du Richard Hamilton une pièce intitulée « ///// Posters » [Fig. 147], une pièce constituée de l'affiche de l'exposition « Live in Your Head, When Attitudes become Form » de 1969, organisée par Harald Szeemann.

Sur cette affiche un néon posé en travers, rappelle le néon représenté sur l'affiche et évoque le signe typographique Slash. Ce néon fonctionne ici, comme une barre oblique, entaillant l'image, aveuglant le spectateur. En face est disposée au mur une suite de dessins sur le curating, reprenant des visuels de dispositifs d'exposition important dans l'Histoire de l'art traité à la manière de Joseph Beuys. Le signe Slash est aussi une référence aux personnes assumant deux travaux, des travailleurs pluriactifs, nommé slasheurs – « du slash cette barre oblique qui sépare leurs différentes vies : comédien/livreur, concepteur de site web/professeur de danse¹³⁰² ».

Une exposition où la voix est importante, les voix de fantômes hantant les lieux. À travers une installation sonore intitulée *Sound for an exhibition*¹³⁰³ réalisée spécialement pour l'exposition [Fig. 148]. Une installation sonore diffusant une heure de propos d'artistes, philosophes, écrivains, poètes, architectes, actrices¹³⁰⁴. Des propos se répondant d'une intervention à l'autre. Ainsi cela commence par Alain Badiou tenant des propos sur Jean-Paul Sartre, philosophe inscrit dans l'oeuvre, dans l'art, suivie par des propos de Marcel Broodthaers sur l'institution, le musée, la figure de narcissisme et la documenta 5. Marcel Broodthaers parle de l'institution : « Éclairez ma lanterne. Musée, art, est-ce que l'art n'est pas différent du musée ? Et est-ce que l'art n'est pas l'expression, je dirais, invincible d'un artiste ? Une expression que l'on ne peut pas endiguer, même dans un musée, est-ce que l'expression artistique en général serait donc victime de l'institution¹³⁰⁵ ». Suive le poème *Ich hörte sagen* de Paul Celan, « le dernier de nos présocratiques¹³⁰⁶ » pour reprendre les propos d'Alain Badiou. L'exposition est conçue sous l'œil protecteur de l'architecte Le Corbusier auteur d'une unité d'habitation à Berlin.

¹³⁰¹ Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz – Honeypump*, Heidelberg, Staeck Verlag et Free International University, 1977.

¹³⁰² Audrey Tonnelier, « La double vie des Slasheurs, ces travailleurs pluriactifs », *Le Monde*, cahier Éco&entreprise, 14 septembre 2016, p. 2.

¹³⁰³ Frédéric Vincent, *Sound for an exhibition*, 57'12, 2014.

¹³⁰⁴ Marcel Broodthaers, Paul Celan, Alain Badiou. Le Corbusier, Charlotte, Edward Kienholz, Edward Ruscha, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Harald Szeemann, Daniel Buren, J.G. Ballard, Tacita Dean, Jean-Luc Godard, Louise Bourgeois, James Joyce, Joseph Beuys, Louis Ferdinand Céline, Lucien Hervé, Oscar Niemeyer, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Serge Gainsbourg, Michel Foucault, Mike Kelley, Richard Hamilton, Robert Filliou, Romy Schneider, Sigmund Freud.

¹³⁰⁵ Marcel Broodthaers, in Marcel Broodthaers, *L'Angélu de DEGAS, Marcel BROODTHAERS : hétéroclite II*, France Culture, Atelier de création radiophonique, le 27 mai 1979, Montage d'entretiens préparés à l'occasion de l'exposition Marcel Broodthaers. Avec : Marcel Broodthaers, Georges Brecht, Robert Filliou, David Lamelas, Michaël Opitz, Edward Kienholz, Jurgen Harten, Harald Szeemann, Daniel Buren, Joseph Beuys, GERHARDT Raspe. Disponible aux Archives de l'INA.

¹³⁰⁶ Alain Badiou, *le séminaire. Heidegger. L'être 3 – Figure du retrait 1986-1987*, Paris, Fayard, 2015, p147.

Charlotte Perriand déclare : « Le Corbusier disons une chose comme beaucoup d'artistes de l'époque n'a pas eu les moyens de réaliser ce qu'il pensait, il a beaucoup donné, il a beaucoup écrit, il a beaucoup projeté, mais on ne lui a pas donné les moyens de construire. Un architecte il faut lui donner les moyens de construire¹³⁰⁷ ». Les voix se succèdent, les propos de l'un semblant répondre aux propos de l'autre. Harald Szeemann¹³⁰⁸ s'exprime¹³⁰⁹ sur son travail curatorial, sur la polémique avec Daniel Buren. Les œuvres aux murs se répondent comme la série de photographies de Joseph Beuys, montrant la conception de l'installation La pompe à miel¹³¹⁰ réalisée pour la *documenta 6* en 1977. Ces photographies sont présentées en face du travail de Cannelle Tanc. Sur deux petites étagères en bois conçues pour le dispositif, des photographies découpées, des plumes, une abeille en bronze, une petite sculpture en cire, une petite poupée katchina navajo et un morceau de bois pétrifié. Cette pièce intitulée *Archéologie*¹³¹¹ renvoie à l'archéologie personnelle de l'artiste, une abeille et une pièce en cire renvoient au miel utilisé par Joseph Beuys. Il faut entendre par archéologie, la « reconstitution d'un champ historique¹³¹² », chez Michel Foucault il ne s'agit pas de faire de l'archéologie mais de faire une archéologie.

L'exposition fonctionne comme une coupe horizontale de différents événements discursifs. Les œuvres s'articulant selon la notion du commencement, un principe d'émergence semblable à l'idée d'*arché*. Dans son ensemble, l'exposition pose la question de l'historicité des objets présentés, un jeu entre objets et savoir. Le commencement (*anfang*) à entendre au sens ontologico-historial. Le commencement de cette exposition, un coup d'envoi, permettant de faire histoire. Les œuvres sont présentes comme autant d'objets puisants (*schöpfen*), une vision toute heideggerienne issue de *Chemins qui ne mènent nulle part*, une « eschatologie de l'être¹³¹³ », dans sa signification la plus aboutie, ce commencement désigne « le déploiement de l'être même (*Wesung des Seins selbst*)¹³¹⁴ ». Si l'on suit Martin Heidegger sur le terrain de *l'arché*, comme commencement de règne, nous sommes en présence de l'aléthéia, à entendre comme la vérité de l'être. Posant le commencement « anticipant, se fonde soi-même (*Sichgründende Vorausgreifende*)¹³¹⁵ ». Considérer comme indépassable

¹³⁰⁷ Charlotte Perriand à propos de *l'humanisme de Le Corbusier*, in émission Du côté de chez Fred, 15 déc. 1989. Archives INA.

¹³⁰⁸ Harald Szeemann, in Marcel Broodthaers, *L'Angélus de DEGAS, Marcel BROODTHAERS : hétéroclite II*, loc. cit.

¹³⁰⁹ Harald Szeemann, « oui c'est clair, si vous regardez les artistes des dernières années leurs œuvres sont de plus en plus devenues anonymes mais d'un autre côté son exigence d'être pris au sérieux comme artiste est devenu plus grande aussi. Donc ils étaient de plus en plus dépendants du contexte où montrait leurs choses », in Marcel Broodthaers, *L'Angélus de DEGAS, Marcel BROODTHAERS : hétéroclite II*, loc. cit.

¹³¹⁰ Joseph Beuys, *Honey is flowing in all directions*, Berlin, Édition Steidl, 1977.

¹³¹¹ Cannelle Tanc, *Archéologie*, photographies découpées, abeille en bronze, cire, résine, bois fossilisé, poupée katchina et bois, 2014, collection privée, Paris.

¹³¹² Judith Revel, « archéologie », in *dictionnaire Foucault*, Paris, Éditions Ellipses, 2014, p. 13.

¹³¹³ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. tel, 1986, p. 327.

¹³¹⁴ Martin Heidegger, *Apports de la philosophie (de l'avenance)*, trad. F. Fédier, Paris, Gallimard, 2013, p. 58.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

(*unüberholbar*). Comme le précise Peter Trawny, le « commencement, en tant que déploiement de l'être même », se déploie comme le « premier » et comme « l'autre commencement ¹³¹⁶ ».

Il y a dans ce cas deux types de commencements, le premier se rapportant à la question de la vérité de l'étant, l'autre est relatif à la question de « l'être de la vérité ». Cet autre commencement ouvre une transition (*übergang*), une ouverture vers une histoire, un au-delà de l'histoire recherché dans cette exposition. Une dimension ouverte qu'Alain Badiou commente dans ses séminaires sur le maître de la philosophie allemande, où « la fonction poétique est de disposer l'étant dans l'Oouvert et de le laisser être ce qu'il est ¹³¹⁷ ». Toutes ces œuvres et voies ont en commun la rencontre, celle de Paul Celan et Martin Heidegger. Paul Celan mal en point physiquement hospitalisé à l'hôpital Sainte-Anne à Paris, ne sortant que sur prescriptions de son médecin, est inquiet de ne pas pouvoir rencontrer Martin Heidegger, de peur que les médecins ne lui interdisent sa sortie. En 1967, la rencontre est organisée par un professeur de l'université de Fribourg-en-Brisgau. Elle a lieu le 25 juillet 1967, racontée dans l'ouvrage de Roland de Mural ¹³¹⁸. Le poète écrira sur le livre d'or, au moment de prendre congé du philosophe : « Dans le livre du chalet, avec la vue sur l'étoile de la fontaine, avec l'espoir d'une parole à venir au cœur ¹³¹⁹ », (*Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, mit / einer Hoffnung auf ein hommendes Wort im Herzen*). Cette rencontre m'a toujours paru improbable, difficile d'imaginer le philosophe inscrit au parti nazi dès 1933, et Paul Celan enfermé dans un camp de travail forcé en 1943 ¹³²⁰. René Char invite Martin Heidegger à Thor, un village près de L'Isle-sur-Sorgue, en 1966 ¹³²¹. Il faut imaginer moins d'une dizaine de personnes assistant aux séminaires de Martin Heidegger chez le Capitaine Alexandre (nom de code de René Char dans la Résistance). Comme l'indique Barbara Cassin âgée de vingt deux ans assistant aux séminaires : « Participer à ce séminaire était pour moi une chance. Nous savions tous qu'il avait été nazi, recteur de l'université ¹³²² », plus loin elle ajoute : « Je crois toujours que Heidegger est un très grand philosophe en même temps qu'un nazi ordinaire : la philosophie doit se débrouiller avec ça ¹³²³ ».

¹³¹⁶ Peter Trawny, « commencement » in Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *dictionnaire Heidegger*, Paris, Cerf, 2013, p. 265.

¹³¹⁷ Alain Badiou, *Le séminaire. Heidegger. L'être 3-figure du retrait 1986-1987*, op. cit., p. 247.

¹³¹⁸ Roland de Mural, *L'Espoir d'une parole à venir*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2012.

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ Quelles furent les motivations de Celan ? Il paraîtrait que le poète attendait que le philosophe exprime à défaut de quelques regrets au moins prononce quelques mots envers l'extermination des juifs, mais il n'en sera rien. Dans le discours Celan prononcé à Brême lorsqu'il reçu le prix littéraire de la ville, le poète fit allusion à Heidegger en lui empruntant son style et des formules qu'il utilisait dans un discours prononcé dans cette même ville en 1949. « Penser (*denken*) et remercier (*danken*) sont dans notre langue des mots d'une seule et même origine. Qui suit leur pente, s'avance dans le champ de signification de « se rappeler » (*gedenken*), « se ressouvenir » (*eingedenk sein*), « souvenir » (*Andenken*), recueillement (*Andacht*). Permettez-moi de vous remercier à partir d'un tel champ. » Le discours de Heidegger en 1949 était quant à lui moins poétique, tenez : L'agriculture est maintenant une industrie alimentaire motorisée, quant à son essence la même chose que la fabrication de cadavres dans les chambres à gaz et les camps d'extermination, la même que les blocus et la réduction de pays entiers à la famine, la même chose que la fabrication de la bombe à hydrogène. » .

¹³²¹ Se reporter à la correspondance de Paul Celan, dont l'indispensable, Paul Celan, et René Char, *Correspondances, 1954-1968*, Paris, Gallimard, 2015.

¹³²² Éric Aeschmann, « entretien avec Barbara Cassin », l'Obs, le 20 septembre 2014.

¹³²³ *Ibid.*

L'exposition berlinoise fonctionne comme une « une sorte de retour chez soi » (*Eine Art Heimkehr*), pour reprendre Paul Celan dans « le Méridien », je vais à la : « recherche du lieu de ma propre origine¹³²⁴ ». Ce retour ne se fait pas dans mon pays natal, n'en déplaie aux heideggerien, mais quoiqu'il en soit à un retour à la « sérénité » (*das Heitere*). Comme l'écrivit Paul Celan : « je comprends, je comprends. Puisque je suis venu tout de même, tu es, tout de même, venu jusqu'ici-pourquoi et dans quel but ?¹³²⁵ ».

2. L'artist-run space exposé ou être curateur à Paris

2.1 Point de vue Copyright à Paris

En décembre 2006, j'organise et accueille deux artistes berlinois singuliers, Ute Lindner et Patrick Huber, fondateurs de *l'artist-run space Copyright* à Berlin. L'exposition « Point de Vue »¹³²⁶ [Fig. 149] présentait la collaboration de ces deux artistes pratiquant le collage photographique. Autour du sujet regardé regardant, ils élaborent un parcours artistique où le spectateur se trouve au centre de la photographie, comme étant en visite dans un espace virtuel. Opérer par collage photographique rappelle les propos de Günther Anders sur les photomontages de John Heartfield : « le matériel du photomonteur – des photos, des ciseaux, et de la colle et des mots – soit à la disposition de tous, tout le monde n'est pas capable de faire des photomontages¹³²⁷ ». Le travail d'Ute Lindner est la résultante d'un travail poursuivi depuis sa résidence à la Cité des arts en 1996, notamment avec sa série de « Cyanogramm »¹³²⁸, des émulsions collées sur les vitres de son atelier. De grandes coulures bleues courent le long des embrasures des vitres. Les œuvres exposées à Immanence sont des portraits photographiques d'hommes, de femmes et d'enfants sur des plaques de verre au fond bleu. Ces images proviennent des recherches de l'artiste pour une commande publique intitulée *Through the Looking Glass*, sur la Savignyplatz en 2006 à Berlin. Le critique Christoph Kivelitz cite Michel Foucault convoquant la notion d'hétérotopie¹³²⁹ : « Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu¹³³⁰ », « C'est dans un espace réel que s'ouvre un espace virtuellement derrière la surface¹³³¹ ». Est-ce un hasard si la notion d'hétérotopie est convoquée par une artiste-curatrice ? Exposant à Immanence, un *artist-run space*, je ne pouvais qu'être sensible à cette approche de

¹³²⁴ Paul Celan, *Le Méridien*, Paris, fata morgana, 1995.

¹³²⁵ Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, Paris, Verdier, 2001, p. 15.

¹³²⁶ Exposition *Point de Vue*, Ute Lindner et Patrick Huber, Paris, Immanence, du 4 novembre au 3 décembre 2006.

¹³²⁷ Günther Anders, « Sur le photomontage », in Günther Anders, *L'homme sans monde. Ecrits sur l'art et la littérature*, Paris, éditions fario, 2015, p. 184.

¹³²⁸ Ces pièces sont reproduites dans le catalogue, Ute Lindner, *Belichtungszeiten*, Darmstadt et Cologne, Galerie Anita Beckers et Maximilian Krips, 1997.

¹³²⁹ Michel Foucault, *Des espaces autres (1967), Hétérotopies*, in Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. Quarto. Michel Foucault, *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

¹³³⁰ Christoph Kivelitz, in Ute Lindner, *through the Looking Glass*, in http://www.ute-lindner.de/texte/Lindner_throughthelookingglass-14seiten.pdf.

¹³³¹ *Ibid.*

l'image, à la lecture différente « de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; qui selon l'auteur des *Mots et les Choses* « pourrait s'appeler l'hétérotopologie¹³³² ».

2.2 KUNSTLERHAUS-FRISE

L'exposition Künstlerhaus-FRISE se déroula en 2007¹³³³, regroupant cinq artistes (Arne Bunk, Volko Kamensky, Youssef Tabti, Jeanne Faust & Jörn Zehe) issus du Künstlerhaus-FRISE de Hambourg. Une exposition organisée sous la forme d'un échange entre les deux structures créées et gérées par des artistes : Immanence et le Künstlerhaus-FRISE [Fig. 150]. Il est question d'y présenter une nouvelle génération d'artistes interrogeant les nouveaux outils de l'image à travers la vidéo et le médium photographique. Arne Bunk a réalisé un film à partir de photographies, l'influence de Chris Marker et de *La jetée* se fait sentir¹³³⁴. Jeanne Faust & Jörn Zehe ont réalisé un film lors de leur résidence à la Cité des Arts, où une troupe de comédiens roumains jouait au bonneteau dans une banlieue parisienne. Chez Volko Kamensky, une comédienne filmée assise sur une chaise, essaie de pleurer, seule l'expression de son visage agit comme une performance au milieu de bruits environnants. Tandis que diffusée sur un écran au mur la vidéo de Youssef Tabti montre un muezzin récitant la prière, un texte d'informations sous forme de bandeau défilant est diffusé en même temps. À partir du principe des chaînes d'informations, l'artiste nous questionne alors sur le conditionnement des images et les préjugés qui s'en dégagent.

2.3 Le Chant de mon chantier (Scotty Enterprise à Paris)

L'exposition qui réunit les artistes de *l'artist-run space* Scotty Enterprise de Berlin se nomme *Le Chant de mon chantier*, elle eut lieu en 2014¹³³⁵. L'exposition regroupait exclusivement les œuvres d'artistes femmes : Charlotte Bastian, Sigrun Drapatz, Kiki Gebauer, Simone Häckel, Julia Krewani, Christine Niehoff, Mariel Poppe, Claudia Schoemig, Karin Schroeder, Annette Sonnewend, Linda Weiss, et Bettina Weiß. J'ai choisi ces artistes car elles sont toutes fortement impliquées dans la vie du quartier de Kreuzberg à Berlin. L'exposition interrogeait les liens entre fiction et art. L'enjeu étant de rendre possible cette interrogation dans un lieu d'exposition ? L'accent fut mis sur les enjeux de l'auto-organisation, le développement de l'esthétique à travers les diverses stratégies du marché de l'art. Ou comment développer de nouvelles pratiques discursives ? Reflétant le vocabulaire personnel artistique et poétique de chacun des artistes présentés. Une exposition comme un aperçu du chantier (à prendre comme le site), explorant la matière (papier, toile, bois, peinture et matériaux de film).

¹³³² Michel Foucault, *Des espaces autres* (1967), *Hétérotopies*, loc. cit.

¹³³³ Exposition *Künstlerhaus-FRISE*, Paris, Immanence, du 6 avril au 28 avril 2007.

¹³³⁴ Chris Marker *La Jetée / Sans soleil*, Arte vidéo, 2003, DVD.

¹³³⁵ *Le Chant de mon chantier*, Paris, Immanence, Du 15 au 29 mars 2014.

L'occasion de mener une enquête subjective à travers la pièce d'Annette Sonnewend présentant une vidéo réalisée d'après *Bande à Part* de Jean-Luc Godard¹³³⁶, trois jeunes femmes rejouent la scène où les personnages du film du cinéaste suisse dansent dans un café, la musique étant la même que dans le film original.

Dans les études culturelles postmoderne, le terme d'archive est utilisé comme mémoire d'information du savoir, en référence à Jacques Derrida et Michel Foucault. Cette vidéo est selon l'artiste : « un projet sur la chorégraphie développé comme une forme d'écriture¹³³⁷ ». Un travail de relocalisation prenant en charge la création d'identités fictives, permettant de visiter divers lieux en un seul instant, il nous est alors plus facile d'inventer des identités différentes constituant ce chant de mon chantier.

V. L'ARTIST-RUN SPACE ET L'INSTITUTION

1. De la récupération institutionnelle

Ces initiatives d'artistes, ces *artist-run spaces* échappant à l'institution vont inévitablement faire l'objet de diverses tentatives de récupération. Au départ, ces institutions ne sont pas dans une optique de récupération, les intentions sont plutôt louables, celles de témoigner d'une situation actuelle, essayant de rendre compte d'une forme d'air du temps. Diverses expositions institutionnelles vont participer au phénomène de récupération, comme « life live » et « Zac 99 » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

2. Life/Live

C'est un des commissaires les plus en vue, Hans-Ulrich Obrist qui en 1997 déclare : « Espaces indépendants, espaces de transgressions, les *Artist-run Spaces* opèrent en permanence une critique du fonctionnement traditionnel des galeries et lieux institutionnels, refusant leur prédéterminisme qui induit un regard obligé du public¹³³⁸ ». Cette déclaration confirme le besoin de la part du système institutionnel de rendre compte du paysage le plus large possible de la création, n'hésitant pas à inclure dans ce paysage les lieux gérés par les artistes. L'organisation des *artist-run spaces* est plus souple que les structures institutionnelles, le curateur ajoute : « l'organisation des *Artist-run Spaces* révèle une volonté de participation, de collaboration entre les individus ; prises de décision rapides, non bureaucratiques au travers de structures évolutives capables de s'adapter aux situations

¹³³⁶ Jean-Luc Godard, *Bande à Part*, Gaumont classique, 2012, DVD.

¹³³⁷ Annette Sonnewend, in Communiqué de Presse de l'exposition *Le Chant de mon Chantier*, Paris, Immanence, 2014, p. 1.

¹³³⁸ Hans-Ulrich Obrist et Laurence Bossé, « ARS (Artist-run Space) », in Hans-Ulrich Obrist et Laurence Bossé, *Life/Live*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997, p. 11. Repris in Hans-Ulrich Obrist *...dontstopdontstop dontstopdontstopdontstop*, Dijon, Zürich, Les Presses du Réel, JRP Ringier, 2007.

fluctuantes.¹³³⁹ ». Il précise plus loin : « La programmation des expositions, des débats, des événements est plus ou moins dense, régulière ou non. Bousculant le système de hiérarchie, chaque artiste peut remplir, selon les cas, des rôles différents : commissaire d'exposition, éditeur, agent publicitaire, etc. Ces lieux s'avèrent aussi déterminants pour la réalisation des œuvres mais tout autant pour l'expérimentation des pratiques et procédures de mise en œuvre périphériques, éphémères ou annexes¹³⁴⁰ ». Ces propos tenus par Hans Ulrich Obrist et Laurence Bossé figurent dans le catalogue d'une exposition organisée en 1996 par le Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, une grande institution donnant la parole à des lieux gérés par des artistes en Grande-Bretagne. Le but est de témoigner de la vitalité de la scène britannique vers la fin des années 1980.

L'exposition montre au milieu des œuvres des artistes, huit petites expositions montées par huit *artist-run spaces*. Le terme *d'artist-run space* apparaît¹³⁴¹ pour une des premières fois dans un catalogue émanant d'une institution française. Ces huit *artist run space* sont : Locus +, independent Art space, transmission gallery¹³⁴², Cubitt Gallery, City Racing¹³⁴³, Imprint 93, Bank et Cairn Gallery.

Le catalogue en deux volumes présente quarante-neuf espaces¹³⁴⁴ dirigés par des artistes, une documentation complète et toujours utile. Le souci est de témoigner de la vitalité de la scène britannique, mais aussi de se positionner par rapport à la scène américaine, connaissant depuis les années 1960, un fort engouement pour les initiatives alternatives et les *artist-run spaces*. L'exposition mettra aussi en avant l'édition dans un espace lui étant consacré nommé le kiosque. La production de revues indépendantes en Grande-Bretagne a pour source commune le punk, passant des stencils à la photocopie, pour finalement passer à l'impression offset, de nombreuses revues voient le jour, suivant les avancées de la P.A.O selon Stewart Home fondateur des revues *Down In The Streets* (1979-80), *Caught With The Meat In Your Mouth* (1981-82) et *Smile* (1984)¹³⁴⁵. Nous pouvons reconnaître « la patte » du curateur Hans-Ulrich Obrist, son intérêt pour la Grande-Bretagne, qui adolescent ira à Londres à la rencontre de Gilbert & George. Depuis, il est devenu co-directeur des expositions, des programmes et directeur des projets internationaux à la Serpentine Gallery de Londres.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

¹³⁴⁰ *Ibid.*

¹³⁴¹ Le terme apparaît à la page 12 du présent ouvrage. Hans-Ulrich Obrist et Laurence Bossé, *Life/Live*, *loc. cit.* p. 12.

¹³⁴² Sur Transmission voir, Clare Stephenson et Anna McLauchlan, *Transmission*, Londres, Black Dog Publishing, 2001.

¹³⁴³ Collectif, *City Racing, The Life and Times of an Artist-run Gallery*, Londres, Black Dog Publishing, 2002.

¹³⁴⁴ Bishop's Wharf, Adam gallery, Annexed, Audio Arts, Bank, Bund, cabinet gallery, Cairn Gallery, 50 Caledonian Road Gallery, castlefield Gallery, catalyst Arts, City Racing, Collective gallery, Cubitt Gallery, Cultural Instructions, Curtain Road Arts, exhibitions space, Fine rats, Flag, Gallerette, Gasworks, hlaes gallery, The Henry Moore Studio, Imprint 93, Independnet Art Space, The Institution of Rot, last order, Locus +, London electronic Arts, Lost in Space, Milch, Not Cut, NVA Orgabisation, 0+1, Open Hand Open Space, Pkummet, Posterstudio, PPQ, Rear Window, Space Explorations, Strike, The Tannery, Three Month Gallery, The Tracey Emin Museum, Transmission gallery, 30 Underwood Street Gallery, Cathy Wilkes, workfortheeyetodo.

¹³⁴⁵ Stewart Home, « La production de revue indépendante en Grande-Bretagne », in *catalogue Live-Life*, *loc.cit.*, p. 237-239.

3. ZAC 99

Trois ans plus tard, après avoir mis en avant la scène britannique, la direction du Musée d'Art Moderne souhaite réitérer l'opération avec la scène française, donnant l'exposition « ZAC 99 ». L'exposition « Live/Life » a été un élément déclencheur pour certains jeunes artistes français, notamment pour les fondateurs de Glassbox, « Gemma, la compagne de Stefan Nikolaev était anglaise et ils avaient tous deux observé au Royaume-Uni le modèle des *artist-run spaces* qui étaient les premières galeries autogérées et dont le commissariat était effectué par des artistes » observe Pierre Belouin¹³⁴⁶. Certains *artists-run spaces* français ont été présentés lors de cette seule exposition sur le sujet à ce jour en France¹³⁴⁷. Elle permit de présenter « un ensemble de treize structures indépendantes, pour la plupart localisées à Paris¹³⁴⁸ ». Parmi les *artists-run Spaces* exposés citons, Accès Local, Glassbox, Public, Infozone, les autres lieux à caractère artistique liés au milieu de la mode (Bless), au design (Radi designers), à l'architecture (Périphériques), à la musique (Büro), au graphisme (Labomatic), dans un « souci d'ouverture » qui n'est pas « à percevoir comme un maniérisme d'époque [...] mais permet juste de ne pas trahir une réalité¹³⁴⁹ ».

Le problème de l'exposition « ZAC 99 » réside dans les choix curatoriaux, sensée être une zone d'activation collective de courte durée, trois semaines. Le commissariat est confié à Stéphanie Moisdon, Nicolas Trembley, Laurence Bossé et Marie-Sophie Carron de la Carrière, assistés d'Aurélié Voltz, aucun artiste dans le comité d'organisation de cette exposition. Les choix sont très restreints, très parisiens, sur les quatorze invités sont présents six lieux d'expositions, deux collectifs, une revue, un cabinet de designer, un styliste de mode et un artiste (Olivier Bardin). Cette exposition témoigne d'une méconnaissance du terrain de la part des curateurs et notamment de Stéphanie Moisdon et Nicolas Trembley.

Une exposition qui finalement n'en est pas une, se voulant être une zone d'activité, laissant croire que les invités sont des activistes. Il aurait été plus judicieux d'inviter les revues et magazines émergeant des années 1990 ainsi qu'un grand ensemble de structures alternatives françaises, sans se limiter à la capitale. Pour David Cascaro : « L'artiste étant curateur et le curateur étant artiste, on aboutit à une étrange superposition où les attitudes, les comportements et les rencontres se substituent aux œuvres d'art auxquelles nous sommes plus souvent habitués dans un musée¹³⁵⁰ ». Le scepticisme

¹³⁴⁶ Pierre Belouin, « Emmanuel Mir, entretien à propos de Glassbox », *Optical Sound* n° 1, Paris, 2013, p. 103-104.

¹³⁴⁷ En écrivant ses lignes, une nouvelle exposition se prépare sur les *artist-run spaces* à la Station à Nice. Elle regroupe vingt *artist-run spaces* : LM (Paris, Can (Neuchâtel), Lieu Commun (Toulouse), Entreprise culturelle (Paris), Atelier expérimental (Clans), Macumba Night Club éditions (Paris), Snap (Lyon), D.A.C (Dolceacqua), La BF 15 (Lyon), Le Bon Accueil (Rennes), Wonder (Paris), Zebra 3/ Buy Sellf (Bordeaux), Numéro 13 (Bruxelles), Clovis XV (Bruxelles), Tank Art Space (Marseille), Red District (Marseille), palais des paris (Tokyo), Maik Alles Gute (Berlin), L'Espace d'en bas (Paris et la Fondation René d'Azur (Nice). Exposition Run, Run, Run, La Station, Nice, du 2 octobre au 30 décembre 2016.

¹³⁴⁸ Catalogue *ZAC 99*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1999, p. 5.

¹³⁴⁹ *Ibid.*

¹³⁵⁰ David Cascaro, « Anti ou Pro Zac », *Le journal des expositions* n° 67 Octobre 1999.

de David Cascaro est dû à l'exposition « Zac 99 » où peu d'œuvres sont visibles mais seulement des documents d'information et d'archive [Fig. 151]. « Une façon de regarder et diffuser ses propres pratiques, recherches, réseaux et de s'interroger sur son rapport au musée, à l'histoire et à la géographie d'une institution¹³⁵¹ », une question posée d'emblée par l'exposition. Pourquoi ces lieux alternatifs avaient-ils besoin d'exposer au Musée d'Art Moderne ?

Était-ce une manière d'être considéré ? Une façon de se faire accepter ? Mais accepter par qui, le public, les institutions ? Était-ce une opération de visibilité afin d'obtenir les faveurs des partenaires financiers publics ? Remarquons que « Public », pourtant présent dans le catalogue, refusera la veille de l'ouverture de participer au show médiatique.

De grandes discussions étaient organisées par Acces Local, les discussions tourneront rapidement en rond, beaucoup se sentant instrumentalisés. Que penser et quelle conclusion sont à tirer de telles initiatives ? Sans nul doute, une représentation publique de l'art, Paul Ardenne écrit justement que cela se « doit avant tout au rayonnement des politiques culturelles de l'État, à cette « industrie culturelle » forte de ses effets de resplendissement du symbolique¹³⁵² ». Ajoutant : « une véritable usine à visibilité¹³⁵³ ». Il existera d'autres initiatives de ce type comme « NowHere » au Louisiana Museum of Modern art en 1996¹³⁵⁴. En 2010, c'est l'exposition « Alternative Histories »¹³⁵⁵ qui se déroule à l'espace Exit Art de New York, présentant cent quarante espaces et projets alternatifs qui ont permis de contribuer à l'organisation et la fabrication de la scène newyorkaise. L'exposition est « curatée » par Jeanette Ingberman, Papo Colo, Lauren Rosati, Herb Tam, tous les quatre très impliqués dans cette scène alternative.

Une autre exposition se déroula en 2009 à Hambourg à l'initiative de la HFBK (*Hochschule fuer bildende Kuenste*) en coopération avec la Deichtorhallen et la Kunsthalle de Hambourg. L'exposition nommée « subvision. Art.festival.off¹³⁵⁶ » est donc une manifestation dite off organisée par trois grandes institutions hambourgeoises. La curatrice Brigitte Kölle réussit à réunir un nombre impressionnant d'initiatives alternatives¹³⁵⁷. Parmi ces nombreux lieux beaucoup sont des institutions,

¹³⁵¹ Catalogue *ZAC 99*, Paris, musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1999, p. 5.

¹³⁵² Paul Ardenne, « Artiste médiateurs et groupements d'artistes indépendants. Réflexions sur la position périphérique », in Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles, éditions de la lettre volée, 1999, p. 149.

¹³⁵³ *Ibid.*

¹³⁵⁴ Laura Cottingham et Bruce W. Ferguson, *NowHere*, Danemark, Louisiana Museum For moderne Kunst, 1996.

¹³⁵⁵ *Alternative Histories*, New York Exit Art, du 24 septembre au 24 novembre 2010.

¹³⁵⁶ *Subvision. Art.festival.off, Festival area*, Hambourg, du 26 août au 6 septembre 2009.

¹³⁵⁷ 16beaver, New York, (US)n 7.Stock, Dresde (DE), ABC No Rio, New York, (US), Adobe Books, San Francisco, (US), After the butcher, Berlin (DE), Airplay — Streetgallery, Copenhagen (DK), ak28, Stockholm (SE), Aktualisierungsraum, Hambourg (DE), Alexandria Contemporary Art Forum, Alexandrie (EG), Al-Ma'mal Foundation, Jérusalem (IL), Alma Enterprises, Londres (GB), Alphabet Dress, Portland (US), Area 10 Project Space, Londres (GB), ART2102, Los Angeles (US), Art Metropole, Toronto (CA), Artos Foundation, Nicosie (CY), Artspeak, Vancouver (CA), Associates Gallery, Londres(GB), Association Soleil d'Afrique, Bamako (ML), Auto – der neue Kunstort, Vienne (AT), Autocenter, Berlin (DE), avatar, Québec (CA), B-22, Hambourg (DE), Barbur, Jérusalem (IL), Basekamp, Philadelphie (US), Bautzener 69, Dresde (DE), Bell Street Project Space, Vienne (AU), Betalevel (formerly C-Level), Los Angeles, (US), Between Bridges, Londres (GB),

certes à leurs débuts elles étaient réellement alternatives mais aujourd'hui possèdent un budget de fonctionnement digne d'un grand centre d'art français, citons parmi elles : Art Metropole (Toronto), CUBITT (Londres), Mercer Union (Toronto), le NGBK (Berlin), Printed Matter, Inc. (New York),

Big Sky Mind, Quezon City (PH), BLAST, Cologne (DE), BLIM, Vancouver (CA), Blindside, Melbourne (AU), Blinzelbar, Hambourg (DE), Block Projects, Melbourne (AU), Bootlab, Berlin (DE), BUS, Melbourne (AU), Buy-Sellf, Bordeaux/Marseille (FR), CAMPUS HANOI, Hanoi (VN), Candyland, Copenhague (DK), CAS — Contemporary Art and Spirit, Osaka (JP), Center of Experimentation & Information, Belo Horizonte (BR), Center for Land Use Interpretation, Los Angeles (US), Chalk House, Sydney (AU), Circleculture, Berlin (DE), Cirkulationscentralen, Malmö (SE), CLUBSproject inc., Melbourne (AU), CONICAL, Fitzroy (AU), Consortium, Amsterdam (NL), Creative Growth Art Center, Oakland (US), CUBITT, Londres (GB), De Service Garage, Amsterdam (NL), Die Schute, Hambourg (DE), Digital Art Lab, Holon (IR), DINAMO, Budapest (HU), Display, Prague (CZ), D.I.V.O Institute, Prague (CZ), Dosenfabrik, Hambourg (DE), DUNK!, Copenhague (DK), Einstellungsraum e.V., Hamburg (DE), el despacho, Mexico (MX), ELEKTROHAUS HAMBURG, Hambourg (DE), Estacion, Tijuana (MX), FADs Art Space, Tokyo (JP), F.A.I.T. (Foundation Artists – Innovation – Theory), Cracovie (PL), Five Years, Londres (GB), Flor y Canto Centro Comunitario, Los Angeles (US), FormContent, Londres (GB), furnos centre for digital culture, (GR), FRANCE FICTION, Paris (FR), Free103point9, New York (US), Freie Internationale Tankstelle (FIT), Berlin (DE), FRISE Künstlerhaus Hamburg + Abbildungszentrum, Hambourg (DE), Future7, Berlin (DE), Galeria de la Raza, San Francisco, (US), Galerie Foert, Berlin (DE), Galerie Invaliden1, Berlin (DE), Galerie Mille d'Air, Berlin (DE), Galerie Lifebomb, Berlin (DE), Galerie Oel-Früh, Hambourg (DE), Galerie Zero, Berlin (DE), Galleria Huuto, Helsinki (FI), Gallery Gatchet, Vancouver (CA), Gasworks, Londres (GB), General Public, Berlin (DE), Gertrude Street Contemporary Art Projects, Melbourne (AU), Glowlab, New York (US), Graffitigalleriet, Frederiksberg (DK), Green Cardamom, Londres (GB), Grossstadtrekorder, Hanovre (DE), Gugulective, Capetown (ZA), hafen+rand, Hambourg (DE), Hart Center of Arts, Pékin (Chine), Helen Pitt Gallery, Vancouver (CA), Hinterconti, Hambourg (DE), Homie, Berlin (DE), i-cabin, Londres (UK), ID:I, Stockholm (SE), In Situ, Paris (FR), Jefferson Presents..., Pittsburgh (US), JET, Berlin (DE), Kabine, Copenhague (DK), Ker-Thiossane, Dakar (SN), KHOJ International Artists' Association, New Delhi (IN), Kling & Bang gallery, Reykjavik (IS), Koh-i-noor, Copenhague (DK), Kolahstudio, Téhéran (IR), Konsortium, Dusseldorf (DE), Konsthall C, Stockholm (SE), KuLe e.V., Berlin (DE), Kunstverein St. Pauli, Hambourg (DE), Kunstwerft/Werftgalerie, Vienne (AT), KuBaSta — Raum für Kunst Bauen Stadtentwicklung e.V., Hambourg (DE), Kunst-Imbiss, Hambourg (DE), La Générale, Paris (FR), LCCA, Riga (LV), Les Complices, Zurich (CH), LINDA, Hambourg (DE), LOWSALT, Glasgow (GB), LACE, Los Angeles (US), Macrolab, Mahony, Vienne (AT), Marienborg, Trondheim (NO), Mercer Union, Toronto (CA), Messagesalon, Zurich (CH), Mess Hall, Chicago (US), MOP, Sidney (AU), multiplicity.lab, Milan (IT), NAPA, Helsinki (FI), Neil Young Society, Copenhague (DK), Neon Park, Melbourne (AU), Netfilmmakers, Copenhague (DK), New Langton, San Francisco (US), NGBK, Berlin (DE), NICC Anvers (BE), Nice & Fit, Berlin (DE), NLHspace, Copenhague (DK), OEen Group, Copenhague (DK), OneZeroMore OZM — URBAN ART SPOT, Hamburg (DE), Open Circle, Bombay/Mumbai (IN), Open Space, Victoria (CA), Orchard, New York (US), Para/Site Art Space, Hong Kong, (CN), Parkhaus, Dusseldorf (DE), Parkinggallery, Téhéran (IR), PICA, Portland (CA), Platform Artists Group, Melbourne (AU), Plastique Kinetic Worms, Singapore (SG), Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul (TR), Printed Matter, Inc, New York (US), program angels, Munich (DE), Projekt0047, Berlin (DE), Project 304, Bangkok (TH), projekthaus | U.FO kunstraum, Hambourg (DE), Queens Nails Annex, San Francisco (US), REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Dresden (DE), RLBQ (Reposez la bonne question), Marseille (FR), Röda Sten, Göteborg (SE), Ruangrupa, Jakarta (ID), rum46, Aarhus (DK), Signal, Malmö (SE), Simultanhalle, Cologne (DE), SKAM e.V., Hambourg (DE), Southern Exposure, San Francisco (US), Sparwasser HQ, Berlin (D), Spor Klübü, Berlin (DE), Studio 44, Stockholm (SE), Studio Voltaire, Londres (GB), target: autonopop, Hambourg (DE), TCB, Melbourne (AU), Tegen 2, Stockholm (SE), The Artists Village, (SG), The Embassy, Edinburgh (GB), The Hex, Londres (GB), The LAB, San Francisco (US), The land, (TH), The Luggage Store (LS), San Francisco (US), The New China Town Barber Shop, Los Angeles (US), The Or Gallery, Vancouver (CA), The Premises, Johannesburg (ZA), The Suburban, Oak Park (US), The Western Front Society, Vancouver (CA), The Wrong Gallery, New York (US), Total Kunst, Edinburgh (GB), Transmission Gallery, Glasgow (GB), Tresor, Stuttgart (DE), Triple Base, San Francisco (US), Trottoir /R+D, Hambourg (D), TTC Gallery, Copenhague (DK), Union Docs, New York (US), Unten Drunter, Malmö (SE), Uqbar, Berlin (DE), urbanart Group, Melbourne (AU), VERKLIGHETEN, Umeå (SE), Vitamin Creative Space, Guangzhou (CH), Western Front, Vancouver (CL), West Germany, Berlin (DE), West Space, Melbourne (AU), WESTWERK, Hambourg (DE), White Cubicle Toilet Gallery, Londres (GB), Wiener Secession, Vienne (AT), OPA, Guadalajara (MX), Yeans, Gothenburg (SE), Ydre Nørrebro Kultur Bureau (YNKB), Copenhague (DK), YYZ, Toronto (CA), Zagreus Projekt / Koch / Kunst, Berlin (DE).

Transmission Gallery (Glasgow), ou encore Western Front (Vancouver). Des structures qui n'ont plus rien à voir avec des lieux comme les berlinois de *Freie Internationale Tankstelle* (FIT), JET, et Uqbar.

Cela pose la difficile question de l'institutionnalisation des structures alternatives. Remarquons aussi que furent invitées quelques structures françaises marseillaises car la ville de Hambourg est jumelée avec la ville du sud de la France. Ces structures sont : Buy-Self, FRANCE FICTION, La Générale, RLBQ et curieusement une galerie commerciale In Situ de Paris. Ceci pose dès lors la question de la connaissance concrète du terrain.

4. No soul for sale

En 2009, eut lieu l'exposition « No Soul for Sale¹³⁵⁸ » chez X initiative. Une présentation sur quatre jours de différents projets indépendants, espaces d'expositions, éditeurs. Ce festival se veut « célébrer les personnes qui ont contribué à la scène internationale par l'invention de nouvelles stratégies de distribution et d'information et des nouveaux modes de participation¹³⁵⁹ ». Le festival organisé avec Massimiliano Gioni à l'espace X Initiative, était une exposition de cinq jours regroupant une trentaine de structures et groupes d'artistes. Dans un second temps suite à son succès, ils organisèrent à nouveau ce festival en 2010 à la Tate Modern de Londres [Fig. 152]. La liste des participants¹³⁶⁰ a considérablement changé par rapport à la première édition. Cette nouvelle édition regroupa soixante-dix structures. Julie Bawin émet justement l'hypothèse du choix du cadre institutionnel, œuvre de Massimiliano Gioni qui « reste un curateur dont le réseau est essentiellement de type institutionnel¹³⁶¹ ». Le catalogue¹³⁶² du festival fait partie de la collection de publication,

¹³⁵⁸ Exposition *No soul for sale*, New York, X Initiative, du 24 au 28 juin 2009.

¹³⁵⁹ <http://www.nosoulsale.com/>

¹³⁶⁰ Les participants à No Soul for sale à la Tate Modern de Londres sont : 2nd Cannons Publications (Los Angeles), 98weeks research project (Beirut), Alternative Space LOOP (Seoul), Arrow Factory (Beijing), ArtHub Asia (Shanghai/Bangkok/Beijing), Artis – Contemporary Israeli Art Fund (New York/Tel Aviv), Artists Space (New York), Artspeak (Vancouver), Auto Italia South East (London), Ballroom (Marfa), Barbur (Jerusalem), Black Dogs (Leeds), Capacete Entertainment (Rio de Janeiro), casa tres patios (Medellín), Cinématèque de Tanger (Tanger), cneai= (Paris-Chatou), Collective Parasol (Kyoto), Dispatch (New York), e-flux (Berlin), Elodie Royer and Yoann Gourmel – 220 jours (Paris), Embassy (Edinburgh), Filipa Oliveira + Miguel Amado (Lisbon), FLUXspace (Philadelphia), FormContent (London), Galerie im Regierungsviertel / Forgotten Bar Project (Berlin), Green Papaya Art Projects (Manila), Hell Gallery (Melbourne), Hermes und der Pfau (Stuttgart), i-cabin (London), Intoart (London), K48 Kontinuum (New York), Kling & Bang (Reykjavík), L'appartement 22 (Rabat), Latitudes (Barcelona), Le commissariat (Paris), Le Dictateur (Milan), Light Industry (New York), Lucie Fontaine (Milan), lugar a dudas (Cali), Mousse (Milan), Next Visit (Berlin), New Jersey (Basel), Not An Alternative (New York), no.w.here (London), Or Gallery (Vancouver), Oregon Painting Society (Portland), Para/Site Art Space (Hong Kong), Peep-Hole (Milan), PiST/// (Istanbul), Post-Museum (Singapore), PSL [Project Space Leeds] (Leeds), Rhizome (New York), Sala-Manca & Mamuta (Jerusalem), Sàn Art (Ho Chi Minh City), Scrawl Collective (London), studio1.1 (London), Swiss Institute / Contemporary Art (New York), The Mountain School of Arts (Los Angeles), The Museum of Everything (London), The Royal Standard (Liverpool), The Suburban (Chicago), The Western Front Society (Vancouver), Thisisnotashop (Dublin), Torpedo – supported by the Office for Contemporary Art Norway (OCA), Tranzit.cz (Prague), Viafarini DOOVA (Milan), Vox Populi (Philadelphia), Western Bridge (Seattle), White Columns (New York) et Y3K (Melbourne).

¹³⁶¹ Julie Bawin, *L'artiste Commissaire, op. cit.*, p.63.

¹³⁶² Cecilia Alemani, Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick, *No Soul for sale*, Charley independents, 2010.

nommé « Charley » éditée par Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick. Comme le souligne Virginie Despentes : « depuis Zadig et Voltaire, la mouise a perdu son aura poétique – alors que pendant des décennies elle venait valider l’artiste, le vrai, celui qui a préféré ne pas vendre son âme. Aujourd’hui, c’est mort aux vaincus¹³⁶³ ». Mais que veut donc dire indépendant ? Quel est le rapport à l’indépendance entre le CNEAI (Paris-Chatou), Le commissariat (Paris), et le Swiss Institute / Contemporary Art (New York) ? Est-ce que le magazine « Le Dictateur » de Maurizio Cattelan est plus indépendant que « 2nd Cannons Publications » de Los Angeles ? Nous sommes une fois de plus dans ce que Paul Ardenne nomme une « usine à visibilité ». Faut-il chercher chez Maurizio Cattelan un engagement, une entreprise critique ou subversive dans le projet « No Soul for Sale » ?

5. Project (or)

Autre initiative plus discrète, « *art swap europe* » à Berlin et « *Project(or)* » à Rotterdam [Fig. 153]. Ces initiatives se posent comme des alternatives à la récupération institutionnelle des *artist-run spaces*, ces propositions sont d’ailleurs des initiatives d’artistes pour les artistes, dans la plus pure tradition de l’espace géré par des artistes. « *Project(or)* » à Rotterdam a été initié par l’espace Mama showroom de Rotterdam en 2008. « *Project(or)* » est une présentation sous forme de foire d’art contemporain d’espaces et de structures indépendantes. Elle se déroula en parallèle de la foire art Rotterdam. Les différents lieux disposaient de stands comme pour une foire traditionnelle, tous les jours des présentations publiques des différents lieux invités étaient organisés. Cette foire fut une plateforme pour la découverte d’espaces artistiques internationaux indépendants. Ces lieux étaient au nombre de vingt-trois provenant de Suède, France, Hollande, Allemagne, Belgique, Angleterre, Cameroun, USA, Norvège, Suisse, Turquie, Autriche, Espagne, Croatie, Afrique du Sud, Maroc.

6. Art swap europe

« *Art swap europe* » est une initiative de l’IGBK (*Internationalen Gesellschaft Bildende Künste*) se déroulant les 11 et 12 octobre 2008 à l’Akademie der Kunst à Berlin [Fig. 154], à l’initiative de l’artiste Werner Schaub¹³⁶⁴. L’idée est de rassembler des associations d’artistes européennes¹³⁶⁵ dans le but de constituer un réseau d’échange. Ce projet est un forum ouvert de

¹³⁶³ Virginie Despentes, *Vernon Subutex 1*, Paris, Grasset, 2015, p. 30.

¹³⁶⁴ Collectif, *Art Swap Europe*, Berlin, IGBK, 2008.

¹³⁶⁵ Les participants à Art Swap Europe sont : A Certain Lack of Coherence (Porto), Artist Studios South Tel-Aviv (Tel-Aviv), Art Laboratory Berlin (Berlin), Art pavilion (Podgorica), artransponder (Berlin), a Sala (Porto), cargobar (Bâle), Cirkulations Centralen (Malmö), Cultural Center 'CK' (Skopje), Dada Post (Berlin), D.I.V.O. institute (Kolin), EINSTELLUNGSRaum (Hambourg), Exhibition Centre Constantin Brâncuși (Chisinau), FIT freie internationale tankstelle (Berlin), Formverk (Eskilstuna), Galleria Espoonsilta (Espoo), Galleri 69 (Oslo), Gallery of the Slovak Union of Visual Arts (Bratislava), guestroom (Londres), Hafriyat Karaköy (Istanbul), Heidelberger FORUM für KUNST (Heidelberg), Het Rondeel (Maastricht), Hobusepea Galerii (Tallinn), IDEE 01239 e.V. (Dresde), Immanence (Paris), Impex (Budapest), Jet (Berlin), Koh-i-noor (Copenhague), Künstlerforum Bonn (Bonn), Künstlerhaus Dortmund (Dortmund), Kunstbahnhof Dresden

présentations, de discussions, gratuit pour le public. Matériel, cartons d'invitations, flyers, communiqués de presse ont été rapportés par chacune des structures, présentés devant un panneau d'information sur la structure elle-même. Toutes les structures sont logées à la même enseigne, occupant toutes la même place dans le lieu qui les accueille. Le programme prévoit une présentation publique de chacune des structures, des discussions ayant pour sujet : les problèmes liés à la mobilité et l'importance du réseau. Des visites dans les lieux de la capitale allemande furent aussi organisées dont notamment au Kunstraum Bethanien pour visiter l'exposition « *cairoscape – images, imagination and imaginary of a contemporary mega city* », un projet de Marina Sorbello et Antje Weitzel, ou encore une visite dans les lieux récemment ouverts à Wedding dans le nord de Berlin. Immanence était la seule initiative parisienne représentée.

VI. DE L'INDÉPENDANCE

1. Alternatif

J'emploie par défaut la dénomination d'alternatif, pourtant non satisfaisante mais étant la plus usitée pour désigner dans le domaine culturel ces activités et initiatives autres, marginales, off, underground, parallèles, indépendantes, périphériques, non-profit, toutes ces activités se déployant dans les milieux de la sous-culture, souvent occultées par les milieux traditionnels artistiques et ignorées par les médias. Ces initiatives n'échappent pas au phénomène d'institutionnalisation de l'art actuel. Le sens même du travail alternatif opéré par les artistes touche aux contraintes multiples de l'activité artistique. Les différents outils et leurs fonctions sont des axiomatiques de leurs existences, participant à la libéralisation du temps de travail et à la situation dans la conscience historique. Mes activités artistiques et curatoriales m'emmènent à visiter plusieurs villes, de Berlin à Londres en passant par Copenhague, Stockholm, New York ou Hambourg, il m'es possible d'affirmer qu'il existe des constantes dans le travail de ces regroupements d'artistes.

1.2 Le temps de travail

(Dresden), KUNSTFAKTOR Produzentengalerie (Berlin), Kunst-Imbiss (Hamburg), Kunstpflug (Brück), Kunstverein GRAZ (Regensburg), K2 Contemporary Art Center (Izmir), Ladan/the mobile box (Gothenburg), LE (9) BIS (Saint-Etienne), Lokal-int (Biel-Bienne), Mad Woman in the Attic (Porto), microwesten (Berlin/Munich/Oberstdorf/Kassel), montanaberlin (Berlin), Oficyna Malarska (Warsaw), PENG! raum für kunst (Mannheim), petersburg project space (Amsterdam), Pyramid Art Center (Istanbul), Plan 9 (Bristol), platform (Vaasa), Prima Center Berlin (Berlin), Produzentengalerie M (Potsdam), Produzentengalerie Passau (Passau), Pryzmat Gallery (Krakow), Rael Artel Gallery (Tartu), Remont Gallery (Beograd), rosalux (Berlin), Senko Studio (Viborg), sparwasser hq (Berlin), Stapelhaus (Cologne), Start Art (Reykjavik), Stedefreund (Berlin), Studio 44 (Stockholm), Substitut (Berlin), Titanik (Turku), The White Tube (Oslo), trottoir (Hambourg), Udstillingsstedet SPANIEN19C (Aarhus), Unten Drunter (Malmö), UNWETTER (Berlin), uqbar (Berlin), Verkligheten (Umea), video tank (Zurich), Visite ma tente (Berlin), 7. Stock (Dresden), 26cc (Rome), 91QM art project space (Berlin), :mentalKliNiK (Istanbul), Artquest (London), berlinerpool (Berlin), Kolonie Wedding e.V. (Berlin), New Work Network (Londres), Nordic Art Association (Sweden), OFFOFF - Independant Art Spaces Switzerland (Switzerland)

Une de ces constantes remarquées dans les pays et villes où il existe des initiatives alternatives, est la volonté de libération, du dégagement du temps de travail. En Occident, le temps de production est un moment déterminé où les actions sont systématisées par rapport à la production. Par contre dans ces lieux alternatifs ou indépendants, l'activité artistique se manifeste généralement en dehors du temps de travail ou temps de production déterminé. Nous sommes en présence d'une libéralisation du contexte de production de l'art. Les artistes fondant, gérant ou travaillant dans ces *artist-run spaces* n'y travaillent pas selon des horaires classiques de bureau, ni fonctionnaires ni bureaucrates. L'activité de l'art nécessite dans tout les cas de la disponibilité. Ce qui explique comme le souligne Richard Martel que « les artistes empruntent de plus en plus à leur vie quotidienne dans les processus de réalisation¹³⁶⁶ ». Pour Richard Martel, le travail artistique est envisagé comme une parfaite adéquation « entre le désintéressement de l'acte insurrectionnel et sa matérialisation par/sur un support quelconque¹³⁶⁷ ».

Les lieux alternatifs sont « des oasis pour l'actualisation en processus. Le temps de l'art est incompatible avec le temps réel [...] parce que le réel n'existe pas¹³⁶⁸ ». Cette approche libertaire permet de considérer l'artiste comme un bricoleur au sens donné par Claude Lévis-Strauss. Par exemple, *l'artist-run space* FIT à Berlin est un lieu où le temps et la disponibilité sont empiriques, considérant l'usage déterminé par le temps libéré des contraintes de la fonctionnalité. Les lieux alternatifs sont des « centrales d'expérimentales où les gens s'agitent, souvent anarchiquement, avec des horaires qui ressemblent plus à l'utilisation du temps qu'à sa transformation rentable¹³⁶⁹ ». Les artistes à la tête de ces lieux cherchent d'autres modèles à la rationalité productive traditionnelle. Pour reprendre les propos de Richard Martel, il est préférable de travailler avec intensité, force et dégagement plutôt que de combler du temps de présence rythmé par la relation entre l'offre et la demande.

Les lieux alternatifs offrent des différences aux normalisations et aux modes de gestion de temps nécessaire à la transformation par le travail. Un des autres aspects importants de l'existence des lieux alternatifs est leur conscience historique. Ces lieux apparaissent pour la plupart du temps, à un moment opportun, nous avons pu le constater à Paris dans la fin des années 1990. Autour de ces lieux gravitent des artistes, critiques, poètes, sociologues, vidéastes, musiciens, danseurs, éditeurs.

Dans les années 1980, ces lieux étaient presque les seuls endroits où était présentée une programmation variée, passant d'un médium à un autre, installation performance, poésie, vidéo, danse, peinture et photographie. Aujourd'hui cette hybridation est devenue banale. Nous retrouvons souvent ces lieux dans les zones urbaines avec une mise en commun des énergies, apparaissant entre le désir de transformation de l'imaginaire, ou une lutte concrète pour la défense d'un bâtiment, d'une rue, ou d'un espace vert. Cela fut aussi le cas pour Immanence, le local occupé est issu d'une lutte pour la

¹³⁶⁶ Richard Martel, « Ruses et Procédures », revue Inter, Printemps, Québec, 1988, p.9.

¹³⁶⁷ *Ibid.*

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ *Ibid.*

sauvegarde de ce corps de bâtiment situé au 21 avenue du Maine à Paris. Destiné à la destruction par la ville de Paris, le projet immobilier de la Ville sera retiré après un combat entre les différents occupants, les nouveaux arrivant (dont Immanence) et le domaine privé de la Ville dont dépendait à l'époque ce bâtiment. Les lieux alternatifs existent parce qu'ils comblent un vide et témoignent de la conscience historique. Comme le disait Robert Filliou : « l'art, c'est là où tu es¹³⁷⁰ ». Ces lieux alternatifs travaillent dans la périphérie, « Il n'y a plus maintenant de centres dans l'art, même si New-York croit qu'il est le centre, ce n'est pas vrai. Il n'y a plus de centre dans l'art, l'art c'est là où tu fais ton boulot¹³⁷¹ ». Certes ces lieux « siègent, s'activent, opèrent en tout état de cause à côté de celui-ci, en dehors, carrément dans la marge ou à la limite de la marge¹³⁷² », précise Paul Ardenne.

Ces lieux prennent en charge leur propre autonomie ou manière de se rendre autonome. Paul Ardenne préfère alors les qualifier sans risque d'indépendants¹³⁷³. Le terme d'alternatif renvoie à l'idée de remplacement par un autre ou à l'idée d'agissement à tour de rôle, une acception qui apparaît dès le XV^{ème} siècle dans le domaine du droit. Il faut attendre le XIX^{ème} siècle et l'invention de l'électricité pour voir apparaître l'idée d'alternatif comme opposé à continu (courant alternatif contre courant continu)¹³⁷⁴. Les artistes fondateurs de lieux indépendants ne s'attachent pas forcément aux acceptions communes du terme. Ils sont alternatifs car « il ne semble pas possible qu'il en soit ou qu'il en aille autrement¹³⁷⁵ ». Nous croisons les propos de Richard Martel sur la question, celle de l'impossibilité d'un recouvrement complet de tout le champ de la création, comportant la partie la plus présente aujourd'hui, l'administration de l'art. Il évoque l'institutionnalisation de l'art en opposition, les lieux alternatifs sont des endroits où se déploient, s'interrogent les acquis d'une société en rapport aux commerce que l'on peut en faire. À la fin des années 1980, il voit dans l'informatique un vecteur de transmission des idées, passant du courrier postal au courriel. L'ordinateur devient un moyen de communication offrant « la possibilité d'être en contact avec le médium et son message¹³⁷⁶ ». En dehors de l'influence de Marshall McLuhan, l'artiste québécois voit en l'ordinateur un moyen d'accès permettant de gagner du temps. Pensons aux artistes vivant dans des pays sous un régime totalitaire comme certains pays d'Amérique du Sud et d'Europe de l'Est, qui pouvaient par voie postale faire circuler leurs idées.

Ce qui sera un moyen de favoriser l'échange devient un moyen de partage, faisant participer d'autres artistes à un projet commun. Malgré les illustres ancêtres du mail art (Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha, Maurice Denis, Jacques Villon, Egon Schiele, Lyonel Feininger, Schmidt-Rottluff, Boccioni, Carrà, Russolo, Raoul Hausmann, Marcel Duchamp) c'est chez l'artiste fluxus Ray

¹³⁷⁰ Chantal Gaudreau, « Robert Filliou : Une galerie dans une casquette », Intervention n° 6, 1980, p. 42.

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² Paul Ardenne, « Artistes médiateurs et regroupements d'artistes indépendants. Réflexions sur la position périphérique », *loc. cit.*, p. 131.

¹³⁷³ *Ibid.*

¹³⁷⁴ Voir Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 100.

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ Richard Martel, « Ruses et Procédures », *loc. cit.*, p.9.

Johnson que l'idée prendra pleinement son sens. Il fonde en 1962 la « New York Correspondance School ».

Dans les années 1980, l'artiste français Julien Blaine est le témoin de l'art postal relatant dans sa revue *Doc(k)s*, les expériences menées par les artistes dissidents chinois, chiliens, argentins ou hongrois. Le mail art ou l'art postal est une pratique se poursuivant aujourd'hui sur Internet avec notamment Hervé Fischer qui en 2011 réalise des tweets artistiques ou tweet art¹³⁷⁷. Pour Richard Martel l'ancêtre de l'artiste alternatif est le troubadour de la fin du Moyen-Âge, se promenant d'un endroit à un autre il colportait des informations qu'il transformait en fonction du contexte dans lequel il se trouvait. Cette idée du passage d'un lieu à un autre, cette idée de nomadisme (Deleuze) est aussi à rapprocher de *l'Eternel Network* de Robert Filliou. Après son échec de *la Cédille qui sourit*, il est accueilli en résidence à Western Front à Vancouver¹³⁷⁸ où il réalisera cinq vidéos importantes.

Richard Martel ne peut qu'être marqué par cet artiste dont il souligne l'importance. Mais aussi l'importance des *artist-run spaces* : « Le réseau de l'alternative est une approbation mutuelle au sujet de pratiques engagées : c'est aussi une façon de contourner l'isolement des pratiques insurrectionnelles en rapport dialectique avec le monde institué¹³⁷⁹ ». Par « pratiques insurrectionnelles » il faut entendre la performance, par « monde institué » les institutions muséales. Ces lieux alternatifs sont acceptés comme indépendants. Mais indépendants par rapport à quoi, à qui ? Par rapport aux institutions, musées, centres d'art, galeries ? Il ne faut pas penser les centres d'art comme n'étant pas indépendants, car ils le sont dans leur programmation, même s'il faut accorder qu'ils sont en régie directe avec la municipalité qui les finance, il est tentant pour certains élus de faire pression sur la programmation. Les institutions ont mis beaucoup de temps à comprendre ce que nous faisons à Immanence, ce n'est qu'au tournant des années 2010 que l'attaché aux arts plastiques de la DRAC Ile-de-France nous qualifia d'espace indépendant.

1.3 Financement aidé

Est-ce qu'un lieu géré par des artistes conserve son indépendance lorsqu'il reçoit des subventions publiques ? La question du financement et de l'indépendance est récurrente, souvent soulevées dès qu'il s'agit des *artist-run spaces*. Pourtant le financement public ne nuit pas à l'indépendance de ces lieux. Ils reçoivent des subsides, des petites sommes, leur permettant de maintenir leurs activités sans plus. Ainsi le financement de salaires n'est pas assuré. Les lieux avec des salariés sont soit des lieux institutionnels (musées, centres d'art ou galeries municipales) soit des lieux alternatifs ayant postulé et reçu l'approbation pour le financement d'emplois aidés, les fameux

¹³⁷⁷ Se reporter au site Internet de l'intéressé : <http://www.hervefischer.com/biographie.cfm> (consulté le 15 octobre 2015).

¹³⁷⁸ Stan Douglas, *Vancouver Anthology : The Institutional Politics of Art*, Vancouver, Talonbooks, 1991.

¹³⁷⁹ Richard Martel, « Ruses et Procédures », *loc. cit.*, p. 10.

emplois jeunes existant depuis 1997. Ces emplois aidés sont pour les associations un moyen d'accéder à l'emploi.

En 2002, le gouvernement Jean-Pierre Raffarin met fin à ce dispositif, il a été remarqué que plus de 24% de ces emplois jeunes provenaient du secteur culturel, avec une très forte présence de jeunes diplômés. Ainsi ces jeunes diplômés préfèrent être sous payés pour rester dans le secteur culturel. La droite au pouvoir mettra en place d'autres types de dispositifs d'emplois aidés avec des modalités très différentes de celles des emplois jeunes, notamment une baisse de charges totales ou partielles pour les employeurs, ces emplois sont les contrats d'avenir (CAv), les contrats initiative emploi (CIE), les contrat d'accompagnement vers l'emploi (CAE) et viendront ensuite les contrats uniques d'insertion (CUI). La création de ces différents emplois aidés vise les jeunes sans diplômes et/ou en difficulté ou en insertion. Entre temps, la gauche remporta une victoire aux élections régionales de 2004. La gauche reprend le dossier des emplois aidés créant les emplois tremplins, remplaçant les emplois jeunes.

Trois campagnes de recrutement auront lieu, de 2005 à 2012, de 2013 à 2014 et la dernière en date à partir de 2015, les modalités de recrutement changeront d'une campagne à l'autre. La gauche remporte l'élection présidentielle de 2012, le président de la République François Hollande inscrit les emplois d'avenir dans son programme. Martine Aubry met ce dispositif en avant, alors que de son côté François Hollande préfère « les réserver aux jeunes sans qualification¹³⁸⁰ », créant les contrats de génération. Les résultats ne sont pas aux rendez-vous, les conditions d'acceptation sont trop contraignantes, le choix de se porter uniquement vers les jeunes sans qualification réduit considérablement les champs et les secteurs, ainsi aucune association, centre d'art ou espace culturel ne fera appel à ce dispositif pour créer un emploi pérenne. Seul les CIE sont sollicités pour des actions ponctuelles.

Au final, ces emplois aidés nouvelle génération ne sont pas une porte d'accès vers un vrai poste. Ils sont destinés à des personnes éloignées du marché du travail (jeunes sans diplôme ou chômeurs de longue durée), un effet quasiment nul dans le secteur non marchand (associations et collectivités) qui à la fin du contrat ne pourront pas engager la personne, ne bénéficiant plus d'aides de l'État pour réduire la part des charges de l'employeur. Selon la DARES, 30% des personnes employées sous contrat CUI –CIE et 56% d'anciens CUI-CAE ne retrouvent pas de travail et sont le plus souvent au chômage¹³⁸¹. Il n'y a donc aucun effort fait de la part des gouvernements de droite ou de gauche pour financer de manière pérenne des emplois dans les structures indépendantes, un combat de plus à mener à l'avenir.

¹³⁸⁰ *Ibid.*

¹³⁸¹ Voir pour cela différents articles tel que : Antoine Krempf, « Les emplois aidés ne sont pas un tremplin vers l'emploi », in <http://www.franceinfo.fr/emission/le-vrai-du-faux/2015-2016/les-emplois-aides-ne-sont-pas-un-tremplin-vers-l-emploi-14-10-2015-07-12>. (consulté le 20 novembre 2015) ; Derek Perrotte, « les emplois aidés, tout sauf un sésame vers un vrai poste », Les échos, le 20 juillet 2015. Derek Perrotte et Frédéric Schaeffer, « 100.000 nouveaux contrats aidés : une facture de 700 millions d'euros par an », Les échos, le 02 juin 2015.

1.4 De l'Indépendance à la dépendance

Pour mener leurs actions, ces lieux indépendants peuvent demander des subventions publiques auprès des municipalités, des Régions et de l'État, et des subventions privées auprès de toute entreprise. Le réflexe, dans un premier temps, est de se tourner vers les municipalités, ces lieux comme acteurs d'actions locales. Le ministère de la Culture et les régions sont les partenaires vers lesquels ces lieux associatifs se tournent aussi rapidement. La question de l'indépendance est remise en question par le simple fait de recevoir des subventions. Mais alors est-ce que seuls les artistes ayant les moyens financiers peuvent ouvrir des espaces d'expositions ? Dans mon entretien avec AA Bronson ex-membre de *General Idea*¹³⁸² et fondateur de *Art Metropole*, j'évoque le moment où les lieux alternatifs canadiens¹³⁸³ vont recevoir des subventions à partir des années 1970 sous l'impulsion du gouvernement Trudeau.

Au Canada, les initiatives alternatives¹³⁸⁴, les éditeurs indépendants¹³⁸⁵ vont être encouragés à partir du milieu des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970, grâce à Pierre Trudeau et son ministre des affaires culturelles Gérard Pelletier. Désireux de rendre compte de ces initiatives, ils vont créer une bourse à la mobilité pour les artistes canadiens, donnant la possibilité aux artistes de voyager et d'exposer d'un lieu à un autre. Créant un réseau sur tout le territoire canadien, ces galeries parallèles donneront naissance en 1976 à *l'association of National Non-Profit Artists Centres* (ANNAPAC).

AA Bronson dit clairement : « la bourse à la mobilité a réellement créé une communication qui n'existait pas avant. Et réellement établie. Je pense aussi que les artistes ont commencé à ouvrir des galeries à travers le pays car ils pouvaient voyager avec la bourse à la mobilité. Les artistes pouvaient commencer une exposition et voyager à travers le pays ensemble avec la bourse et créer réellement un réseau social fort avec la scène canadienne¹³⁸⁶», plus loin il ajoute : « C'est comme cela que la scène canadienne a été créée, les artistes étaient là mais pas la scène, c'est vraiment parce qu'il y avait le conseil du Canada et rien d'autre. Malheureusement ils ne sont pas si brillants¹³⁸⁷ ». L'on peut désormais presque affirmer d'après mon entretien avec AA Bronson, que le gouvernement Trudeau a créé la scène artistique canadienne. « Un financement original qui était pour les artistes et ils ont commencé à donner des bourses à des organisations, cela a réellement commencé autour des années 70 pour beaucoup de lieux d'artistes, des galeries ont ouvert en 1971, 1972, 1973, et maintenant nous

¹³⁸² General Idea, *FILE Magazine*, Zurich: JRP Ringier, 2008.

¹³⁸³ AA Bronson, *From Sea to Shining Sea: Chronology of Artist-Initiated Activities in Canada 1939–1987*, Toronto, Power Plant, 1987 ; Marilyn Burgess Maria De Rosa, *The Distinct Role of Artist-Run Centres in the Canadian Visual Arts Ecology*, Montreal, MDR Burgess Consultants, 2011 ; Luis Jacob, *Commerce by Artists*, Toronto, Art Metropole, 2011.

¹³⁸⁴ Jean Lalonde, Bureau, Lucie Bureau et Patrick Venezia, *Directory of Artist-Run Centres in Québec and Canada*, Montréal, Réseau Art Actuel, 2010. Robert Labossière, *Decentre: Concerning Artist-Run Culture/Decentre : à Propos De Centres d'Artistes*. Toronto, YYZ Books, 2008.

¹³⁸⁵ David McKnight, *New Wave Canada: The Coach House Press and the Small Press Movement in English Canada in the 1960s*, Ottawa, National Library of Canada, 1996.

¹³⁸⁶ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, documents annexes, p. 11.

¹³⁸⁷ *Ibid.*

avons une scène artistique¹³⁸⁸». Il existe un paradoxe dans un pays possédant une grande tradition intellectuelle, celui du financement par l'État des initiatives alternatives. Le gouvernement Trudeau avait bien compris, que sans une aide financière toutes ces initiatives artistiques seraient restées dans l'ombre. Il en est de même en France, lors de mes rendez-vous à la DRAC Ile-de-France pour la présentation de la nouvelle programmation et la nouvelle demande de subvention, mon interlocuteur me dit souvent que leur mission est de rendre compte le plus possible de toutes les initiatives artistiques. Mais les *artist-run spaces* ne bénéficient pas des mêmes subventions que leurs voisins les centres d'art, il existe une hiérarchie entre les lieux d'expositions. Sont d'abord financés les musées, puis les centres d'art, les plus importants en taille en premier suivis par les plus petits, ce n'est qu'en dernier que les initiatives d'artistes sont reçues.

Le montant des subventions reste souvent de l'ordre du fantasme pour beaucoup d'artistes souhaitant exposer dans ces lieux alternatifs. Qui dit financement public ne dit pas forcément beaucoup de moyens, au contraire, ces lieux doivent faire preuve de ténacité et d'inventivité pour boucler un budget toujours très serré. En linguistique, on différencie une proposition principale d'une proposition indépendante. Le terme de proposition est ici à entendre comme une phrase complexe où les phrases dites constituantes sont combinées les unes aux autres. La proposition principale devient « toute proposition dont dépend une autre proposition, c'est-à-dire les phrases matrices¹³⁸⁹ ». Un dédoublement terminologique s'opère et la phrase simple est nommée proposition indépendante « elle ne dépend pas d'une autre proposition et aucune autre proposition ne dépend d'elle¹³⁹⁰ ». Les *artist-run spaces* comme lieux indépendants ne dépendent pas les uns des autres, ils sont des phrases simples qui combinent d'autres propositions. Nous pouvons nous rapprocher à ce sujet de deux ouvrages sur l'auto-organisation chère aux artistes-curateurs fondateurs d'*artist-run spaces*¹³⁹¹. Dans de nombreux cas, les *artist-run spaces* apparaissent comme des espaces d'exposition mais aussi et surtout de manière concomitante comme un projet en tant que tel. Un projet d'artiste(s) dont l'identité en est fortement marquée.

1.5 Bureaucratisation

La question de l'indépendance et des relations avec les modes de financement n'est pas forcément la plus importante ou la plus primordiale. Deux questions le sont plus à mes yeux, la première tenant à la question de l'administration des *artist run spaces*, la seconde relative à leur évolution vers l'institutionnalisation.

¹³⁸⁸ *Ibid.*

¹³⁸⁹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 784.

¹³⁹⁰ *Ibid.*

¹³⁹¹ Will Bradley, Mika Hannula, Cristina Ricupero et Superflex, *Self-Organisation/Counter-Economic Strategies*, Berlin, Sternberg Press, 2006. Stine Hebert & Anne Szefer Karlsen, *Self-Organised*, Londres, Open Editions/Hordaland Art Centre, 2013.

Les *artist run spaces*, comme les musées et centres d'art sont de plus en plus confrontés à une lourdeur administrative pesant de plus en plus dans l'organisation. Les dossiers, rendez-vous, et autres rapports d'activité prennent un temps considérable, un temps pris sur l'organisation des expositions et sur l'emploi du temps de ces artistes. Ainsi leur activité d'artiste pâtit de cette lourdeur administrative¹³⁹². C'est ce qu'AA Bronson reproche dans un texte consacré à ce sujet. En janvier 1983, il écrit un texte intitulé « *The Humiliation of the Bureaucrat : Artist-run Centres as Museums by Artists* » (L'humiliation du bureaucrate : les artists-run centres en tant que musées par les artistes), dans lequel il revient sur sa carrière, ses débuts, sur le financement du ministère des affaires culturelles, sur le *Summer of love* de 1967 avec comme point culminant la création de l'ANNPAC en 1976. Il évoque les débuts de la NE Thing Compagy de Iain et d'Ingrid Baxter à la Simon Fraser University, contournant eux aussi le système des galeries officielles. Il évoque la scène artistique de Vancouver avec Michael Morris, Gary Lee Nova et Vincent Trasov qui créèrent Image Bank, du post-intermedia annonçant le mail art. Pour AA Bronson : « Cela était une période unique de développement massif répondant à une situation géographique et politique. Ici au Canada quelque chose s'est passé, cela ne s'est passé nul part ailleurs¹³⁹³ ».

Il reproche à l'ANNPAC qu'il a toujours admiré, sa tendance à devenir une bureaucratie comme les autres. À cette époque l'ANNPAC est à la croisée des chemins, ayant à choisir entre ce qu'AA Bronson nomme d'un côté, « l'aspiration poétique et l'idéalisation de l'obsédé », de l'autre côté, « la réalité empirique et l'anti-poétique en soi¹³⁹⁴ ». Au risque de faire « esprit d'état » pour reprendre une terminologie empruntée à Pierre Bourdieu concernant la structure du champ bureaucratique¹³⁹⁵. Ainsi ces artistes-curateurs passeraient d'un capital symbolique diffus, « fondé sur la seule reconnaissance collective, à un capital symbolique objectivé, codifié, délégué et garanti par l'Etat, bureaucratisé¹³⁹⁶ ». Ces longues réunions pédantes, ces rituels de questions et de réponses réduisent tout au « plus petit dénominateur commun¹³⁹⁷ ». L'ANNPAC est elle-même en son sein consciente de ce changement imposé, de cette humiliation selon les termes d'AA Bronson, les termes peuvent paraître forts, mais le changement imposé est à la hauteur des désillusions. C'est vers un enlèvement dans la bureaucratie que se dirigent alors les *artist-run spaces* canadiens. AA Bronson aurait préféré un modèle d'institutions possible « comme fashion Moda à New York, plutôt qu'un esprit bureaucratique ou de musée¹³⁹⁸ », revenant sur le sujet en 2011 pour une publication à l'initiative de « *Pacific Association of artists run centres* » au Canada. Cette association regroupe les lieux auto-gérés au Canada, citant en exemple le texte *L'humiliation du bureaucrate*. AA Bronson

¹³⁹² Judith Adler, *Artists in offices : An Ethnography of an Academic Art Scene*, New Brunswick, Transaction Books, 1979.

¹³⁹³ A.A. Bronson, *The Humiliation of the Bureaucrat : Artist-run Centres as Museums by Artists*, Toronto, Janvier 1983.

¹³⁹⁴ *Ibid.*

¹³⁹⁵ Pierre Bourdieu, *Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹³⁹⁷ *Ibid.*

¹³⁹⁸ *Ibid.*

revient sur son propre engagement à travers General Idea et Art Metropole, il est préoccupé par « la situation actuelle au Canada¹³⁹⁹ ». Il s'inquiète de la survie des *artist-run spaces* et des institutions canadiennes, car trois années après la parution du texte *L'humiliation du bureaucrate*, le financement de la culture ne consiste plus qu'au soutien de la mise en marché de la culture et à la carrière des artistes, le conseil des arts canadien finançant la professionnalisation soit la mise sur le marché des artistes.

Souvenons-nous du numéro de FILE magazine¹⁴⁰⁰ consacré au succès ridiculisé par General Idea, valorisé par Brian Mulroney du parti conservateur canadien. AA Bronson dénonce le succès comme « base de notre politique culturelle où l'argent est devenu l'indicateur principal de la valeur¹⁴⁰¹ ». Il regrette les prises de décision du Conseil des arts du Canada notamment cette obsession pour la carrière et non pour la vocation, pour « les statistiques marchandes plutôt que la maturité culturelle d'un pays¹⁴⁰² ». Cette dérive n'a rien de situationniste, constatée par AA Bronson, elle inquiète et amène au second point, celui de l'institutionnalisation des lieux alternatifs, certains espaces alternatifs newyorkais comme *Artist space* ou *White Columns*. Fondé en 1972 par l'administrateur Trudis Grace et le critique Irving Sandler, *Artists Space* est un programme pilote du New York State Council on the Arts (NYSCA) proposant une alternative aux musées et aux systèmes des galeries commerciales de l'époque.

Artists Space est une plateforme supportant les artistes émergents non reconnus officiellement. La galerie *Artists Space* ouvre sa première saison en octobre 1973 au 155 Wooster street. Trudis Grace en est le premier directeur exécutif jusqu'en octobre 1975. Irving Sandler en sera le premier président du comité directeur jusqu'en 1980. À l'époque le Programme d'aide aux musées du NYSCA dispose de plusieurs millions de dollars et le programme pour les arts visuels d'un million de dollars. Le NYSCA reçoit de nombreuses demandes d'aides de la part d'organisations. La législation prévoit que seules les organisations non-profit peuvent recevoir des subventions. Toute personne issue du monde l'art peut alors prétendre à ces subsides, les danseurs, acteurs, vidéastes, à partir du moment où ils sont constitués en association non-profit, seuls les artistes plasticiens en sont exclus, encore considérés alors comme des chefs d'entreprise¹⁴⁰³. Un statut particulier et unique aux États-Unis.

La première exposition en octobre 1973 présente des œuvres de J.B.Cobb (choisi par Richard Nonas), Martha Edelheit (choisi par Lucas Samaras) et Ree Morton (choisi par Nancy Graves). Parmi

¹³⁹⁹ A.A Bronson, « The Transfiguration of the Bureaucrat », in Jeff Khonsary, et Kristina Lee Podesva, *Institutions by artists*, volume one, Vancouver, fillip editions, 2012. *Institutions by artists*, volume one, Vancouver, fillip editions, 2012, p. 28.

¹⁴⁰⁰ General Idea, *Special Succe\$\$ Issue*, FILE Magazine, vol. 5 No 1, Toronto, Art Official inc., 1981.

¹⁴⁰¹ A.A Bronson, « The Transfiguration of the Bureaucrat », *loc. cit.*, p. 30.

¹⁴⁰² *Ibid.*

¹⁴⁰³ Voir pour cela l'histoire de « artists space » in Trudis Grace and Irving Sandler, Interviewed by Joan Rosenbaum, in Claudia Gould et Valerie Smith, *5000 artists return to artists space : 25 years*, New York, Artists space, 1998, pp. 20-26.

les expositions celle de Jonathan Borofsky choisi par Sol LeWitt, l'artiste se souvient : « l'idée de *Artists Space* est que se sont les artistes qui sélectionnent d'autres artistes, cela semblait nouveau ¹⁴⁰⁴ ».

Comme l'exposition de Laurie Anderson « curatée » par Vito Acconci en avril 1974 ou à celle de Barbara Kruger choisit par Jane Kaufman. Au milieu des années 70, *Artists Space* devient l'épicentre des activités artistique du bas New York. Les artistes vivant dans ce quartier y exposent, y présentent des performances, le lieu est très dynamique. En 1977, la directrice Helene Winer invite l'historien Douglas Crimp qui organisera une exposition devenue historique « Pictures », première grande exposition permettant de découvrir *L'Art de L'Appropriation (Appropriation Art)*, avec le travail de Troy Brauntuchn Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo et Philip Smith. Cette institutionnalisation passe par le pouvoir de l'argent et la montée croissante du marché de l'art. Dans une brochure du *Institute for Applied Aesthetics*, intitulée «*The artist-run space of the future*», nous découvrons une approche curieuse de l'*artist-run space*, «Les artist-run spaces s'adaptent à toutes sortes de modèles. Ils sont des tremplins au monde commercial de l'art. [...] Parfois, ils sont temporaires et parfois ils grandissent pour devenir des institutions professionnalisées¹⁴⁰⁵». Ce point de vue rappelle les propos d'AA Bronson qualifiant la différence entre la scène artistique canadienne et la scène américaine : «La scène canadienne peut-être une sorte de scène gouvernée doucement, en opposition à la scène américaine. Je veux dire que les artistes qui ont ouvert une galerie aux USA avaient l'idée de faire venir des personnes à leur exposition. Des personnes peuvent voir leur exposition et ils pourront ainsi aller dans une vraie galerie, c'est une philosophie différente aux Etats-unis. Au Canada les artistes veulent vraiment avoir leur scène et le contrôle sur leur propre monde¹⁴⁰⁶».

1.6 Institutionnalisation

Artists Space est aujourd'hui un centre d'art extrêmement influent, reconnu et actif, disposant de moyens plus importants qu'à ses débuts¹⁴⁰⁷. L'actuel comité directeur d'*Artists Space* est composé de Kynaston McShine, Irving Sandler, Cindy Sherman. Le président est Allan Schwartzman, la coprésidente est l'artiste Rachel Harrison, Liam Gillick est le secrétaire. Parmi le comité nous pouvons aussi trouver les artistes : Joan Jonas, Seth Price ou encore Rirkrit Tiravanija¹⁴⁰⁸. En février 1979, Josh Baer devient le nouveau directeur de *White Columns*, anciennement *112 Green Street*. Aujourd'hui,

¹⁴⁰⁴ Jonathan Borofsky, in Claudia Gould et Valerie Smith, *5000 artists return to artists space : 25 years, loc. cit.*, p. 28.

¹⁴⁰⁵ Collectif, *The artist-run space of the future*, Institute for Applied Aesthetics, p.4. Téléchargeable à l'adresse suivante : http://www.applied-aesthetics.org/wp-content/uploads/2012/01/artistrunspaceofthefuture_lores.pdf

¹⁴⁰⁶ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, documents annexes, p. 11.

¹⁴⁰⁷ *Artists space* présentera le travail de Joan Jonas, Cindy Sherman, Jeff Koons, Sherrie Levine, Louise Lawler, Laurie Anderson, Barbara Bloom, John Miller, John Baldessari, Jack Smith, Andrea Fraser, Haim Steinbach, Tim Rollins, Lyle Ashton Harris, Ashley Bickerton, Peter Halley, Lari Pittman, Group Material, Stuart Sherman, Barbara Kruger, Laurie Simmons, Anthony McCall, Fred Wilson, Felix Gonzalez-Torres, Mike Kelley, Judith Barry, Michael Smith, Robert Longo, et Jenny Holzer.

¹⁴⁰⁸ <http://artistspace.org/board-of-directors-2/>, (consulté le 12 mars 2012).

White Columns siège au 320 west 13th rue depuis son nouveau déménagement en 1998, ce lieu tout comme *Artists space* dispose de moyens financiers dont il ne disposait pas à ses débuts. À New York la culture est devenue un « copier-coller » du milieu des affaires où les espaces dits alternatifs et à but non lucratif sont en concurrence dans l'obtention des fonds de la part de généreux donateurs. Comme le souligne justement AA Bronson : « les activités à but non lucratif sont teintées par le désir d'être engagé dans un organisme qui organise les meilleures soirées de collecte de fonds et qui attire les célébrités les plus branchées¹⁴⁰⁹ ». Ainsi en 2010, *Artists Space* organisa un dîner de gala pour les amis d'*Artists Space* avec des contributions annuelles allant de deux mille à dix mille dollars. Il n'y a par contre aucune ambiguïté sur l'utilisation de ces fonds, servant exclusivement à l'élaboration des expositions, à la production des pièces des artistes exposant, loin des préoccupations originales de l'espace indépendant.

Depuis 2010, un invité d'honneur est nommé pour ces dîners de gala, en 2010, Julie Ault de *Group Material*¹⁴¹⁰, en 2011, Yvonne Rainer, en 2012, Alan Vega, en 2013, Douglas Crimp, en 2014, Christopher Williams et en 2015 Nan Goldin. Hormis ces opérations de *crossfunding*, le lieu est aidé par bon nombre de fondations dont : Cowles Charitable Trust, The Horace W. Goldsmith Foundation, Lambent Foundation Fund of Tides Foundation, Stavros Niarchos Foundation, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, The New York City Department of Cultural Affairs, The New York State Council on the Arts, a State Agency. Concernant *White Columns*, les principaux donateurs sont : New York City Department of Cultural Affairs, et the New York State Council on the Arts auxquels s'ajoutent : The AG Foundation, The American Center Foundation, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, The Starry Night Fund of the Tides Foundation, Art for Art's Sake, Art Production Fund, Bernheim Foundation Inc., Bloomberg Philanthropies, Marilyn and Marshall Butler Foundation, Carnegie Corporation of New York, Martin and Rebecca Eisenberg Foundation, Mitzi & Warren Eisenberg Family Foundation, Susan and Leonard Feinstein Foundation, Edward and Marjorie Goldberger Foundation, Foundation for Contemporary Arts, Jewish Communal Fund, The LFGP Charitable Trust, Deborah and Andrew Madoff Foundation, The Peter Norton Family Foundation, The Rexford Fund, Schwab Charitable Fund, et Strypemonde Foundation.

Avec une telle liste, on comprend mieux les réticences d'AA Bronson. En France et dans beaucoup d'autres pays, je pense à l'Allemagne par exemple, seuls les musées bénéficient de tels supports et moyens financiers. En France, ce genre de dérive existe de plus en plus dans les institutions n'ayant pas encore impacté les espaces alternatifs. Les musées et grands centres d'art comme le Palais de Tokyo privatisent leurs locaux à diverses marques.

¹⁴⁰⁹ A.A Bronson, « the transfiguration of the bureaucrat », *loc. cit.*, p. 32 ; et AA Bronson, et Peggy Gale, *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.

¹⁴¹⁰ Julie Ault, *Show & Tell: A Chronicle of Group Material*, London, Four Corner Books, 2010. Brian Wallis, *Democracy : A Project by Group Material*, Seattle, Bay Press, 1990.

Les lieux fondés par les artistes ont tendance à devenir des espaces de gestion où les gestionnaires perdent beaucoup de temps à la recherche d'argent. Pour prétendre à ces subventions publiques, il faut concevoir des dossiers, présentant la programmation à venir, les budgets prévisionnels et le rapport d'activité, nécessaires pour chacun des partenaires (Ville de Paris, Région Ile-de-France et DRAC Ile-de-France). La gestion d'un espace alternatif est la même que celle d'un centre d'art, les salariés en moins. Les artistes gérant ces lieux doivent établir leur programmation tout en réalisant des rapports d'activité en vue des rendez-vous avec les dits partenaires. Impliquant de tenir une comptabilité digne d'une PME. Ce qui est forcément chronophage. Lorsque les acteurs du lieu sont des artistes, le temps passé à la réalisation de ces dossiers, consacré à tous ces rendez-vous peut avoir une incidence sur le temps que ces artistes consacraient à leur pratique artistique. Le plus chronophage est le temps de présence dans les lieux pour l'organisation des expositions, le temps de présence dans les lieux pour garder l'exposition lors des horaires d'ouverture.

Lorsque qu'un artiste ouvre un espace d'exposition, il ne se rend pas forcément compte du temps qu'il faudra y passer, surtout concernant la partie administrative, car au grand dam de AA Bronson, les *artists-run spaces* font le même travail que les centres d'art sans en avoir les moyens humains. Contrairement aux centres d'art, les *artist-run spaces* n'ont pas d'administrateur, de comptable, de personnel uniquement payé pour ces différentes tâches administratives. Ce qui s'est passé aux Etats-Unis avec l'institutionnalisation de certains espaces alternatifs est chose rare en France. Un des exemples est le FRAC Ile-de-France. Qui se souvient aujourd'hui, (surtout chez les jeunes artistes ou jeunes curateurs) que c'est un artiste qui est à l'origine de cet espace institutionnel ?

Éric Corne, habitant du quartier, présida l'association « Vivre aux Butes-Chaumont¹⁴¹¹ ». L'emplacement de l'actuel Plateau FRAC Ile-de-France regroupait les studios de la Gaumont et de la S.F.P, lors de leur déménagement à Brie-sur-Marne, la société Bouygues voulut y installer des immeubles de dix étages, sans concertation aucune avec les habitants du quartier, une sorte de répétition du ratage urbanistique de la place des Fêtes voisine. Cette association de quatre cents adhérents réussit à obtenir la réduction du nombre de logements de sept cents à cinq cent trente-cinq faisant passer les immeubles de dix à sept étages, avec la création d'une crèche et d'un centre d'art contemporain au rez-de-chaussée. Le nom du plateau vient en souvenir des plateaux de cinéma, il fait aussi écho aux « mille plateaux » de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Une fois accepté l'idée d'un centre d'art, il fallait pour Eric Corne asseoir économiquement les lieux. La mairie de Paris ne voulait pas entendre parler d'un nouveau centre d'art, le ministère de la Culture non plus, venant d'inaugurer le Palais de Tokyo. Seule la région Ile-de-France répondit favorablement aux attentes de l'artiste, le F.R.A.C Ile-de-France titulaire du bail pourra y exposer une fois par an ses collections.

Une fois la région engagée, le Ministère de la Culture et la Ville de Paris suivirent. La lutte eut lieu, dans un premier temps, sous forme de pétitions à Immanence lors de l'exposition personnelle

¹⁴¹¹ Se reporter à l'entretien de Eric Corne par Anaïs Vaugelade et Lise Wajeman, « Il n'y a pas de chemin, il faut marcher », Vacarme, le 10 juillet 2002.

d'Éric Corne. J'ai proposé à Éric Corne une exposition personnelle de ses œuvres à Immanence au moment même où avait lieu ce combat citoyen pour l'ouverture d'un centre d'art dans le XIX^{ème} arrondissement, car, il me semblait important de montrer et de justifier la pratique artistique de cet artiste. Une exposition dont le titre fut « langage...ment ? ». Comme l'écrivait Camille Morineau : « la force de cette présence s'affirme au delà des mots, dans une règle visuelle et sensuelle qui n'est que celle de la peinture¹⁴¹² », citant l'artiste elle poursuit : « ma capacité de poser des questions, je l'ai trouvée dans ma peinture ». Pour le Plateau, Éric Corne partagea la présidence avec Bernard Goy dirigeant alors le FRAC Île-de-France, Bernard Goy rend hommage à la ténacité du combat mené par l'artiste : « Comme je souhaitais, à terme, acheminer le FRAC Île-de-France vers un lieu d'exposition permanent à Paris, son idée m'a intéressé¹⁴¹³ ». Qui aujourd'hui se souvient de ce combat ? À l'heure où le FRAC Île-de-France s'agrandit avec la réhabilitation du château de Rentilly transformé pour l'occasion par l'artiste Xavier Veilhan. Il était important de souligner cette initiative et de marquer l'importance de l'activité et des recherches plastiques de cet artiste, car avant toute chose, ce centre d'art est une initiative citoyenne, une initiative d'artiste.

1.7 Autres sources possibles de financement

Afin de pallier au désengagement de l'État, certains lieux font appel au financement participatif (crowdfunding) sur les réseaux sociaux. Ce type de financement n'est valable que pour des actions ponctuelles, le financement d'une exposition ou d'un catalogue. Il faut noter l'importance des publications pour ces lieux, car malgré leur forte présence sur Internet avec des banques de données, d'archives, il reste les écrits imprimés. Lorsqu'un chercheur, une chercheuse, un doctorant souhaite écrire sur le sujet des *artists run spaces*, il ira automatiquement en bibliothèque. S'il n'existe aucune publication sur un espace alternatif, aucun témoignage, c'est comme si ce lieu n'avait jamais existé.

C'est tout un travail de production, diffusion et promotion des artistes qui est ignoré. Nous avons eu la chance d'avoir un ouvrage rétrospectif sur les douze premières années d'Immanence publié en 2012 par l'Ensba. Pour pouvoir publier ce livre rétrospectif, nous avons tenté la bourse à l'édition du Centre National des Arts Plastiques, un dossier complexe à mettre en place, long et fastidieux, une lourdeur administrative supplémentaire. Lors du passage en commission, beaucoup de membres étaient favorables mais au moment du vote, à bulletin secret, le projet fut refusé. Siégeait dans la commission, la critique d'art Anne Tronche qui comprit d'emblée l'importance d'une telle publication. Elle nous proposa de nous diriger vers l'ensba, dont nous étions diplômés. Nicolas Bourriaud accepta de suite le projet éditorial. En réponse à nos questions, le directeur du CNAP, nous répondit qu'il était impossible de voir toutes les petites structures alternatives demander une aide à l'édition, affirmant la position d'artiste-curateur comme non tenable car jugée pour lui schizophrène.

¹⁴¹² Camille Morineau, « Eric Corne », Communiqué de presse de l'exposition langage...ment ?, Paris, Immanence, du 24 novembre au 30 décembre 2000, Archives Immanence, boîte 2000/2001.

¹⁴¹³ « Sortir l'art du ghetto », Nova magazine, janvier 2001.

Il existe beaucoup d'exemples de structures faisant appel au financement participatif pour l'édition d'un catalogue, citons celui de l'exposition Temps Etrangers¹⁴¹⁴ organisée par le « Cartel de Kunst », collectif de treize commissaires issus du master 2 professionnel « l'art contemporain et son exposition » à Paris-Sorbonne. Parmi ces treize commissaires la jeune curatrice américaine Alexandra Perloff-Giles fut notre stagiaire émérite l'année auparavant. Un autre catalogue a été financé par une opération de *crowdfunding*, celui de l'exposition « Chers Objets » qui eut lieu à Immanence en 2015¹⁴¹⁵. Comme nous avons pu le voir, certains de ces espaces alternatifs apparus dans les années 1960 et 1970 vont grandir et devenir de véritables centres d'art. Leur transformation sont essentiellement dûs à l'arrivée de subventions publiques et de financements privés. Dans les premiers mois d'existence de ces lieux, les financements étaient nuls, ces espaces n'ayant pas pour vocation de vendre les œuvres des artistes présents. Comme le souligne Jeffrey Lew lors d'un entretien avec Willoughby Sharp pour la revue *Avalanche*¹⁴¹⁶, personne n'achetait d'œuvre au *112 Greene Street*. Il en est de même à Immanence, il a toujours été difficile de vendre des œuvres dans ces espaces alternatifs. Je traduis cela par un problème d'identité. Lorsque quelqu'un pousse la porte d'un *artist run space*, c'est parce qu'il vient chercher une expérience qu'une galerie commerciale ne lui propose pas. Souvent, les artistes ne pensent même pas à établir une liste de prix. Ce qui démontre que de leur côté, les artistes sont eux aussi à la recherche d'une expérience.

1.8 L'économie, le statut

L'économie des structures associatives, des *artists-run spaces*, sont généralement précaires. Les institutions publiques finançant ces structures ne donnent que des moyens réduits afin de ne pas permettre à ces structures de se développer comme il se doit. Quelque soit le pays, la situation est semblable. Si un lieu veut se développer, il doit par conséquent changer de statut, devenir une galerie privée, un centre d'art ou un musée, ce fut le cas de *PS I* à New York ou encore du Plateau à Paris. Éric Corne décida dès le départ de jouer la carte de l'institution. Pour ce faire, le lieu d'exposition devient le FRAC Île-de-France, aujourd'hui, il est complètement récupéré par l'institution publique oubliant peut-être un peu vite l'engagement et le combat que fut l'aventure de la création de ce lieu à Paris. Depuis quelques années, il est demandé aux structures associatives de quantifier leur fréquentation, supposant que les subventions accordées le soient au vu de ces chiffres. Rappelons la fréquentation de l'exposition *When Attitudes become form* d'Harald Szeemann, exposition considérée comme fondatrice de l'Art Contemporain attirant exactement sept mille et un visiteurs¹⁴¹⁷.

¹⁴¹⁴ Exposition *Temps Étrangers*, Saint-Ouen, Mains D'œuvres, du 7 au 30 septembre 2012.

¹⁴¹⁵ Exposition *Chers Objets*, Paris, Immanence, du 13 au 28 juin 2015.

¹⁴¹⁶ Willoughby Sharp, « 112 Greene Street, an interview with Alan Saret and Jeffrey Lew », *Avalanche*, hiver 1971, p.12-13.

¹⁴¹⁷ Tobias Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann with by through because towards despite*, op. cit., p. 227.

Aujourd'hui un musée ou un centre d'art annonçant un tel chiffre de fréquentation subirait sûrement une baisse significative de ses subventions. Comme partout, il existe des disparités financières entre chaque structure associative, en fonction des régions. En France par exemple, la Région Ile-de-France est celle qui concentre le plus d'artistes, centres d'arts, musées, créant une concurrence entre les lieux dont des subventions sont moins importantes que dans d'autres régions de France. Le statut des *artists-run spaces* aux États-Unis est différent du statut Français. Appelés organisations « *non-profit* », ces lieux sont souvent financés par l'État, dans le système américain sous l'appellation « 501c 3 » (en référence à l'article du code des impôts américain N°501, au paragraphe c, alinéa 3) défini depuis 1917. Il existe 1 445 000 organisations « *non-profit* » allant des syndicats, églises, mutuelles médicales, fonds de retraite, associations de vétérans, jusqu'aux organisations culturelles, musées, fondations, théâtres. Ce statut diffère du statut des associations française car elles, appartiennent à ce que l'on appelle l'économie sociale, un « genre mixte et hybride, qui combine en fait certains éléments de l'économie marchande pour ce qui est de la phase de production de biens et de services, et de leur rémunération, mais qui échappe aux lois du marché », nous rappelle Frédéric Martel¹⁴¹⁸, un domaine du « mi-public (par ses buts d'intérêt général), mi-privé (par son capital, ses méthodes et son fonctionnement)¹⁴¹⁹ ». C'est ce qui fait la force du système américain, les *artists-run spaces*, (comme *Artist space* à New York) ne sont pas considérés par les élus et les financiers comme des assistés profitant d'un système mais comme des partenaires essentiels dans le domaine culturel ; une tout autre réception et approche. Comme nous venons aussi de le constater, certains espaces alternatifs apparus dans les années 1970 ont évolué et changé de statut et de dimension, plus proche du musée ou de grand centre d'art. Nous assistons aux États-Unis à une autre évolution, les *artists-run spaces* ne plus appelés ainsi mais nommés *artists-run gallery*, des galeries fondées par des artistes. Avec une question posée, est-ce que les artistes font de meilleurs galeristes¹⁴²⁰ ?

1.9 Un nouveau modèle : l'artist-run gallery

Est-ce que la galerie commerciale fondée par des artistes est un nouveau modèle ? Un phénomène se répandant particulièrement à Los Angeles et à New York. Après avoir passé quinze ans à New York, le photographe Max Farago s'est installé à Los Angeles. Il a toujours voulu ouvrir une galerie, il réalise son rêve dans la cité des anges à travers la « Farago gallery ». Pourtant cet artiste gère le lien entre son travail artistique et sa galerie, il explique : « Cela est compliqué. Je ne suis pas sûr d'avoir trouvé le vrai équilibre. Je passe parfois plus de temps à mon travail artistique et parfois, je suis plus dévoué à ma galerie. J'ai la chance d'avoir un assistant qui maintient les choses en

¹⁴¹⁸ Frédéric Martel, L'Association «501c 3 » in *De la Culture en Amérique*, Paris, Gallimard, coll. Champs essais, 2006, p. 446-487.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 446-447.

¹⁴²⁰ Tad Crawford, & Suzanne Mellon, *The Artist-Gallery Partnership : A Practical Guide to Consigning Art*, New York, Allworth Press, 2008.

mouvement¹⁴²¹ ». Trois jeunes femmes artistes (Ana Breininger, Chanel von Hasburg-Lothringen et Sarah Manuwal) ont ouvert la galerie « Embassy » à Los Angeles, dans le quartier de Chinatown. Cet espace est l'ancienne ambassade du Cambodge où toutes trois ont leur atelier. Elles ont décidé de se consacrer à l'ouverture d'une « plateforme pour la provocation¹⁴²² ». L'utilisation des locaux alterne entre espace d'exposition et atelier de production. La première exposition « Not Her First Rodeo » remporta un grand succès, présentant les œuvres des trois artistes fondatrices. La seconde exposition consacrée aux livres d'artistes s'intitulait « TOGETHER/ALONE¹⁴²³ » [Fig. 155].

L'artiste Davida Nemeroff a ouvert une première version de la « Night Gallery » à Los Angeles dans le quartier de Lincoln Heights en 2009. En 2013, elle rencontre Mieke Marple avec laquelle elle ouvre la version actuelle de la « Night gallery » dans un entrepôt de Downtown L.A. Davida Nemeroff avoue que sa pratique artistique ne peut exister en même temps que la galerie, elle est comme elle le dit elle-même « en mode tortue¹⁴²⁴ ». À Los Felix (au nord de Los Angeles), la curatrice Sarah Lehrer-Graiwer organise depuis 2011, avec le critique d'art et curateur Jeff Hassay, des expositions de jeunes artistes de la ville. Ce qui déclencha leur initiative fut un article de Sarah Lehrer-Graiwer dans le L.A Weekly, relatant l'expérience d'un peintre (John Williams) qui avait investi une villa où ses œuvres étaient exposées telles quelles dans un espace domestique. Pour eux les artistes font de meilleurs galeristes « au sens large de producteurs créatifs¹⁴²⁵ ».

La galerie Mama est l'oeuvre d'Adarsha Benjamin et Eli Consilvio, une galerie ouverte en décembre 2014 dans un ancien entrepôt à Downtown L.A. Pour Adarsha Benjamin la galerie est devenue sa propre pratique artistique. Toute sa créativité est désormais canalisée à travers cet espace. Leurs activités dépassant le simple fait de vendre des œuvres d'art, les deux artistes s'impliquent dans tous les aspects de la galerie, que cela soit sur la forme d'une installation ou d'échange d'idées avec les artistes. Adarsha Benjamin poursuit son travail photographique en dehors de son activité de galeriste. Dans l'arrière-cour de sa maison à Los Angeles, l'artiste Danny First a construit une petite maison aux murs gris foncé, la Cabine (*The Cabin*), ouverte uniquement sur rendez-vous depuis l'été 2014. Cette maison est construite sur le modèle des *Unabomber's cabin* du Montana, des maisons de chasseurs dans les forêts. Danny First considère que son travail artistique est d'autant plus fort depuis qu'il gère cette galerie, puisant son énergie dans sa relation avec les artistes exposés.

À Glendale, à l'ouest de Los Felix, les artistes Devon Oder et Adam D.Miller¹⁴²⁶ ont ouvert en juillet 2014 la galerie Pit, essentiellement dédiée aux artistes en milieu de carrière, une initiative tout à fait originale dans cette période de jeunisme.

¹⁴²¹ Cité par Casey Lesser et Alexxa Gotthardt, « The L.A. Artist-Run Galleries You Need to Know », in Artsy.net, le 12 février 2016.

¹⁴²² *Ibid.*

¹⁴²³ Exposition *TOGETHER/ALONE*, Los Angeles, Embassy Gallery, du 14 au 21 janvier 2016.

¹⁴²⁴ *Ibid.*

¹⁴²⁵ *Ibid.*

¹⁴²⁶ Devon travaillait comme assistant de l'artiste Sterling Runby tandis qu'Adam travaillait dans une organisation en faveur du droit des animaux (PETA).

Les expositions mixent les générations, les renommées avec des artistes tels que Rachel Harrison, Huma Bhabha, Jennie Jieun Lee, Nikki Maloof, ou encore Amanda Ross-Ho. Ils organisent des échanges d'expositions avec d'autres galeries d'artistes comme la Regina Rex de New York en septembre 2016. La Chin's Push Gallery de Lydia Glenn-Murray a ouvert à Los Angeles en juillet 2013. Tous ces exemples sont la preuve d'une nouvelle vague, un nouvel essor aux États-Unis, les galeries gérées par des artistes. Rappellant, Alfred Stieglitz et Edward Steichen et à la galerie 291 ouverte en 1905 à New York. Ces artistes américains n'ont pas peur de se confronter à l'aspect commercial et d'endosser le costume de galeriste.

En France, les artistes exposant leurs œuvres dans les expositions qu'ils organisent, sont encore accusés de faire leur auto-promotion, imaginons les réactions s'ils les vendaient. À Immanence comme dans beaucoup d'*artist-run space*, les artistes ne sont pas galeristes, mais des artistes-curateurs. Ce qui compte c'est l'organisation d'exposition et non la vente des œuvres. Par contre pour ces jeunes galeries américaines gérées par des artistes, les deux aspects, artiste et galeriste sont parfaitement assumés, avec leur lot d'inconvénients, certains avouent ne plus avoir de temps pour leur pratique artistique.

En France, avec l'arrivée d'une nouvelle crise économique, nous assistons à l'apparition de nouveaux lieux indépendants, de nouvelles initiatives d'artistes ou de curateurs comme au début des années 1990. Par exemple à Bordeaux, les rares galeries commerciales ferment les unes après les autres, comme la galerie Xenon [Fig. 156] fermant ses portes le 23 janvier 2016 après seulement deux ans et demi d'activité. Une disparition venant grossir la liste des galeries fermées dans la préfecture de la Gironde, comme le firent Cortex Athletico, Ilka Bree, et ACDC. Pour Thierry Fahmy et Virginie Pislote, (anciens gérant et administratrice de Xenon), cette situation s'explique par des charges de plus en plus élevées : « Le poids du foncier, le transport et l'assurance des œuvres, l'aide à la production parfois, occasionnent des dépenses énormes tandis que les gens intéressés par l'art fréquentent de moins en moins les galeries¹⁴²⁷ ». Une situation paradoxale car le département de la Gironde compte de nombreux collectionneurs, mais ces derniers ont pris les habitudes absurdes du milieu de l'art consistant non pas à se déplacer dans les galeries, mais à fréquenter les foires et les biennales.

Les anciens gérants de la galerie Xenon avouent n'avoir touché qu'une quarantaine d'acheteurs en deux ans et demi d'activité, ce qui est peu par rapport aux mille cinq cents visiteurs par exposition. Pour eux, le nouveau phénomène des achats sur Internet et la spéculation sur une poignée d'artistes représentés par quelques galeries parisiennes, font qu'« aujourd'hui le modèle classique de la galerie d'art est dépassé en province¹⁴²⁸ ». Dans le sillage de ces fermetures, les artistes ne s'avouent pas vaincus, ouvrant des espaces sous forme associative. Pour Thierry Fahmy et Virginie Pislote, ce modèle « correspond à une économie de survie, complètement autogérée, non subventionnée. Il

¹⁴²⁷ Thierry Fahmy et Virginie Pislote, cités in Christophe Loubes, Anna Maisonneuve, « Bordeaux : le nouveau profil des galeries d'art », Sud Ouest, le 29 février 2016.

¹⁴²⁸ *Ibid.*

permet aux artistes de travailler sans avoir accès aux collectionneurs mais sans avoir de perte non plus¹⁴²⁹ ». L'inconvénient est la petitesse de l'échelle. Si les pouvoirs publics se décident à ouvrir « des espaces et en y concentrant des artistes intéressants¹⁴³⁰ », nous pourrions voir l'émergence d'une scène intéressante à Bordeaux. Pour le moment six lieux ont ouvert, des *artist-run spaces* comme « Silicone », ouvert dans un ancien garage par l'artiste Irwin Marchal auparavant représenté par la galerie Xenon. « La permanent galerie » ouvre sous l'impulsion de Céline Chabat et Nicolas Milhé. Cet espace a, lors de sa première exposition, présenté des œuvres de Bruno Botella, Anaïs Hay, Suzanne Husky et Laurent Le Deunff.

La Réserve-Bienvenue est un atelier collectif, un « espace mutualisé de travail et d'expérimentations où une vingtaine d'artistes travaillent et y organisent des expositions [Fig. 157]. L'artiste et juriste Christine Peyrissac a ouvert sa maison aux expériences artistiques, avec des ateliers d'arts plastiques, des expositions et une chambre résidence qui louée de temps à autre, permettant à cette plasticienne de financer ce projet qu'elle a nommé le « Rezdechaussée ». Des jeunes diplômés des Beaux-Arts de Bordeaux et de l'université Bordeaux Montaigne (Arnaud Coutellec, Marc-Henri Garcia et Simon Rayssac) ont ouvert le « 5un7 » en 2012, où se juxtaposent des ateliers d'artistes, un bar et un espace d'exposition. Pour accéder aux ateliers d'artistes et à l'espace d'exposition ouvert en 2015 par les artistes Charlie Devier et Xavier Ferrère, il faut traverser une boutique de vêtements.

La situation bordelaise n'est malheureusement pas unique, « Les galeries toulousaines ou lyonnaises sont encore plus impactées que nous¹⁴³¹ », expriment les anciens gérants de la galerie Xenon de Bordeaux. D'autres initiatives d'artistes vont apparaître pour pallier au manque de possibilité de monstration en province. Les foires et biennales sont de plus en plus nombreuses et présentes¹⁴³². Autour de ces biennales et foires, certaines se définissent comme alternatives ou indépendantes. Comme *Ppposition* à Bruxelles, une foire alternative qui accueille des galeries et des projets dits non-profit. Nous sommes avec ce type d'initiative dans la récupération de la notion de l'alternatif, et d'indépendance.

1.10 Galerie commerciale ou non-profit ?

Lorsque j'habitais Berlin, j'ai fondé deux résidences d'artiste, l'une à Wedding (2005 - 2007) l'autre à Prezlauerberg (2007-2009). J'ai été le témoin des changements de la part de jeunes galeristes. À cette époque les artistes et les galeristes fuyaient l'Auguststrasse saturée par les galeries et magasins de modes gravitant autour du Kunst-Werke. Jugé trop excessif, trop « mainstream », ils préférèrent

¹⁴²⁹ *Ibid.*

¹⁴³⁰ *Ibid.*

¹⁴³¹ *Ibid.*

¹⁴³² Barbara Vanderlinden & Elena Filipovic, eds. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press, 2005.

s'installer un peu plus au nord dans la Brunnenstrasse¹⁴³³. Dans cette rue s'installa en mars 2006, la galerie Amerika de Jan Winkelmann. La galerie Amerika est une initiative originale fondée par vingt artistes mutualisant leurs moyens pour embaucher un galeriste les représentant, ce galeriste étant chargé d'organiser une exposition par mois. Pour Rob Hamelijck et Nienke Terpsma, ces artistes « ont réussi à combiner forces aventureuses et économiques¹⁴³⁴ ». Plus tard lorsque l'aventure de la galerie Amerika s'acheva, Jan Winkelmann s'associa à Silvia Bonsiepe et Sebastian Klemm pour ouvrir la Klemm's galerie. Non loin de la galerie Amerika, la galerie Diskus [Fig. 158] est un espace indépendant ouvert par des artistes venant de Leipzig et Dresde. Eux aussi ont engagé leur propre galeriste, ces dix jeunes sculpteurs se sont réunis autour de la jeune Birgit Ostermeier. Dans la même rue, la galerie Rekord fonctionne sur le même principe, vingt artistes payent chacun mille euros pour financer les frais de location et le salaire du galeriste Martin Mertens.

Ces trois initiatives originales forment un ensemble de galeries commerciales ouvertes par des artistes, tenues par un galeriste financé par les artistes qu'il représente. Ce modèle singulier fut possible dans le contexte de la capitale allemande, avec des loyers modérés et des coûts au plus bas. Ces trois cas étaient accompagnés d'initiatives alternatives d'artistes comme l'espace Capri, WBD ou encore la galerie-restaurant Zagreus Projekt d'Ulrich Krauss réactivant l'idée de cuisine/Art (Koch/Kunst) de Gordon Matta-Clarck.

La Brunnenstrasse du milieu des années 2000 à Berlin est le théâtre de toutes les nouveautés, attirant tous les regards, mais petit à petit ce sont les galeries commerciales qui vont investir les lieux, chassées elles-mêmes du centre de la ville trop cher, repoussant les initiatives alternatives et originales encore plus au nord. Apparaîtrons dans cette rue, les galeries KOW, LEE Peter Herrmann. Aujourd'hui c'est un véritable réseau de lieux fédérés autour de cette rue par l'intermédiaire d'un guide-agenda culturel nommé « Brunnenstrasse.net ». Il est possible d'y découvrir les activités de 25 book, ACUD Kunstverein, Cognosco, Galerie für Architektenmöbel, Galerie Martin Mertens, Invaliden 1, Merry Karnowsky Gallery, Open Walls, Pitrowski Berlin, Smallspace, zone B-Kunstraum, Projektraum Artacker, Artnews projects, collectiva, Galerie Icon, Gallery TaiK, Janinebeangallery, morgenvogel Real estate, oqbo, Raum in Mitte et Villa Elisabeth. Une fois de plus, les artistes ont été à l'initiative du renouveau d'un quartier laissé à l'abandon.

Ces artistes ont fait vivre et animé un quartier en attirant des personnes jusque dans ses rues désertes. Une activité qui a permis la réouverture de commerces et un renouveau d'activités économiques, déclenchés par les artistes. Ce quartier possède en lui encore aujourd'hui les traces de ces initiatives même si, comme l'avoue Sebastian Klemm, il a tendance à perdre de son « charme sauvage¹⁴³⁵ ».

¹⁴³³ Il est aussi possible de se reporter à l'article de Kimberly Bradley, « A New Art district's 'raw Charm », The New York Times, le 25 mars 2007.

¹⁴³⁴ Amerika in Rob Hamelijck & Nienke Terpsma, *Fucking Good Art, n°12*, Berlin, Mars 2006, p. 83.

¹⁴³⁵ Cette expression est de Sebastian Klemm, in Kimberly Bradley, « A New Art district's raw Charm », *loc. cit.*

Une question reste entière : pourquoi ce type d'initiatives, des galeries où les artistes salarient le galeriste, n'est-il pas devenu un nouveau modèle ?

Les espaces fondés par les artistes apparaissent dans des circonstances différentes en fonction des pays¹⁴³⁶. En Allemagne, les *artist-run spaces* doivent leur apparition en fonction du contexte économique et social. Aux Etats-Unis, c'est pour pallier au manque de place dans les galeries commerciales que les artistes décidèrent de se prendre en main. En France, se sont les crises économiques qui obligèrent les artistes à prendre les devants. Il y a toujours chez les artistes à l'origine de telles initiatives, la volonté de proposer autre chose, de s'engouffrer dans des interstices, dans un manque, de combler un vide. Pour ma collègue du laboratoire Art & Flux, Isabelle de Maison rouge, un lieu alternatif ou transversal « est un espace d'exposition en marge du circuit officiel de l'art. Il offre au flâneur amateur la possibilité de voir de l'art très contemporain et non institutionnalisé, loin des réseaux constitués, apportant alors un espace de liberté. Ils peuvent prendre la forme de squats d'artistes, d'appartements-galeries, de portes ouvertes d'ateliers, de boutiques non dédiées à l'art (endroits branchés, restaurants, librairies)¹⁴³⁷ ».

Isabelle de Maison Rouge met l'accent sur l'apport d'un espace de liberté. Les lieux gérés par des artistes sont des lieux alternatifs, c'est-à-dire fonctionnant en alternance. Il faut retenir l'idée d'espace de liberté offert aux artistes et au public. Retenons aussi l'aspect anti-institutionnel. Isabelle de Maison Rouge évoque le public amateur, faisant écho aux propos de la critique d'art Claire Moulène écrivant au sujet d'Immanence : « Cette allée est connue des amateurs puisque s'y trouve le centre d'art Immanence, c'est d'abord la rencontre fortuite entre un art très contemporain et le Paris mythique et un brin nostalgique des avant-gardes, des cafés et des ateliers¹⁴³⁸ ». Ici aussi le public est un public d'amateurs avertis, connaisseurs des lieux pour s'y rendre.

¹⁴³⁶ Attirons l'attention sur différents ouvrages traitant d'*artist-run spaces* à Budapest. *Lumen Gallery, Book 2*, Budapest, Lumen Photography Foundation, 2007 ; Collectif, *Lumen Gallery, Book 3*, Budapest, Lumen Photography Foundation, 2010.

¹⁴³⁷ Isabelle de Maison Rouge, *10 clefs pour s'ouvrir à l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2015, (2007), p. 77.

¹⁴³⁸ Claire Moulène, « Transport de fonds », Les inrocks n°1058, du 9 au 15 mars 2016, p. 97.

PARTIE 3

LES ARTISTES CURATEURS

*Quand un artiste se souvient, il crée aussitôt*¹⁴³⁹.

Italo Svevo

I. PROLEGOMENES AUX ARTISTES-CURATEURS

Il est à considérer que des artistes occupaient dès le XV^{ème} et XVI^{ème} la fonction de conservateur. Les sources étant manquantes ou toutes relatives, nous pouvons envisager que c'est vers 1517 qu'un artiste se voit charger de la gestion de collection. L'artiste Raphaël est nommé à la fonction de « Surintendant aux Antiquités de Rome » par le Pape Léon X, ce qui correspond aujourd'hui au titre de conservateur des monuments historiques. Cette tâche, ne correspond pas réellement à celle que nous entendons aujourd'hui, il s'agissait pour l'artiste de prendre soin des collections, il était en charge de la constitution du patrimoine¹⁴⁴⁰. Suivront le peintre hollandais Jan van Scorel, admiratif de Giorgione, Raphaël et Michel-Ange, désigné conservateur des antiquités du Belvédère de 1522 à 1524 par l'ancien précepteur de Charles Quint, le Pape Adrien VI. Pour l'association des galeries, Jan Van Scorel est considéré comme l'un des premiers conservateurs de l'histoire de l'art occidental. La mort prématurée du pape le fera retourner aux Pays-Bas. Il restera cependant fortement influencé par ce séjour Romain, imprégné des maîtres de la Renaissance. De retour aux Pays-Bas, il ouvre un atelier qui obtient grand succès. Pour la réalisation de ses grands retables, il « s'entoure d'assistants et organise son atelier comme une véritable entreprise qui annonce celui que dirigea Rubens au siècle suivant¹⁴⁴¹ ».

En France, c'est le peintre et sculpteur Francesco Primaticcio dit Le Primatice à qui l'on confie la restauration des tableaux de la collection royale de peintures. En 1608, le peintre et décorateur Jean d'Hoey d'Utrecht est nommé garde des tableaux, s'agissant essentiellement d'un travail de restauration des collections du château de Fontainebleau, noircies par la fumée des bougies. Cette charge se transmettait de père en fils, ainsi, Claude, le fils de Jean d'Hoey reprendra en 1615 les fonctions de son père. Sous Louis XIV, la charge de restauration et d'entretien des œuvres et du patrimoine va s'officialiser. Le premier à en bénéficier sera Martin Fréminet, cependant le plus célèbre et important fut sans nul doute Charles Le Brun.

¹⁴³⁹ Italo Svevo, *Ulysse est né à Trieste*, Bordeaux, Éditions finitude, 2003, p. 45.

¹⁴⁴⁰ Sur les dernières années du peintre voir l'exposition « Raphaël, les dernières années », Musée du Louvre, Paris, du 11 Octobre 2012 au 14 Janvier 2013 ; Catalogue de l'exposition, *Raphaël, les dernières années*, Paris, Hazan, 2012.

¹⁴⁴¹ « La Renaissance de Scorel, Les retables de Marchiennes », dossier de presse de l'exposition, « La renaissance de Sorel, présentation de la restauration des retables ». Institut Néerlandais, du 24 mars au 22 mai 2001, Paris.

Dans une lettre le Roi de France Louis XIV confirme les titres de noblesses de Charles Le Brun : « Nous avons voulu donner au sieur Le Brun, Notre Premier Peintre, des marques de l'estime que nous faisons de sa personne et de l'excellence de ses ouvrages qui effacent, de l'aveu universel, ceux des plus fameux peintres des derniers siècles¹⁴⁴² ». Charles Le Brun reçut, de 1661 à 1673, les distinctions suivantes : Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel et Chancelier à Vie de l'académie Royale de Peinture et de sculpture. En 1666, il sera le fondateur de l'Académie de France à Rome. Les fonctions de premiers peintres du roi furent remplies, dans l'ordre chronologique, par : Martin Fréminet, Simon Vouet, Nicolas Poussin, Charles Le Brun, Pierre Mignard, Antoine Coypel, Louis Boullogne, François Lemoyne, Charles Antoine Coypel, Carle Van Loo, François Boucher, Jean-Baptiste Marie Pierre et Joseph-Marie Vien¹⁴⁴³. Les artistes vont occuper des fonctions semblables à celles d'un conservateur du patrimoine. Ils passent de conservateurs, restaurateurs à responsables d'accrochage dans les salons. Le responsable de ces accrochages porte le nom de tapissier. Le peintre Jean-Siméon Chardin sera en charge de l'accrochage des œuvres de 1766 à 1773. Dans son Histoire du Salon de peinture, Gérard-Georges Lemaire¹⁴⁴⁴ souligne qu'il s'agit seulement « d'arranger » les œuvres les unes par rapport aux autres.

Le mur est généralement recouvert d'un drap vert. Jean-Siméon Chardin s'applique à la tâche de cet agencement parfois ardue, que Denis Diderot rappelle dans une de ses lettres sur le salon de 1769 : « Ce tapissier Chardin est un espiègle de première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices ; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public : du public, qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées¹⁴⁴⁵ ». Les artistes se font restaurateurs ou conseillers pour les collections royales, car comme le rappelle par une formule biblique le conservateur Germain Bazin : « au commencement était la collection »¹⁴⁴⁶.

Germain Bazin attribue l'origine des musées à la révolution française et à la création du premier musée du Louvre, le Muséum central des Arts, inauguré le 10 août 1793. Mais si la révolution française a précipité le mouvement en France, le premier musée est le Ashmolean Museum d'Oxford, ouvert le 24 mai 1683. Ce dernier abrite les collections réunies de lord Tradescant et de lord Elias Ashmole : monnaies antiques, livres, gravures, spécimens géologiques et zoologiques. Son premier directeur est le naturaliste Robert Plot. Lors de l'inauguration, le vice chancelier de l'Université d'Oxford déclara « Le musée est une nouvelle bibliothèque, qui peut contenir les parties les plus remarquables du grand livre de la Nature et rivaliser ainsi avec la collection bodléienne de manuscrits

¹⁴⁴² Lettre de Louis XIV, 22 décembre 1662 enregistrée à la chambre des Comptes le 22 mai 1663, Paris.

¹⁴⁴³ François-Bernard Lépicié, *Vies des premiers peintres du roi depuis M. L Brun jusqu'à présent*, Paris, chez Durand et Pissot fils, 1752. Et Marc Furcy-Raynaud, « Les premiers peintres du roi », in *Mélanges offerts à M. Jules Guiffrey. Archives de l'art français, nouvelle période, tome VIII*, Paris, Édouard Champion, 1916.

¹⁴⁴⁴ Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, 41.

¹⁴⁴⁵ Denis Diderot, « Lettres sur le Salon de 1769. Quinzième lettre », in *Supplément aux œuvres de Diderot*, Paris, 1819, p. 266. Cité par Julie Bawin, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁴⁶ Germain Bazin, *Le temps des musées*, Paris, Desoer, 1967.

et d'imprimés»¹⁴⁴⁷, André Gob et Noémie Drouguet précisent que : « L'exemple pionnier de l'Ashmolean reste longtemps isolé¹⁴⁴⁸ », ainsi en 1751, dans l'Encyclopédie de Jaucourt, le Ashmolean Museum d'Oxford est le seul cité dans l'article « musée ». Avant la création du musée du Musée du Louvre, une tentative à l'initiative de Jean-Baptiste Colbert, premier ministre de Louis XIV, se profila : il eut l'idée de créer une galerie pour « l'éducation du public et l'instruction des artistes » dans le palais abandonné par la cour au profit du château de Versailles. Cette grande galerie sera inaugurée en 1681 après la mort du ministre de Louis XIV, cependant, deux ans plus tard, l'ensemble des toiles retournera à Versailles¹⁴⁴⁹. Le Musée du Louvre avait comme principale fonction d'être un lieu de formation pour les artistes, seuls à pouvoir y entrer la semaine, le public n'y ayant accès que le dimanche. Règle qui perdurera jusqu'en 1855. En 1803, le musée va s'enrichir des œuvres et objets saisis lors des conquêtes napoléoniennes, il prend alors le nom de Musée Napoléon, avec à sa tête l'artiste Dominique Vivant Denon. Ce dernier, en tant que directeur général des musées, participera à l'organisation du Musée du Louvre. Il est considéré comme l'un des précurseurs de la muséologie, de l'égyptologie et de l'histoire de l'art. Les artistes membres de l'académie vont, dès l'ouverture du musée du Louvre en 1794, s'impliquer dans la vie du musée.

Pour organiser le Louvre a lieu une série de commissions dans lesquelles les artistes prennent une large place (Jacques Louis David, Hubert Robert). Lebrun y est présent comme expert et tous officient autour de Dominique Vivant Denon. Les musées sont des lieux de formations classiques, servant de modèles aux peintres « pour qu'ils retrouvent le gout de l'ancien ». Ces propos du marquis de La Font de saint-Yenne¹⁴⁵⁰, témoignent du climat réactionnaire régnant. Rares sont les positions en faveur de l'art en train de se faire, seul l'ancien élève de Jacques Louis David, Auguste de Forbin réussit à faire acheter au musée du Louvre des œuvres de son maître. Les œuvres achetées dans les salons, destinées à garnir les collections du Louvre ou du musée du Luxembourg, ne sont pas le reflet de leur époque, se référant sans cesse au passé, donc passéiste jusque dans leur facture.

¹⁴⁴⁷ Cité par André Gob et Noémie Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2014, p. 30.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ Sur l'ouverture des musées en Europe voir Édouard Pommier, *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Éditions du Louvre, 1995.

¹⁴⁵⁰ Marquis de La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, écrit pamphlétaire, 1747.

II. LA GENESE, LES PRECURSEURS

1. Jacques Louis David

1.1 Les Sabines

C'est en 1799 que Jacques-Louis David va présenter au public sa dernière réalisation : « Les Sabines ». Le tableau est gigantesque : 3,9 x 5,2 mètres [Fig. 159]. L'artiste avait peint ce tableau sans client, ne s'agissant pas d'une commande il espérait le vendre à Napoléon. Afin d'entrer dans ses frais, il exposa son tableau en faisant payer un droit d'entrée aux visiteurs. Cette initiative était sans précédent en France, car l'Académie en avait interdit la pratique. Le gouvernement prêta à l'artiste une salle de l'ancienne Académie d'architecture au Louvre. Le peintre fut en proie à de sévères critiques de la part « des habitués à voir gratuitement des œuvres d'art¹⁴⁵¹ ». Le droit d'entrée coûtait 1,80 francs, ce qui limitait l'entrée à la haute société française ou aux étrangers. Pour ce rendre compte du prix élevé, il faut savoir qu'à l'époque un ouvrier gagnait moins de un franc par jour. Le prix d'entrée de cette exposition était l'équivalent d'une livre de beurre ou d'une livre et demie de jambon. L'exposition était accompagnée d'un catalogue, une brochure de seize pages dans laquelle l'artiste expliquait son geste, notamment celui de faire payer le public. Pratique courante en Angleterre, il s'appuie sur des exemples d'artistes anglais ayant fait payer un droit d'entrée pour une exposition, Benjamin West en 1770 pour la présentation de son tableau *La Mort du général Wolfe* [Fig. 160] et John Singleton Copley qui fit de même en 1781 pour la présentation de sa *Mort de lord Chatham*.

Pour Jacques Louis David, il s'agissait d'une façon de légitimer sa pratique et d'élargir son public, en opposition à une commande privée où le tableau n'est généralement vu que par le commanditaire et son cercle restreint. L'artiste fut ainsi à l'origine d'une nouvelle manière de présenter un tableau. Dans la salle d'exposition, il fit placer un grand miroir sur le mur opposé au tableau, afin que les visiteurs puissent sans problème s'imaginer faisant partie de l'œuvre. Cette présentation spectaculaire tenait « davantage du divertissement que de l'art¹⁴⁵² ; l'historien de l'art Simon Lee souligne de plus que Jacques Louis David avait sûrement l'impression de concurrencer le premier « clyclorama » de la capitale française (le trompe-l'œil de la ville de Paris représenté sur les murs d'une salle circulaire avait ouvert quelques mois auparavant avec un billet d'entrée de 1,50 francs¹⁴⁵³).

La notion de divertissement transparait dans les propos du critique Pierre Chaussard : « La foule s'amasse autour de lui, avide de nouvelles sensations. C'est pour eux seulement un spectacle. », auquel il ajoute, « L'intense contemplation que j'observe constamment a probablement plus flatté

¹⁴⁵¹ Simon Lee, *David*, Paris, Phaidon, 2002, p. 212.

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁵³ *Ibid.*

l'artiste que les plus forts applaudissements¹⁴⁵⁴ ». Le miroir n'était pas le seul artifice de monstration, les hommes utilisaient aussi des jumelles pour observer le moindre centimètre carré de la toile, tandis que les femmes se paraient d'éventails spéciaux avec loupe, leur permettant d'observer les personnages nus sans être embarrassées. L'exposition des « Sabines » ouvrit le 21 décembre 1799, elle se tint pendant cinq ans et reçut environ cinquante mille visiteurs payant. Le peintre avait promis à ses élèves d'atelier de les inviter à dîner à chaque recette de vingt quatre mille francs, il les invita trois fois. Cette exposition fut un grand succès, et, grâce à l'argent récolté, il acheta en 1801 la propriété de Marcoussis, près de la forêt de Fontainebleau.

Juste avant son exil en Belgique¹⁴⁵⁵, Jacques Louis David réédita l'opération des *Sabines*, il demanda alors à son fils Eugène de louer trois salles dans un appartement au 115 de la rue Richelieu à Paris. C'était pour lui une manière de faire ses adieux à Paris. Dans la première salle étaient exposés : « La Douleur d'Andromaque » de 1783, « Patrocle » de 1780 et « Hector » de 1778. La seconde salle était quant à elle réservée à la présentation de son dernier tableau « Mars et Vénus ». Les murs d'exposition étaient recouverts de tissus verts comme dans les Salons. Sur le mur en face de la toile « Mars et Vénus », était situé un miroir le reflétant dans son intégralité. La troisième salle était meublée de sièges afin de servir d'espace de discussion. L'exposition dura du mois de mai 1824 au mois de mars 1825, avec un droit d'entrée de deux francs. Or, le succès ne fut pas au rendez-vous.

L'exposition n'attira que neuf mille trois cinquante huit visiteurs, la grande majorité dans les trois premiers mois. Les recettes s'élevèrent donc à quinze mille francs. Jacques Louis David avait la réputation de souvent faire pression auprès du tapissier du Salon pour avoir ses œuvres bien placées, cependant, avec « Les Sabines », il décida lui-même de l'organisation de l'exposition, manière détournée d'affirmer son indépendance. Par la suite, ce type d'initiative fut suivi par celles de Jean-Baptiste Regnault en 1800, Jean-Baptiste Isabey et Claude Joseph Vernet. L'accrochage des œuvres était vécu par les artistes comme une contrainte, n'étant pas encore intéressés par les différentes modalités de l'accrochage. Il faudra attendre les accrochages de Gustave Courbet et d'Édouard Manet pour que les artistes s'intéressent à la scénographie d'exposition¹⁴⁵⁶, et notamment le Pavillon du Réalisme de Gustave Courbet, en 1855, retrouvant une telle initiative, celle de la présentation et de l'organisation d'une exposition des propres œuvres de l'artiste. Jacques-Louis David fit pourtant preuve d'un intérêt pour la mise en scène et prit en compte la place du spectateur.

¹⁴⁵⁴ Pierre Chaussard, « Le Pausanias français. État des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle. Salon de 1806 », Publié par un observateur impartial, Paris, Buisson.1806.

¹⁴⁵⁵ Simon Lee, « Le déclin ? L'exil à Bruxelles », in Simon Lee, *David, loc.cit.* p.289-318.

¹⁴⁵⁶ Julie Bawin, *L'artiste commissaire, op. cit.*, p. 75

2. Gustave Courbet

Les artistes sont depuis longtemps impliqués dans l'organisation d'expositions, il semblerait que le premier en date soit Gustave Courbet, en 1855, avec son Pavillon du Réalisme [Fig. 161]. Gustave Courbet profite d'un moment historique qui lui est opportun : les classes moyennes s'intéressent de plus en plus à l'art. Les législateurs de la révolution française ayant aboli l'Académie Royale de peinture et de sculpture et ayant fait fermer les confréries d'artisans, « la profession d'artiste s'ouvre au libre marché¹⁴⁵⁷ ». Selon les registres du recensement, les personnes se déclarant artistes vont d'un coup s'accroître, passant de 354 en 1789 à 2 159 en 1838.

À partir de 1830 apparaissent les premiers refus aux Salons, un nombre qui ne cessera d'augmenter les dix années suivantes. Les jeunes artistes qui n'étaient pas fortement soutenus par leurs prestigieux professeurs avaient peu de chances de percer. Gustave Courbet ne fut donc pas un cas isolé. Il essayait comme beaucoup de jeunes artistes, des refus d'exposer au Salon. Les artistes commençaient à rendre public leurs mécontentements, pointant du doigt l'étroitesse d'esprit des membres du jury. En 1848, suite à la révolution de février, le jury du Salon fut supprimé et toutes les toiles de tous les artistes furent présentées. Ce fut enfin pour Gustave Courbet une opportunité d'exposer. Malgré la présentation de cinq mille cinq cent œuvres, il put présenter son travail qui fut remarqué, notamment un grand tableau de 2 x 2,5 mètres intitulé « Nuit de Walpurgis ». Un critique de l'époque écrivit même : « cet inconnu [...] deviendrait un grand peintre¹⁴⁵⁸ ». Contrairement à ce que de nombreux artistes auraient fait, Gustave Courbet cessa, après ce petit succès, de peindre des sujets romantiques. Il ne céda pas à la critique, mais bien aux sirènes de la révolution, pour qui cela signifiait une liberté nouvelle. Il s'attela alors à des sujets en relation avec ses idées et avec les conceptions de ses amis proto-réalistes.

Gustave Courbet est proche des théories avancées par Pierre Leroux et Pierre Joseph Proudhon. Il collabore au journal, « le salut public », dont il dessine le frontispice avec son ami Champfleury. Il s'attèle à une toile du même format que sa « Nuit de Walpurgis », une scène campagnarde proche de ses idéaux, « Un après-midi à Ornans », ambitionnant de rendre une simple scène réaliste de campagne égale à une peinture d'histoire. Nous pouvons penser qu'il s'est inspiré, pour le sujet, des frères le Nain. A l'époque, son ami Champfleury prépare un livre sur les frères Le Nain, qui sera publié en 1850. La révolution de 1848 permit d'ouvrir le Salon aux idées nouvelles proches du cercle artistique dans lequel Gustave Courbet évolue. Il comprit rapidement qu'il pourrait en tirer profit. C'est alors qu'en 1849, le Salon lui décerna une médaille d'or pour son « après-midi à Ornans ». Cette récompense (mille cinq cent francs), se présenta à lui comme une délivrance, car ce prix lui donnait l'autorisation de présenter des œuvres aux prochains salons sans avoir à passer par les délibérations du jury.

¹⁴⁵⁷ James H. Rubin, *Courbet*, Paris, Phaidon, 2003, p. 31.

¹⁴⁵⁸ Cité par James H. Rubin, in *Courbet*, *op. cit.* p. 36.

Eugène Delacroix réagira à la vue de cette toile : « Avez-vous jamais rien vu de pareil ni d'aussi fort sans relever de personne ? Voilà un novateur, un révolutionnaire, aussi : il éclot tout à coup sans précédent : c'est un inconnu !¹⁴⁵⁹ ». Les soulèvements de 1848 permirent la rencontre de Gustave Courbet et Pierre-Joseph Proudhon à la brasserie Andler. L'artiste dessine le frontispice du journal le Salut Public pendant que Charles Baudelaire y recopie des paragraphes des écrits de Pierre-Joseph Proudhon. Les soulèvements avaient mis en avant les trop grandes différences entre les classes sociales. La campagne se perçoit désormais à travers le regard des parisiens. C'est dans une atmosphère politique très tendue que fut exposé, au salon de 1850-51, son tableau « Les casseurs de pierre ».

2.1 Le pavillon du réalisme

Comme le souligne Elena Filipovic, « Gustave Courbet et son pavillon du réalisme en 1855 (en marge du salon officiel), était une présentation autofinancée de ses propres peintures, peut-être la première du genre et une indication affirmée de l'artiste à ré-imaginer les voies institutionnelles et la manière de présenter son travail¹⁴⁶⁰ ». Gustave Courbet a, dans un désir d'indépendance, organisé deux expositions personnelles dans le cadre des Expositions universelles en 1855 et 1867. Ces deux expositions sont clairement en dehors de l'affirmation d'indépendance, mais sont une formidable opération de communication et d'autopromotion. À l'origine du pavillon du réalisme de Courbet se trouve la volonté de présenter à la fois un choix d'œuvres nouvelles, et des œuvres de la collection d'Alfred Bruyas. Ce mécène fit l'acquisition en 1853 de deux tableaux de Gustave Courbet « Les Baigneuses » et « La fileuse endormie », et lui commanda dans le même temps, un portrait (Le portrait d'Alfred Bruyas). Dans une lettre datée de janvier 1854 adressée au mécène montpelliérain, l'artiste fait état d'une « Exposition de la peinture du maître Courbet et de la galerie Bruyas¹⁴⁶¹ ».

Le mot Réalisme¹⁴⁶² trônait comme un slogan sur le Pavillon de l'artiste, une manière de contester l'académie et les romantiques présentés dans le pavillon officiel. À l'époque, c'est dans les salons que les artistes ont la possibilité de se faire remarquer en dehors des commandes officielles et des récompenses. Exposer au salon n'était pas un choix mais une obligation, or le jury y était nommé par l'académie des beaux-arts. Dans une lettre datée du 5 avril 1855 à Alfred Bruyas, Courbet fait part de son désarroi en apprenant le refus de certaines de ses toiles pour le salon officiel. Il écrit : « Mon cher et tendre ami, Je suis aux cent coups. Il m'arrive des choses terribles. On vient de me refuser mon « Enterrement » et mon dernier tableau « L'atelier », avec le « Portrait de Champfleury ». Ils ont

¹⁴⁵⁹ Eugène Delacroix cité par Michèle Haddad, *Courbet*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2002, p. 23.

¹⁴⁶⁰ Elena Filipovic, « What is an Exhibition ? » insert « Ten Fundamental Questions of curating », revue Mousse n° 30, Milan, Mousse magazine and Publishing, novembre 2011, p. 163.

¹⁴⁶¹ « Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas », Ornans, janvier 1854, in Gustave Courbet, *Correspondance de Courbet*, texte établi et préfacé par Petra Ten-Doesschatte Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 112.

¹⁴⁶² Pour Bernard Noël, le réalisme de Courbet est « à contre-courant ». Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune, Vol. I*, Champs Flammarion, Paris, 1978, p. 174.

déclaré qu'il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français. J'ai onze tableaux de reçus. [...] Chacun me pousse à faire une exposition particulière, j'y ai cédé¹⁴⁶³ ». Les deux grands tableaux « Un enterrement à Ornans » et « l'Atelier du Peintre » devaient être les pièces maîtresses que l'artiste allait exposer à l'Exposition Universelle¹⁴⁶⁴. Lorsque ces deux tableaux furent refusés, il comprit qu'il devait organiser une exposition personnelle. Avec l'accord du gouvernement, il loua un emplacement dans l'espace public et obtint ainsi la permission de faire payer les entrées. Peu d'expositions privées à l'entrée payante avaient été organisées jusqu'alors (Jacques Louis David et la présentation de ses sables cinquante-six ans auparavant). Seuls des artistes renommés pouvaient se permettre ce genre d'initiative, car sans un public nombreux, ces opérations pouvaient devenir catastrophiques. Comme le précise l'historien de l'art James H. Rubin : « en servant la notoriété d'un artiste, celle-ci le rendait moins dépendant du mécénat traditionnel¹⁴⁶⁵ ».

L'artiste donne des précisions sur l'emplacement de cette exposition, on peut remarquer qu'il est déjà renseigné sur les modalités et formalités à suivre : « Pour faire une exhibition des tableaux de mon atelier, cela me coutera 10 ou 12 mille. J'ai déjà le terrain pour une location de 2000 pour six mois. La construction me coutera 6 ou 8 mille. Je suis en démarches près du préfet de police¹⁴⁶⁶ ». Un mois plus tard, Il écrit de nouveau à son ami mécène pour lui faire part de l'avancée de son projet. « Après un mois de démarches dans les ministères de toutes sortes [...] je viens d'obtenir définitivement la permission de faire une exposition payante. Elle sera faite dans des conditions extraordinaires d'indépendance».

En 1855, l'artiste parle « d'indépendance extraordinaire », soulignant le caractère exceptionnel et novateur de cette démarche. Plus loin, il persiste : « Ils m'ont refusé systématiquement mes grands tableaux [...] Cela m'a donné le courage de mon idée, idée que je vous communiquais déjà depuis longtemps. Je conquiers ma liberté, je sauve l'indépendance de l'art¹⁴⁶⁷ ». Son ami Champfleury¹⁴⁶⁸ écrira le texte de la publication de l'exposition. Gustave Courbet surnommait le bâtiment qui recevait ses œuvres, le temple¹⁴⁶⁹. Il y expose plus d'œuvres que tout autre artiste présent dans l'exposition universelle. L'artiste avait tendance à considérer ses mécènes comme des partenaires financiers, nous parlerons aujourd'hui d'actionnaires. Il va insister pour que son mécène finance son projet d'exposition, jusqu'à en décourager ce dernier qui lui suggéra même d'abandonner ce projet en marge de l'Exposition universelle.

¹⁴⁶³ Gustave Courbet, *Correspondance de Gustave Courbet, op. cit.*, p. 127.

¹⁴⁶⁴ Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire : Universal Expositions of 1855 and 1857*, Yale University Press, 1990.

¹⁴⁶⁵ Cité par James H. Rubin, *Courbet, op. cit.* p. 86.

¹⁴⁶⁶ *Ibid*, p. 128.

¹⁴⁶⁷ *Ibid*, p. 129.

¹⁴⁶⁸ Les relations entre Courbet et Champfleury sont admirablement bien décrites par Michel Ragon in Michel Ragon, *Gustave Courbet, Peintre de la liberté*, Paris, Fayard, 2004, p. 123-142.

¹⁴⁶⁹ Dans une lettre adressée à ses parents le 4 juin 1855. Gustave Courbet, *Correspondance de Gustave Courbet, op. cit.*, p. 131.

C'est le capital investi par l'artiste suite à la vente de plusieurs toiles entre 1883 et 1854, qui va permettre à Gustave Courbet de financer son projet. Il vendra neuf toiles à Bruyas pour un montant de dix huit mille francs¹⁴⁷⁰. Le bâtiment est réalisé en brique creuse et dessiné par l'architecte Léon Isabey. Gustave Courbet écrira à Bruyas le 4 juin 1855 que son temple est « grand et admirablement placé¹⁴⁷¹ ». Ce temple est un bâtiment rectangulaire avec un fronton sur lequel trône l'inscription en lettres capitale DU REALISME. Sur la façade devant l'entrée pouvait se lire : « Du Réalisme. Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de M. Courbet. Prix d'entrée, 1 franc¹⁴⁷² ». Curieusement Courbet opta pour le mot « exhibition » et non « exposition ». Que faut-il en déduire ? Pour Patricia Mainardi,¹⁴⁷³ ce terme à une autre signification à l'époque, il donne une idée plus commerciale que ne le donnerait le terme d'exposition. Précisons que l'article de Patricia Mainardi est écrit en anglais, où le mot « exhibition » vaut pour exposition. Aujourd'hui, le terme d'exhibition est peu utilisé, on lui préfère celui d'exposition. Pourtant, le mot « Exhibition » apparaît à partir du XIIIème siècle sous le vocable « exhibitio », apparenté à exhibition, représentation et production. Il signifie soit l'action de produire une pièce, un document en justice ou devant une autorité compétente, présenter l'exhibition de pièces probantes. Mais aussi, dans un second temps, l'action de se produire en public, il s'adresse alors à la présentation d'un spectacle original ou rare. Dans un troisième temps, il figure un étalage jugé comme inconvenant, scandaleux voir complaisant, « l'exhibition d'un tel luxe démonstration, esbroufe, vantardise, prestation, performance ou représentation.

L'entreprise menée par Gustave Courbet, n'est-elle pas une entreprise visant la démonstration, la preuve voire même, l'étalage de son talent ? L'artiste utilise ici, un terme à double tranchant, rendant la tâche plus facile à ses détracteurs lorsqu'ils se rapporteront à l'origine du mot « exhibition » ; ils pourront alors aisément parler d'esbroufe, de parade, de vantardise ou d'ostentation. Avec son Pavillon du Réalisme, Gustave Courbet invente, ce que beaucoup d'artistes, curateurs et conservateurs font aujourd'hui. Il met plus précisément en place une exposition, en choisissant des œuvres, même s'il s'agit des siennes, mais fait aussi éditer un catalogue, avec un texte introductif en guise de manifeste, laissant une trace de l'événement. Ce catalogue est un livret imprimé en noir sur des pages blanches. Le texte d'introduction est de l'artiste lui-même, intitulé « le

¹⁴⁷⁰ Petra Ten-Doesschate Chu, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », in Jörg Zutter, Petra Ten-Doesschate Chu, *Gustave Courbet : artiste et promoteur de son œuvre*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1998, p. 60.

¹⁴⁷¹ Lettre de Gustave Courbet à Bruyas, Paris 4 juin 1855, in Gustave Courbet Correspondance de Courbet, *op. cit.*, p.131.

¹⁴⁷² Les principales œuvres exposées de et par Gustave Courbet sont : L'Atelier du Peintre, Portrait de M. Champfleury, Portrait de Charles Baudelaire, Esquisse des Demoiselles de village, Les Rochers à Ornans, Portrait de l'apôtre Jean Journet partant pour la conquête de l'harmonie universelle, Génisse et taureau au pâturage, Sentiment du jeune âge, Pirate qui fut prisonnier du Dey d'Alger, Portrait de Hector Berlioz, Le retour de la Foire, Le Violoncelliste, Les Baigneuses, Les Lutteurs, L'Homme Blessé, Portrait de mon ami (Urbain Cuénot), Portrait de l'auteur, jeune fille à la guitare, rêverie, Un peintre à son chevalet, un jeune homme, paysage de Fontainebleau, Portrait de mon ami A.P, artiste musicien, Une femme nue dormant près d'un ruisseau, portrait de l'auteur (étude des Vénitiens) et le Suicide.

¹⁴⁷³ Patricia Mainardi, « Courbet's Exhibitionism », *Gazette des beaux-arts*, tome CXVIII, 1991, p. 225. Également cité par Julie Bawin, in *L'artiste commissaire, op. cit.*, p. 37.

Réalisme »¹⁴⁷⁴. Il commence par ces mots : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues¹⁴⁷⁵ ». Le texte de l'artiste est court, tenant sur une page, il finit par une note d'intention : « Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but¹⁴⁷⁶ ». Ces derniers mots de l'artiste peuvent être lus comme le manifeste de nombreux artistes d'aujourd'hui créant un lieu d'exposition. Il s'agit là, d'être à même de rendre visible un aspect de son époque, de montrer de l'art vivant, qu'il soit le nôtre ou celui d'un ou d'une autre artiste. Gustave Courbet cherche à « débusquer la nature, la faire sortir du bois, la faire se montrer, l'accomplir comme tel », pour reprendre les termes de Jean-Luc Marion¹⁴⁷⁷. Nous ne sommes pas si éloignés de la conception Aristotélicienne : « L'art (*techné*) soit accompli (*eitelei*) certaines choses que la nature ne parvient pas à accomplir jusqu'au bout, soit imite la nature en certaines autres¹⁴⁷⁸ ». La motivation de faire de l'art du vivant est rappelée par ces mots de ce même Gustave Courbet en 1861 : « L'Art historique est par essence contemporain¹⁴⁷⁹ ».

Le catalogue est comme tous les catalogues de cette époque, une suite de titres d'œuvres précédés de leurs numéros de présentation. Dans les deux pages que constitue cette liste d'œuvres, l'artiste y écrit deux notes ou remarques importantes. La première sur la page de gauche : « C'est par erreur que, dans le livret du Palais des Beaux-Arts, il m'est assigné un maître : déjà une fois j'ai constaté et rectifié cette erreur par voie des journaux ; c'était durant l'exposition de 1853. Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail¹⁴⁸⁰ ». Sur la page de droite, la liste des œuvres se conclut par un court texte où l'artiste se plaint de n'avoir pu obtenir le prêt d'une de ses œuvres pour l'exposition vente, « un Après-midi à Ornans ». Il le regrette et dit que ce tableau « aurait servi à faire saisir l'enchaînement de mon idée artistique¹⁴⁸¹ ».

Gustave Courbet a ainsi pensé son exposition comme un cheminement. Quelles sont ses intentions ? Veut-il, montrer ou démontrer l'évolution de son travail ? Veut-il, également nous raconter une histoire ? La sienne, peut-être ? Il livre au public une histoire, l'histoire de sa vie d'artiste, de ses combats. L'enchaînement d'une idée artistique nous rapproche de la notion de scénario, d'une histoire racontée en images, ici en peinture. Gustave Courbet veut démontrer qu'il est

¹⁴⁷⁴ Pour Jean-Luc Steinmetz « le réalisme de Courbet apparaît dès lors comme un réalisme « intérieur » qui n'exclut pas l'intervention subjective du peintre. » in Jean-Luc Steinmetz, *Gustave Courbet*, Paris, Éditions Virgile, Daniel Legrand éditeur, 2007.

¹⁴⁷⁵ Gustave Courbet, « Le réalisme », in Catalogue exhibition en vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet, Paris, 1855.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷⁷ Jean-Luc Marion, *Courbet ou la peinture à l'œil*, Paris, Flammarion, 2014, p. 131.

¹⁴⁷⁸ Aristote, *Physique*, II, 8, 199a15, Aristote, *Physique*, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion Philosophie, 1999.

¹⁴⁷⁹ Gustave Courbet, « Aux jeunes artistes de Paris, 25 décembre 1861 », in *Correspondances*, Paris, Flammarion, 1996, p. 184.

¹⁴⁸⁰ Gustave Courbet, « Le réalisme », in Catalogue exhibition en vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de *op. cit.*

¹⁴⁸¹ *Ibid.*

le grand peintre de son époque. Il est donc prêt pour cela à raconter toutes les histoires, prêt à mettre en scène sa propre histoire comme il met en scène sa peinture. Comme le souligne James H. Rubin, « l'exposition et son manifeste stimulèrent de nombreux essais sur le réalisme¹⁴⁸² ».

Le terme de réalisme nourrira de nombreuses critiques, notamment de la part des proches de l'artiste. Son ami Champfleury n'accepte pas la définition que l'artiste en donne, il la juge trop vaste. Il exprimera son mécontentement dans une lettre ouverte à George Sand,¹⁴⁸³ datée de septembre 1855, intitulée « Sur le Réalisme ». Il reproche à l'artiste de vouloir définir un principe, le réalisme, qui a somme toute pour lui, toujours existé, alors à quoi bon vouloir le circonscrire dans une définition trop étroite. Champfleury conclut sa lettre par ces mots : « Tous ceux qui mettent en avant de nouvelles aspirations sont appelés réalistes ; il pourrait y avoir des médecins réalistes, des pharmaciens réalistes et aussi des industriels, des historiens¹⁴⁸⁴ ». Toutefois Champfleury avait fait part des qualités picturales de Gustave Courbet, il le qualifiât même, « de peintre-né ».

Mais ici, il reproche à son ami l'appropriation d'un terme par un seul individu dans l'objectif de conditionner un style artistique. Max Buchon publia en 1856 un pamphlet intitulé « Collection d'essais sur le réalisme » dans lequel il préconise un art destiné au peuple. Il y écrit « Pour être compris par le peuple, on devait se faire l'un d'eux¹⁴⁸⁵ ». Les critiques reprochaient au réalisme de représenter le monde sans aspiration poétique, de manière trop littérale et abrupte. Les critiques négatives fusaient dans la presse, à l'image de cette caricature de Honoré Daumier publiée dans le journal *Le Charivari* du 8 juin 1855, où un groupe de visiteurs du pavillon du réalisme, catalogue en main, commente leur visite. L'un d'eux déclare : « Ce M. Courbet crée des personnages beaucoup trop vulgaires ; la nature ne fait personne aussi laid¹⁴⁸⁶ ». Cependant la théorie réaliste avait aussi ses défenseurs, comme Fernand Desnoyers qui, dans *L'Artiste*¹⁴⁸⁷, écrit : « Le réalisme est la peinture vraie des objets. Il n'y a pas de peinture vraie sans couleur, sans esprit, sans vie ou sans animation, sans ressemblance physiologique ou sans aucun sentiment ». Edmond Duranty, autre partisan explique dans la revue *Réalisme*¹⁴⁸⁸ : « Le réalisme est la protestation raisonnable de la sincérité et du travail pénible contre le charlatanisme et la paresse ». Autre défenseur du réalisme, le juriste et critique, Jules Antoine Castagnary chez qui, « un art visuel ne peut pas être une copie, une reproduction même partielle, de la nature, mais un produit éminemment subjectif¹⁴⁸⁹ ».

¹⁴⁸² James H. Rubin, Courbet, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁸³ Luce Abélès (dir.), *Champfleury, George Sand, Du réalisme, Correspondance*, Paris, Éditions des Cendres, 1991, p. 104.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*

¹⁴⁸⁵ Cité par James H. Rubin, in *Courbet op. cit.* p. 161.

¹⁴⁸⁶ Honoré Daumier, « Critiques, Lithographies », in *Le Charivari*, Paris, 8 juin 1855.

¹⁴⁸⁷ Fernand Desnoyers, « Du Réalisme », *L'Artiste*, Paris, Octobre 1855.

¹⁴⁸⁸ Edmond Duranty est le co-fondateur de la revue *Réalisme*, publié de juillet 1856 à mai 1857. Un périodique mensuel consacré à la critique littéraire.

¹⁴⁸⁹ Cité Par James H. Rubin, in *Courbet op. cit.* p. 163.

Pour Gustave Courbet, le Réalisme est un art démocratique, il reprendra ces termes dans un discours en 1861, lors de l'exposition universelle à Anvers¹⁴⁹⁰. Le terme réalisme est relativement récent. Il apparaît en Allemagne (Realismus)¹⁴⁹¹, vraisemblablement avec Emmanuel Kant¹⁴⁹². C'est Friedrich von Schiller, alors disciple d'Emmanuel Kant, qui emploie ce terme dans une lettre adressée à Johann Wolfgang Goethe en guise de commentaire d'une autre lettre d'Alexander von Humboldt : « Ce qu'il veut dire, si je l'entends bien, c'est tout bonnement que ce que les Français ont en commun, ce qui fait donc leur marque nationale caractéristique, [...] dérive de ce qu'ils possèdent de raison raisonnée et de ses corollaires : l'esprit, le don d'observation, etc, sans que la faculté créatrice y ait une part appréciable et puis aussi que leur capacité d'émotion est de l'ordre physique plutôt que moral. Il ne fait aucun doute que les français sont de meilleurs réalistes qu'idéalistes, et j'en trouve une preuve victorieuse dans le fait que le réalisme ne peut pas faire de poètes¹⁴⁹³ ». Le terme sera repris en Angleterre par Samuel Taylor Coleridge¹⁴⁹⁴ dans sa « Biographia Literaria » de 1817. En France, le terme apparaît pour la première fois en 1826 dans un article anonyme, publié dans la revue *Mercure du XIXème siècle*. Neuf ans plus tard (1837), Gustave Planche déclare : « le réalisme est aujourd'hui si populaire qu'on ne saurait trop le combattre¹⁴⁹⁵ ». Le critique attaque ici, le roman-feuilleton de Honoré de Balzac. Le terme réalisme va surtout être utilisé dans le domaine des beaux arts pour attaquer les nouvelles tendances picturales. Après le fameux pavillon du réalisme de Gustave Courbet, il sera employé et même académiser. Il fera son apparition dans le dictionnaire de l'Académie française en 1878, définit comme suit : « Terme de philosophie scolastique : la doctrine réaliste. Il se dit aussi, en termes d'art et de littérature, d'une reproduction minutieuse et servile des choses : On trouve dans ses œuvres un réalisme choquant. »

En littérature, le réalisme correspond à une période généralement située entre 1850 et 1855, se situant entre le romantisme et le symbolisme. Pour l'historien d'art, ce terme apparaît autour de 1840, cristallisé par la révolution de 1848. Le geste de Courbet a montré la voie à de nombreux artistes qui ne cesseront soit de l'imiter, soit de s'en réclamer. Ce geste inaugural de liberté et d'indépendance est au centre des préoccupations des artistes du début du XXème siècle.

¹⁴⁹⁰ Sur le sujet, voir Thomas Schlessler, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 4, mis en ligne le 01 septembre 2005, URL : <http://imagesrevues.revues.org/322> (consulté le 29/03/2015).

¹⁴⁹¹ Sur ce sujet, lire l'indispensable, Jacques Le Rider, *L'Allemagne au temps du Réalisme. De l'espoir au désenchantement*. Paris, Albin Michel, 2008.

¹⁴⁹² Voir la définition donné par le dictionnaire Le Larrouse, *réalisme*. Document en ligne. (consulté le 29/03/2015).

¹⁴⁹³ J.W. von Goethe – Friedrich Schiller, *Correspondance 1794-1805, Vol 2*. Paris, Gallimard, 1994, p. 92.

¹⁴⁹⁴ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Londres, dodo Press, 2009.

¹⁴⁹⁵ Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques, Gustave Planche. Correspondance*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1955.

2.3 Genèse et aboutissement

Gustave Courbet et son pavillon du réalisme est admis par tous les historiens de l'art, critiques d'art, curateurs et artistes comme le précurseur de ces initiatives indépendantes d'artistes. Il faut aussi voir ce pavillon du réalisme non seulement comme commencement mais aussi comme aboutissement. L'aboutissement des luttes des artistes pour faire reconnaître leur statut. Tous ces artistes se situant dans la lignée des efforts et des revendications passées, inhérents au statut de l'artiste, et ce depuis le XVI^e siècle. Comme la création de l'*Accademia del disegno* en 1563 et à la fondation de l'Académie Royale de peinture et de sculpture¹⁴⁹⁶ un siècle plus tard (1648). Mais c'est à partir de la révolution française que va s'affirmer le désir d'une égalité républicaine dans le domaine des arts¹⁴⁹⁷ ; la Commune des arts deviendra en 1793 la Société populaire et républicaine des arts¹⁴⁹⁸. De nombreuses figures d'artistes font porter haut et fort ces désirs d'égalité, parmi eux, le peintre Jean-Louis David¹⁴⁹⁹. Le désir d'égalité se confond avec celui d'indépendance vers 1830-1840 avec la constitution de groupes d'artistes, des associations d'artistes opposées au pouvoir de l'Académie. Les salons deviennent les cibles des revendications des artistes.

L'initiative de Gustave Courbet n'est pas forcément la première du genre. Il ouvre son pavillon en 1855 tandis que le Kunstverein de Brême ouvre lui en 1823. Cette société d'art (Kunstverein) n'est pas l'initiative d'artistes mais de trente quatre hommes d'affaires qui, soucieux d'associer beauté et forme, vont réunir des fonds en vue de la création d'un lieu d'exposition devenant rapidement un musée. Six ans plus tard c'est au tour du Kunstverein de Frankfort de voir le jour. L'idée est semblable, un accès à la culture pour le plus grand monde. Lors de ce travail de thèse, un étudiant en Master 2 de l'École du Louvre en muséologie et de l'université de Neuchâtel me posa quelques questions sur les *artist-run spaces*¹⁵⁰⁰. L'une d'entre elles était justement relative à l'apparition des *artist-run spaces*, avec ce besoin de savoir si le premier *artist-run space* fut le pavillon de Courbet ou les kunstverein en Allemagne ? Ma réponse à cet étudiant en muséologie fut de dire que je ne croyais pas que le besoin de connaître la date de naissance exacte des *artist-run spaces* était des plus primordiaux, mais qu'il était intéressant de remarquer qu'au milieu du XIX^e siècle apparaissait

¹⁴⁹⁶ Voir pour cela Véronique Rodriguez, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre », *Sociologie et Société*, vol. XXXIV, n° 2, 2002.

¹⁴⁹⁷ Voir Nadeije Laneyrie-Dagen (dir.), *Le métier d'artiste, peintres et sculpteurs depuis le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1999.

¹⁴⁹⁸ Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Gallimard, Paris, 1995.

¹⁴⁹⁹ Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Gallimard, Paris, 2013.

¹⁵⁰⁰ L'étudiant en question se nomme Tom Masson, les questions qu'il me posa sont : 1. Quand apparaissent réellement les premiers signes d'artist-run spaces ? Est-ce dès le XIX^e siècle avec le Pavillon du Réalisme de Courbet ou avec les kunstverein en Allemagne ? 2. À partir de quand émerge le mot « artist-run space » ? Qui l'utilise ? Est-il un terme exclusivement anglo-saxon ? 3. Quelle définition donneriez-vous des artist-run spaces ? 4. Peut-on parler d'artist-run spaces pour un lieu comme la Factory (années 1960-1970) qui se forme quelques temps avant l'apparition des premiers véritables *artist-run spaces* ? 5. Quels seraient les enjeux des *artist-run spaces* aujourd'hui ? Sachant que beaucoup de choses ont déjà été faites pour la démocratisation et l'acceptation de l'art contemporain sous ses formes expérimentales, sont-ils devenus seulement des tremplins à la jeune création et aux jeunes curateurs ?

le besoin de rendre accessible l'art au plus grand nombre, que cela soit de manière collective à travers les kunstverein allemands ou de manière individuelle avec Gustave Courbet. Le Pavillon du Réalisme est un tournant où l'artiste affirme son autonomie. Gustave Courbet réitérera l'opération en 1867. Il ne sera pas le seul, cette fois, à avoir cette idée, car le jeune Edouard Manet exposera lui aussi seul, en marge de l'Exposition Universelle. Les tentatives de Gustave Courbet et d'Édouard Manet seront s'en nul doute marquées par le caractère promotionnel. Mais elles ouvriront cependant la voie à des artistes plus jeunes, qui considéreront ces gestes comme des prises de position aussi bien artistiques que politiques.

3. Edouard Manet et les impressionnistes

Contemporain de Gustave Courbet, un jeune artiste se fait remarquer en 1863 au salon des Refusés : Édouard Manet. 1863 est l'année du triomphe et, par la même occasion, du scandale du « Déjeuner sur l'herbe ». Le jeune peintre ne s'attaque pas à l'ordre social comme son confrère. Il est même apolitique. Ce qu'il fait voler en éclat, c'est la tradition, et le respect de la forme ; comme le déclare Lionello Venturi sa peinture est faite « de contrastes, de brisures, de touches imprévues¹⁵⁰¹ ». Michel Ragon souligne : « Courbet a encore de beaux jours devant lui, il est loin d'avoir dit son dernier mot, mais avec l'avènement de Manet il ressemble déjà à un vieux peintre¹⁵⁰² ».

La différence entre ces deux artistes s'opère sur le sujet même. Chez Gustave Courbet le sujet est primordial. Chez Édouard Manet le sujet « perd de son importance¹⁵⁰³ ». Comme le souligne le critique Michael Fried commentant deux œuvres d'Édouard Manet : « Entre ces deux productions révolutionnaires et les nus ambitieux que Courbet peignait en 1866, il semble qu'il y ait eu compétition, les deux hommes se répondant par-delà leur irréductible différence de tempéraments¹⁵⁰⁴ ». Tandis que Gustave Courbet semble essoufflé, Édouard Manet expose cinquante trois toiles dans son pavillon personnel. Malgré le soutien d'Émile Zola, l'initiative du jeune Édouard Manet sera un échec. Les deux artistes ont en commun le refus des salons. Leur objectif est de présenter « des expositions libres, sans jury et sans récompense honorifique ». Emile Zola avait, un an auparavant, ouvertement défendu Édouard Manet : « J'ai revu Le Dîner sur l'herbe, ce chef-d'œuvre exposé au salon des Refusés, et je défie nos peintres en vogue de nous donner un horizon plus large et plus empli d'air et de lumière¹⁵⁰⁵ », et à propos de l'Olympia, « J'ai revu également l'Olympia, qui a le défaut grave de ressembler à beaucoup de demoiselles que vous connaissez. Puis, n'est-ce pas ? Quelle

¹⁵⁰¹ Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, AMG/Flammarion, 1969.

¹⁵⁰² Michel Ragon, *Gustave Courbet, Peintre de la liberté*, Paris, Fayard, 2004, p. 261.

¹⁵⁰³ *Ibid.* p. 306.

¹⁵⁰⁴ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁵⁰⁵ Émile Zola, « Mon salon », *L'Événement*, Paris, le 7 mai 1866. Repris in Émile Zola, *Mon Salon : Manet. Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1970, p. 110.

étrange manie que de peindre autrement que les autres !¹⁵⁰⁶ ». Le point commun entre ces deux artistes est aussi l'individualisme, ils luttent pour eux-mêmes, afin d'imposer leur art et leurs idées au public, critiques et aux collectionneurs¹⁵⁰⁷. En 1863 l'Empereur Napoléon III avait autorisé l'organisation d'un Salon des refusés qui permettait de présenter les œuvres n'ayant pu être exposées au salon de Paris¹⁵⁰⁸. Sept ans plus tard, un groupe d'artistes, non encore réellement constitué, réagira à la décision de l'empereur refusant d'organiser entre 1867 et 1872 d'autres salons des refusés. Ce groupe d'artistes - composés de Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Armand Guillaumin, Berthe Morisot et Edgar Degas va créer « une société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, à capital et personnel variables ». De 1874 à 1886, ces artistes vont réussir à organiser huit expositions. Ce groupe choisit comme chef de file, Claude Monet.

3.1 Chez Nadar

C'est le 15 avril 1874 à 10 heures du matin qu'ouvre la première exposition impressionniste, courant qui ne porte d'ailleurs pas encore ce nom. Cent soixante-cinq œuvres de trente et un exposants sont accrochées. Nous y retrouvons des œuvres de : Eugène Boudin, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Edgar Degas, Armand Guillaumin, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Henri Rouart, Alfred Sisley. Cette exposition se déroule dans l'atelier-galerie situé au 35 boulevard des Capucines, du photographe Félix Tournachon, plus connu sous le pseudonyme de Nadar. Cet atelier-galerie est une succession de grandes pièces, étalées sur deux étages et largement éclairées par de grandes verrières donnant sur le boulevard des Capucines [Fig. 162]. Ces artistes louent l'atelier-galerie au photographe. Répondant aux codes de la présentation d'œuvres, ces artistes vont éditer un catalogue. Quelques jours après l'inauguration de l'exposition, le journaliste Louis Leroy signera un article dans le journal « Le Charivari », intitulé « L'école des Impressionnistes¹⁵⁰⁹ ». Cet article moqueur donnera le nom au groupe qui désormais sera reconnu comme Impressionniste.

Lors de cette exposition, les artistes vont apporter un soin extrême à la présentation de leurs œuvres. Ils vont peindre certains cadres aux couleurs dominantes des tableaux. Ainsi une toile bleue sera entourée d'un cadre bleu. Cet artifice peut paraître aujourd'hui démodé, mais il démontre que ces artistes avaient eux aussi pris conscience de leur environnement. Une nouvelle aventure peut alors commencer, celle des artistes modernes, celle des artistes monteurs d'exposition, faisant de la pratique curatoriale une activité à part entière, pensant et repensant l'espace d'exposition, l'accrochage avec

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*

¹⁵⁰⁷ Margaret et André Blunden, *La Peinture de l'Impressionnisme*, Genève, Skira, 1981.

¹⁵⁰⁸ Voir au sujet des débuts de l'Impressionnisme, Pierre Francastel, *L'impressionnisme*, Denoël/Gonthier, Paris, 1974, p. 17.

¹⁵⁰⁹ Louis Leroy, « L'école des Impressionnistes », le Charivari, 25 avril 1874.

des œuvres souvent réalisées pour l'occasion, une occasion de bouleverser les codes et les modes en vigueur.

III. LES ARTISTES MONTEURS D'EXPOSITIONS

Une catégorie des typologies se distingue particulièrement, celle des artistes-curateurs, monteurs d'expositions, qui à travers leurs gestes ont su créer et rendre compte de leurs positionnements souvent iconoclastes.

1. Le Cabaret Voltaire, Zürich (1916)

Le 5 février 1916, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara et Marcel Janco inaugurent le Cabaret Voltaire, situé 1 *Spiegelgasse* à Zürich. Comme l'annonce aujourd'hui le site internet du Cabaret Voltaire: « Près de 90 ans plus tard, les infatigables efforts de quelques aficionados portent leurs fruits : le 30 septembre 2004, l'épicentre du dadaïsme rouvre ses portes sous le nom de « Cabaret Voltaire » pour accueillir scientifiques, classes d'école, amateurs d'art, acheteurs éreintés, hommes et femmes d'affaires, touristes et locaux¹⁵¹⁰ ». Finalement l'un des premiers *artist-run space* de l'histoire, le Cabaret Voltaire continue de proposer une programmation d'expositions toute éclectique, permettant d'offrir au public un large éventail de la création actuelle. Le Cabaret Voltaire propose des expositions personnelles d'artistes et aussi des expositions thématiques sur des mouvements ou initiatives importantes comme : Fluxus¹⁵¹¹ en 2009, l'exposition *Die dada Die* de Jake et Dinos Chapman¹⁵¹² ou encore *Utopies incarnées*¹⁵¹³ en janvier 2010 [Fig. 163], exposition de Cannelle Tanc et Frédéric Vincent. La publication [Fig. 164], pour cette exposition est une simple feuille de journal pliée en deux reprenant la pagination des publications dada historique¹⁵¹⁴.

1.1 dada messe

De l'origine d'un monde à celui de Dada, effectuons un saut dans le temps pour nous retrouver à ce qui annoncera la fin de cette parenthèse dada, l'exposition de la foire de Berlin en 1920¹⁵¹⁵. Comme le souligne Sophie Bernard « La manifestation témoigne de fait d'un renversement total des valeurs artistiques. Les hiérarchies entre grand art et arts appliqués sont réduites à néant ; des

¹⁵¹⁰ Cabaret Voltaire, Présentation, <http://www.cabaretvoltaire.ch/about/francais.php>. (consulté le 6/04/2012).

¹⁵¹¹ Exposition *Fluxus*, Crypte du Cabaret Voltaire, du 15 janvier au 26 avril 2009.

¹⁵¹² Exposition *Die dada Die*, Cabaret Voltaire, du 10 juin au 22 août 2010.

¹⁵¹³ Exposition *Utopies incarnées*, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, Cabaret Voltaire, Zürich, janvier 2010.

¹⁵¹⁴ « Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Utopies incarnées* », Zürich, Cabaret Voltaire Verlag, texte de Valentine Meyer, 2010.

¹⁵¹⁵ Helen Adkins, *Première Messe-Dada Internationale, Berlin 1920* in Collectif, *L'Art de l'exposition*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 133-143.

performances et même un prix de cuisine sont organisée¹⁵¹⁶». L'exposition dada messe est un geste artistique en lui-même, de par son organisation, sa scénographie. Tristan Tzara, Hannah Höch et Raoul Hausmann¹⁵¹⁷ ont disposé aux murs de la galerie, peintures, estampes et objets de diverses origines. Les œuvres sont présentées de manière non-conventionnelle combinant œuvres et objets du quotidien. Selon le catalogue, l'exposition présentant vingt-sept exposants « offre la particularité de s'ouvrir à des artistes amateurs, comme le jeune Hans Citroën (âgé de 14 ans), frère de Paul Citroën, ou le gymnaste Hans Heinz Stuckenschmidt¹⁵¹⁸ ». La dimension provocatrice de l'exposition est visible sur les photographies prises lors du vernissage de l'exposition. Les œuvres de la Foire dada « nous semblerait aujourd'hui encore bien plus énigmatique, tant la plupart des productions qui y étaient exposées sont aujourd'hui détériorées ou détruites¹⁵¹⁹ ».

Serge Lemoine traduit l'importance de cette exposition « la 1ère foire internationale dada (Erste Internationale dada messe) », qui constituera l'apogée dada ; elle montrait des peintures, collages et sculptures des principaux dadaïstes, de nombreuses affiches et tracts contenant des slogans provocants dans un accrochage très chargé, tandis qu'au plafond était suspendu un mannequin habillé en costume d'officier prussien, le visage couvert d'un masque représentant une tête de porc et orné d'une pancarte indiquant « pendu par la révolution¹⁵²⁰ ». Ce mannequin pendu au plafond visible sur les photographies du vernissage, est l'œuvre de John Heartfield et Rudolf Schlichter [Fig. 165]. Ce mannequin au montage tridimensionnel est à considérer comme les photomontages de John Heartfield. L'exposition est elle-même un montage visuel, un collage spatial. La Foire dada suscita divers échos et commentaires dans la presse. La presse spécialisée ignore totalement l'événement, alors que les quotidiens berlinois parlèrent eux de « l'exposition de produits dadaïstes¹⁵²¹ ».

Le Berlin des années 1920 était, comme le rappelle Jean-Michel Palmier, « la capitale artistique de toute l'Europe¹⁵²² ». Henri Béhar et Michel Carassou ont raison de désigner dada selon ces termes : « dada comme geste », car « non seulement le théâtre, mais toute l'activité des dadaïstes peut être perçue de la même façon comme un acte personnel [...] Que le public l'interprète comme il voudra, pour dada ce n'est qu'un geste posé à la face du monde¹⁵²³ ». Dada exposé mais aussi dada célébré jusqu'à l'inévitable récupération. Comme l'exposition parisienne du Centre Georges Pompidou où les alignements de vitrines présentant des tracts, lettres, affiches et autres publications

¹⁵¹⁶ Sophie Bernard, « *Dada-Messe, Foire Internationale* », in Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, p. 322.

¹⁵¹⁷ Collectif, *dada Berlin, texte, manifeste, Aktionen*, Stuttgart, Reclam, 2013.

¹⁵¹⁸ Sophie Bernard, *Dada-Messe, Foire Internationale*, loc. cit., p.322.

¹⁵¹⁹ Helen Adkins, « *Première Messe-Dada Internationale, Berlin 1920* » in *L'Art de l'exposition*, loc. cit., p. 135.

¹⁵²⁰ Serge Lemoine, *Dada*, Paris, Hazan, 1986, p.32.

¹⁵²¹ Helen Adkins, « *Première Messe-Dada Internationale, Berlin 1920* » in *L'Art de l'exposition*, loc. cit., p. 143.

¹⁵²² Jean-Michel Palmier, *Retour à Berlin*, Paris, Payot, 1989, p.13.

¹⁵²³ Henri Béhar et Michel Carassou, *dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, (1990), 2005, p. 158-159.

rivalisent avec les œuvres exposées aux murs¹⁵²⁴. Le parcours de cette exposition itinérante est présenté dans le catalogue *Dada : Paris, Washington, New York*.¹⁵²⁵ Dada est célébré en 2016 pour son centenaire au Cabaret Voltaire, et dans la ville de Zurich avec les 165 jours de fête¹⁵²⁶, la reconstitution du dadaglobe de Tristan Tzara au Kunsthaus¹⁵²⁷, une exposition dada Universal au Musée national de Zurich¹⁵²⁸, des visites guidées à travers la ville de la gare jusqu'au cabaret voltaire organisées par l'Office du tourisme¹⁵²⁹, un bal costumé organisé le 13 février au Kunsthaus¹⁵³⁰, une exposition présentant les œuvres de Sophie Taeuber-Arp, Hannah Höch et Elsa von Freytag-Loringhoven au Museum Haus Konstruktiv¹⁵³¹, le miller studio donnant des soirées où sont joué un opéra absurde¹⁵³², le museum Rietberg proposant une exposition Dada Afrika¹⁵³³, qui fait apparaître les liens entre l'art africain et les artistes dada, la gare centrale¹⁵³⁴ centre d'activité artistique lors du festival Festspiele Zürich,¹⁵³⁵ le Kunsthaus présentant une rétrospective de l'artiste français Francis Picabia¹⁵³⁶. La biennale Manifesta 11 est elle aussi prise de « dadaïte aiguë¹⁵³⁷ ».

À travers le monde, les hommages et manifestations se succèdent. En France, le musée de Rochechouart a l'idée d'organiser une exposition entièrement consacrée à Raoul Hausmann¹⁵³⁸, tandis que le musée de la Halle Saint Pierre à Paris a consacré une après-midi de performances en son lieu. Le 6 février,¹⁵³⁹ les cendres de dada ont été célébrés et remués par Charles Dreyfus, Joël Hubaut et Léa Le Bricomte, Julien Blaine, Alain Biet, le tout sous la houlette de Alain Snyers. Seul Michel Giroud, dit le coyote, arrivera à restituer un peu d'esprit dada, passant par Joseph Beuys et interprétant une pièce sonore intitulé « dalida-da ».

¹⁵²⁴ Cette exposition sera présentée dans trois grands musées, Le Centre Georges Pompidou à Paris, la National Gallery of Art de Washington et The Museum of Modern Art de New York.

¹⁵²⁵ Catalogue *Dada, Paris, Washington, New York*. Paris, Centre Pompidou éditions et Xavier Barral, 2010.

¹⁵²⁶ « 165 Feiertage -165 jours de fête », Zurich, Cabaret Voltaire, du 5 février au 18 juillet 2016.

¹⁵²⁷ « Dadaglobe reconstructed », Zurich, Kunsthaus, du 5 février au 1^{er} mai 2016.

¹⁵²⁸ « dada Universal », Zurich, musée national, du 5 février au 28 mars 2016.

¹⁵²⁹ Visite guidée sur le dadaïsme, Office du Tourisme à la gare centrale, les 6 et 7 février 2016.

¹⁵³⁰ « Bal costumé de dada », Zurich, Kunsthaus, le 13 février 2016.

¹⁵³¹ « dada andres », Zurich, Museum haus Konstruktiv, du 25 février au 8 mai 2016.

¹⁵³² « Roue de bicyclette », Zurich, Miller's studio, les 2, 4, 5, 10 et 12 mars 2016.

¹⁵³³ « dada Afrika », Zurich, Museum Rietberg, du 18 mars au 17 juillet 2016.

¹⁵³⁴ « Dada danse à la gare centrale », Zurich, gare Centrale, le 13 mars 2016.

¹⁵³⁵ « Zurich Festival – Entre folie et non-sens », Zurich, plusieurs localités, du 3 au 26 juin 2016.

¹⁵³⁶ « Francis Picabia, Rétrospective », Zurich, Kunsthaus, du 3 juin au 25 septembre 2016. Catherine Hug et Anne Umland (dir.), *Francis Picabia : notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2016.

¹⁵³⁷ « Manifesta 11 – What People Do for Money : Some Joint Ventures », plusieurs localités, du 11 juin au 18 septembre 2016. Catalogue *Manifesta 11, What People do for money*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2016.

¹⁵³⁸ « Raoul Hausmann, dadasophe – De Berlin à Limoges », Musée de Rochechouart, du 27 février au 12 juin 2016.

¹⁵³⁹ « Cabaret dada », Paris, Halle Saint-Pierre, le 6 février 2016 avec Alain Biet, Julien Blaine, Charles dreyfus, david Fenech, elisabeth Morcellet, Le tapis Volant (Anna Kuczynska et Richard Piegza), Denis Parmain, Max Horde, henri Gruvmann, Alain Snyers, Daniel Daligand, Sylvie Benoît, Frédéric Develay, Joël Hubaut & Léa Le Bricomte, Sébastien Bergez, Jacques Demarq, Sandrine Lehagre, Jean-Paul Albinet, Bonnie, miss China, Franck Ancel, André Binet & André O, Michel Giroud, Black Sifichi, Damien Reynaud, Antigone Mouchtouris, Col Claudine.

Comme le disait la curatrice Valentine Meyer qui organisa mon exposition au Cabaret Voltaire en 2010, « il n'y a rien de plus anti-dada que de célébré dada¹⁵⁴⁰ ». À voir la pléthore d'hommages, de célébrations qui ont plus à voir avec le tourisme qu'avec dada, nous avons l'impression que le cercueil est depuis longtemps fermé, le cadavre refroidi et les cendres dispersées. Des cendres dispersés notamment chez Fluxus que nous retrouverons quarante ans et une guerre mondiale plus tard, après la foire dada de Berlin. Les relations des différents membres du groupe surréaliste dans l'organisation d'expositions sont étroitement impliquées. Elles opèrent un véritable chassé-croisé. Notamment dans les expositions où André Breton et Marcel Duchamp sont fortement engagés. Des deux protagonistes, j'ai choisi d'axer mes recherches sur les expositions dans lesquelles Marcel Duchamp se mêle. Je n'écarte cependant pas celles organisées par Breton, comme l'exposition surréaliste d'objets qui eu lieu à la galerie Charles Ratton en 1936 ou L'exposition internationale du surréalisme (1947) à la galerie Maeght.

2. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, dont André Breton disait qu'il « est assurément l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du vingtième siècle¹⁵⁴¹ », était assurément un homme atypique. Il a, tout au long de son existence, cumulé les casquettes, celles à rendre fou un biographe ou un conservateur de musée. Hormis sa qualité d'artiste, Marcel Duchamp a été commissaire d'exposition ou co-commissaire, parmi lesquelles : « L'Exposition Internationale du surréalisme », Galerie des Beaux-Arts (1938), « First Papers of Surrealism », New York en 1942 (avec André Breton), « Le Surréalisme » en 1947, galerie Maeght en 1947, (avec André Breton), « DADA », à la galerie Sydney Janis, New York (1953), « L'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.) », à la galerie Daniel Cordier, Paris en 1959-60 (avec André Breton), et en 1960-61, « Surrealist Intrusion in The Enchanters' Domain », à la galerie d'Arcy de New York (les commissaires sont : Marcel Duchamp, André Breton, Edouard Jaguer et José Pierre). Marcel Duchamp témoigne très tôt d'un intérêt pour l'accrochage, pour la scénographie d'une exposition. Visitant l'Allemagne, il considère, dans une lettre datée du 26 septembre 1912 à Jacques Villon et à sa famille, que les musées berlinois « sont des merveilles d'installation. Pourquoi le Louvre est-il si mal « rangé ?¹⁵⁴² ».

La première expérience curatoriale de Marcel Duchamp eut lieu en 1917, aux Etats-Unis où on lui confia l'accrochage de la première exposition de la Société des artistes indépendants (Society of Independent Artists), au Grand Central Palace. Il eut l'idée de faire intervenir le hasard dans l'exposition, en accrochant les œuvres selon l'ordre alphabétique du nom des artistes comme le relate

¹⁵⁴⁰ Conversation avec Valentine Meyer, Paris, Immanence, le 14 février 2016.

¹⁵⁴¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert (1939), 1977.

¹⁵⁴² Lettre de Marcel Duchamp à Jacques Villon et à sa famille, le 26 septembre 1912, in Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel. The selected Correspondance of Marcel Duchamp*, Londres, Ludion, 2000, p. 25.

Bernard Marcadé : « en commençant par une lettre tirée au hasard dans un chapeau, en l'occurrence la lettre R¹⁵⁴³ ». Plus loin, le critique d'art et curateur indépendant déclare au sujet du vernissage : « le public convié put découvrir, pêle-mêle, des compositions cubistes et des paysages traditionnels, des peintures et des photographies d'amateurs, mais aussi des batiks ou des compositions florales¹⁵⁴⁴ ».

Un positionnement semblable à ceux de Gustave Courbet et Édouard Manet qui refusaient tout jury et toute sélection. Le hasard est pour Marcel Duchamp le seul jury possible. Il va pourtant se retrouver confronté à de vives réactions de la part de certains membres du comité directeur de l'exposition, qui sont au nombre de vingt et un. Marcel Duchamp qui n'est pas censé présenter une de ces œuvres, va tout de même exposer *Fountain* sous le pseudonyme de R.Mutt. Ce désormais célèbre urinoir en faïence va attirer les foudres de plusieurs des membres dont le peintre George Bellows, tandis que le collectionneur Walter Arensberg défend la position de Marcel Duchamp. Marcel Duchamp sera aussi, de manière occasionnelle, le rédacteur en Chef de diverses revues : « The Blind Man No 1 et 2 », New York, avril-mai 1917, avec Henri-Pierre Roché et Beatrice Wood, la même année, avec les mêmes complices, « Rongwrong, n° 1 », New York, en 1921 avec Man Ray « New York Dada », et de 1942 à 1944 avec David Hare, André Breton et Max Ernst et la revue newyorkaise « VVV ». Il sera aussi illustrateur et graphiste en 1925 pour le premier numéro de « The Little Review », en 1934, pour le sixième numéro de la revue « Minautore », en 1935-36 pour le quatrième numéro de la revue « Orbes », en 1936, pour « les Cahiers d'Arts No1/2 », en 1943 pour les numéros 2 et 3 de « VVV », en mars 1945 pour la revue « VieW », série 5 et en 1957 pour le premier numéro du « Surréalisme Même¹⁵⁴⁵ ».

2.1 La Société Anonyme

Après l'exposition de la Société des artistes indépendants (Society of Independent Artists), Marcel Duchamp démissionna du bureau de directeur. Comme il l'écrivit dans une lettre à Katherine Dreier, il était en « désaccord concernant l'esprit du règlement de la Société¹⁵⁴⁶ ». Katherine Dreier, admiratrice de l'artiste, avait auparavant l'intention de former un musée d'art moderne. Elle avait demandé à Marcel Duchamp d'en être le président d'honneur ; elle en serait la trésorière. Marcel Duchamp proposa à Katherine Dreier le nom de Man Ray pour la vice-présidence. Cette histoire est racontée par Man Ray lui-même dans son autoportrait¹⁵⁴⁷. En janvier 1920, Katherine Dreier souhaite appeler son musée *The Modern Ark-A Private Museum*. Un nom un peu compliqué pour Man Ray qui suggère « *La Société Anonyme Inc. The Museum of Modern Art* ». Le 29 avril de l'année 1920 que « *la Société Anonyme Inc., Museum of Modern Art* » est officiellement créée.

¹⁵⁴³ Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, p. 172.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*

¹⁵⁴⁵ Patrick Walberg, *Les initiateurs du surréalisme*, Paris, Bibliothèque d'art Unesco/Albin Michel, 1969.

¹⁵⁴⁶ « Lettre de Marcel Duchamp à Katherine Dreier, 11 avril 1917 », in Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁴⁷ Man Ray, *Autoportrait*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 124.

Le but est d'y organiser une exposition permanente d'art moderne. Rapidement, la secrétaire Katherine Dreier prend les rênes du comité directeur et nomme Marcel Duchamp « responsable des expositions ». Man Ray, quant à lui, se retrouve sans titre officiel et se charge d'installer et de décorer les salles, travail de régisseur. Katherine Dreier n'oublie pas que Man Ray est photographe, ce dernier se retrouvant en charge de la prise de vue photographique des œuvres de la collection.

La Société Anonyme est installée dans un hôtel particulier loué, situé au 19 East 47 th Street à Manhattan. Katherine Dreier voulait une atmosphère intimiste pour la présentation des œuvres de cette collection. Marcel Duchamp lui suggéra de faire recouvrir les murs des salles d'exposition de toile cirée blanche et de n'exposer qu'une seule toile par mur, loin des accrochages saturés des artistes dada et surréalistes. L'exposition regroupait des œuvres allant de Vincent Van Gogh à Marcel Duchamp lui-même¹⁵⁴⁸. La société Anonyme ne fut pas une grande réussite, cependant, en cinq ans, Katherine Dreier réussit à faire organiser trente-cinq expositions, (entre 1921 et 1926). Dans la dernière année, la collection fut composée de presque deux cents œuvres. Pendant cette période Marcel Duchamp voyageait fréquemment en Europe, laissant la collectionneuse à son musée et à l'organisation des expositions. En 1925, Katherine Dreier désireuse d'organiser une exposition au *Brooklyn Museum*, se rend à Paris pour y retrouver Marcel Duchamp, afin qu'il l'aide dans sa quête et lui permette d'ouvrir les portes de nombreux ateliers d'artistes. Elle demande à l'artiste de la mettre en contact avec Constantin Brancusi, dont elle désire acquérir une sculpture. Marcel Duchamp alors agent/courtier, fera en sorte qu'une sculpture soit achetée par la mécène américaine. Dans une lettre datée du 27 décembre 1919, il confirme au sculpteur l'achat d'une pièce¹⁵⁴⁹. En mai 1944, la société Anonyme publiera un texte de Katherine Dreier et Robert Matta sur le « Grand Verre » de Marcel Duchamp¹⁵⁵⁰.

2.2 L'Exposition Internationale du surréalisme, Galerie des Beaux-Arts (1938)

Le premier geste curatorial fort eut lieu en 1938 lors de « l'exposition Internationale du Surréalisme », à la galerie des Beaux-arts à Paris¹⁵⁵¹. Une exposition organisée par André Breton, Marcel Duchamp et Paul Eluard, à laquelle participèrent Max Ernst et Salvador Dali. Marcel Duchamp

¹⁵⁴⁸ Les œuvres exposées étaient de Vincent Van Gogh, Jacques Villon, Heinrich Vogeler, Joseph Stella, Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Morton Schamberg, Patrick Henry Bruce, Juan Gris, Man Ray, Marcel Duchamp, James Daugherty, Constantin Brancusi.

¹⁵⁴⁹ « Lettre de Marcel Duchamp à Constantin Brancusi », du 27 décembre 1919, in Constantin Brancusi, *Brancusi & Duchamp. Regards historiques : les carnets de l'Atelier Brancusi*, Paris, Adagp, 2000, p. 26.

¹⁵⁵⁰ Katherine S. Dreier et Roberto Matta Echaurren, « Duchamp's Glass. An Analytical Reflection », New York, Société Anonyme, Inc., Museum of Modern Art, mai 1944. Le texte a été repris et traduit in Revue étant donné No 9, « Marcel Duchamp, Katherine S. Dreier. La Société Anonyme, Inc. », Paris, Association pour l'Etude de Marcel Duchamp, 2009, p. 142-153. Jennifer R. Gross, *The Société Anonyme, Modernism for America*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008.

¹⁵⁵¹ *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, rue du Fbg Saint-Honoré, le 17 janvier 1938.

est le « générateur-arbitre¹⁵⁵² », Man Ray « le maître-lumière », Salvador Dali et Max Ernst en sont les « conseillers spéciaux ». Le vernissage attire une foule considérable prête à être choquée, un critique note que « jamais gens du monde ne s'étaient autant piétinés depuis l'incendie du Bazar de la Charité¹⁵⁵³ ». Les locaux de la galerie sont investis comme un espace architectural. Les allées de la galerie portent les noms de rues d'une ville surréaliste : « la rue surréaliste », « Le passage des odogrammes », « la rue de la transfusion de sang¹⁵⁵⁴ ». Chacune de ces rues est bordées de mannequins à l'effigie des membres du groupe, dont Max Ernst, Marcel Jean, André Masson, Salvador Dali, Maurice Henry, Roberto Matta, Léo Malet et Hans Arp. Le plafond est garni de sacs de charbon, le sol est recouvert de feuilles mortes, de mousse et de fougères, une mare y est même creusée. Ce sont ces interventions au sol et au plafond qui font entrer cette exposition dans l'histoire.

Marcel Duchamp avait dans un premier temps, selon Brian O'Doherty, pensé à suspendre une centaine de parapluies ouverts dirigés vers le bas, mais devant l'impossibilité d'en réunir un si grand nombre, il utilisa des sacs à charbon : « J'avais eu l'idée de la grotte centrale avec les 1200 sacs de charbons suspendus au-dessus du brasero. C'était des appareils électriques, mais les assureurs ont refusé. On l'a fait quand même, d'ailleurs, et, alors, ils ont accepté. D'ailleurs les sacs étaient vides¹⁵⁵⁵ ». Ces sacs de charbon [Fig. 166] sont pour Gérard Durozoi « un mélange d'humour froid et de sens du dépaysement merveilleux¹⁵⁵⁶ ». Brian O'Doherty se pose quelques questions sur la présence de ces sacs : « Où Duchamp trouva-t-il ces 1200 sacs, [...] Et comment imaginer qu'ils étaient pleins de charbon ?¹⁵⁵⁷ » À ces questions l'artiste répond lui-même, dans un entretien avec Pierre Cabanne, « C'étaient de vrais sacs qu'on avait été chercher à La Villette ; il y avait dedans des papiers, des journaux qui faisait du volume¹⁵⁵⁸ ».

Le renversement est bien plus qu'un dépaysement merveilleux, car, comme le souligne José Pierre, « les visiteurs [...] qui peut de surcroît ne pas être insensible à l'atmosphère très ambiguë instaurée par Duchamp dans la salle centrale¹⁵⁵⁹ ». Marc Partouche rappelle justement que la disposition des sacs à charbon était destinée à camoufler la verrière¹⁵⁶⁰. Le brasero de fortune permet un éclairage partiel de la salle d'exposition. L'artiste avait également inventé un système de portes

¹⁵⁵² Une trentaine d'année après cette exposition le principal intéressé, Marcel Duchamp dit qu'il trouva finalement tout cela « très amusant » ce qualificatif. Marcel Duchamp, *Souvenirs de Marcel Duchamp*. Entretiens avec Pierre Cabanne, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 152.

¹⁵⁵³ Cité par Gérard Durozoi. *Histoire du mouvement Surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, p.341. La note 1 de la p. 341 indique que cette phrase est citée par André Breton, *Devant le rideau*, La clé des Champs, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1947.

¹⁵⁵⁴ Afin de s'affranchir de la muralité et surtout ne plus avoir affaire à des murs anonyme, cela implique de leurs donner des noms, comme ici, des noms de rues.

¹⁵⁵⁵ Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 141-142.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁵⁷ Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, Jrp Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, Zürich, Paris, 2008, trad. de Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières, p. 97.

¹⁵⁵⁸ Marcel Duchamp *entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p.100.

¹⁵⁵⁹ José Pierre, *La planète affolée, Surréalisme, dispersion et influences 1938-1947*. Marseille Direction des Musées de Marseille, 1986, p.27.

¹⁵⁶⁰ Marc Partouche, *Marcel Duchamp, sa vie, même*, Romainville, Éditions Al Dante, coll. 1, 2015, p. 124.

tournantes qui servaient à accrocher des dessins et objets. Au milieu le brasero étant le seul éclairage, Marcel Duchamp le reconnaît lui-même : « On ne voyait pas les tableaux¹⁵⁶¹ ». Man Ray eut alors l'idée de donner à chaque visiteur des torches électriques, mais ces torches s'épuisaient vite. Pour Marcel Duchamp « c'était lamentable¹⁵⁶² », cependant un détail l'amusait : il y avait dans un coin un poêle électrique sur lequel ils avaient disposé des grains de café, l'odeur du café se diffusant dans toute la galerie, « Cela donnait une odeur merveilleuse dans toute la salle et cela faisait partie de l'exposition¹⁵⁶³ ».

La disposition de parapluies au plafond rappelle, l'installation de Claude Lévêque à la galerie Kammel Mennour en 2011 [Fig. 167], lors de son exposition *Basse tension*¹⁵⁶⁴. L'artiste explique dans une vidéo diffusée sur le site de la galerie : « un plafond de parapluies ; les gens y voient des chauves-souris, moi j'y vois plutôt des corbeaux. Ce sont des parapluies suspendues à l'envers que j'ai lacérés au cutter, pour créer une ambiance qui soit comme après un cataclysme. [...] J'ai intitulé cette première installation, chant comme le chant corbeau, le chant de corbeau¹⁵⁶⁵ ». Brian O'Doherty explique en 1976 que : « le geste de la transposition du sol au plafond peut être réédité désormais comme « projet ». Un geste peut être un « jeune » projet ; mais, plus démonstratif et épigrammatique, il spéculé à risque sur l'avenir¹⁵⁶⁶ ». L'utilisation du plafond chez Lucio Fontana est une mise en scène du plafond du cinéma Sidercomit à Milan en 1953. L'artiste y disposa des néons en forme de V, comme des griffures, des coups de cutter lumineux blancs, rouges et jaunes.

Dans le texte « Devant le rideau¹⁵⁶⁷ », publié dix ans après l'exposition internationale du surréalisme, André Breton rappelle que : « Les efforts des organisateurs avaient, en effet, tendu à créer une ambiance qui conjurât autant que possible celle d'une galerie d'art¹⁵⁶⁸ ». Une tentative de scénographier une exposition autrement, d'en changer l'aspect de son espace d'exposition. Ce changement perceptif était aussi une façon de passer du réel à l'imaginaire, le spectateur étant alors plongé dans « les sphères de son propre inconscient imaginées par les surréalistes¹⁵⁶⁹ ». Marcel Jean, dans son *Histoire de la peinture surréaliste*, considère que cette salle agencée par Marcel Duchamp est « un des plus remarquables tableaux-objets – à l'échelle architecturale – que le Surréalisme ait connus¹⁵⁷⁰ ».

¹⁵⁶¹ *Ibid.*

¹⁵⁶² *Ibid.*

¹⁵⁶³ *Ibid.*

¹⁵⁶⁴ Claude Lévêque, « Basse tension », Galerie Kammel Mennour, Paris, du 14 octobre au 26 novembre 2011.

¹⁵⁶⁵ Claude Lévêque, *Basse tension*, <http://www.kammelennour.com/media/5216/claude-leveque-video-of-the-exhibition.html> (consulté le 24/03/2012).

¹⁵⁶⁶ Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, loc. cit., p. 100.

¹⁵⁶⁷ André Breton, *Devant le rideau* in *La Clé des champs*, 1947 ; Œuvres complètes, t. III, Gallimard, Paris, p. 747.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*

¹⁵⁶⁹ Annabelle Görge, « Exposition internationale du surréalisme, 1938 », in *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Didier Ottinger, (dir.), Paris, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 2013, p. 81.

¹⁵⁷⁰ Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Seuil, Paris, 1959, p. 281.

Le geste scénographique de Duchamp est désormais un tableau à l'échelle de l'espace d'exposition. Dans le catalogue de l'exposition qui s'est déroulée au Centre Georges Pompidou à Paris, intitulée « L'objet surréaliste », Annabelle Görgen, écrit que cette exposition peut même « entrer dans la catégorie des objets surréalistes¹⁵⁷¹ ». La scénographie outrancière était aussi une manière d'échapper aux mises en place des expositions de salons d'arts, où, alignés sur des murs blancs, les tableaux rivalisaient les uns à côté des autres. Rappelons que c'est ce type d'accrochage neutre qu'adopta l'historien de l'art américain et premier directeur du Museum of Modern Art, Alfred Barr, pour son exposition « Fantastic Art, Dada, surrealism » en 1936. André Breton et Marcel Duchamp voyaient tous les deux d'un mauvais œil cette exposition et ce type d'accrochage. Celle-ci rappelle par son accrochage les expositions Dada, mais surtout la Foire dada de 1920. Cette exposition pose le jalon de l'exposition conçue dans sa globalité, anticipant les installations qui surviendront dans les années 1960, ou encore les suites de mises en espace, expositions interactives « les expositions d'artistes des années 1960 et enfin les présentations d'ateliers d'artistes des années 1980¹⁵⁷² ». Nathalie Stefanov ajoute justement que cette exposition « marque une rupture dans l'histoire des expositions car elle est aux antipodes à la fois du white cube moderniste et d'une certaine esthétique bourgeoise héritée du XIX^e siècle¹⁵⁷³ ».

L'écrivain Hadrien Laroche raconte sa rencontre avec l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac au Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Il visite avant son rendez-vous l'exposition « L'Art en guerre, France 1938-1947 ». Il est surpris par la première salle de l'exposition où il vit, dit-il, « la reconstitution de l'entrée de « l'Exposition internationale du surréalisme¹⁵⁷⁴ », « La galerie prestigieuse était métamorphosée par la mise en scène dramatique d'un cauchemar éveillé [...] avec 1200 sacs de charbons usagés suspendus au plafond des lieux plongés dans la pénombre¹⁵⁷⁵ ». Une exposition exposition où le dispositif historique n'échappe pas à la reconstitution. Car cette salle avec ses sacs de charbons n'était pas seulement un changement perceptif pour le spectateur, mais aussi et surtout, la résultante d'un état d'esprit, de l'air du temps, d'un temps lourd et menaçant, celui de la guerre. La scénographie pose ici la question du climat angoissant, de la menace de la guerre toute proche.

¹⁵⁷¹ Annabelle Görgen, « Exposition internationale du surréalisme, 1938 », in *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, *loc. cit.* p. 82

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁷³ Nathalie Stefanov, « 1200 sacs à Charbon : est-ce assez ? Quelques notes sur la participation de Marcel Duchamp à l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938 », in *étant donné*, n° 4, second semestre 2002, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, Paris, p. 146.

¹⁵⁷⁴ Hadrien Laroche, *Duchamp déchets*, Éditions du regard, Paris, 2014, p. 59.

¹⁵⁷⁵ Catalogue de l'Exposition *L'Art en Guerre. France 1938-1947*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 12 octobre 2012-17 fév. 2013, Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris/Paris Musées, 2012, p. 28.

Cette résultante dont je parle ici, est ce que Jean-François Lyotard nomme « Le chagrin dans le Zeitgeist¹⁵⁷⁶ ». Ce qui correspond à l'être sensible, lucide à son temps, à son époque et capable de le rendre sensible aux autres. Il s'agit de pouvoir, le traduire de manière sensorielle.

2.3 First Papers of Surrealism, New York en 1942

J'ai réalisé en 2014 un petit tableau (23 x 30 cm) [Fig. 168] dans le même esprit que celui du Musée d'Art Moderne de Marcel Broodthaers. Ces deux peintures ont été peintes ensemble. Elles possèdent la même touche, la palette et la méthode de travail sont semblables. J'ai choisi l'une des rares photographies existantes de l'exposition. Sur l'extrême droite du tableau une bande bleue outremer ponctue le regard du spectateur, déjà brouillé par l'enchevêtrement de lignes que forme le tissage des fils disposé par Marcel Duchamp. Le second geste Duchampien eut lieu en 1942 lors de l'exposition *First papers of surrealism*, organisée par Duchamp et Breton à la Whitelaw Reid Mansion de New York¹⁵⁷⁷. Cette exposition fut précédée du rassemblement *Artist in Exile* (Galerie Pierre Matisse), qui présentait des œuvres d'artistes éclectiques (Amédée Ozenfant, Ossip Zadkine ou Eugène Berman côtoyaient Max Ernst, André Breton, ou Yves Tanguy). Pour *First papers of surrealism*, les deux commissaires d'exposition vont opter pour un choix strictement surréaliste, le titre faisant pourtant allusion de façon ironique « aux documents que peut obtenir un immigrant avant sa naturalisation nord-américaine¹⁵⁷⁸ ». Pour cette exposition, Marcel Duchamp déroula mille six cent neuf mètres de ficelle dans tout l'espace [Fig. 169]. La ficelle, comme le témoigne les photographies, forme un réseau, une toile d'araignée virevoltant dans tout l'espace de la galerie, et devient la pièce délimitant les zones sans cordes, sans espaces libres, sans zones franches. Des espaces où la ficelle crée un rhizome visuel rendant inaccessible certaines œuvres de l'exposition ; « Le spectateur est assailli. La moindre parcelle d'espace est marquée. [...] Le spectateur dans sa boîte galerie¹⁵⁷⁹ ».

La boîte galerie est comme le prolongement logique de la boîte-en-valise. La première interrogation concerne la réaction des autres artistes, comment peut-on imaginer laisser un artiste parasiter de la sorte l'espace d'exposition ? Le titre de la pièce de Duchamp est *his Twine*, c'est-à-dire « sa ficelle ». Le titre figure à la première page du catalogue de l'exposition¹⁵⁸⁰. *Mile of string*, un mile de ficelle, est un titre qui induit le visiteur en erreur, car il n'y aurait pas véritablement un mile (1 642 mètres) de ficelle utilisée pour cette installation¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁶ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005, p. 110

¹⁵⁷⁷ « Miles of string », 1942, Installation lors de l'exposition *First Papers of Surrealism*, Madison Avenue Gallery, New York, du 14 octobre au 7 novembre 1942.

¹⁵⁷⁸ Gérard Durozoi. *Histoire du mouvement Surréaliste*, op. cit., p.403.

¹⁵⁷⁹ Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, loc. cit., p. 102.

¹⁵⁸⁰ Catalogue « First papers of Surrealism », New York, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., 1942

¹⁵⁸¹ Voir pour cela, Robert Coates, « *The Art Galleries, Sixteen Miles of String* », *New Yorker*, 31 Octobre 1942, p. 72 ; Alfred M. Frankfurter, « *The Passing Shows* », *Art News*, 1-14 Novembre 1942, p. 24.

Il est cependant tout à fait possible d'entendre le titre *his twine* comme son jumeau, référence à l'aide d'André Breton pour la coordination de cette exposition et à l'amitié qui lie les deux artistes. Elsa Schiaparelli¹⁵⁸², qui aida Marcel Duchamp à coordonner l'exposition, explique que l'utilisation de la ficelle est de l'ordre du guide, il s'agit de « diriger les visiteurs à ce que la peinture et avec un sens défini de contraste¹⁵⁸³ ». Cette ficelle a surtout été perçue comme une barrière, empêchant le visiteur d'accéder aux œuvres, comme put l'écrire à l'époque le critique d'art du New York Times Edward Alden, chez qui, la ficelle « toujours entre vous et l'assemblage d'œuvres d'art, crée le plus paradoxalement une barrière imaginable¹⁵⁸⁴ ». Harriet et Sidney Janis¹⁵⁸⁵ visitant l'exposition en auront une interprétation plus métaphorique. Ils considèrent l'installation de Marcel Duchamp comme la métaphore de la complexité de compréhension de l'art contemporain, Arturo Schwarz en fera d'ailleurs le même genre d'interprétation¹⁵⁸⁶. Marcel Duchamp, quant à lui, n'a jamais de son côté, comme à son habitude, donner d'explication probante. Dans une interview donnée en 1953, il déclare : « ce n'était rien. Vous pouvez toujours voir à travers une fenêtre, à travers un rideau épais ou non, vous pouvez toujours voir à travers si vous le voulez, c'est la même chose ici¹⁵⁸⁷ ». Il ajoute que « certains peintres ont effectivement été dégoûtés par l'idée d'avoir leurs tableaux derrière des lignes, personnes ne verraient leurs peintures¹⁵⁸⁸ ».

Cette ficelle devenue source de conflit entre artistes mais aussi entre médiums, suppose un conflit entre l'installation et la peinture, la peinture et le visiteur, le visiteur et l'installation. Ce conflit est-il à rapprocher de celui de la seconde guerre mondiale et du climat général de l'époque ? Nous pouvons nous arrêter sur les sources dont nous disposons pour tenter d'appréhender cette exposition. Je veux parler des quelques images restantes. Il existe deux photographies prises par John Schiff, la première, la plus célèbre, montrant la salle d'exposition avec, au premier plan, le maillage engendré par la ficelle installée par Marcel Duchamp. Cette image est prise du côté sud de la galerie. La seconde vue, où l'on voit très clairement les cimaises et les tableaux, est prise à l'opposée, côté nord. Ici, la ficelle est surtout disposée au plafond. Il existe d'autres images, prises par Arnold Newman, notamment celle où l'on voit Marcel Duchamp poser devant la caméra. L'artiste se tourne vers l'appareil photo, il regarde l'objectif ; le réseau de lignes créé par la ficelle du premier plan renvoie l'artiste au second plan. Dans une autre où il pose en pied, de profil, et regarde vers la droite, la ficelle est toujours présente même si la perturbation se fait moindre. Faisant un plan de l'exposition, on s'aperçoit que l'entrée de

¹⁵⁸² N'oublions pas que cette exposition est une commande de la créatrice de mode Elsa Schiaparelli à Marcel Duchamp et André Breton.

¹⁵⁸³ Alyce Mahon, « *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968* », Londres, Thames and Hudson, 2005, p. 179 ; Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2001 ; Adam Jolles, *The Curatorial Avant-garde : Surrealism and Exhibition Practice in France, (1925-1941)*, Penn State University Press, 2014.

¹⁵⁸⁴ Edward Alden Jewell, « Inner Vision' and Out of Bounds », New York Times, 18 Octobre 1942.

¹⁵⁸⁵ Harriet et Sidney Janis, « Marcel Duchamp, Anti-Artist », *View 5*, n° 1 Mars 1945, p. 18.

¹⁵⁸⁶ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Harry N. Abrams, 1969, p. 515.

¹⁵⁸⁷ Cité par Lewis Kachur, in *Displaying the Marvelous, op. cit.*, p. 183.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.* p. 189-190.

l'exposition se faisait côté Est, et que le visiteur entrait dans ce salon sans être forcément gêné par le réseau de fils. Cependant, Marcel Duchamp ayant disposé cette ficelle tout autour des œuvres, la ficelle faisait le tour de la pièce, comme le tour des œuvres mêmes. Ce qui gênait l'approche des œuvres. Aujourd'hui, ce salon est une salle de réception du New York Palace Hôtel. La décoration n'a pas changée, les murs sont flanqués de boiseries en chêne massif, réhaussés à la feuille d'or par endroits. Le plafond est orné d'une fresque, un lustre en cristal plonge vers le sol. Le décor de cette pièce est resté tout aussi chargé qu'en 1942. Est-ce que cette perturbation visuelle est la signature de Duchamp ?

Comme le souligne Thierry De Duve, « Pour les historiens d'art, en effet, l'auteur n'est qu'une signature, un sceau d'authenticité, un moi toujours cohérent et transparent à lui-même qui évolue selon les lignes toutes tracées de l'influence, de la capture et de la maturité¹⁵⁸⁹ ». La signature de Marcel Duchamp est un moi transparent, une transparence à laquelle il aspire¹⁵⁹⁰. Une fois dépassé la frustration de la non explication de l'artiste, nous entrons dans le labyrinthe Duchampien. Brian O'Doherty fait la même remarque « Il (Duchamp) fait une OPA. Sur les protestations des artistes [...] Parce que l'assaut qu'il livre à leurs œuvres, il le maquille en assaut livré aux spectateurs, contraints de lever la patte comme des poules¹⁵⁹¹ ». Cette œuvre est éphémère, uniquement présentée lors du vernissage auquel Marcel Duchamp n'assiste pas. La seconde interrogation concerne l'attitude des spectateurs, qui sont tenus à distance des œuvres, car finalement l'exposition *First papers of surrealism* est devenue une exposition Marcel Duchamp au nom de la pièce *Mile of strings*. Personne ne se souvient des œuvres présentées hormis cette installation de ficelle. Aucune photographie de l'exposition ne permet d'identifier les œuvres accrochées, seul persiste ce réseau de ficelle. Dans sa plus grande neutralité, Marcel Duchamp donne un coup décisif au rapport entre artistes, œuvres et spectateurs. Ces deux gestes, ces deux expériences vont catalyser l'attention sur la scénographie. Elles vont aussi décomplexer les artistes quant à l'attitude à adopter face aux spectateurs, l'agressivité envers le spectateur deviendra d'ailleurs l'une des marques de fabrique du post-modernisme. L'année suivante, comme en prémices à sa collaboration avec l'artiste, l'architecte et théoricien de l'architecture Frederick Kiesler, publie pour le numéro 2 de la revue *VVV*, le *Twin-Touch-Test*, un grillage enserré dans la quatrième de couverture, où le lecteur est invité à donner ses impressions lorsqu'il place ses mains de part et d'autre du « treillis métallique ».

¹⁵⁸⁹ Thierry De Duve, *Le Nominalisme pictural*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 244.

¹⁵⁹⁰ Notons aussi la réflexion de Hadrien Laroche : « Sur la structure très étrange de la signature, l'historien d'art ne se pose aucune question. » Hadrien Laroche, *Duchamp déchets*, Paris, Éditions du regard, 2014, p. 29.

¹⁵⁹¹ Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, loc. cit., p. 102.

2.4 Les espaces enlacés

Pendant que se déroule *First papers of surrealism*, s'ouvre en Octobre l'exposition *Art of This Century* à la galerie de Peggy Guggenheim à New York. Cette exposition présentera des œuvres acquises sur les conseils de Marcel Duchamp, André Breton et Max Ernst. La conception du lieu est confiée à Friedrich Kiesler qui dessina un espace « extravagant, aux murs incurvés¹⁵⁹² ». Soulignons que Marcel Duchamp part de Marseille en mai 1942 pour rejoindre les Etats-Unis. Il arrive à New York le 25 juin, et s'installe dans l'appartement de Max Ernst au 440 East 51st Street, puis au 56 Seventh avenue chez l'Architecte [...] Frederick Kiesler¹⁵⁹³. C'est chez Peggy Guggenheim qu'il fera connaissance de John Cage¹⁵⁹⁴. Suzanne Mulder souligne que Marcel Duchamp est l'un des précurseurs « non seulement de l'installation, mais aussi en matière d'expositions¹⁵⁹⁵ », ouvrant la voie aux artistes et commissaires d'aujourd'hui, en résidence dans les musées et Centres d'Art, invités à y concevoir, en toute liberté des expositions. Elle ajoute avec justesse qu'aujourd'hui « l'exposition autorisée est devenue à la mode même dans les musées qui ne sont pas dédiés à l'Art¹⁵⁹⁶ ». La notoriété de l'artiste grandit et va s'étendre de plus en plus après la publication par l'artiste Robert Motherwell de l'ouvrage *The Dada Painters and Poets*¹⁵⁹⁷.

En 1952, Katherine Dreier meure. Duchamp se charge alors de la collection personnelle de son amie, les œuvres de la collection de *la société Anonyme* ayant déjà été léguées en accord avec Katherine Dreier et Marcel Duchamp. Il prendra soin de la collection d'œuvres d'art, tel un artiste commis par le roi ou par un gouvernement se chargeant des collections royales ou d'état. Il va surtout prendre soin de disperser cette collection, en choisissant les diverses institutions qui recevront une partie de ce legs, parmi elles, l'Université de Yale. Il va aussi s'occuper en 1954 de l'installation de la collection des Arensberg au Musée de Philadelphie. L'implication de cet artiste dans l'organisation d'expositions se fera aussi importante dans la volonté que l'artiste avait pour l'exposition de Constantin Brancusi au Guggenheim Museum à New York. En témoigne des lettres qu'il envoya à son ami sculpteur : « Dans une conversation, l'autre jour, Sweeney (James Johnson Sweeney, directeur du Guggenheim Museum, New York), m'a demandé s'il y aurait une chance que tu acceptes de faire une exposition aussi complète que possible au Guggenheim. Je lui ai répondu que tu pourrais peut-être y

¹⁵⁹² *Ibid.*, p. 117, note 8.

¹⁵⁹³ L'Exposition *Art of this Century* est tellement célèbre et déterminante qu'elle a même été, en partie reconstituée dans le film *Pollock* de Ed Harris. Ed Harris, *Pollock*, DVD, Columbia Tristar Vidéo, 2002.

¹⁵⁹⁴ Voir pour cela, la biographie établie par Pierre Cabanne. *Marcel Duchamp entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond, 1967, Paris, Somogy Editions d'Art, 1995, p.133-138.

¹⁵⁹⁵ Suzanne Mulder, *From Cathedral to Disneyland*, in Herman Kossman, Suzanne Mulder, Frank den Oudsten, *Narrative Space, On the Art of Exhibiting*, op. cit., p. 150.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*

¹⁵⁹⁷ Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, op. cit.

consentir si moi, j'acceptais de te représenter dans la présentation de l'exposition¹⁵⁹⁸ ». Marcel Duchamp souhaite « revivre les bonnes heures de 1927 et 1933¹⁵⁹⁹ ».

Comme le souligne Julie Bawin, l'implication de Marcel Duchamp « dans l'organisation d'expositions, c'est qu'elles apportent l'incontestable preuve d'une synergie, souvent occultée, entre l'artiste et le système institutionnel de l'art¹⁶⁰⁰ ». Il démontre par la présente énergie déployée et par ses relations avec les institutions qu'il était un fin connaisseur du milieu de l'art, pouvant faire office de lien entre les artistes, les collectionneurs, les galeristes et les musées. C'est après la seconde guerre mondiale que va ressurgir la nécessité pour certains artistes d'avoir la main sur l'organisation de l'exposition, toujours dans un souci de liberté durement acquise et d'indépendance difficilement atteignable.

Si Duchamp s'est intéressé à l'exposition, certains commissaires et artistes se sont impliqués dans l'organisation d'une ou plusieurs expositions de Marcel Duchamp, comme un juste retour des choses. Comme Walter Hopps, en 1963 au Pasadena Museum of Art. À l'artiste Richard Hamilton, en 1966 à la Tate Gallery de Londres. À Anne d'Harnoncourt, en 1973 et 1974, au Philadelphia Museum of Art, au MoMA de New York et à l'Art Institute of Chicago. À Pontus Hultén et Jean Clair à Paris, au Centre Georges Pompidou en 1977. À Pontus Hultén et Jacques Caumont en 1993 au Palazzo Grassi à Venise, pour ne citer qu'eux. De nombreux artistes ont utilisé l'espace de la galerie comme outil ou œuvre, à l'instar d'Yves Klein, *Le Vide*, galerie Colette Allendy, Paris, 1957, d'Andy Warhol, galerie Castelli, New York, 1966, de Daniel Buren, galerie Apollinaire, Milan, 1968, de Robert Barry, galerie Eugenia Butler, Los Angeles, 1970, et de Les Levine, galerie Fischbach, New York, 1969. Ces gestes ont valeur inaugurale du changement sensoriel de l'espace d'exposition.

3. Richard Hamilton, The Independent Group

Un des artistes-curateurs monteurs d'exposition des plus remarquables est sans nul doute Richard Hamilton, avec lequel j'entretiens personnellement des relations particulières. J'ai rencontré Richard Hamilton pour la première fois à Paris, en novembre 2009, à la librairie la Hune pour une signature. Je revis plus tard Hamilton à Londres. J'entretiens à ce jour des liens particuliers avec cet artiste, car il symbolise, selon moi, la fusion parfaite entre l'activité artistique et l'activité curatoriale. C'est dans un contexte spécifique, comme le rappelle Catherine Grenier, que la Grande-Bretagne s'est « mise tardivement au diapason de la modernité et des avant-gardes¹⁶⁰¹ », où il soufflera un vent d'indépendance et de contestation. C'est au sein de *The Independent Group* en Angleterre que Richard Hamilton va développer une réflexion à travers l'espace d'exposition. L'historienne de l'art Brigitte

¹⁵⁹⁸ Pour l'histoire, cette exposition ne fut pas mise en scène ou organisée par Duchamp. Lettre de Marcel Duchamp à Constantin Brancusi, 3 juin 1953, in Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 325

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰⁰ Julie Bawin, *L'artiste commissaire*, op. cit., p. 96.

¹⁶⁰¹ Catherine Grenier, *La sculpture réinventée*, *Britannica. Trente ans de sculpture*, loc. cit., p.7.

Aubry souligne que « l'après-guerre est à nouveau marqué par un mouvement de repli de l'art britannique sur ses valeurs nationales. Bien qu'il puisse sembler propre aux artistes anglais, ce repli nationaliste se trouve alors généralisé aussi bien en France qu'en Amérique, car c'est une vague picturale dont la version figurative est baptisée néoromantisme dans les pays anglo-saxons¹⁶⁰² ». Il est à considérer que c'est « l'idéologie changeante de la modernité en Angleterre¹⁶⁰³ » qui va permettre l'émergence et le développement de *l'Institut of Contemporary Arts* et de *L'Independent Group*. La problématique de *l'Institut of Contemporary Arts* (I.C.A) est la réinterprétation de l'avant-garde du début du siècle¹⁶⁰⁴.

3.1 L'Institut of Contemporary Art (I.C.A)

Sont à l'origine de l'Institut of Contemporary Art (I.C.A), trois personnes proches du surréalisme : le belge Edouard Léon Théodore Mesens¹⁶⁰⁵, Roland Penrose¹⁶⁰⁶ et Herbert Read¹⁶⁰⁷ qui en fut le premier président. L'I.C.A prend modèle sur le MoMA de New York fondé en 1929. L'I.C.A est un projet du Musée d'Art Moderne de Londres pensé avant la guerre, qui va d'emblée se distinguer des institutions comme le *Arts Council*¹⁶⁰⁸. En attestent ses deux premières expositions de 1948 : *Forty Years of Modern Art 1907-1947. A Selection from British Collections*, *Forty Years of Modern Art 1907-1947*¹⁶⁰⁹ et *40 000 Years of Modern Art*¹⁶¹⁰.

Au printemps 1950, l'I.C.A déménage pour s'installer dans ses propres locaux du quartier de Picadilly. L'exposition inaugurale est *James Joyce : His Life and Work*. Elle fut présentée auparavant à la Galerie La Hune à Paris en 1949, dans une version complète. Richard Hamilton contribuera à cette exposition, et en concevra le catalogue, une affiche pliée. Richard Hamilton est étudiant jusqu'en 1951 à la Slade School of Art, qu'où il rencontre Nigel Henderson qui l'introduit au sein de l'I.C.A. Pendant ses études il va rencontrer de jeunes artistes, notamment, le peintre et sculpteur écossais William

¹⁶⁰² Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, op. cit., p. 130.

¹⁶⁰³ Anne Massey, *The Independent Group : Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p.2.

¹⁶⁰⁴ Se reporter ainsi à : Benedict Read et David Thistlewood, *Herbert Read : a British Vision of World Art*, Londres, Éditions Lund Humphries, 1993 ; Herbert Read, *Contemporary British Art*, Londres, a Pelican Book, 1951, 1964 ; Herbert Read, *Histoire de la Peinture moderne*, Paris, Aimery Somogy, Coll. Le livre de poche, 1960.

¹⁶⁰⁵ Édouard Léon Théodore Mesens, 1903-1971, pianiste, compositeur, interprète, écrivain, poète et artiste belge. Il est l'un des fondateurs du surréalisme en Belgique.

¹⁶⁰⁶ Roland Penrose, 1900-1984. Peintre, photographe et poète anglais. Un des introducteurs du surréalisme en Angleterre. Lors de son second séjour à Paris en 1937, il rencontre sa future femme, la photographe Lee Miller.

¹⁶⁰⁷ Herbert Read, 1893-1968. Historien de l'art, critique littéraire et poète anarchiste anglais.

¹⁶⁰⁸ L'Arts Council a été créé en 1945, il est divisé en trois départements, le département anglais, le département écossais et le département gallois. Il s'agit d'une émanation du département du ministère de la culture en charge de soutenir et promouvoir les arts visuels et littéraires en Angleterre. Malgré les distances prises par l'I.C.A avec la doxa dominante en Angleterre, l'Arts Council soutient financièrement l'I.C.A.

¹⁶⁰⁹ *A Selection from British Collections* Institut of Contemporary Arts, Londres, 1948. Exposition du 10 février au 6 mars 1948.

¹⁶¹⁰ *40 000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern*, Institut of Contemporary Arts, Londres, 1949.

Turnbull ainsi qu' Eduardo Luigi Paolozzi. Nigel Henderson¹⁶¹¹ était associé au *Bloomsbury Group* au milieu des années trente et surtout au surréalisme. En 1938 sa mère, Wyn prend la direction de la galerie londonienne de Peggy Guggenheim. Nigel Henderson exercera une forte influence sur Richard Hamilton qu'il traduit par ses mots : « Il m'a initié à deux chefs-d'œuvre qui ont chargé mes batteries pour les années suivantes. Le premier était le remarquable livre de d'Arcy Wentworth Thompson sur la morphologie, *On Growth and Form*. Ce fut aussi Nigel qui a attiré mon attention sur une copie de la Boîte verte de Marcel Duchamp¹⁶¹² ». Comme le souligne Ben Cranfield (chargé de recherches au sein de l' ICA), ces jeunes artistes (Richard Hamilton, Nigel Henderson, Reyner Banham et Toni del Renzio) étaient « responsables d'un véritable déluge de lectures, expositions et projections de films¹⁶¹³ ». Plus loin, Ben Cranfield ajoute que « l'héritage le plus important des premières années de l'ICA et de l'Independent Group, a été le développement de l'artiste-curateur, et de l'extrapolation des inventions surréalistes en matière d'exposition comme œuvre d'art¹⁶¹⁴ ». Remarquons que l'historien de l'Institut of Contemporary Art de Londres emploie le terme d'artiste-curateur.

3.2 Growth and Form

L'ouvrage *On Growth and Form*¹⁶¹⁵ de d'Arcy Wentworth Thompson est la source directe de la première exposition montée par Hamilton à l'I.C.A en 1951. Parallèlement, l'œuvre de Marcel Duchamp sera incontournable dans les réflexions que mènera l'artiste tout au long de son existence [Fig.170]. En 1951, *l'Arts Council* est à l'origine de la demande de l'organisation d'un grand festival artistique et culturel, afin de promouvoir l'art et de sortir le pays de la morosité. Les différents Instituts et Centres d'art sont sollicités. L'I.C.A se voit confier l'organisation d'une exposition visant à présenter l'art contemporain, qui sera l'exposition *Ten Decades : a review of british taste*. Une seconde exposition y sera montrée, celle-ci organisée par Richard Hamilton et intitulée *Growth and form*. À l'époque l'artiste conçoit et réalise les maquettes de stands pour les expositions, c'est ainsi qu'il gagne sa vie. « J'avais gagné assez d'argent avec les maquettes que j'avais fait pour le festival de Grande-

¹⁶¹¹ Nigel Henderson a étudié la biologie à la Polyclinique de Chelsea de 1935 à 1936. Il a été l'assistant de Helmut Ruhemann de 1936 à 1939. Dans la fin des années 1930, il va développer une peinture proche de celle de l'artiste français Yves Tanguy. À travers sa mère, qui entretient des relations avec Peggy Guggenheim, Henderson sera en relation avec les avant-garde en France, notamment Marcel Duchamp et Max Ernst. En 1938, il exposera à la galerie Guggenheim jeune avec Ernst, Picasso, Schwitters, Gris et Braque. En 1943, il se marie avec une anthropologue, du nom de Judith Stephen. C'est elle qui va le donner goût aux travailleurs dans les rues. Henderson commencera des séries de photographies de la vie dans les rues de Londres. Il poursuit pendant ce temps un travail graphique, à travers le collage. Voir le catalogue, Nigel Henderson, *photographs, collages, painting*, Londres, Kettle's Yard Gallery, Mars 1977 ; Michelle Cotton, *Nigel Henderson & Eduardo Palozzi, Hammer Prints Ltd, 1954-75*, Colchester, firstsite, 2013.

¹⁶¹² Richard Hamilton relatant son parcours aux étudiants des Beaux-Arts de Bordeaux en 1996. Cité par Brigitte Aubry in Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, op. cit., p. 135. Note 23.

¹⁶¹³ Ben Cranfield, « Introduction », in Ekow Eshun et Pamela Jahn, *How Soon is Now, 60 Years of the Institute of Contemporary Arts*, Londres, ICA, 2007, p. 10.

¹⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶¹⁵ D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and form*, New York, Cambridge University Press, 1961.

Bretagne de 1951¹⁶¹⁶ », me déclara-t-il. Il est très influencé par les systèmes d'expositions conçus par les architectes modernes tels Le Corbusier ou Max Bill : « J'avais vu des peintures de le Corbusier, mais aussi des photos d'expositions de Max Bill, Charles Eames et Mies van der Rohe pour l'exposition internationale de Barcelone¹⁶¹⁷ ». Pour Richard Hamilton l'espace d'exposition est « une forme de communication avec le public¹⁶¹⁸ ». Il estime « qu'il fallait prendre en compte la particularité de ce moyen de communication qu'est l'art, au travers de l'exposition¹⁶¹⁹ », permettant la réalisation d'une expérience spatiale. Cette première exposition organisée par l'artiste a mis deux ans à voir le jour. À l'origine du projet, Nigel Henderson devait collaborer étroitement avec Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi. Mais les notes préparatoires de l'exposition que j'ai consulté dans les archives de la Whitechapel, montrent bien que Richard Hamilton en était réellement le concepteur¹⁶²⁰.

Une exposition conçue selon le livre de Thompson *On Growth and Form*¹⁶²¹, ouvrage initialement publié en 1917 ayant déjà à cette époque un fort retentissement sur les artistes, notamment les constructivistes. D'Arcy Wentworth Thompson est un naturaliste américain ; son livre présente de nombreuses planches dont les schémas de têtes d'Albrecht Durer, que l'auteur reprend pour illustrer « le principe de coordonnées » appliqué à une étude des proportions et d'un diagramme des forces pour un pont ferroviaire construit en Écosse. À cela s'ajoute des photographies de structures de bulles de savon ou de micro biologie monocellulaires. Cette exposition prend alors l'allure d'un laboratoire scientifique. L'historienne d'art Isabelle Moffat analyse les diverses expositions que l'artiste eut en charge : *Growth and Form* (1951), *Man, Machine and Motion* (1955) et *This is tomorrow* (1956), (oubliant *an exhibit* de 1957). Elle arrive à la conclusion suivante : Richard Hamilton avait privilégié la vision dans sa première exposition *Growth and Form*, où progressivement s'affirmait un passage à l'objet tridimensionnel dans « une croyance dans l'immédiateté du sens optique de la perception et dans sa capacité à communiquer une signification précise¹⁶²² ».

Pour *Growth and Form*, il avait élucidé la question des cartels, le public s'en remettant à sa perception visuelle, une volonté pédagogique que l'artiste assumait comme une manière d'apprendre à voir. Cette exposition est, dans son approche scénique, proche des expériences de El Lissitzky et de Laszlo Moholy-Nagy. Richard Hamilton choisit d'accrocher les tableaux et dessins sur des panneaux à claire-voie, auxquels sont associées des projections cinématographiques, le tout éclairé par les flash lumineux se réfléchissant dans des miroirs. Tous les ingrédients et artifices de la mise en scène sont présents : dispositif d'exposition mouvant, lumières changeantes, atmosphères différentes d'une

¹⁶¹⁶ Frédéric Vincent, *entretien avec Richard Hamilton*, in documents annexes, p. 6.

¹⁶¹⁷ *Ibid.*

¹⁶¹⁸ Richard Hamilton, « Conférence à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux », citée par Brigitte Aubry in Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, *loc. cit.*, p. 138.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*

¹⁶²⁰ Richard Hamilton, « Growth and Form 23. First Draft Schedule », Tate Gallery Archive, N° 955, 1.12.26.

¹⁶²¹ D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and form*, New York, Cambridge University Press, 1961.

¹⁶²² Isabelle Moffat, *A Horror of Abstract Thought : Postwar Britain and Richard Hamilton's 1951 Growth and Form Exhibition*, in *October*, No 94, p.89-112. Cité par Brigitte Aubry in Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, *op. cit.*, p. 144-145.

exposition habituelle. Comme le précise Brigitte Aubry : « Une réciprocité existe entre ses expositions environnementales et les œuvres que Hamilton réalise en parallèle¹⁶²³ ».

L'enseignement artistique est alors orienté vers les réalisations de l'École de Paris, l'Art Moderne étant principalement représenté par Henri Matisse et Pablo Picasso. L'important critique anglais Roger Fry considère que Paul Cézanne est l'exemple classique de toute peinture moderne. Le postimpressionnisme est un retour à l'ordre formel, seul, capable de donner une signification émotionnelle ou spirituelle.¹⁶²⁴ En 1920, Roger Fry publie un recueil d'articles, *Vision and Design*¹⁶²⁵, qui lui assure en 1927 sa position d'arbitre du goût. Il publie *Cézanne : A Study of His Development*¹⁶²⁶, qui lui vaut une grande notoriété en Grande-Bretagne, au point de se voir consacrer une biographie par l'écrivaine Virginia Woolf¹⁶²⁷ en 1940. Les étudiants en art vont petit à petit se démarquer de cette doxa imposée par Roger Fry. Ils vont considérer que l'art peut se nourrir de toutes choses bien différentes, comme les mathématiques, l'écologie, la typographie, les photographies de presse, les photos de film, les panneaux d'affichage¹⁶²⁸.

Richard Hamilton, William Turnbull et Eduardo Paolozzi partagent ce même scepticisme face à l'enseignement et ses positions rétrogrades. Richard Hamilton s'en explique lui-même : « J'étais comme la plupart des artistes au début de leur carrière. Vous vous trouvez dans une situation où vous fouillez ici et là, cherchant une raison de peindre tout court. Soit une toile blanche, que faites-vous avec ? Faites-vous ce pour quoi vous êtes formé ? Cela a-t-il encore vraiment du sens ?¹⁶²⁹ ». En 1945 eu lieu à la National Gallery une grande rétrospective de Paul Klee, dont l'influence se fait sentir dans les premières œuvres de Richard Hamilton. Des toiles abstraites faites de lignes noires, la pensée du Bauhaus et les écrits de Paul Klee se diffusent et pénètrent les esprits de nos jeunes artistes britanniques, se démarquant du romantisme de Graham Vivian Sutherland et du Surréalisme. Cette approche abstraite à partir d'éléments simples, comme des lignes, ou encore l'influence de la musique se dénotent. Le tableau de Richard Hamilton intitulé *Microcosmos* est directement influencé par les exercices pour piano du compositeur Béla Bartok, *Mikrokosmos* ou *Chromatic Spiral* de 1950 [Fig. 171].

Le jeune artiste britannique manifeste un intérêt pour la représentation dans l'espace, il n'est donc pas étonnant de le voir littéralement faire sortir cet intérêt du cadre pour l'étendre à l'ensemble de l'espace d'exposition. Les liens créés entre l'art et la science à travers l'exposition *Growth and Form* n'est pas un cas unique, les expositions comme environnement multimédia vont se multiplier. L'influence de El Lissitzky se fait fortement sentir, « le paradigme photographique s'est imposé dans

¹⁶²³ *Ibid.*, p146.

¹⁶²⁴ Voir Roger Fry, « La peinture moderne en France », in *L'Amour de l'Art*, n°5, mai 1924, p. 2.

¹⁶²⁵ Roger Fry, *Vision and Design*, Londres, Dover Publications, (1920) 2011.

¹⁶²⁶ Roger Fry, *A Study of His Development*, Londres, Kessinger Publishing, 2010.

¹⁶²⁷ Virginia Woolf, *Roger Fry : A Biography*, Londres, Mariner Books, 1976.

¹⁶²⁸ John Russell, « Richard Hamilton », in *Art in America*, mars-avril 1970, p.116.

¹⁶²⁹ Richard Hamilton, cité par Andrew Graham-Dixon, « Richard Hamilton ; Father of Pop, » in *Art New*, Vol. 90, No 2, Londres, février 1991, p.105.

les techniques de monstrations commerciales en Europe¹⁶³⁰ ». Si l'on songe « à la section suisse de Max Bill à la *Triennale de Milan* en 1936, ou encore à Le Corbusier et son mur de photographies présenté lors de l'exposition internationale *Art et Techniques dans la ville moderne* à Paris en 1937 ou au pavillon finnois de Alvar Alto pour l'exposition universelle de New York en 1939¹⁶³¹ ». L'exposition *Growth and Form* fait encore plus penser à l'exposition *Art of this Century* chez Peggy Guggenheim, mise en scène par Frederick Kiesler. L'espace d'exposition devient une œuvre d'art et cette approche novatrice se répand de plus en plus, nous assistons là à la célébration « d'une unité de pensée¹⁶³² ». Cette expression est de Le Corbusier qui inaugurerait l'exposition *Growth and Form*, « Cette exposition m'a profondément ému car j'y ai trouvé une unité de pensée qui m'a fait grand plaisir¹⁶³³ », Le Corbusier salue l'approche de l'artiste-curateur dans son discours¹⁶³⁴.

Ces trois jeunes artistes Richard Hamilton, William Turnbull et Eduardo Paolozzi vont prendre à leurs comptes les diverses expériences en matière de conception d'exposition et vont proposer à Richard Lannoy, directeur de l'I.C.A de disposer de temps en temps de la galerie¹⁶³⁵. L'ancienne directrice de l'I.C.A, Dorothy Morland, précise « l'impression que je retire de ces premiers jours est que Hamilton et Paolozzi se dégageaient comme les initiateurs du groupe¹⁶³⁶ ». Même si l'on s'accorde à penser qu'il n'existait aucun leadership officiel, les noms qui reviennent le plus souvent dans la participation aux réunions sont : les critiques Lawrence Alloway, Reyner Banham, Toni del Renzio, Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi ; les artistes Magda Cordell, Nigel Henderson, John McHale et William Turnbull, auxquels nous devons ajouter les architectes Geoffrey Holroyd, le couple Alison et Peter Smithson, James Sterling et Colin St John Wilson ; ainsi que les épouses des membres, Mary Banham, Terry Hamilton, Judith Henderson et Freda Paolozzi ; puis quelques personnalités indépendantes, comme le musicien Frank Cordell et l'architecte Theo Crosby, qui, sans être un membre actif, y est pour beaucoup dans la diffusion de *l'Independent Group* en tant qu'éditeur d'*architectural design* et plus tard de la revue *uppercase*.

3.3 Parallel of Life and Art

L'esprit d'indépendance se manifesta aussi dans les prises de position du groupe, en contradiction entière avec la situation artistique de l'époque, associant à ce refus le rejet des élites britanniques qu'incarnait l'historien et commissaire d'exposition Kenneth Clark. *L'Independent group* avait pour objectif une éducation du public susceptible de lui faire comprendre les accomplissements

¹⁶³⁰ Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, op. cit., p. 156.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 156

¹⁶³² Le Corbusier, *translation Talk by Le Corbusier*, Tate Gallery Archive, 1951, N° inv. TGA 955.1.12.26.

¹⁶³³ *Ibid.*

¹⁶³⁴ Nous pouvons trouver un extrait du discours de Le Corbusier in « Richard Hamilton, The Apollo Portrait : Richard Hamilton », entretien avec James Hall, in *Apollo*, vol. 131, No 336, février 1990, p.102.

¹⁶³⁵ Dorothy Morland, *Retrospective statement*, in David Robbins et Jacquelynn Baas, *The Independent group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, 1990, p.191.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, p.190.

de l'avant-garde européenne, en particulier le futurisme, le Bauhaus, le surréalisme et le dadaïsme. Dada se posant comme point de départ, puisqu'il n'y avait pas de mouvement Dada en Angleterre ayant mauvaise presse. Lawrence Alloway résume bien la situation et le climat : « Dada est impopulaire et sous-défini. La récente exposition officielle de l'art moderne Allemand à la Tate Gallery excluait Dada parce que les organisateurs ne l'appréciaient pas. Les critiques qui voulaient dire quelque chose de désagréable sur *This is tomorrow* la qualifiait de dada¹⁶³⁷ ». Avec l'exposition *Parallel of Life and Art* [Fig. 172], les artistes vont développer leurs recherches plastiques, Eduardo Paolozzi collecte et amasse alors des pages de bandes dessinées et de magazines de science-fiction¹⁶³⁸. Cette exposition est entièrement constituée de photographies de tailles différentes, montées sur des cartons, accrochées et suspendues au plafond. Parmi les reproductions photographiques des œuvres de Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Nigel Henderson ou Pablo Picasso, se glissent ainsi les photographies de Jackson Pollock prises par Hans Namuth pour *life*, mêlées à des radiographies, diagrammes, images de téléviseurs, radio, ou combinaisons spatiales. Cette exposition se voulait être un musée imaginaire à la André Malraux¹⁶³⁹, les organisateurs de l'exposition souhaitaient d'ailleurs un discours de l'écrivain français lors du vernissage¹⁶⁴⁰.

3.4 Man, machine and Motion

Richard Hamilton va rencontrer pendant l'exposition *Growth and Form*, le critique et historien d'architecture Reyner Banham, avec lequel il va construire une amitié solide fondée sur leur intérêt commun pour l'histoire des technologies et les machines esthétiques, cette dernière théorisée par Sigfried Giedion dans *Espace, temps et Architecture* de 1941¹⁶⁴¹ et dans *La Mécanisation au pouvoir* de 1948¹⁶⁴². Richard Hamilton enseigne à la *Central School of Arts and Crafts* de Londres sous la direction de William Johnstone. Son enseignement est directement hérité du Bauhaus ; il y enseigne les règles d'un design basique¹⁶⁴³. Il a comme collègues des proches de *l'Independent Group*, Eduardo Paolozzi, William Turnbull et Peter Smithson. Ils vont commencer à se réunir de plus en

¹⁶³⁷ Lawrence Alloway, « dada 1956 », in *Architectural Design*, novembre 1956, p.174.

¹⁶³⁸ Les archives de Paolozzi sont conservées au Victoria and Albert Museum de Londres, ces archives ouvertes contiennent un nombre incalculable de coupures de journaux, de magazine, de livres, des publications pour enfants, des bandes dessinées, des collages originaux, des jeux, jouets, des cartes postales, ce que les anglais nomme des petites choses « Small Things ». Krazy Kat Arkive of Twentieth Century Popular Culture et Small Things, Archive of Art and Design, AAD/1985, AAD/1989/5.

¹⁶³⁹ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

¹⁶⁴⁰ Voir la note 143 in Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, op. cit., p. 179.

¹⁶⁴¹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture : The Growth of a New tradition*, Harvard University Press, 1941. Repris et traduit en français, *Espace, temps et Architecture*, Paris, Denoël, 1978, (trad. Françoise-Marie Rosset).

¹⁶⁴² Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, 1948. Repris et traduit en français, *La Mécanisation au pouvoir*, Paris, Denoël, 1980, (trad. Paule Guivarch)

¹⁶⁴³ Voir Richard Yeomans, *Basic Design and the Pedagogy of Richard Hamilton*, in Mervyn Roamns, *Histories of Art and Design Education : Collected essays*, Intellect, Bristol, 2005 ; et Elena Crippa et Beth Williamson, *Basic Design*, Londres, Tate Modern, 2013.

plus, souvent au sein de l'ICA, et à débattre sur les enjeux de l'esthétique contemporaine et de la culture actuelle. L'exposition est composée de deux mille photographies et reproductions de dessins montées sur des feuilles de formica, fixées par intermittence avec un système inventé par l'artiste¹⁶⁴⁴. Ces clips étaient eux-mêmes accrochés à des tiges métalliques. Il avait mis au point un système de monstration modulaire, composé de différents cadres. Chacun de ces cadres mesurait un mètre vingt sur deux mètres quarante. Un calcul homothétique permettait d'harmoniser plus facilement l'agencement des photographies. Les photographies et reproductions de dessins étaient regroupées selon les catégories suivantes : l'aquatique, le terrestre, l'aérien et l'interplanétaire. Les photographies ainsi rassemblées étaient placées selon leur localisation associée : la catégorie aquatique placée au niveau du sol, les images aériennes suspendues au plafond. Le catalogue de l'exposition décrit les intentions de celle-ci comme une exposition consacrée aux machines qui étend les pouvoirs du corps humain d'une manière spéciale, les machines augmentant la capacité d'un homme pour un mouvement mécanique. L'exposition *Man, Machine and Motion* va avoir une forte influence en terme de scénographie, mais aussi en terme d'impact visuel [Fig. 173]. Comme l'exposition précédente elle est uniquement constituée de documents photographiques, medium encore mal appréhendé à l'époque. Richard Hamilton utilise la photographie pour son caractère informatif. Le spectateur est confronté à un espace complexe qui s'ouvre et se ferme, en résonance avec les moyens techniques permettant notre appréhension du monde¹⁶⁴⁵. Une approche qui selon Catherine Millet est à considérer à la lumière de la « gestalt-theorie¹⁶⁴⁶ ».

3.5 An Exhibit

L'exposition "An exhibit" est l'une des expériences curatoriales les plus célèbres de Richard Hamilton. Elle est le fruit de la collaboration entre Richard Hamilton et Victor Pasmore. Ce dernier donne l'impulsion de cette exposition. Ayant vu l'exposition «Man, Machine and Motion» mise en place par Hamilton, il en avait aimé la forme mais moins le fond¹⁶⁴⁷. L'exposition est une exposition en soi, qui fait oeuvre par et pour elle-même [Fig. 174]. «An exhibit» est un agencement de panneaux d'acrylique de même tonalité, gris, blancs, quelques fois transparents, et de panneaux rouge indien, suspendus par des fils de nylon verticalement et horizontalement tous les cinquante centimètres. Les couleurs ont été choisies par l'artiste, à l'exception du rouge indien, une couleur retrouvée dans les oeuvres de Victor Pasmore.

Aucun plan n'était pré-établi, Richard Hamilton désirait directement agencer les panneaux dans l'espace. « C'est réellement avec *an exhibit*, que j'ai compris que je pouvais créer dans un

¹⁶⁴⁴ Ce système de fixation est reproduit dans *Architect's Journal*, 15 septembre 1955.

¹⁶⁴⁵ Pour se reporter à Catherine Millet, « Super-ex-Position », *Artpress spécial (Oublier l'exposition)*, n° 21, 2000, p.126-129.

¹⁶⁴⁶ Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, op. cit., p. 197.

¹⁶⁴⁷ Frédéric Vincent entretien avec Richard Hamilton, Documents annexes, pp. 4-7.

espace.¹⁶⁴⁸», dit le principal intéressé. Comme le rappelle Victoria Walsh, il faut se souvenir de l'intérêt de Hamilton pour les thèses de Moholy-Nagy¹⁶⁴⁹ sur la vision dans l'espace et le mouvement¹⁶⁵⁰. L'usage de la grille comme modèle et l'absence de figuration rappellent aussi les premières œuvres de Richard Hamilton, notamment une œuvre comme *Chromatic Spiral* de 1950. Richard Hamilton me le rappelle lors de notre entrevue : « Le tableau qui est à la Tate Gallery, *Chromatic Spiral* (1950), est très proche de ce que je voulais faire pour *an exhibit*¹⁶⁵¹ ». Cette exposition joue, en effet, un rôle « central conceptuel qui semble incongrue pour l'artiste Pop Anglais¹⁶⁵² ». Le dispositif scénique n'est pas sans rappeler celui de la IX Triennale de Milan de 1951, où les objets étaient disposés sur un système de grilles métalliques suspendues. Ce même dispositif est une adaptation du système inventé en 1924 par Frederick Kiesler pour l'exposition théâtre.

Des liens s'opèrent tout naturellement entre le Bauhaus, les avant-gardes russes, Frederick Kiesler, la triennale de Milan et *l'Independent Group*. L'installation donne dans sa globalité, l'impression d'entrer dans une œuvre en trois dimensions. Le spectateur est plongé dans une œuvre constructiviste. Pour Lawrence Alloway : « Cependant, *an Exhibit* ne fournit pas un décor idéal pour l'art abstrait ; cela n'est pas une leçon sur l'espace idéal pour la Cité du futur¹⁶⁵³ ». Lawrence Alloway fait directement allusion à El Lissitzky et son « Espace Proun » de 1923, ainsi qu'au « Cabinet Abstrait » de l'artiste russe. Le terme de « Cité du futur », renvoie quant à lui, à la « Cité dans l'espace » (Raumstadt) de Frederick Kiesler, installation pour le pavillon autrichien en 1925 à Paris. Contrairement à ce qui est généralement avancé, l'intérêt que l'artiste anglais porte à Marcel Duchamp, n'est pas à mettre au crédit de l'installation de *an Exhibit*. Les jeux de transparence produits par les plaques de Plexiglas donnent l'impression de faire référence aux transparences et à l'utilisation du verre chez Marcel Duchamp.

Contrairement à ce qu'énonce Isabelle Moffat : « l'attitude d'Hamilton envers la transparence a été étroitement liée à, sinon entièrement inséparable de sa lecture de Duchamp¹⁶⁵⁴ ». L'artiste lui-même déclare : « Je ne voyais pas les choses à travers le prisme de Duchamp car, à cette époque, je ne m'intéressais pas beaucoup à lui¹⁶⁵⁵. Richard Hamilton avait imaginé un système d'accrochage pour l'exposition « Man, Machine and Motion » deux ans auparavant. Ce fameux système d'accrochage dont il parle dans plusieurs entretiens : « J'ai imaginé un système qui permet d'accrocher des panneaux de plexiglas de taille standard (122 x 81 cm). Les panneaux étaient tous dans une même gamme de couleurs, blanc, noir, des couleurs claires et un rouge indien. Ils étaient disposés sur un

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁴⁹ Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947, p. 143.

¹⁶⁵⁰ *Richard Hamilton's Exhibition-making in the 1950's*, in catalogue *Richard Hamilton*, Tate Modern, Londres, 2014, p. 71.

¹⁶⁵¹ Frédéric Vincent, entretien avec Richard Hamilton, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁵² Isabelle Moffat, *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit (1957)*, The artist as Curator, n° 1, Mousse n° 42, février/mars 2014.

¹⁶⁵³ Lawrence Alloway, « an Exhibit » in *Architectural Design*, n° 27, août 1957, p. 289.

¹⁶⁵⁴ Isabelle Moffat, *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit (1957)*, *op.cit.*

¹⁶⁵⁵ Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Manuella Éditions, Paris, p. 377.

module de 55cm.¹⁶⁵⁶ ». Il était très content de laisser Victor Pasmore suivre un processus que ce dernier appelait « individualisation¹⁶⁵⁷ ». J'ai tenté de retranscrire cette exposition dans un tableau daté de la fin de l'année 2014 [Fig. 175]. Il est concomitant de la réalisation du tableau *Rolywholyover A Circus*. La toile est partagée en deux. Sur la gauche, une représentation de l'exposition avec un enchevêtrement de plans, de formes, de blocs de couleur agissant comme une transmission de phases.

Des éléments qui composent l'entité matérielle de la toile. Ces blocs de formes, inhabituelles dans ma pratique picturale, indiquent une tendance à l'individuation. Cette polarité moléculaire donne une intensité différentielle d'une individuation stratifiée. Cette partie du tableau se compose « d'une infinité de parties extensives¹⁶⁵⁸ ». La partie droite est la représentation d'une bibliothèque composée de cinq étagères, sur lesquelles le regardeur découvre des ouvrages de et sur Richard Hamilton et sur les principaux membres de l'Independent Group. Une étagère regroupe un ensemble de DVD de science-fiction dont le film *Planète interdite*¹⁶⁵⁹. Sur cette acrylique sur toile, trois tubes de néons soulignent les lignes directrices de l'exposition citée. Le premier néon repose sur le flan gauche du tableau, en bordure, délimitant le regard. Un autre plus petit, placé horizontalement, coupe le regard du spectateur en deux comme il coupe la vue d'exposition. Le troisième néon est disposé verticalement comme le premier, sauf que celui-ci reprend le chemin que forme la ligne de séparation de la bibliothèque sur la droite. Dans l'obscurité, ces trois néons forment la huitième lettre de l'alphabet, la lettre « H » comme Hamilton.

3.6 This is Tomorrow

Le catalogue de l'exposition a été réalisé par l'artiste et designer Edward Wright (1912-1988). Un artiste qui refusait les séparations entre l'art et le design graphique. Ce catalogue au format carré, avec une reliure à spirale, est un jeu graphique entre le visuel et les contenus, les textes et les images des œuvres. Il comporte trois textes, le premier de Lawrence Alloway, le second de Reyner Banham et le troisième de David Lewis. Lawrence Alloway parle de design comme activité humaine¹⁶⁶⁰. Pour lui cette exposition est « dévolue aux possibilités de collaboration entre architectes, peintres et sculpteurs, [...] un programme pour le futur¹⁶⁶¹ ». De nombreux artistes ayant appartenu à *l'Independent group* quittent la capitale anglaise, Richard Hamilton enseignant à Newcastle. *This is tomorrow* ne fut pas organisée à l'I.C.A mais à la Whitechapel Gallery. Les membres de *l'Independent group* formant à peine la moitié de cette exposition vont réussir à éclipser les autres artistes. L'exposition est inaugurée

¹⁶⁵⁶ Frédéric Vincent, entretien avec Richard Hamilton, *loc. cit.*, p. 6. Richard Hamilton en parle aussi dans les *conversations avec Obrist*, *op. cit.* p. 377.

¹⁶⁵⁷ Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, *op. cit.* p. 377.

¹⁶⁵⁸ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 66

¹⁶⁵⁹ Fred McLeod Wilcox, *Planète interdite*, 1956, DVD Warner Bros, 2008.

¹⁶⁶⁰ Lawrence Alloway, *Introduction I, Design as Human Activity*, in catalogue *This is Tomorrow*, Whitechapel Gallery, Londres, 1956, reprint en 2011, sans pagination.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*

par un discours de Lawrence Alloway dissimulé à l'intérieur d'un costume de Robbie, le robot star du film de science-fiction *Planète interdite* (Forbidden Planet)¹⁶⁶². Nous sommes à la croisée des chemins, une nouvelle ère s'annonce, les discussions de *l'Independent group* et l'exposition *This is tomorrow* prennent congé de la modernité devenue classique. Pour commencer une telle entreprise de déconstruction, les artistes laissent se confronter des disciplines, différentes les unes des autres, procédant à un mixage des formes et des genres. L'artiste dépasse alors sa simple spécialisation pour faire preuve d'un travail et de réflexions communs aux architectes, designers et scientifiques.

On parle pour *This is tomorrow* d'interdisciplinarité. L'exposition présente quarante artistes, architectes et designers, mais seule l'installation de Richard Hamilton réalisée avec John McHale et John Voelcker entre dans les annales de l'histoire de l'art. Richard Hamilton donne à travers cette exposition un coup aux valeurs des beaux arts [Fig. 176]. « C'est avec un enthousiasme satisfait que les artistes ont entériné la restriction du champ de compétence des beaux-arts, de sorte que la décoration, l'une des rares fonctions que l'art ait conservée, a pris une importance exagérée, jusqu'au ridicule¹⁶⁶³ », claironne-t-il en 1961. Pourtant Richard Hamilton n'oublie pas l'héritage avant-gardiste du début du siècle, notamment dada et le futurisme : « Deux mouvements artistiques [...] ont affiché leur engagement à renvoyer l'image de la société constamment changeante. Il s'agit de dada, qui rejetait les tendances de la société de son temps [...] et le futurisme qui exaltait un engagement volontariste¹⁶⁶⁴ ». Lors d'un entretien à la radio anglaise¹⁶⁶⁵, Richard Hamilton reviendra sur la confusion créée par certains critiques qualifiant cette exposition de futuriste. « Le rapprochement avec le futurisme était choquant pour moi, parce que l'idée du futurisme était induite par la présence du robot à l'entrée de l'exposition¹⁶⁶⁶ » me rappela Richard Hamilton. Il n'hésite pas à comparer le Pop Art et dada. « Une nouvelle génération de dadaïstes apparaît aujourd'hui, aussi violente et sincère que ses ancêtres ; mais le fils de dada est accepté, mis en vedette par le public et les marchands¹⁶⁶⁷ ». Richard Hamilton et *l'Independent group* restent lucides sur leur position à adopter quant à la récupération marchande et institutionnelle des formes passées. Il voit le Pop Art comme une version positive de dada « contrairement à dada qui était destructeur¹⁶⁶⁸ ».

Il défend « une culture des masses où l'artiste est lui aussi un consommateur de culture de masse, à laquelle il peut également apporter sa contribution¹⁶⁶⁹ ». Le thème de l'imagerie était illustré dans *This is tomorrow*, par un collage désormais ancré dans l'histoire : *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ? (Qu'est-ce qui peut bien rendre nos foyers d'aujourd'hui si*

¹⁶⁶² Fred McLeod Wilcox, *Planète interdite*, 1956, DVD Warner Bros, 2008.

¹⁶⁶³ Richard Hamilton propos publié pour la première fois dans *Gazette* n° 1, Londres, 1961, repris dans Richard Hamilton, *Collected Works 1953-1982*, Londres, 1982.

¹⁶⁶⁴ Repris dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan 1997, p.802.

¹⁶⁶⁵ Il s'agit d'une émission de radio à la BBC, datant du 17 août 1956

¹⁶⁶⁶ Frédéric Vincent, entretien avec Richard Hamilton, documents annexes, p. 5.

¹⁶⁶⁷ Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, op. cit., p.802.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*

différents, si sympathiques ?)¹⁶⁷⁰. Ce collage [Fig. 177] consiste en une suite d'images découpées dans des magazines américains. Il représente une scène dans un salon moderne, où mobilier, fauteuils, magnétophone, escalier, sol sont découpés dans des publicités, les personnages principaux étant un homme bodybuildé (Zabo Koszewski, monsieur Los Angeles 1954) tenant une raquette dans une main et une femme (Jo Baer) posant dans un magazine érotique, aux allures de playmates sur un fauteuil. Ces deux personnages sont entourés des symboles de la société moderne de consommation. Chaque élément découpé correspond aux motifs dominants de la culture de masse, une fonction de représentation d'énumération. Il s'agit là de termes : homme, femme, alimentation, cinéma, espace, appareils ménagers comme l'on dit table ou chaise¹⁶⁷¹. Ce collage était, comme nous le rappelle Richard Hamilton, « le poster de l'exposition et s'inspirait davantage du milieu du design et de l'architecture. Le collage n'a même pas été montré durant l'exposition. Il a servi de manifeste visuel¹⁶⁷² ».

L'exposition¹⁶⁷³ est composée d'une structure architecturale en triangle conçue par John Voelcker servant de supports aux images, permettant une division de l'espace en deux parties, où d'un côté figuraient les images de culture de masses, et de l'autre des illusions d'optiques classiques développées par Josef Albers et Marcel Duchamp. Sur les parois extérieures se trouvaient Marilyn Monroe dans sa pose mythique tirée du film *Sept ans de réflexions* de Billy Wilder¹⁶⁷⁴, aux côtés de Robbie le robot portant dans ses bras mécaniques une blonde évanouie, et, sur le côté, une reproduction des tournesols de Vincent van Gogh¹⁶⁷⁵. Le spectateur est plongé dans un espace multimédia, « une variété de stimuli est utilisé dans ce but¹⁶⁷⁶ ». Le public se confronte et déambule dans des espaces où projections de films, diffusion d'odeurs ou sols mous et disques rotatifs se succèdent et s'entremêlent [Fig. 178]. L'exposition sera reconstruite en 1989 et présentée au Macba de Barcelone en 2003 lors d'une exposition rétrospective de l'artiste¹⁶⁷⁷, tandis que l'intervention de Richard Hamilton sera reconstruite pour sa rétrospective en 2014 à la Tate gallery de Londres. Ces expositions font l'objet de récentes études, jusqu'à la revue *October* qui consacrera un numéro spécial aux expositions scénographiées par les artistes, dans lequel un article est dédié au design d'exposition de Richard Hamilton.

¹⁶⁷⁰ Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?* 1956, collage, 26 x 24,8 cm. Coll. Kunsthalle de Tübingen, Tübingen.

¹⁶⁷¹ Richard Hamilton, *Collected Works 1953-1982, op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁷² Richard Hamilton, « entretien avec Damien Dellile, Looking for Marcel », *Mouvement*, n° 55, Avril/Juin 2010, p.67.

¹⁶⁷³ Notons que l'exposition est aussi analysée par Andrew Dempsey, « This is Tomorrow », in Rosa Maria Malet, Andrew Dempsey et Richard Riley, *Let Us Face The Future, Art britanic 1945-1968*, Barcelone, Fundacio Joan Miro, 2011, pp.127-133 (en espagnol) et pp. 274-277. (en anglais).

¹⁶⁷⁴ Billy Wilder, *Sept ans de réflexions*, 20th Century Fox Classics, 2002, DVD.

¹⁶⁷⁵ Volontairement placé ici, car la carte postale la plus vendue de la National Gallery est la reproduction de tableau de Vincent Van Gogh, pour *l'Independent group*, cela ne fait alors aucun doute, il s'avère que cela est la plus populaire des reproductions d'oeuvres d'art.

¹⁶⁷⁶ Brigitte Aubry, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007), op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁷⁷ Richard Hamilton, *Introspective*, Macba, du 7 mars au 01 juin 2003.

Pour une fois, une reconstitution n'est pas inutile ou superfétatoire, car les photographies de l'exposition ne rendent pas du tout compte de l'installation environnementale de Richard Hamilton. Il m'avoua qu'effectivement ces photographies ne permettent pas de voir les éléments se situant derrière le panneau de Marilyn Monroe et me précisa : « Il y avait un micro, que l'on ne voit pas non plus sur les photos, un micro suspendu avec écrit « parlez ici. » Il y avait un extraterrestre derrière un mur et des photos qui montraient des martiens regardant par la fenêtre¹⁶⁷⁸ ». Il faut reconnaître que les membres de *l'Independent Group* ont « fait de Londres le lieu de naissance intellectuelle du « pop art¹⁶⁷⁹ ». *L'Independent Group* partage une culture urbaine populaire marquée par celle des Etats-Unis. Ce qui fait de l'Angleterre le premier pays européen à « partager la culture commerciale du rêve américain¹⁶⁸⁰ ». Cette culture américaine, une industrie du divertissement avec laquelle grandit une jeunesse anglaise d'après guerre souvent pauvre. La culture américaine est une culture vivante, constituée de bande-dessinées, de science-fiction, de films de Buster Keaton et de Charles Chaplin. Reynar Banham rappelle une culture « américaine car il n'y avait rien d'autre¹⁶⁸¹ ».

Ce qui intéresse les membres de L'IG dans cette culture vivante venue des Etats-Unis, ce n'est pas son rapport à l'esthétisme, mais à une réalité « Pop comme quelque chose qui pourrait être simplement décrit¹⁶⁸² ». Les idées de *l'Independent Group* défendues et diffusées dans la revue *Architectural review* auront une influence sur la génération suivante. Elles trouveront un écho et même une réalisation chez le groupe de jeunes architectes Archigram. Comme nous avons pu le voir dans la première partie de cette thèse, l'exposition *This is tomorrow* aura une grande influence sur le jeune écrivain James Graham Ballard : « On pourrait soutenir aujourd'hui que le Turner Prize et les expositions de Damien Hirst, de Tracey Emin ou des frères Chapman jouent exactement le même rôle, qu'elles sont des tentatives élaborées pour tester la psychologie du public. Pour aller plus loin, je suis tenté de dire que le test psychologique est actuellement la seule fonction des expositions d'art et que les éléments esthétiques ont pratiquement été réduit à zéro¹⁶⁸³ ». Pour *l'Independent Group* cette dernière exposition fonctionne comme une « capacité de transformation de la culture populaire¹⁶⁸⁴ ». Ces artistes ont permis de rendre visible les diverses perspectives et potentiels d'une exposition, conçue comme une forme d'expression avec un caractère entier.

Richard Hamilton reprendra en 1966 un ultime travail curatorial pour la rétrospective de Marcel Duchamp à la Tate Gallery¹⁶⁸⁵. Cette exposition rétrospective initié par un artiste, est la dernière grande exposition du vivant de Marcel Duchamp. Dans le texte introductif du catalogue de

¹⁶⁷⁸ Frédéric Vincnet, *entretien avec Richard Hamilton*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁷⁹ Dominique Rouillard, « La Planète Interdite », in Archigram, *Monographie*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 21.

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*

¹⁶⁸¹ Reynar Banham, « The Atavism of th Short-Distant MiniCyclist », *Living Arts*, no 3, 1964.

¹⁶⁸² *Ibid.*

¹⁶⁸³ James G. Ballard, *entretien avec Hans-Ulrich Obrist, Interviews*, vol. 1, Milan, Charta, 2003, pp. 58-68.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.22.

¹⁶⁸⁵ Il s'agit de l'exposition Marcel Duchamp, *The almost complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery, Londres, du 18 juin au 31 juillet 1966.

l'exposition, Hamilton écrit : « Avec cette réalisation de l'œuvre de Duchamp fermement ancré dans le passé, nous pouvons voir la croissance qui a nourri autant d'œuvres d'art d'aujourd'hui¹⁶⁸⁶ ».

Le catalogue est accompagné d'une biographie de l'artiste, la dernière ligne est consacrée à l'année 1966, où il est écrit « 1966 – Le Grand Verre, reconstruit, ensemble d'après les notes, à l'Université de Newcastle par Richard Hamilton. Exposé comme « la mariée mise à nue par ses célibataires, même ». Reportage photo dans le catalogue¹⁶⁸⁷ ». C'est à l'occasion de cette exposition que Richard Hamilton va reconstruire « Le Grand Verre », l'original étant dans l'impossibilité d'être déplacé. Il était plus simple et plus pratique pour lui de refaire les pièces dont il avait besoin sans faire appel au Musée de Philadelphie où les originales sont définitivement déposées. Il déclara : « J'ai reconstitué « le Grand Verre » parce que *l'Arts Council* m'a demandé d'organiser la rétrospective Duchamp présentée à la Tate Gallery en 1966, et je me suis aperçu qu'il n'était pas possible de monter une exposition valable sans une représentation quelconque du « Grand Verre ». Alors, j'ai décidé d'en fabriquer un moi-même¹⁶⁸⁸ ». Le critique d'art français Philippe Dagen¹⁶⁸⁹ souligne la différence de notoriété entre Richard Hamilton et ses compatriotes Peter Blake et David Hockney, et que c'est ainsi Richard Hamilton qui consacra une rétrospective à Marcel Duchamp, onze ans avant un musée parisien. Marcel Duchamp a sans aucun doute eu une énorme importance pour l'artiste anglais : « D'une attitude montrant que certaines choses n'ont pas besoin d'être faites. Il faut toujours rebondir, faire l'opposé de ce que l'on attend de vous¹⁶⁹⁰ ».

Aujourd'hui, les expositions organisées par les membres de l'Independent Group, *Growth and Form* (1951), *Parallel of Life* (1955), *Collages and Objects* (1954), *Man, Machine and Motion* (1955) et *This is Tomorrow* (1956),) - sont reconnues comme « notables pas seulement pour leur contenu mais aussi pour leur mode de présentation innovant¹⁶⁹¹ ».

Les projets curatoriaux, les expositions organisées par des artistes sont aujourd'hui considérés comme faisant partie intégrante du travail de l'artiste, de ses réflexions, de son engagement et de sa carrière. Il en va ainsi pour Eduardo Paolozzi, comme énoncé dans le volume conséquent écrit par Judith Collins¹⁶⁹², mais aussi pour Richard Hamilton avec son exposition à la Tate de Londres et au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid en 2014, le catalogue abondant dans ce sens.

L'intérêt que je porte à Richard Hamilton est multiple. Dans un premier temps, il s'agit de l'artiste que je reconnais comme l'un des miens, c'est-à-dire comme faisant partie de mon panthéon

¹⁶⁸⁶ Richard Hamilton, *The almost complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery, Londres, 1966, p. 5.

¹⁶⁸⁷ Richard Hamilton, « 1966 – Large Glass reconstructed, together with studies, in the University of Newcastle upon Tyne by Ricahd Hamilton. Exhibited, May, as « The Bride Stripped Bare by Her bachelors, Even Again ». Photo-reportage catalogue. », in *The almost complete Works of Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁸⁸ Richard Hamilton, entretien avec Jonathan Watkins, in « Le grand déchiffreur, Richard Hamilton sur Marcel Duchamp », Zurich, JRP Ringier, 2009, p. 231. Dans ce même entretien, Hamilton raconte toute l'histoire et toutes les péripéties de cette reconstitution.

¹⁶⁸⁹ Phillippe Dagen, « Richard Hamilton, papa du Pop », *Le Monde*, 25 avril 2014.

¹⁶⁹⁰ Richard Hamilton, « entretien avec Damien Dellile, Looking for Marcel », *loc. cit.*, p.67.

¹⁶⁹¹ Judith Collins, « These exhibitions were notable not only for their content but also for their innovative modes of presentation. », in *Eduardo Paolozzi*, Farnham, Lund Humphries, 2014, p. 78.

¹⁶⁹² *Ibid.*

personnel. D'une part, par le traitement de ses images et sa façon de travailler la peinture, mélangeant photographie, collage et peinture. D'autre part, par l'intermédiaire de la musique et de la réalisation de la pochette de l'album blanc des Beatles. Et enfin parce que je l'ai rencontré et que nous avons pu échanger sur des sujets communs : la peinture, Marcel Duchamp, le commissariat d'exposition, la scénographie et les Beatles. En 2014, dans la revue de la Tate, Michael Bracewell rend hommage à l'artiste anglais et notamment à sa contribution dans le domaine du disque. Il commence son texte ainsi « Personne n'avait jamais rien de tel. L'emballage du nouveau disque anticipé à l'échelle internationale par le plus célèbre, le plus influent, le plus controversé, le plus aimé, le plus reconnu, le plus imité des groupes de rock dans le monde était blanc¹⁶⁹³ ». Plus loin Michael Bracewell qualifie Richard Hamilton d'hybridation unique de glamour américain et d'intellectualisme européen¹⁶⁹⁴. De nouveau, Michael Bracewell fait, pour le magazine Frieze, le rapport de l'exposition de Richard Hamilton à la Tate de Londres, il y décrit précisément l'enjeu même du travail de l'artiste. Pour lui, « Hamilton était un artiste pour qui le processus était le médium principal, et à travers sa carrière, l'interrelation du sujet et du processus – la synthèse du concept et de l'exécution technique, reste centrale, l'approche sans chichi de la Tate a permis au spectateur de comprendre clairement la nature cumulative et l'écoulement des idées de Hamilton¹⁶⁹⁵ ».

4. Black Eyes & Lemonade : Curating popular Art (Barbara Jones)

La ville de Londres sera dans les années cinquante propice à l'organisation d'exposition par des artistes car, en dehors des artistes de *l'Independent Group*, s'illustrera dans ce domaine l'artiste et graphiste Barbara Jones. En 1951, elle organise une exposition à la Whitechapel Gallery intitulée *Black Eyes & Lemonade : Curating popular Art*¹⁶⁹⁶. L'idée est de décloisonner les différents champs de l'art et de donner la part belle aux arts et cultures populaires. L'exposition sera conçue selon un dispositif scénique reprenant les différents stades et étapes de la vie, les salles seront découpées ainsi : naissance, mariage, mort, famille, foyer, travail, jeux, loisirs, vacances, festivals et religion. Dans son essai sur l'exposition, Gillian Whiteley explore une époque propice où « les problèmes clés en jeu fut une bataille pour l'hégémonie culturelle dans cette immédiate après guerre en Grande-Bretagne¹⁶⁹⁷ ». L'exposition remportera un vif succès, il était attendu pour une durée de huit semaines environ vingt mille visiteurs, ce sont exactement trente sept mille cinquante quatre visiteurs qui pousseront les portes de la Whitechapel Gallery en cette année 1951. À titre de comparaison, l'exposition consacrée au

¹⁶⁹³ Michael Bracewell, « This was the Modern World », Tate Magazine, n° 30, printemps 2014, pp. 74-85

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁹⁵ Michael Bracewell, « Richard Hamilton », Frieze n° 163, mai 2014, p.198-199.

¹⁶⁹⁶ Catherine Moriarty (dir.), *Drawing, writing and curating : Barbara Jones and the art of arrangement*, Londres, Whitechapel Gallery, 2013.

¹⁶⁹⁷ Gillian Whiteley, « Kitsch as Cultural Capital : Black Eyes & Lemonade ans Populist Aesthetics in Fifties Britain », in Monica Kjellman-Chapin (dir.), *Kitsch : History, Theory, Practice*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2013.

sculpteur anglais Henry Moore en 1960 attira vingt huit mille visiteurs. Comme l'écrit Catherine Moriarty, directrice du programme curatorial à l'Université de Brighton, on accorde à Eduardo Paolozzi et Richard Hamilton la paternité du développement en Grande Bretagne des relations entre art populaire et art contemporain¹⁶⁹⁸, mais il faut pourtant reconnaître que c'est Barbara Jones qui fut pionnière en ce domaine. Les recherches sur *l'Independent Group* et sur Richard Hamilton en particulier, font aujourd'hui l'objet d'une (re)découverte, surtout par les jeunes artistes et les curateurs. Cela s'explique par l'intérêt que portent les artistes à l'exposition comme forme, héritée de Richard Hamilton. Deux jeunes artistes Pia Rondé et Fabien Saleil qui, sous le commissariat de Léa Bismuth¹⁶⁹⁹, présentent leurs pièces dans un dispositif semblable à celui de Richard Hamilton pour *Grow and Form*. Ici, des structures en tasseaux de bois peints en noir dans lesquelles reposent leurs images, leurs pièces en verre et même un crâne de cheval rappelant étrangement les formes organiques du livre de D'arcy Thompson. Au plafond de cette exposition, un système de tasseaux formant un quadrillage accueille des photographies en noir et blanc, ce dispositif rappelant lui, celui de l'exposition « Man, machine and Motion ».

5. Mike Kelley

Plus proche d'aujourd'hui, l'artiste américain Mike Kelley fut curateur ou co-curateur de treize expositions et festivals entre 1986 et 2009¹⁷⁰⁰. En 1993 il est le curateur de l'exposition *The Uncanny*¹⁷⁰¹ au Gemeentemuseum de Arnhem. Il s'agit d'une exposition faisant partie du festival Sonsbeek 93. Cette exposition est aujourd'hui étudiée, analysée et citée comme l'une des plus remarquables.

¹⁶⁹⁸ Catherine Moriarty (dir.), *Drawing, writing and curating : Barbara Jones and the art of arrangement*, op. cit.

¹⁶⁹⁹ Exposition *La campagne est noire de soleil*, Pia Rondé et Fabien Saleil, (curatrice Léa Bismuth), galerie Escougnou-Cetraro, Paris, du 19 mars au 30 avril 2016.

¹⁷⁰⁰ Projets curatoriaux de Mike Kelley. 2009 « A Fantastic World Superimposed on Reality : A Select History of Experimental Music », Gramercy Theater, New York, New York. Co-curaté avec Mark Beasley. 2005, « James Hayward », CUE Art Foundation, New York, New York. « Street Credibility », Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona. 2004 « Mike Kelley's Film Festival: über Das Unheimliche », Film Casino, Vienne, Autriche. En parallèle de l'exposition « The Uncanny », « Street Credibility », Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California. « Mike Kelley Curates », Detroit Artists Market, Detroit, Michigan. 1999, « Unisex Love Nest », Palais Attems, Graz, Autriche. « The Revolution Will Not Be Televised », Track 16 Gallery, Los Angeles, California. 1998, « Visitors' Gallery », Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California. Co-curaté avec Paul McCarthy. 1993, « The Uncanny », Gemeentemuseum, Arnhem, Pays-bas. 1986, « Hear Me Roar », Los Angeles Contemporary Art Exhibitions (LACE), Los Angeles. « Social Distortion », Los Angeles Contemporary Art Exhibitions (LACE), Los Angeles.

¹⁷⁰¹ Mike Kelley, *The Uncanny*. Arnhem, The Netherlands : Sonsbeek, 1993.

5.1 The Uncanny

Mike Kelley répond en 1993 à l'invitation de Valerie Smith, commissaire de la manifestation annuelle Sonsbeek¹⁷⁰². L'exposition sera remontée en 2004 à la Tate Liverpool et au MUMOK de Vienne. En 2010, une partie de l'exposition sera présentée lors de la 8^{ème} Biennale de Gwangju en Corée du Sud. Cette exposition fonctionne selon le concept freudien du surnaturel, où le familier est rendu peu familier devenant par conséquent suspect. Mike Kelley rassemble dans cette exposition une collection d'objets issus de la culture populaire, de l'art contemporain, de l'histoire de l'art et des sciences [Fig. 179]. L'exposition présente des œuvres de Kiki Smith, Marcel Duchamp, Edgar Degas, une figure en cire de Jimmy Carter provenant du musée Tussaud de Londres, des photographies des expériences de Harry Harlow sur les relations mère enfant chez le singe, des œuvres de Tony Ousler ou encore les mannequins remplaçant les membres du groupe *Kraftwerk*.

Dans cette exposition l'artiste-curateur veut montrer la ré-émergence de la sculpture figurative polychrome dans les années 1980/90 : « Ce fut un mode sculpturale qui avait été refoulé au cours de la période moderniste. J'ai été intéressé par la présentation de ce «post-moderne» de récupération esthétique de la forme sculpturale traditionnelle comme un freudien «retour du refoulé» - comme une chose familière qui était revenue sous forme inconnue. Comme je l'ai écrit dans mon essai pour l'exposition, dans les années 1980 un travail sur le corps a été vu en termes d'aides, et a évoqué la mortalité humaine et la réalité matérielle du corps. La sculpture était [...] le seul art abordé à travers la notion de simulation selon Baudrillard¹⁷⁰³ ». Plus loin il donne une explication sur l'exposition et par la même occasion sur ses recherches, « peut-être que ma position est celle d'un enfant du modernisme, mais ma relation aux textes a toujours été fictive. Je ne vois pas la psychologie ou la psychanalyse comme une science. Freud est évidemment un grand penseur, mais je reviens à lui à cause de sa qualité d'écriture. Il y a toujours un enracinement dans le monde, un retour aux relations familiales, aux relations entre les objets, une préoccupation qui est plus distante chez Lacan, Deleuze ou Guattari. Pour moi, leurs théories sont abstraites et déconnectées¹⁷⁰⁴ ».

Il est intéressant de noter que l'on peut se sentir proche du travail d'un artiste alors que nos sources peuvent diverger ; dans mon travail et cette double activité d'artiste-curateur, nous comprenons bien que Gilles Deleuze et Félix Guattari sont des pivots de ma pensée et de mes recherches, ils ne l'étaient visiblement pas pour l'artiste américain. Je le rejoins cependant à travers son intérêt pour les différentes formes de culture populaire, dans cette exposition, *The Uncanny*, il s'intéresse à la science-fiction, et aux séries télé. Notre point commun se situe dans le mélange du réel

¹⁷⁰² Valerie Smith, « Something I've Wanted to Do But Nobody Would Let Me : Mike Kelley's The Uncanny », *Afterall*, automne-hiver 2013. Il s'agit du compte-rendu de la conférence donnée par la commissaire à la Central Saint Martins College of Art and Design de Londres en novembre 2012.

¹⁷⁰³ Mike Kelley, entretien avec Jeffrey Sconce, « I've got this strange feeling », *Tate etc*, n° 1, été 2004. Repris in *Mike Kelley: Interviews, Conversations, and Chit-chat*, 1986-2004, Zürich, JRP Ringier, 2005.

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*

et du fictionnel, le mélange de détail biographique et de souvenir d'événements médiatiques, films, séries, dessins animés ou livres. L'ensemble du projet est un jeu entre la mémoire réelle et la mémoire méditative. Alors que Mike Kelley s'intéresse à la musique concrète et aux compositions de musique minimal, comme celle de La Monte Young, il découvre les expériences de Konstantin Raudive¹⁷⁰⁵ qui enregistrerait les voix des morts. Jens Hoffmann consacre une courte présentation de cette exposition de quarante deux lignes dans son ouvrage sur les cinquante expositions les plus influentes¹⁷⁰⁶, à croire que *The Uncanny* est plus un prétexte pour écrire sur une exposition organisée par un artiste, que pour en démontrer l'intérêt. Cette « exposition dans l'exposition » pour reprendre les mots de Kelley est le résultat d'un double constat de la part de l'artiste américain. Il faut pour cela se reporter au texte écrit par Mike Kelley dans le catalogue de l'exposition, « Jouer avec les choses mortes » (*Playing with Dead Things*)¹⁷⁰⁷.

Le premier constat est celui de vouloir rendre compte de la sculpture figurative qui avait été écartée au profit de la performance. Il va jusqu'à choisir la statuaire polychrome jugée comme kitsch ou de mauvais goût. Il tire un lien avec la statuaire polychrome médiéval : « Son ambition est de revenir aux origines nobles de sculptures telles qu'on les trouvait dans les églises médiévales¹⁷⁰⁸ ». Le second constat est généré par l'accumulation d'images et d'œuvres d'art qui, disposées ensemble, provoquent un sentiment d'étrangeté. Ces œuvres, ces images sont des jambes de cire de Robert Gobert, l'artiste belge Marcel Broodthaers donnant une interview ou une sculpture de Paul Thek. Il s'agit aussi de sculptures en cire provenant du Musée Tussaud de Londres ou encore de nains de jardin. Comme le souligne avec justesse Florence Ostende¹⁷⁰⁹, cette exposition est devenue majeure ou influente parce que le résultat dépasse le postulat de départ. Malgré le fait, qu'il n'y ait aucune œuvre de Kelley dans l'exposition, l'artiste « considère ce projet comme faisant partie intégrante de son travail¹⁷¹⁰ ». D'ailleurs, l'exposition est présentée comme telle dans le catalogue de la rétrospective Mike Kelley au Stedelijk Museum en 2013¹⁷¹¹, organisée par Ann Goldstein, directrice du Stedelijk Museum en coopération avec la Mike Kelley Foundation for the Arts.

¹⁷⁰⁵ Konstantin Raudive, *The Voices of the Dead*, Bruxelles, Sub Rosa, 2002. Raudive était philosophe et ancien élève de Jung, il avait publié un essai au titre explicite (*L'inaudible devient audible*), il enregistrerait sur bandes magnétiques les voix des morts, sortes d'interférences spectrales. Ces matériaux étaient restés inexploités, seul William S. Burroughs les avait réinterprétés dans ses écrits.

¹⁷⁰⁶ Jens Hoffmann, *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p. 69.

¹⁷⁰⁷ Mike Kelley, « *Playing with Dead Things* », in *The Uncanny*, Arnhem, Gemeetmuseum Arnhem, 1993, p. 4-27. Il existe une seconde version de ce texte publié in *Mike Kelley, Artist*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Wather König, 2004.

¹⁷⁰⁸ Florence Ostende, « Mike Kelley dans le rôle du *Sunday Curator* : Le cas de l'exposition *The Uncanny* (1993) », in Colloque HISTOIRES D'EXPOSITIONS – QUELLES QUESTIONS ? Organisé par Bernadette Dufrene, Jérôme Glicenstein, Centre Georges Pompidou, Paris, 6, 7 et 8 février 2014.

¹⁷⁰⁹ Florence Ostende, « Eloge de l'impureté. L'exposition *The Uncanny* et les Harems de Mike Kelley », in *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, n° 127, printemps 2014. Paris, Centre Pompidou, p. 52.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*

¹⁷¹¹ Une version tronquée de cette rétrospective sera présentée Centre Pompidou à Paris, du 2 mai au 5 août 2013. Une version plus proche et complète de l'exposition du Stedelijk Museum, sera présentée au MoMA PS1,

Le catalogue¹⁷¹² présente les œuvres de l'artiste par ordre chronologique. L'exposition figure en bonne place¹⁷¹³ entre les œuvres réalisées entre 1992 et 1994. Il est rappelé dans cet imposant ouvrage que l'exposition *The Uncanny* est « fondée sur une collection d'images figuratives qu'il (Kelley) a assemblé dans un travail commun avec Paul McCarthy, *Heidi*. Mike Kelley et Paul McCarthy ont transformé la galerie Krinziner de Vienne en studio de tournage pour leur film « Heidi¹⁷¹⁴ ». La référence au roman pour enfants écrit par Johanna Spyri en 1880 est évidente. Ce qui est aussi évident, c'est le choix du roman dont la publication coïncide avec l'apparition des maladies modernes, celles des habitants des villes. Le roman *Heidi* raconte l'histoire d'une petite fille qui vit dans la montagne avec son grand père, au milieu de la nature et de ses bienfaits. La jeune orpheline doit rejoindre Francfort pour vivre chez sa tante, afin de tenir compagnie à la jeune Klara, une jeune fille paralysée. Heidi ne s'adaptera pas au mode de vie citadin, son état se dégradant petit à petit. La fin du roman voit le retour de l'héroïne à la montagne chez son grand-père, accompagnée de Klara qui, par miracle, retrouve l'usage de ses jambes grâce aux pouvoirs surnaturels de la nature. Sigmund Freud décrit ce sentiment « d'inquiétante étrangeté » (Das Unheimliche), comme une sensation provoquée par quelque chose de familier¹⁷¹⁵. Cet ailleurs marqué du sceau de l'*Unheimliche* dessine selon Paul Audi, « le contour d'une étrangeté à soi qui, en même temps, ne cesse jamais de lui être intime, d'être proche de soi, voire de se tenir à l'intérieur même de son être soi¹⁷¹⁶ ».

Les intentions de Mike Kelley et Paul McCarthy sont de créer une circonvolution d'associations entre « Heidi, la pureté du mythe américain, l'Europe et la façon dont la famille est vue par les médias, les films d'horreur et l'ornementation, le grand-père, Heidi¹⁷¹⁷ et Peter, la famille rurale. » Harald Falckenberg rappelle que la vidéo *Heidi* de 1992 est « mémorable, une satire exagérée de la sexualité dans la culture alpine, à laquelle on peut joindre la performance de 1998 qui marqua le centenaire de la sécession à Vienne¹⁷¹⁸ ». Mike Kelley et Paul McCarthy cherchent clairement à s'attaquer à l'architecture puriste de Adolf Loos, connu au Etats-Unis par l'intermédiaire de son élève Richard Neutra qui œuvra dans un style similaire en Californie. Dans la vidéo, la chambre d'Heidi avec ses murs verts est la reconstitution d'un intérieur typiquement « Loosien », la pièce est semblable à une chambre d'hôpital.

Les deux artistes se livrent à une séance de tatouage où il dessinent sur les fesses de la jeune enfant une rose, symbole archétypal du tatouage et un cube avec à l'intérieur l'inscription Adolf Loos.

de New York, du 12 octobre au 2 février 2014, suivie par une présentation au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, du 23 mars au 28 juillet 2014.

¹⁷¹² Meyer Hermann et Mark Goldstein, *Mike Kelley*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2013.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 179-181.

¹⁷¹⁴ Pour cela, se reporter au texte sur les vidéos réalisée par Kelley, in Harald Falckenberg, *Mike Kelley, 99,998% Remaining*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 65.

¹⁷¹⁵ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, (trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty.)

¹⁷¹⁶ Paul Audi, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, Paris, Verdier, 2010, les éditions Encre marine (2005), p. 754.

¹⁷¹⁷ Harald Falckenberg, *Mike Keley, op. cit.*, p. 65.

¹⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

En fond sonore, une voix, celle du grand-père, ne cesse de répéter « Le cube blanc a expulsé la jeune fille malade à cause de son ornement¹⁷¹⁹ ». Ici, le cube blanc renvoie de toute évidence à la forme géométrique symbole du volume par excellence, voulu par Adolf Loos. Mais, il renvoie aussi au white cube, celui de l'espace d'une galerie ou d'un musée, vivement critiqué par Brian O'Doherty qui rejette tout ornement lui aussi¹⁷²⁰. L'exposition *The Uncanny* est composée de salles rassemblant toutes les œuvres citées plus haut. Une salle attire notre attention, celle dite des « Harems ».

La salle des Harems est la dernière de l'exposition [Fig. 180], elle regroupe les collections personnelles de l'artiste. Elle est composée de disques vinyles, cailloux, billes, cartes postales, bande dessinée, jouets, verres à vodka, cendriers, cuillères, images de paquet de chewing-gum, pages de magazines de mode, bannière religieuse, revue érotique, ainsi qu'une collection de cintres servant aux cambriolages de voitures à Los Angeles. Cet inventaire relève de la volonté de l'artiste de présenter des objets impurs à l'exposition. Comment tous les objets et images présents dans l'exposition peuvent être montrés ensemble, de la statuette religieuse à des installations d'art aux côtés de poupée, mannequin en cire ou accessoire de films d'horreur ? Mike Kelley se délecte à présenter dans un même espace une vision concentrée de l'angoisse perpétuelle de chacun, l'angoisse de la fin parfois proche. Il se situe dans une approche phénoménale, rappelons que dans *Sein und Zeit*, Martin Heidegger analyse l'angoisse comme une « tonalité (affective) fondamentale¹⁷²¹ », renvoyant à « l'apparition angoissée du Rien à l'être-dans-le-monde¹⁷²² », comme le précise Jean-Luc Marion : « Ce devant quoi s'angoisse l'angoisse, c'est l'In-der-Welt-sein lui-même¹⁷²³ ».

L'apparition du rien dans l'angoisse dans *Sein und Zeit*, renvoie à l'angoisse du phénomène d'être. En cela Mike Kelley essaie de bouleverser les conventions de la monstration d'exposition. Il se réfère explicitement à Andy Warhol, Marcel Duchamp et André Breton, mais c'est dans la foire dada de 1920, et son mode de présentation, chaotique qui est la référence ultime. Souvenons nous que lors de cette exposition étaient aussi présentées des œuvres réalisées par des amateurs en art. *The Uncanny* fonctionne comme une œuvre d'art total à l'image de l'exposition dada, un *gesamtkunstwerk* auquel le visiteur assiste en toute impunité. Le mannequin prussien exposé descendant du plafond dans la foire dada de 1920, nous rappelle sans hésiter celui que Mike Kelley expose, *The Flying Figure*, une pièce de Jonathan Borosky de 1983-84.

Sigmund Freud considère ce sentiment caché de l'ordre de l'esthétique. Ce sentiment est présent dans diverses périodes de l'histoire de l'art, dans le romantisme, le symbolisme et aussi dans le surréalisme. Ce dernier n'est pas oublié dans l'exposition, avec la présence de sculptures figuratives à échelle humaine qui rappellent les mannequins surréalistes de l'exposition internationale du surréalisme de 1938.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*

¹⁷²⁰ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie. loc. cit.*

¹⁷²¹ Jean-Luc Marion, *Réduction et donation, op. cit.*, p. 308.

¹⁷²² *Ibid.*

¹⁷²³ Martin Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p. 187.

Mike Kelley en tant qu'artiste-curateur, n'oublie pas de se référer à des dispositifs scéniques d'expositions d'œuvres, ainsi, il fait reproduire dans le catalogue, afin de nous alerter sur ses intentions : une photographie de la foire dada de 1920, des photographies de Man Ray de l'exposition surréaliste de 1938, montrant les mannequins dans la rue aux lèvres, le dispositif de Andy Warhol pour les vitrines du magasin Bonwit Teller à New York en 1960, et le dispositif de Marcel Duchamp et André Breton pour la vitrine de Gotham Book Mart en 1945. Afin de rendre compte du climat instauré par cette exposition, il est nécessaire de donner un aperçu des œuvres et pièces exposées¹⁷²⁴. L'« Unheimliche » est comme l'écrit Sigmund Freud, « sans aucun doute, ce concept est apparent à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec « ce qui provoque l'angoisse¹⁷²⁵ ». Il ajoute plus loin que ce sentiment mérite un mot spécial car, « On voudrait savoir quel est ce fond, ce sens essentiel qui fait que, dans l'angoissant lui-même, l'on discerne le quelque chose qui est l'inquiétante étrangeté¹⁷²⁶ ». Dans un entretien avec Thomas McEvelley, Mike Kelley

¹⁷²⁴ Les œuvres présentées et agencées par Mike Kelley pour cette exposition sont : La tête en marbre avec les yeux peints du prêtre de Serapis, art roman impérial, un mur de masques issues de films d'horreur, *Man Walking to the Sky* de Jonathan Borofsky (1992), La canonisation de Saint Francis par Dionigi Bussola (XVII^{ème}), Madelaine de Pedro de Mena, sculpture polychrome de 1664, *Virgin Mary* de Kiki Smith (1992), *la petite danseuse de 14 ans* de Degas (1878-79), *La tombe d'un hippie mort* de Paul Thek (1967), une photographie d'un ventriloque, les restes des corps d'un couple pris par l'éruption du vésuve. Une figure de cire de Jimmy Carter de 1976, une poupée anatomique d'une petite fille, *Janitor* de Duane Hanson de 1973, la statue grandeur nature de Frankenstein provenant du film avec Boris Karloff, un modèle anatomique en cire de 1856, des têtes en cire issues du Musée de pathologie et d'anatomie de Vienne, *Untitled* de Cindy Sherman de 1992, *Warrior's Leg* de Paul Thek de 1966-67, le fragment d'une sculpture d'une royaliste mutilé lors de la Révolution française (XVIII^{ème}), une photographie d'études de mains destinés à Auguste Rodin (1899), *Les atrocités des Balkans* de Jean-Jacques Rousseau (1913), *Untitled* de Jasper Johns de 1972, *From Hand to Mouth* de Bruce Nauman de 1967, *The Illegal Operation* de Edward Kienholz de 1962, une photographie d'un suicide érotique issue des archives de la police allemande, *Ten Heads Circle/in and Out* de Bruce Nauman de 1990, des masques issues de séries de science-fiction, *Spirituality in the Flesh* de Sandy Skoglung (1992), *L'amour* de Tetsumi Kudo (1964), *Naked*, porcelaine polychrome de Jeff Koons, *Les joueurs de ballon* de Jean-Léon Gérôme (1902), *The Hand Refrains* de Edward Burne-Jones (1868-70), une gravure érotique du XVIII^{ème}, *Untitles* de John de Andre (1977), une photographie d'un acte de vandalisme dans la basilique Saint Pierre de Rome, une photo érotique des années 1930, des images d'expériences sur des singes, une sculpture de la vierge marie (1980), une photo où Salvador Dali pose devant des mannequins, une poupée de Hans Bellmer (1935), un mannequin d'enfant de 1914, une image où l'on voit un mannequin en cire représentant Abraham Lincoln récitant le discours de Gettysburg à Disneyland, une photographie d'une poupée de Bellmer, *Étant Donnés* de Marcel Duchamp, des images du film *Le Golem* de 1915, *Figures of Wax* de Marcel Broodthaers (1974), un automate d'enfant écrivant (XVIII^{ème}), le robot-femme du film *Metropolis*, 1926, un mannequin femme sur un vélo, Piro Manzoni signant une femme, *Living Art* de 1961, *The Garden* de Paul McCarthy (1991-92), *MMPI Test Doll* de Tony Ousler, 1993, des têtes en terre cuite provenant de la tombe de l'empereur de Chine Qin Shi Huang, des images de destructions des sculptures monumentales de Lenine, une image de la foire dada de 1920, des images de manifestation de jeunes musulmans à Londres en 1989, des mannequins placés sur des sites d'essais nucléaire, une image des membres de Kraftwerk, un mannequin tatoué, *Stand in the Corner and be Ashamed of Yourself* de Martin Kippenberger (1989), *Attempt to Raise Hell* de Dennis Oppenheim (1947), les photos de Man Ray de l'exposition internationale du surréalisme de 1938, une image d'une vitrine conçue par Warhol, une image de la vitrine conçue par Duchamp et Breton en 1945, une photo de Dorothea Lange, *Table, Chair, Hatstand* de Allen Jones de 1969, *Male Mannequin* de Charles Ray de 1990, *My friend* de John Miller (1989), des photos d'effets spéciaux pour films d'horreur, *Buste de femme* de Dali (1933), une image de King Kong, *untitled* de Rober Gober (1990).

¹⁷²⁵ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit.

¹⁷²⁶ *Ibid.*

revient sur l'organisation de l'exposition¹⁷²⁷. Au départ, il avait proposé de faire une intervention dans le musée, « L'œuvre d'art que j'ai proposé était d'organiser une exposition pour le musée¹⁷²⁸ ».

Il ne s'agissait pas de faire une exposition avec les œuvres de la collection du musée mais d'utiliser l'espace du musée et de faire venir des œuvres de l'extérieur. Rapidement l'idée de l'inquiétante étrangeté s'est imposée à l'artiste qui voulait réaliser une exposition avec des œuvres uniquement figuratives, proposant des pièces en rapport avec la mort et sa représentation¹⁷²⁹. Pour l'artiste, la mort est une question importante relative au postmodernisme¹⁷³⁰. Ce retour à la figuration, comme il le précise, est une évocation de la tradition des *memento mori*. Il s'agit d'un genre artistique qui a pour but de rappeler aux hommes qu'ils sont mortels¹⁷³¹.

L'exposition est un dialogue entre des passages du texte de Sigmund Freud, des œuvres d'art, des documents photographiques et des passages de textes relatifs à la relation qu'entretenait le tueur en série Ed Gein à la mort, qui continue aujourd'hui de nourrir l'imaginaire américain¹⁷³². Mike Kelley s'intéresse aux supposées qualités magiques de certaines religions qui, comme il le souligne, entretiennent une confusion entre le vivant et la mort¹⁷³³. Il estime que les œuvres modernes ont souvent joué avec cette confusion malgré le fait que le modernisme ait toujours essayer de la réprimer durement¹⁷³⁴. Il ajoute : « l'inquiétante étrangeté n'est pas spécifiquement un phénomène moderne ou postmoderne ; il est une expérience psychologique¹⁷³⁵ ». John Baldessari se souvient de son étudiant : pour lui, Mike Kelley était un artiste ouvertement cérébral, il l'encouragea donc à œuvrer dans le domaine de la performance : « Il voulait haranguer la foule de monologues qui seraient meilleurs que ceux des prêtres Baptiste¹⁷³⁶ ». Mike Kelley remonte en 2004 à la Tate Liverpool l'exposition de 1993. Lors de cette nouvelle présentation, de nombreux artefacts disparus ont laissé place à des sculptures figuratives.

L'exposition est essentiellement composée de sculptures figuratives. En compagnie de Rob Rohrer, il réalise un film de vingt minutes dans les allées du musée. Ce film ne sera achevé qu'en 2008. Le communiqué de presse de l'époque relate que l'exposition « est basée sur un projet original initié par Kelley, il y a plus de dix ans, qui a été revisité et mise à jour pour la Tate Liverpool en

¹⁷²⁷ Mike Kelley « entretien avec Thomas McEvilley, From The Sublime to The Uncanny », in Mike Kelley, *Foul Perfection*, Cambridge, MIT Press, 2003, p.58-67.

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷³⁰ *Ibid.*

¹⁷³¹ *Memento mori* est une locution latine qui signifie « souviens toi que tu vas mourir. »

¹⁷³² Ed Gein (1906-1984), est un tueur en série nécrophile américain, il a été reconnu officiellement du meurtre de deux femmes, mais de nombreux restes provenant de différents corps ont été retrouvé chez lui, lors de son arrestation. Surnommé le « boucher de Plainfield », il déterrait et mutilait des cadavres. Son histoire a fait l'objet de nombreuses adaptations ou citation au cinéma, citons : *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock, *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper, *maniac* de William Lustig (1980), *le Silence des Agneaux* de Jonathan Demme (1991), *Ed Gein, le boucher* de Jeff Gillen et Alan Ormsby (1974). De nombreux groupes de Death Métal se sont librement inspirés de la vie du tueur : *Slayer*, *Mudvayne*, *Grindcore*, ou encore *Macabre*.

¹⁷³³ Mike Kelley « entretien avec Thomas McEvilley », *loc. cit.*, p. 60.

¹⁷³⁴ *Ibid.*

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p.61.

¹⁷³⁶ *Ibid.*

étroite collaboration avec l'artiste »¹⁷³⁷. L'exposition est découpée en différentes salles : L'inquiétante étrangeté (The Uncanny), Echelle (Scale), Couleur (Color), Les parties du corps et l'intégrité (The body part and wholeness), Le ready-made et le double (The ready-made and the double), Statues et mort (Statues and death), La statue comme remplaçant (The statue and stand-in) et Les harems (The harems). Dans cette dernière salle semblable à celle présentée en 1993, les Harems, sont présentées les diverses collections de l'artiste. La vidéo de vingt minutes est une suite de plans filmés dans les allées de l'exposition, celle-ci est comme scannée ou répertoriée dans le but de servir d'archive et de pense-bête pour l'éventuel remontage de l'exposition. Les images sont accompagnées par une voix off, celle de William Braithwaite, qui de son accent typiquement anglais, donne les informations les plus simples de chaque pièce présentée (nom de l'artiste, nationalité, titre et date de l'œuvre).

Comme le souligne Florence Ostende, la personne qui éprouverait l'envie de remonter l'exposition *the Uncanny* serait confrontée aux nouvelles directives de l'artiste. Cette exposition serait uniquement composée du film de vingt minutes, celui-ci se substituant « à l'exposition des sculptures, mais également (il devra) être projeté aux côtés de la collection des Harems, dont il est inséparable¹⁷³⁸ ». Les Harems de Kelley ayant été achetés par le collectionneur Kouros Larizadeh en 1999, il devient difficile aujourd'hui d'envisager une reconstitution. Ce qui importe c'est le rapprochement que fait Mike Kelley avec l'idée du devenir épistémique du « souvenir-écran », exprimé par Sigmund Freud en 1896¹⁷³⁹. L'auto-analyse du psychanalyste n'est pas le fruit du hasard. Le souvenir-écran est un souvenir auquel le patient ne prête pas attention mais qui cache un souvenir refoulé. Le psychanalyste réalise cette auto-analyse après la mort de son père, il abandonne alors son sujet, l'hystérie, pour se consacrer aux souvenirs d'enfance qui affluent constamment chez lui.

6. Peindre *The Uncanny*

The Uncanny est la plus grande peinture réalisée pour cette série des *curating painting* (200 x 200 cm) [Fig. 66]. Contrairement à beaucoup de peintures de cette série, la vue d'exposition n'est pas intégrée dans la bibliothèque. Elle est similaire à ce qu'elle était dans l'exposition, celle-ci n'ayant pas de telle bibliothèque. Elle fonctionne ici comme une affirmation du travail épistémologique que j'effectue quotidiennement pour la réalisation d'une telle peinture. La méthode de travail est aussi différente, cherchant à désamorcer l'angoisse d'être trop souvent lié à la reproduction photographique. La palette est plus claire, plus lumineuse, comme l'est ma représentation de cette exposition de 1993.

Au premier plan sur la droite, l'amas coloré figure une sculpture présentée dans l'exposition. Mais de quelle sculpture ou installation s'agit-il ? Car elle ne semble pas identifiable. Il ne s'agit en fait ni d'une sculpture, ni d'une installation, mais de figures humaines anatomiques servant lors de

¹⁷³⁷ Communiqué de presse, Mike Kelley, « The Uncanny », Tate Liverpool, du 20 février au 3 mai 2004.

¹⁷³⁸ Florence Ostende, « Éloge de l'impureté. L'exposition *The Uncanny* et les Harems de Mike Kelley », *loc. cit.*, p. 60

¹⁷³⁹ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

démonstrations à caractère éducatif. Des torsos, têtes, jambes et bras en plastique. Ces objets traités picturalement de manière à ne pas être identifiables, sont des blocs formes et des blocs couleurs, des espaces de pensée picturale. La touche est plus large, jetée, moins canalisée que pour le reste du tableau.

Pour cette toile, la vue d'exposition pourtant frontale est représentée penchant vers la droite, basculant, pivotant sur un axe invisible. La technique employée aussi dénote une recherche matérielle de la quête d'une forme de plénitude. Une plénitude qui fonctionne comme un jeu illusoire. Une précarité de l'illusion, soulignée par l'emploi dans ce tableau du basculement de l'image. La chose vue, ce qui est regardé, et le regardeur se rejoignent dans une planéité même de la surface du tableau. J'ai réalisé une petite sculpture d'après cette exposition. Une allusion en plâtre, une main, la mienne, tient le simulacre du catalogue de l'exposition *The Uncanny*. Plus qu'un simple catalogue, comme nous avons pu le voir précédemment, il est un livre d'artiste pensé pour la compréhension de cette exposition comme un cheminement de pensée de l'artiste Mike Kelley. La main en plâtre est jaunie volontairement par l'emploi d'un vernis, sur lequel j'ai fait couler de la résine. La main placée à l'envers lors du coulage de la résine, celle-ci a formé des gouttes sur le bout des doigts. Une fois renversées, ces gouttes créent un sentiment d'étrangeté comme pouvait le véhiculer l'exposition de Mike Kelley.

Dans *The Uncanny*, Mike Kelley expose une sculpture de l'artiste Paul Thek auquel il consacra un texte, un an auparavant. Ce texte intitulé *Mort et transfiguration* réhabilite le sculpteur ayant pourtant beaucoup exposé dans les galeries et musées, mais qui, selon Mike Kelley, n'a pas à l'époque la renommée qu'il mérite. Paul Thek est ce que l'on nomme un « artiste pour artiste¹⁷⁴⁰ », signifiant un artiste reconnu comme influent par les autres artistes. Souvent copié mais jamais égalé, l'artiste pour artiste est « l'une de ces figures de l'ombre qui ne semblent exister que par la rumeur, connues des faiseurs d'art, mais pas de ceux qui en rendent compte¹⁷⁴¹ ». Kelley a montré dans un de ses Harems, un immense mur tapissé de pochettes de disques issues de la culture populaire. Ceci n'est pas sans rappeler l'intérêt qu'il porte au domaine musical, notamment à celui de la musique rock. Il a réalisé un grand nombre d'enregistrements, aboutissant à une grande production de disques vinyles et de Cd. Nous entrons alors dans le domaine collaboratif, initié par Mike Kelley au sein du groupe *Destroy all Monsters*. Un groupe de rock qui exista de 1973 à 1985. Ce groupe inclassable touche aux musiques punk rock, rock psychédélique, heavy metal et noise rock. Les concerts et représentations sont l'occasion de grandes performances artistiques.

¹⁷⁴⁰ Kelley reprends cette expression « J'en étais assez surpris, dans la mesure où j'avais toujours pensé que Paul Thek était un « artiste pour artiste. », Mike Kelley, « Mort et transfiguration, (Death and Transfiguration) », in catalogue Paul Thek, Turin, Castello di Rivara, 1992, p. 15-20. Le texte est repris par Catherine Chevalier et Andreas Fohr, *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 204-213.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*

IV- LES SCÉNOGRAPHES ARTISTES

1.1 El Lissitzky

El Lissitzky est présenté, dans une notice autobiographique¹⁷⁴², comme complètement engagé dans la scénographie d'exposition depuis 1919. En 1919, il réalise son premier projet Proun (Projet d’Affirmation du Nouveau en Art). En 1922 et 1923, il participe à l’organisation de la première Exposition d’Art Soviétique à Berlin et à Amsterdam. En 1923, il séjourne à Hanovre où il crée le premier carton (Kestner-Mappe) des Prouns et le carton de figurines *La Victoire sur le Soleil*. Trois plus tard, il est invité par le comité de l’exposition d’Art Internationale à Dresde pour concevoir la salle réservée à l’art abstrait. En 1927, il réalise sur la demande de Alexander Dorner, la salle des abstraits (raum Der Abstrakten) au Landesmuseum de Hanovre. L’année suivante, il est nommé artiste directeur du Pavillon Soviétique à l’exposition internationale de la presse (exposition Pressa) à Cologne. En 1929 pour l’exposition Film und Foto à Stuttgart, il réalise le stand de l’union soviétique. L’année suivante le Ministère de la Santé le nomme artiste en chef du pavillon Soviétique à l’Exposition Internationale d’Hygiène à Dresde, tandis qu’il conçoit la section soviétique de l’Exposition Internationale de la Fourrure IPA à Leipzig, à la demande du commissariat du peuple au commerce extérieur. En 1931, il est l’architecte de l’exposition permanente d’architecture dans le parc de la Culture Gorki. L’année suivante il réalise le pavillon de la section russe à l’exposition Internationale d’Aviation à Paris. En 1934, il est nommé artiste en chef de l’Exposition Agricole de toute l’Union Soviétique. El Lissitzky s’est donc imposé au fil des années dans la conception spatiale de stands et expositions pour l’état soviétique. Un artiste d’état qui inventa l’utilisation du photomontage d’images plus grandes que nature. L’élément déclencheur fut sans nul doute ses expériences spatiales, qu’il développa au Landesmuseum de Hanovre.

El Lissitzky rencontre Theo van Doesburg et Hans Richter à Düsseldorf, lors du Congrès International des Artistes Progressistes (Ersten Internationalen Kogress Progressiver Kunstler) en mai 1922. Il parle de l’art comme d’« un outil de progrès universel¹⁷⁴³ ». Ces déclarations font écho à celles des artistes du Bauhaus. Le succès et la visibilité des activités d’El Lissitzky vont l’amener à Hanovre, pour une exposition personnelle en janvier 1923 à la Kestner Society. Le plan de l’exposition est réalisé par Kurt Schwitters. El Lissitzky s’était exprimé sur l’artiste allemand en des termes élogieux : « Schwitters, avec son cerveau pour écrire, les yeux pour la couleur et les mains pour la matière Ces

¹⁷⁴² « El Lissitsky « Autobiographie », in catalogue *El Lissitsky, architecte, peintre, photographe, typographe, 1890-1941*, Stedelijk Museum, Madrid, Fundacion Caja de Pensiones et Paris, Musée d’Art Moderne de la ville de Paris / ARC, 1990-1991, pp. 8-13.

¹⁷⁴³ Déclaration de la faction constructiviste Internationale in Stephen Bann, *The tradition of Constructivism*, New York, Viking, 1974, p.69.

attributs, ensemble, produisent un résultat remarquable¹⁷⁴⁴ ». El Lissitzky et Kurt Schwitters vont devenir très proches pendant plusieurs mois, et, comme le note Peter Nisbet¹⁷⁴⁵, cette alliance entre un artiste dada et un artiste russe va trouver un terrain d'entente dans l'intérêt qu'ils partagent pour la réutilisation de matériaux préexistants et pour l'expansion de la forme plastique en environnement.

En Octobre 1922, Kurt Schwitters présente El Lissitzky à Eckard von Sydow¹⁷⁴⁶, le président de la Kestner Society et à Alexander Dorner du Landesmuseum de Hanovre. Eckard von Sydow, président de la Kestner Society et Alexander Dorner directeur du Landesmuseum commandent à l'artiste un port-folio¹⁷⁴⁷ constitué de lithographies, qui servira de cadeau aux membres de la Kestner Society. Il est composé de six lithographies éditées en cinquante exemplaires lors de l'été 1923. Imprimé en rouge, noir et gris, le travail de El Lissitzky reflète la diversité de ses approches plastiques usant de formes *Prouns*, mais aussi de formes au caractère suprématiste mêlées à des formes abstraites. Une des lithographies se distingue des autres. Une axonométrie d'une architecture Proun. Cette image avait été créée lors de la Grande exposition d'Art de 1923 à Berlin (Grosse Berliner Kunstausstellung). Lors de son séjour en Hollande, El Lissitzky écrit dans le journal constructiviste *G* : « La nouvelle salle ne nécessite pas d'images, cela n'est pas une image mais la transposition de surfaces plates. L'équilibre que j'atteins dans cette salle doit être élémentaire et capable de changer, il ne doit pas être dérangé par un téléphone ou tout autre objet standard de bureau. Le salle est pour l'être humain, l'être humain n'est pas pour la salle¹⁷⁴⁸ ». Suite au succès du Portfolio, la Kestner Society en commande un second dont le thème sera un opéra futuriste russe *Pobeda nad solntsem* (Victoire sur le Soleil). L'artiste renoue avec ses racines et son mentor Kasimir Malevitch¹⁷⁴⁹. 1923 est aussi l'année où il collabore à la revue *dada Merz* de son ami Kurt Schwitters, il publiera dans le sixième numéro, un photogramme réalisé avec quatre lampes (Heliokonstruktion 125 Volt). Pour L'Internationale Kunstausstellung de 1926 à Dresde, il réalise une Salle *Proun*, comme le souligne le curateur Matthew Drutt : « À ce moment, l'espace était un environnement pour l'art et non un environnement d'art¹⁷⁵⁰ ». Il propose aux organisateurs de cette exposition, un nouveau système d'accrochage.

Ce système innovant comportait : des panneaux coulissants, des murs de différentes couleurs, des panneaux en bois de diverses textures et des surfaces métalliques. La proposition de l'artiste est de construire une pièce d'exposition temporaire qui accueillerait des œuvres de Piet Mondrian, Fernand

¹⁷⁴⁴ El Lissitzky, « Exhibition in Berlin », *Veshch* n° 3 (mai 1922), in Sophie Lissitzky-Küppers et Jen Lissitzky (dir.), *Proun und Wolkenbügel : Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1977, pp. 341-342.

¹⁷⁴⁵ Peter Nisbet, « Introduction to El Lissitzky », in catalogue *El Lissitzky, 1890-1941*, Cambridge, Harvard University Art Museum, 1987, p. 28.

¹⁷⁴⁶ El Lissitzky va aussi rencontrer sa femme à cette occasion, Sophie Küppers veuve du fondateur de la Kestner Society.

¹⁷⁴⁷ Ce port-folio est connu pour être le premier *Kestnermappe*, appelé Kestner Portfolio ou encore « Proun Portfolio ».

¹⁷⁴⁸ El Lissitzky, « Proun room, Great Berlin Art Exhibition (1923) », in S. Lissitzky-Küppers et J. Lissitzky, eds, *Proun und Wolkenbügel : Schriften, Briefe, Dokumente, op. cit.*, pp.361.

¹⁷⁴⁹ Aleksandra Shatskikh, *Black Square*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2012.

¹⁷⁵⁰ Matthew Drutt, « El Lissitzky in Germany 1922-1925 », in Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky beyond the Abstract Cabinet*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1999, p. 22.

Léger, Francis Picabia, Lazlo Moholy-Nagy¹⁷⁵¹, Naum Gabo et les siennes. Cette salle *Proun*, où l'on retrouve des artistes de différentes nationalités, est la quintessence de la mission que s'est donné l'artiste : la promotion du caractère international de l'art moderne. Pour Alfred H. Barr Jr, « El Lissitsky considère ses compositions, qu'il nomme Proun, comme une sorte de transition entre la peinture et l'architecture¹⁷⁵² ». Il ajoute : « son Proun 99 est une addition d'ingrédients russes et est objectivement influencé par les peintures sur verre de 1918 de l'artiste dadaïste français Duchamp¹⁷⁵³ ». Dans un courrier adressé à Sophie Küppers, l'artiste revient sur sa conception de l'exposition : « La pièce doit être une vitrine, une scène sur laquelle les tableaux apparaissent comme les acteurs d'un drame ou d'une comédie¹⁷⁵⁴ ».

L'artiste est attaché à l'aspect scénique et théâtral depuis 1923, date à laquelle il avait écrit un texte intitulé « Neue Russche Kunst » (Le Nouvel Art Russe)¹⁷⁵⁵. Désormais ses expositions seront composées d'un espace aux murs gris avec série de lattes de bois peintes en blanc placées à sept centimètres d'intervalle. L'alternance du blanc et du noir sur le fond gris produit « un dynamisme optique engendré par le déplacement du spectateur »¹⁷⁵⁶. L'éclairage indirect est filtré par une mousseline jaune et bleue. Les œuvres accrochées les unes au-dessus des autres coulaient de manière alternative grâce à un système de rails. Certaines œuvres étaient cachées et d'autres découvertes par le visiteur de manière aléatoire. Pour l'artiste, « les objets ne doivent pas submerger le spectateur. Si, d'ailleurs, le spectateur s'endort en passant devant les murs remplis de tableaux, notre conception doit rendre l'homme actif. Tel doit être le but de l'espace¹⁷⁵⁷ ».

En 1927, le Musée de Hanovre accueillera en permanence la salle *Proun* de Dresde. Une salle plus connue aujourd'hui sous le nom de *Cabinet Abstrait*. Les œuvres disposées à différentes hauteurs, semblent entourées par les murs eux-mêmes. Des murs constitués de différentes matières, créant un jeu d'optique qui force le spectateur à considérer le contexte de l'espace architectural. Le *Cabinet Abstrait* [Fig. 181] est une réminiscence des explorations, des recherches graphiques et photographiques de l'artiste.

Le cinéaste Dziga Vertov visite la ville de Hanovre où il donne une conférence « qu'est-ce que le cinéma-œil ? ». Dans une lettre datée du 7 juin 1929, il écrit « J'ai vu votre salle (le cabinet abstrait)

¹⁷⁵¹ Josef Albers and Moholy-Nagy, *from the Bauhaus to the New World*, New Haven, Yale University Press, 2006.

¹⁷⁵² Alfred H. Barr Jr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1974, p. 126.

¹⁷⁵³ *Ibid.*

¹⁷⁵⁴ El Lissitsky, lettre à Sophie Küppers datée du 8 février 1926, in Sophie Lissitsky-Küppers, *El Lissitsky, Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, op. cit., p. 60.

¹⁷⁵⁵ El Lissitsky, *Neue Russische Kunst* (Nouvel Art russe). Conférence. Manuscrit dactylographié. Archives centrales d'état d'art et de littérature (Tsgali), Moscou. Cité par Sophie Lissitsky-Küppers, op. cit., p. 362.

¹⁷⁵⁶ El Lissitsky, « Demonstrationsräume ». Manuscrit dactylographié. Archives du Sprengel Museum, Hanovre. Cité par Kai-Uwe Hemken, in catalogue *El Lissitsky, architecte, peintre, photographe, typographe, 1890-1941*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*

au Musée de Hanovre. Je me suis assis pendant un long moment, regardant autour à tâtons¹⁷⁵⁸ ». Pour l'historien de l'art Marc Dachy, ces espaces sont « de petites salles dont la réalisation lui incombe entièrement¹⁷⁵⁹ ». Ce cabinet abstrait sera détruit par les nazis en 1936 et reconstruit en 1979 par le Sprengel Museum de Hanovre¹⁷⁶⁰. La première version de l'espace *Proun* sera reconstituée en 1965 aux Pays-Bas par le Van AbbeMuseum d'Eindhoven. Pour Beatrix Nobis, « Le projet de El Lissitzky pour Hanovre n'est pas véritablement une exposition, mais de l'architecture d'exposition, c'est-à-dire un espace dans lequel sont conservées et montrées des images¹⁷⁶¹ ». Plus loin elle parle de « support d'exposition¹⁷⁶² ». Pour El Lissitzky, ce ne sont pas les tableaux qui se placent au centre de ses préoccupations, mais l'espace, un espace qui remplit sa fonction de réceptacle et support à œuvres. Cet espace n'est pas utile, il glisse dans la conscience du spectateur, l'interpelle et le provoque. En 2009, une exposition intitulée *Lissitzky +, Victory over the Sun* présentée au Van Abbemuseum, est l'occasion de réunir des artistes contemporains autour de la figure mythique de El Lisstisky, un artiste-scénographe mythique à la fois pour les artistes, les scénographes, les architectes mais aussi pour les curateurs, commissaires d'expositions et conservateurs de musées comme John Milner à l'initiative de cette exposition¹⁷⁶³.

1.2 Exposition Pressa

El Lissitzky innove en matière de monstration d'œuvres en repensant l'espace comme un environnement dévoué à l'art. Avec des innovations techniques (murs coulissants), optiques (jeux de lumières, surfaces réfléchissantes) et tactiles (emploi de divers matériaux aux murs). Pour l'exposition *Pressa* de 1928, le haut commissaire, A.B. Khalatov, donna dans le catalogue toutes ses intentions : « nous présentons non pas une forme passive de diagrammes et de dessins, mais une fusion d'objets structurée artistiquement et dynamiquement, des constructions, des maquettes. Cette sorte de présentation permet un large éventail de vivacité et est le plus adapté pour révéler l'essence dynamique du phénomène de l'année¹⁷⁶⁴ ». Igor Riazantsev souligne que les innovations techniques les plus significatives du pavillon Soviétique réside dans : « le processus de structuration de la pièce en zones entourées de points focaux exposés ; Les formes non usuelles de constructions décoratives ; la création d'objets automouvants ; l'utilisation intensive du photomontage¹⁷⁶⁵, de la lumière et du film

¹⁷⁵⁸ Lettre de Dziga Vertov à El Lissitzky, 7 juin 1929, citée par Margarita Tupitsyn, « Back to Moscow », in Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky beyond the abstract cabinet*, loc. cit., p. 39.

¹⁷⁵⁹ Marc Dachy, *Dada & les dadaïstes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1994, p. 292.

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 292.

¹⁷⁶¹ Beatrix Nobis, « El Lissitzky. L'Espace des abstraits pour le Musée provincial de Hanovre 1927/1928 » in *L'Art de l'exposition*, loc. cit., p. 145-157.

¹⁷⁶² *Ibid.*

¹⁷⁶³ Curateur : John Milner, chef de projet : Willem Jan Renders.

¹⁷⁶⁴ A.B.Khalatov, cité par Wulf Herzogenrath, Wolfram Hagspiel et Dirk Teuber, *Frühe Kölner Kunstausstellungen*, Cologne, Wienand, 1981, p. 92.

¹⁷⁶⁵ Sur le photomontage, il se reporter au texte publié en 1924 dans le quatrième numéro de la revue LEF. Ce texte est sans indication d'auteur, pourtant ont collaboré au numéro, N.N.Asseev, O.M.Brik, B.Kouchner,

comme un composant du design¹⁷⁶⁶ ». L'artiste russe va, pour cette exposition, utiliser l'agrandissement photographique. Les panneaux de photomontage ne mesurent pas moins de 3,8 mètres de haut sur 23,5 mètres de long, installés dans une pièce avec une hauteur sous plafond de 3 mètres [Fig. 182]. Comme le souligne Kai-Uwe Hemken, la beauté frappante des compositions réside dans « une mise en scène du matériaux comme pictorialité¹⁷⁶⁷ ». Il n'y a aucun doute que l'utilisation de photographies à des échelles diverses et surtout hors normes ait une influence sur la perception du visiteur. Le pouvoir de l'image photographique est accentué par l'absence de textes explicatifs.

Margarita Tupitsyn souligne qu'avant l'exposition *Pressa*, El Lissitzky n'avait aucune expérience pratique dans la production de photomontage d'agitprop¹⁷⁶⁸. Pourtant l'artiste est en parfait accord avec l'idéologie socialiste. Il conçoit la brochure en forme de Leporello qui accompagne le catalogue de l'exposition. Cette brochure, véritable outil de propagande, présente différentes vues du Pavillon Soviétique, chaque section y est reproduite. La première page est une photographie de Lénine s'adressant à la foule, les mots imprimés en rouge sortent visuellement de sa bouche : « Die Zeitung ist nicht nur ein kollektiver Propagandist und kollektiver Agitator, sondern auch ein kollektiver Organisator. », c'est-à-dire : « Le journal est non seulement un propagandiste collectif et agitateur collectif, mais encore un organisateur collectif¹⁷⁶⁹ ».

La scénographie de l'exposition *Pressa* est inspirée par la Révolution Russe, El Lissitzky y produit un design dont l'objectif est d'élever les classes ouvrières et de les aider à avoir une vie

V. Maïakovski et S. Tretiakov. Alexander Rodchenko et El Lissitzky ont illustrés avec leurs photomontages les textes de Maïakovski, ils sont donc tous les deux au fait de ce texte mais aussi en accord avec ce dernier. Il faut pour plus de clarté, le reproduire dans son intégralité. « Par photomontage nous entendons l'utilisation du cliché photographique comme moyen de présentation. La combinaison des photographies remplace la composition des représentations graphiques. Le sens de cette substitution réside dans le fait que le cliché photographique n'est pas le croquis d'un fait visuel, mais sa fixation précise. Cette précision et ce caractère documentaire confèrent à la photographie une force d'impact sur le spectateur, à laquelle ne peut jamais prétendre la représentation graphique. Une affiche sur la faim avec des photographies d'affamés produit une impression beaucoup plus forte qu'une affiche où figureraient de simples croquis de ces mêmes affamés. Une réclame avec la photographie de l'objet dont on fait la réclame, est plus efficace d'un dessin sur le même thème. Des photographies de villes, de paysages, de visages donnent au spectateur mille fois plus que les tableaux correspondants. Jusqu'à présent la photographie qualifiée, la photographie d'art comme on l'appelle, s'efforçait d'imiter la peinture et le dessin, ce qui faisait la faiblesse de sa production et ne permettait pas de mettre en valeur des possibilités que recèle la photographie. Les photographes considéraient que plus la photographie ressemblerait à un tableau, plus ce serait artistique, satisfaisant. Alors qu'en réalité on obtenait l'effet inverse, plus c'était artistique et moins c'était satisfaisant. La photographie a ses propres possibilités de montage qui n'ont rien à voir avec la composition des tableaux. Et ce sont elles qu'il faut mettre en évidence. Comme modèles de photomontage chez nous, en Russie, on peut considérer les travaux de Rodchenko : ses reliures, affiches, réclames et illustrations. En Occident, sont caractéristiques les travaux de George Grosz et des autres dadaïstes. » in revue L'ÉF, n° 4, 1924, reproduit in Troels Andersen, Ksenia Grigorieva, *Art et Poésie Russes, 1900-1930 textes choisis*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, p. 220-222.

¹⁷⁶⁶ Igor W. Rjasanvez, « El Lissitzky und die *Pressa* in Köln 1928 », in *El Lissitzky : Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1982, p.80-81.

¹⁷⁶⁷ Kai-Uwe Hemken, *El Lissitzky : Revolution und Avantgarde*, Dumont, Cologne, 1990, p. 145.

¹⁷⁶⁸ Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, Yale University Press, New Haven, 1996, p. 59.

¹⁷⁶⁹ Il s'agit d'une phrase que Lénine utilisait lors de la parution de son journal *Iskra* (l'étincelle) qui était l'épine dorsale du combat pour construire un parti Marxiste en Russie, de 1900 à 1903. Pour une étude sur les liens entre journalisme, propagande et Lénine se reporter au site internet : www.marxist.org, notamment : <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1901/05/19010500.htm>. (consulté le 30/01/2015).

meilleure. Ont contribué à cette installation trente-huit graphistes, designers et artistes¹⁷⁷⁰. Suzanne Mulder rappelle que l'exposition « présente un environnement dynamique comprenant une variété d'installations, certaines d'entre elles pouvant être mises en marche par les visiteurs¹⁷⁷¹ ». Jean Leering note lui que : « Depuis la fin des années 70, de nombreuses études ont été faites pour connaître l'influence des conditions politiques et économiques sur les conceptions culturelles véhiculées en Union Soviétique aussi bien par les détenteurs du pouvoir que par les artistes de l'époque¹⁷⁷² ».

1.3 L'exposition FIFO

L'exposition Fifo a été voulue, conçue et organisée par Gustaf Stotz¹⁷⁷³. Il s'entoura d'une équipe, composée de Hans Hildebrandt¹⁷⁷⁴, de Bernard Pankok¹⁷⁷⁵ et du typographe Jan Tschichold¹⁷⁷⁶ impliqué dans les relations entre la photographie et la typographie¹⁷⁷⁷. Autre membre de cette équipe, l'ancien maître du Bauhaus, le professeur Laszlo Moholy-Nagy qui exercera une énorme influence sur le devenir de cette exposition¹⁷⁷⁸. Le curateur Gustaf Stotz écrit dans un article de mai 1929 : « Une nouvelle optique est développée. Nous constatons que les choses autour de nous sont différentes d'avant. Les objets sont importants pour nous, de manière plus importante qu'avant, par exemple, une chaussure, un arbre, une gouttière, une bobine de fil, de la matière, des machines et d'autres choses. Ils nous intéressent pour leur substance matérielle, dans leur simple objectivité¹⁷⁷⁹ ».

L'exposition doit en grande partie son succès international grâce aux contributions des sections étrangères, dont la section américaine de Edward Weston. Un autre pays joua un rôle décisif dans le caractère international de l'exposition, la Russie. Le Deutscher Werkbund fit logiquement appel à la Société pour les liens Culturels entre l'Union Soviétique et l'étranger (WOKS), car cet organe du gouvernement russe avait déjà créé sa propre section de cinéma et organisé en 1928 à La Haye, une exposition consacrée au film et à l'art du cinématographe en URSS, le tout avec un catalogue édité en trois langues. Le WOKS chargea le peintre, typographe, professeur et organisateur

¹⁷⁷⁰ Agitprop est une combinaison entre agitation et propagande.

¹⁷⁷¹ Suzanne Mulder, « from Cathedral to Disneyland », in *Narrative Spaces*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012, p. 158.

¹⁷⁷² Jean Leering, « Le dilemme de Lissitsky : à propos de l'œuvre postérieure à 1927 », in catalogue *El Lissitsky, architecte, peintre, photographe, typographe, 1890-1941*, loc. cit., p. 60.

¹⁷⁷³ Né en 1884, il avait adhéré au Deutscher Werkbund en 1919, à partir de 1922, il assume la gestion de la « Württembergische Arbeitsgemeinschaft » (Cercle de travail) du Deutscher Werkbund.

¹⁷⁷⁴ Professeur de l'Université technique de Stuttgart, qui écrivit de 1924 à 1931, l'ouvrage très remarqué « Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts » (L'art du XIXe et du XXe siècle), dans lequel il octroie une large place à la photographie.

¹⁷⁷⁵ Architecte, peintre et dessinateur publicitaire qui fut le directeur de l'Ecole des arts décoratifs de Stuttgart.

¹⁷⁷⁶ Pionnier de la nouvelle typographie. Il écrivit d'ailleurs un article dans le manuel « Die neue Typographie » (la nouvelle typographie).

¹⁷⁷⁷ Max Bill, Jan Tschichold, *La querelle Typographique*, Paris, Editions B42, 2014.

¹⁷⁷⁸ Sur les relations entre Lissitsky, Rodtchenko et Moholy-Nagy, se reporter à l'ouvrage de Victor Margolin, *The Struggle for Utopia : Rodchenko, Lissitsky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

¹⁷⁷⁹ Gustav Stotz, « Das Kunstblatt », in catalogue de l'exposition FIFO, 13 mai 1929, p. 154.

d'expositions El Lissitzky et sa femme Sophie Lissitzky-Küppers (qui n'est d'ailleurs pas mentionnée dans le catalogue), d'organiser la contribution russe pour l'exposition FIFO [Fig. 183]. Gustav Stotz fit appel à Siedfried Gidieon pour la section Suisse. La section Tchécoslovaque fut organisée par Karel Teige que Jan Tschichold connaissait comme membre du « Ring neue Werbegestalter » (le cercle de la nouvelle typographie) et qu'il côtoyait au Bauhaus. C'est le dessinateur et typographe néerlandais Piet Zwart qui assura l'organisation de la section des Pays-Bas.

Cette Exposition *Film et photographie* de Stuttgart, plus connue sous le nom de FIFO constitue l'une des expositions où la scénographie est portée à son paroxysme. Sophie Küppers, épouse de El Lissitzky, déclara plus tard que son mari réalisa la scénographie de l'exposition mais qu'elle même sélectionna les photographies et les films pour cette exposition¹⁷⁸⁰. Peu de photographies de l'exposition sont aujourd'hui accessibles, mais elles nous permettent de se rendre compte du dispositif scénique inventé par l'artiste russe. Le premier constat est que cette scénographie est indubitablement moins spectaculaire que celle de l'exposition Pressa de Cologne. Pourtant l'utilisation et la présentation du photomontage y est toujours aussi importante.

La sélection de la section soviétique se distingue par une forte présence de photographies documentaires, de photoreportages et surtout d'un large choix de films, auxquels se mêlent des journalistes, des caméramans et des réalisateurs, tels que : Max Alpert, Dmitry Debadov, Boris Ignatovich, Klutsis, Lissitsky, Nikolai Petrov, Aleksander Rodchenko, Arkady Shaikhet, Senkin, Varvara Stepanova, Seïgeï Eisenstein, Mikhail Kaufman, Roman Karmen, Vsevolod Pudovkin, Esfir Shub, Dziga Vertov et Abram Room¹⁷⁸¹. La scénographie de El Lissitzky est une symbiose entre films et photographies. Comme le remarque Osip Brik dans l'éditorial du magazine *Sovet-skoe Kino* en 1926, « la photographie est la base du cinématographe¹⁷⁸² ».

Une symbiose est réalisée par les agrandissements d'images issues des films de Dziga Vertov et Sergueï Eisenstein, montés sur des panneaux transparents flottants dans l'espace. Des projecteurs diffusaient des extraits des derniers films soviétiques. L'absence de cartels explicatifs est la preuve de la confiance en la photographie comme médium de communication à part entière. L'image doit elle-même suffire. Il est évident que le dispositif scénique de Fifo inventé par El Lissitzky est largement tributaire de celui que l'architecte Frederick Kiesler inventa en 1924 pour l'exposition Internationale du théâtre et des nouvelles technologies (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik) à Vienne. Ce qui est frappant dans ce dispositif c'est « la séparation entre sol, mur et plafond¹⁷⁸³ », comme le soulignait Frederick Kiesler. L'intention de El Lissitzky est la création d'un espace continuum où le visiteur se confronte à une approche visuelle simultanée de la perception de deux médiums, la

¹⁷⁸⁰S. Lissitzky-Küppers et J. Lissitzky, *Proun und Wolkenbügel : Schriften, Briefe, Dokumente*, op. cit., p.85.

¹⁷⁸¹ Pour une liste de tous les participants, se reporter au catalogue, *Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film und Foto*, Stuttgart, (1929), 1975, p. 73.-74

¹⁷⁸² Osip Brik, éditorial du magazine *Sovet-skoe Kino* (Cinéma Soviétique), n° 4-5 (1926), cité par Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, loc. cit., p. 37.

¹⁷⁸³ Frederick Kiesler, cité par Cynthia Goodman, in « The Art of revolutionary Display techniques », in Lisa Philipps, *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989, p. 57.

photographie et le film. Il s'agit de montrer le dynamisme et la mobilité du jeune état socialiste. Une fois de plus, les intentions de l'artiste ne sont pas politiquement innocentes. L'exposition va être l'objet de débat en Allemagne, notamment au sujet des diverses techniques photographiques utilisées, le photogramme et le montage photographique. Le succès public de l'exposition Fifo la fera voyager à Zurich, Berlin, Danzig, Vienne, Agram, Munich, Tokyo et Osaka, avec des changements notables d'une ville à l'autre¹⁷⁸⁴. Le critique photo Georgy Boltiansky écrira au sujet de la section soviétique, dans le catalogue de l'exposition : « Qu'est-ce qui caractérise la photographie de reportage russe comme forme principale de la photographie ? La Fraîcheur, l'originalité et la nouveauté de point de vue , le dynamisme, l'audace, l'acuité, la clarté dans la lumière et l'ombre, l'accent sur le détail, et la clarté de la composition qui détruit l'esthétique de la peinture et se rapproche de celle du tournage de films¹⁷⁸⁵ ».

Dans une salle dédiée à John Heartfield sont présentés des photomontages accompagnés de textes agissant comme des slogans : « Peindre avec la photo », « écrire avec la photo » ou encore « utiliser la photo comme une arme ». Ces phrases heurtent autant le visiteur que les gros titres des journaux et magazines. Au centre, des vitrines présentent des publications dont les couvertures ont été réalisées par John Heartfield. Il faut insister sur les relations entre l'image photographique et l'usage de la lettre, de la typographie. FIFO est une exposition de typographes ou de photographes-typographes¹⁷⁸⁶, une exposition de typo-photographes [Fig. 184]. L'exposition réunit les pionniers de l'avant-garde européenne (John Heartfield, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Burchartz, George Grosz et Hannah Höch), eux mêmes initiateurs de l'exposition *Dada messe* de 1920 à Berlin. Comme le souligne Olivier Lugon¹⁷⁸⁷, les premiers contacts entre l'avant-garde allemande et la photographie remontent à la fin des années 1910.

La pratique du collage et du photomontage est facilement conciliable avec le design et l'architecture. Le photomontage permet à travers la presse une diffusion plus large. Olivier Lugon souligne qu'« autour de la discipline se fédère rapidement un réseau international très actif, placé sous les diverses bannières de la Typographie constructiviste, de la Typographie élémentaire, de la

¹⁷⁸⁴ Pour la présentation à Berlin en 1930, quelques changements sont apportés sur le stand de la section soviétique où sont intégrés des œuvres de Lissitsky, Rodchenko et Arkady Shaikhet. La présentation à Vienne sera, par contre, réduite, avec vingt-deux photographes, typographes et réalisateurs. Lissitsky est l'artiste qui présente le plus d'œuvres dont des affiches, couvertures de livres, dix photographies et le catalogue de l'exposition *Pressa*. El Lissitsky est d'ailleurs de façon non officielle, le superviseur et designer de cette tournée. Pour la présentation de l'exposition à Munich, le titre est changé en « Le Photographe » (*Das Lichtbild*). Un comité est constitué de Wolfgang von Wersin, directeur de la *Neue Sammlung* du Bayerischen Nationalmuseum, de Paul Renner, typographe et chef d'atelier de la section impression de la *Master School for Germany*, de l'historien d'art Franz Roh et de photographe Eduard Wasow. Le comité de sélection va changer la circulation dans l'exposition en la séparant en quatre parties, réparties de manière suivante : photographie scientifique, reportage photographique, Photographie publicitaire, et photographie abstraite avec de nouveaux participants venus d'Angleterre, France, États-Unis, Scandinavie et union soviétique.

¹⁷⁸⁵ Georgy Boltiansky, catalogue *Internationale Ausstellung Das Lichtbild*, Munich, 1930, p.35.

¹⁷⁸⁶ Je reprends ici, le titre et les intentions de Olivier Lugon, « La photographie des typographes », in *Études photographiques* n° 20, juin 2007, p. 100-119.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, 100.

Nouvelle Création publicitaire ou plus généralement de la Nouvelle Typographie¹⁷⁸⁸ ». Jan Tschichold a écrit et pensé la typographie, qu'il considérait comme « le plus aride de tous les arts¹⁷⁸⁹ ». Il publiera en 1925, le *Cahier Typographique*¹⁷⁹⁰. Pour ces typographes, la consigne est simple, il s'agit de ne travailler qu'avec les caractères standard existants. Ils refusent tout ornement, seuls sont autorisés le point, la flèche et le filet. Les seules couleurs utilisables sont le noir et le rouge et une grande place est donnée à l'utilisation du blanc de la page. Les dessins d'illustration sont bannis au profit d'une illustration mécanique, l'image photographique, considérée comme plus objective¹⁷⁹¹. Ces typographes sont à la recherche d'une diffusion de masses bon marché, accentuée par la neutralité des polices de caractère et leur impersonnalité. Correspondant à l'époque de l'industrialisation de l'imprimerie ainsi que de la mise en application des nouvelles normes de standardisation des formats (A3, A4, etc.). Revenant sur cette exposition Lazlo Moholy-Nagy en parle comme d'une « langue accessible à tous¹⁷⁹² ».

Jan Tschichold s'approprie les thèses de Moholy-Nagy, considérant la photographie comme « un caractère d'imprimerie, [...] un autre moyen optique du langage¹⁷⁹³ ».

De nombreux graphistes vont manier le médium photographique dans le but d'être leur propre fournisseur d'images. C'est le cas de Max Burchartz, Anton Stankowski, ou encore Herbert Bayer, qui déclare en 1928 : « Nous n'aurons [des images adéquates] que lorsque les graphistes maîtriseront la photographie et l'adapteront aux exigences publicitaires. Ce seront les experts en publicité qui, partant du but à atteindre, créeront eux-mêmes leurs images¹⁷⁹⁴ ». Sous l'impulsion de Kurt Schwitters, les Nouveaux Typographes vont se fédérer officiellement à travers « Le Cercle de nouveaux créateurs publicitaire¹⁷⁹⁵ ». Olivier Lugon¹⁷⁹⁶ décrit parfaitement les premières expositions dites « expo typophoto », la première d'entre elles est « Les Nouvelles Voies de la Photographie » (*Neue Wege der Photographie*), au Kunstverein d'Iéna en 1928 dont le curateur est Walter Dexel, docteur en histoire de l'art et graphiste. Les recherches graphiques et typographiques de l'exposition FIFO continuent d'influencer artistes et graphistes, comme Jérôme Saint-Loubert Bié qui affirme que « les originaux

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*

¹⁷⁸⁹ Jan Tschichold, *Livre et typographie*. Éditions Allia, Paris, 1994. (Trad. Nicole Casanova).

¹⁷⁹⁰ Le *Cahier Typographique* est un numéro spécial de la revue *Typographische Mitteilungen*, oct. 1925 ; nous y trouvons des contributions de Natan Altman, Otto Baumberger, Herbert Bayer, Max Burchartz, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Molnár Farkas, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters, Mart Stam et Jan Tschichold.

¹⁷⁹¹ L'idée de la « Nouvelle Photographie » émergera à la fin des années 1920 et ceux grâce, en partie à la publication de l'ouvrage de Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film* de Moholy-Nagy, en 1925. Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993. trad. Catherine Wermester. Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 2008.

¹⁷⁹² Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *loc. cit.*, p. 100.

¹⁷⁹³ Jan Tschichold, *Eine Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der Neuen Typografie in Bildbeispielen für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliophilen*, Stuttgart, Verlag Wedekind, 1930, p. 126. Cité par Olivier Lugon, *La photographie des typographes*, *loc. cit.*

¹⁷⁹⁴ Herbert Bayer, « Werbephoto », *cit. in* Ute Brüning, « La typophoto », *in* Jeannine Fiedler (dir.), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, éd. Jeannine Fiedler, Paris, Éditions Carré/Berlin, Bauhaus Archiv, 1990, p. 214.

¹⁷⁹⁵ Les neuf membres fondateurs sont Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Cesar Domela, Robert Michel, Kurt Schwitters, Georg Trupp, Jan Tschichold et Friedrich Vordemberge-Gildewart, ils seront rejoignent début 1929 par , Hans Leistikow, Paul Schuitema et Piet Zwart.

¹⁷⁹⁶ Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *loc. cit.*

des six photographes reproduites dans ce travail font partie de l'exposition Film und Foto, organisée à Stuttgart en 1929. Des livres provenant de ma bibliothèque dans lesquels ces photographes sont reproduites ont à leur tour été photographiés, donnant lieu à ces six nouvelles images¹⁷⁹⁷».

Jérôme Saint-Loubert Bié photographie des photographes ou des photographes de reproductions d'oeuvre d'art dans des catalogues [Fig. 185], rappelant les réflexions de Walter Benjamin sur le rapport entre l'acteur et le public où «photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une oeuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas d'avantage une oeuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistique¹⁷⁹⁸».

1.4 De l'influence de El Lissitzky en matière de scénographie

Quelle fut l'influence de El Lissitzky, dans le domaine de la scénographie d'exposition ?

Le travail et les recherches plastiques et architecturales de El Lissitzky vont avoir une énorme influence pendant les vingt années à venir. Une influence qui va s'étendre en Allemagne, en Italie et aux Etats-Unis. Une importance dans la création d'un nouveau vocabulaire dynamique de scénographie d'exposition, reconnue par Alexander Dorner qui fut lui-même au centre des activités nouvelles en Europe : « Aussi loin que je sache, Le constructiviste Russe El Lissitzky était le premier artiste à créer de la nouveauté, [...] avec des moyens peu coûteux. Il était le premier lors de l'exposition de Leipzig en 1927 et plus tard lors de Pressa à Cologne, en 1928, à utiliser de grands photomontages et agrandissements suspendus¹⁷⁹⁹».

1.5 Mostra della Rivoluzione Fascista, Rome, 1932

Les dispositifs scéniques de El Lissitzky vont avoir une énorme influence sur bon nombre de designers. Des pays où une idéologie totalitaire est en train de se développer vont recevoir ces dispositifs scéniques avec enthousiasme.

D'un côté en Italie en 1932, de l'autre en Allemagne de 1933 à 1937. Cette utilisation va, comme le rappelle Ulrich Pollmann, créer « une mixture contradictoire de forme esthétique moderniste et de contenu politique réactionnaire¹⁸⁰⁰ ». Les techniques utilisées précédemment par les artistes de

¹⁷⁹⁷ Yann Sérandour, *Documents, Jérôme Saint-Loubert Bié. (Pratique photographiques et stratégies appropriationnistes)*, Paris, Atelier Cardenas Bellanger, Rennes, École des beaux-arts de Rennes, 2006, p. 6.

¹⁷⁹⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 153.

¹⁷⁹⁹ Alexander Dorner, *The Way beyond Art*, New York, Wittenborn, 1947, p. 199 ; et Alexander Dorner, *The Living Museum : Experiences of an art historian and museum director – Alexander Dorner*, New York, New York University Press, 1958 ; Lorenzo Benedetti, « Alexander Dorner-When Space Become Art », Cura, n° 13, Hiver 2013.

¹⁸⁰⁰ Ulrich Pollmann, « El Lissitzky's Exhibition Designs : The influence of his work in Germany, Italy and the United States, 1923-1943 », in *El Lissitzky beyond the abstract cabinet*, Margarita Tupitsyn (dir.), loc. cit., p. 59.

l'avant-garde russe vont être réutilisées pour l'Exposition de la Révolution fasciste au palais des expositions de Rome, commanditée par Mussolini pour la célébration du dixième jubilé de la Marche sur Rome. Cette exposition est pour Margarita Tupitsyn, la première exposition de propagande entièrement dévolue à l'historicisation d'un parti et d'un mouvement politique¹⁸⁰¹.

Le haut niveau atteint par cette exposition est dû à la présence d'une trentaine d'architectes, peintres et sculpteurs, parmi lesquels des membres de l'avant-garde comme Giuseppe Terragni, représentant le groupe *Architettura nazionale*, Enrico Prampolini, membre de la seconde version du Futurisme et de Mario Sironi et Lucio Fontana, tous deux membres du groupe traditionaliste *Novecento*¹⁸⁰². Les salles et stands sont agencés selon un système optique dynamique, les artistes italiens vont utiliser les espaces de tous les murs et plafonds pour la présentations d'œuvres, mais aussi combiner des montages de matériaux, verre, métal et marbre d'où semble émerger des grands tirages photographiques, des grands montages photos, des journaux, des affiches et d'autres types d'archives documentaires créant un mélange d'environnement futuro-constructiviste.

Le marbre est quant à lui présent comme matériau précieux, propre à rendre la grandeur du fascisme Italien et le monumentalisme du dispositif accentuant tout pathos. Contrairement aux dispositifs de l'artiste russe, nous ne sommes pas dans la création d'une scénographie mais avant tout d'une mise en scène. Il faut mettre en scène l'idéologie fasciste. La différence semble minime mais elle est importante. La mise en scène nous renvoie à la constitution d'un scénario, comme le démontre la salle de Giuseppe Terragni, à l'entrée de l'exposition. Le visiteur est accueilli par un énorme montage photographique montrant Mussolini autour d'une masse impressionnante de turbines disposées en diagonale. À côté du dictateur, cette phrase : « Comment les fougueuses paroles de Mussolini attirent le peuple italien comme avec la force des turbines et les convertit au fascisme. » À côté de Mussolini, une reproduction du texte écrit par le Duce en 1922 lors de la marche vers Rome.

L'utilisation de néons rouges est aussi une similitude avec les expositions russes, cependant chez ces derniers l'utilisation de la lumière rouge est à prendre comme une symbolique du communisme, tandis que chez les fascistes italiens, la lumière rouge est une manière d'accentuer le caractère votif de la pièce, cette salle est une sorte de crypte dévolue à un mélange de catholicisme et de fascisme.

Les techniques utilisées pour la *Mostra della Rivoluzione Fascista* seront reprises plus tard par l'architecte Erberto Carboni¹⁸⁰³ dont le travail sera essentiellement regardé par Walter Gropius et un certain Herbert Bayer. C'est dans un climat propice à la transversalité que va se développer un intérêt

¹⁸⁰¹ Voir Margarita Tupitsyn, « Soviet photograph 29, sur Rodchenko's Photomontages, History of the VKP », publié par l'Académie Communiste en collaboration avec le Musée de la Révolution, 1925, p.26. Cité par Pollmann, *loc. cit.*, p. 59.

¹⁸⁰² Pour des détails sur cette exposition voir le catalogue *Nationale Faschistische Partei : Ausstellung der Faschistischen Revolution – Erste Zehnjahresfeier des Marsches auf Rom*, Rome, 1933.

¹⁸⁰³ Erberto Carboni va collaborer à la *Mostra Internazionale della Stampa Cattolica* de Rome en 1936, la triennale de Milan, en 1936, à l'Exposition universelle de Paris en 1937, et à la *Mostra d'Oltremare* de Naples en 1940.

pour la scénographie d'exposition, une interdisciplinarité portée par l'école du Bauhaus¹⁸⁰⁴ qui en quatorze années de fonctionnement (1919-1933) verra des échanges féconds entre les artistes, enseignants et élèves¹⁸⁰⁵. Cette transversalité se fera entre le dessin, la peinture, l'histoire de l'art, l'architecture, le design, le graphisme, la photographie, le textile, la danse et le théâtre. Le Bauhaus permettra le développement des divers métiers liés au spectacle vivant. Ce contexte mettra en lumière la scénographie et le travail de l'espace de la scène, dont des artistes comme Laszlo Moholy-Nagy et Herbert Bayer sauront tirer parti. Mais c'est chez l'artiste russe El Lissitzky qu'il faut chercher le développement le plus pertinent et approfondi de l'art de l'exploration de l'espace. Il aura une énorme influence sur Herbert Bayer qui, d'abord élève puis enseignant au Bauhaus, lui aussi profitera et partagera son savoir et ses multiples compétences. Comme souvent il partage un intérêt dans divers domaines (Architecture, Design, graphisme, peinture, photographie sculpture et mise en scène).

2. Herbert Bayer

Herbert Bayer fera ses débuts comme apprenti dans un cabinet d'architecture et de graphisme à Linz, puis à Darmstadt en Allemagne. À partir de 1921, il intègre le Bauhaus de Weimar. Plus tard Bayer, jeune professeur, aura en charge un atelier d'imprimerie et de graphisme publicitaire. Les années 1920 vont voir l'apogée de l'exposition dite didactique, celle-ci vantant les mérites de l'hygiène, de l'automobile, de la presse, des loisirs ou du bâtiment. Des expositions héritées des expositions universelles et des foires du XIX^{ème}. Ce qui va changer, c'est l'intérêt que vont porter artistes et graphistes pour ses expositions, comme le souligne Olivier Lugon : « Pour eux, la tâche dépasse alors de beaucoup la simple décoration. Ils ne sont plus seulement appelés à mettre en valeur des objets préexistants, mais à créer eux-mêmes la matière et l'argumentation proposées¹⁸⁰⁶ ». Des figures de l'avant-garde vont être attirées par cette manière particulière de s'exprimer, parmi eux des grands architectes comme Ludwig Mies van der Rohe ou encore Walter Gropius, des graphistes comme Max Burchartz ou Johannes Molzahn, et aussi des artistes, El Lissitzky, Herbert Bayer et Laszlo Moholy-Nagy.

Ce qui intéresse grandement ces artistes, architectes et graphistes c'est le dépassement de l'art pour l'art, ils souhaitent avoir une emprise directe sur le monde réel et quitter le monde de la contemplation. En cela, ils vont inventer de nouveaux modes de communication. Bayer va se faire remarquer en 1930 avec la scénographie de l'exposition Werkbund à Paris.

¹⁸⁰⁴ BAUHAUS, *a conceptual model*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

¹⁸⁰⁵ Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

¹⁸⁰⁶ Olivier Lugon, « La photographie mise en espace », *Études photographiques*, 5 Novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/168>. (consulté le 26/03/2015).

2.1 Le champ de vision

Herbert Bayer va élaborer une théorie, « la théorie du champ de vision », qui sera appliquée pour la première fois en 1930 [Fig. 186]. La grande exposition Internationale des arts décoratifs de Paris en 1930 en sera le champ d'expérimentation. La théorie du champ de vision est une réflexion sur l'expérience visuelle du spectateur. L'artiste pense enfin au spectateur, non pas dans un but de provocation, de gêne ou de déstabilisation, mais dans l'objectif de faire comprendre et admettre visuellement au spectateur son implication corporelle dans une œuvre. Pour Herbert Bayer, l'exposition est une œuvre. Il va, pour cette exposition, tout prendre en considération : le graphisme, l'installation des œuvres, la circulation des visiteurs, mais aussi la couleur des murs, le positionnement des cartels et la signalétique¹⁸⁰⁷. En 1942, il va (associé à Steichen) appliquer sa théorie du champ de vision au MoMA. Ce principe de la vision étendue deviendra rapidement sa signature¹⁸⁰⁸.

2.2 L'exposition Bauhaus

Lors de sa visite aux Etats-Unis en 1937, Herbert Bayer fait escale à Providence, Rhode Island pour y rencontrer Walter Gropius, Breuer, Lazlo Moholy-Nagy, Alexander Dorner et John McAndrew¹⁸⁰⁹. Herbert Bayer sera «designer» sur la grande exposition que prépare le MoMA sur le Bauhaus. De nombreuses lettres et télégrammes déposés dans les Archives du Museum of Modern Art de New York¹⁸¹⁰ témoignent de la difficulté pour l'artiste-curateur d'organiser cette exposition. Il fut confronté aux problèmes administratifs, demandes de visas d'immigration, problèmes liés aux services des douanes, ceci dans un climat politique incertain. L'exposition va prendre du retard. Après avoir écrit à McAndrew qu'il serait impossible de respecter les délais, Bayer reçoit un télégramme de Berlin : «L'exposition est reportée à l'automne. Espérant que cela vous fasse plaisir. Bonne Année. McAndrew¹⁸¹¹».

De nombreux artistes et collectionneurs hésitent à prêter des pièces, ayant peur de représailles politiques de la part du parti nazi. Après avoir amassé toutes les œuvres et terminé la rédaction du catalogue, Herbert Bayer retourne aux Etats-Unis où il lui sera plus facile d'organiser cette exposition. Cette dernière va permettre au public américain d'entrer en contact avec les principes novateurs de l'école d'art du Bauhaus.

La scénographie se distingue par la présence de trouées ou de judas dans les murs incitant le visiteur à s'approcher et à regarder au travers. Au sol des formes peintes en blanc incitent et guident le spectateur dans sa déambulation, la circulation dans le musée est ainsi assistée [Fig. 187]. Les cartels

¹⁸⁰⁷ Voir Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, op. cit., p.51.

¹⁸⁰⁸ Alexandre Quoi, « Herbert Bayer et la vision étendue », in Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, Centre Georges Pompidou, Metz, 2013, p. 190.

¹⁸⁰⁹ Commissaire du département d'architecture et d'art industriel au Museum of Modern Art de New York.

¹⁸¹⁰ Ces documents sont déposés aux Département des registres, Museum of Modern Art, New York City.

¹⁸¹¹ Enregistrement au Bureau des registres, Museum of Modern Art, New York.

ne sont pas collés sur les murs mais disposés à 90 degré sous les pièces exposées. Certaines œuvres présentées sont disposées sur des panneaux amovibles. Alfred Barr qui pris ses responsabilités lors de la fin de cette exposition, considérait que cette exposition était une expérience qu'il fut content de vivre. Pour Herbert Bayer, la scénographie d'exposition est un nouveau langage à exploiter. Il s'agit pour lui d'une nouvelle discipline intégrant «tous les médias et les pouvoirs de communication¹⁸¹²».

L'exposition Bauhaus apportera une notoriété à Herbert Bayer, lui permettant de devenir le scénographe américain le plus célèbre. Son carnet de commande ne désemplissant pas, il scénographia en sept années une douzaine d'expositions : «Bauhaus», Museum of Modern Art, New York (1938), Scénographie du stand de l'état de Pennsylvanie pour la foire mondiale, New York (1941), Exposition pour l'Aluminium Company of America (1941-42), Exposition itinérante pour la Coordination des Affaires inter-américaines (1941-42), «Women and the War», Australian News Bureau (1942), «Road to Victory», Museum of Modern Art (1942), «Arts in Therapy», Museum of Modern Art (1943), «Airways to Peace», Museum of Modern Art (1944), Exposition de produits médicaux, Chicago (1945), Exposition pour la Cointaner Corporation of America à l'Art Institute of Chicago (1945).¹⁸¹³ Le principe de la «vision étendue» mise en place par Herbert Bayer est l'héritier des expériences scénographiques de El Lissitzky.

Il paraît inconcevable de penser que les expériences scénographiques de El Lissitzky pour l'état soviétique aient aussi servi à la promotion du National Socialisme et du fascisme Italien. Pourtant, la présence d'un paradoxe notable fait dire à Ulrich Pohlmann que « sous l'influence de Bayer, les modes révolutionnaires de scénographie d'expositions de Lissitzky sont devenus acceptables pour l'Ouest capitaliste et le public américain¹⁸¹⁴ ». Herbert Bayer a importé et a introduit à un large public américain, certains principes de dispositifs de monstration des plus en avance à l'époque. Il est sur le territoire américain, l'un des rares artistes à avoir une telle expérience dans ces nouvelles techniques. Il devient alors expert en la matière. Pour Gwen Chanzit, Herbert Bayer lie son savoir des concepts de dispositifs européens au design des expositions américaines, «les principes adoptés par Bayer en matière de scénographie, de séparation de l'espace est tributaire des systèmes exploités par les artistes de De Stijl et par les constructivistes¹⁸¹⁵», mais aussi de la scénographie de Friederick Kiesler pour l'exposition Théâtre en 1925 à Vienne. Quoiqu'il en soit, Bayer va devenir une référence pour les architectes et les designers, comme George Nelson qui en 1953 dira «Bayer peut-être plus qu'un autre designer, a développé, synthétisé et exploité de nouvelles voies de la communication visuelle, son travail dans le domaine du dispositif de l'exposition a apporté une

¹⁸¹² Herbert Bayer, « Aspects of design of exhibitions and Museums » (1961), in Arthur A.Cohen, *Herbert Bayer : The Complete Work*, Cambridge, The MIT Press, 1984, p. 363.

¹⁸¹³ C'est à Siegfried Gideon que nous devons cette liste. Siegfried Gideon, « Herbert Bayer and Advertising » in USA, revue *Graphis* 6, n° 11 et 12, oct/nov.dec 1945, p 423.

¹⁸¹⁴ Ulrich Pohlmann, *op.cit.*, p. 64.

¹⁸¹⁵ Gwen F. Chanzit, *From Bauhaus to Aspen, Herbert Bayer and modernist design in America*, Johnson Books, et Denver Art Museum, 2005, p. 120.

remarquable variété de techniques et de médias¹⁸¹⁶». L'architecte Daniel Libeskind écrira au sujet de Herbert Bayer : « Il est une figure fascinante. Il connecte le laboratoire du modernisme au Bauhaus avec un nouvel horizon. Particulièrement dans sa lutte à transformer la politique et le contexte social de Weimar et Dessau à une place vitale sur la place dans une Amérique démocratique. Il a réalisé du graphisme en deux dimensions et du design avec Mies van der Rohe qui était architecte. Et quel meilleur hommage que ces illustrations que nous avons retrouvées dans sa maison du Colorado¹⁸¹⁷ ».

En 2013, l'historien Fred Turner développe une théorie appelée « Democratic Surround », il s'agit pour lui de montrer comment les artistes, les designers et les intellectuels vont rivaliser d'efforts « pour produire face au fascisme, de nouveaux environnements multimédias et polyphoniques censés former des citoyens démocratiques¹⁸¹⁸ ». Fred Turner explique qu'il « fallait donc trouver une façon d'être ensemble et en même temps de rester un individu. Mais ces intellectuels ne savaient pas comment s'y prendre, ils ont fait appel aux artistes du Bauhaus¹⁸¹⁹ ». Pour Fred Turner, Herbert Bayer avait conçu le dispositif de la vision étendue car celui-ci « permettrait aux individus de résister aux pressions de la société industrielle¹⁸²⁰ ». Dans son ouvrage¹⁸²¹ il évoque également les figures de John Cage, Edward Steichen ou Merce Cunningham, afin de nous inviter à plonger dans une réflexion mêlant l'art, le divertissement et la propagande. Il y démontre comment toutes ces expérimentations continuent d'influencer aujourd'hui nos environnements médiatiques.

3. Edward Steichen

Edward Steichen développe son intérêt pour la scénographie d'exposition auprès de Alfred Stieglitz mais surtout auprès de celui qui sera son second mentor¹⁸²², Fred Holland Day. Edward Steichen a vingt et un ans, lorsqu'il assiste Fred Holland Day pour l'accrochage de l'exposition « The New School of American Photography », à Londres en 1900. C'est en pleine période pictorialiste¹⁸²³

¹⁸¹⁶ George Nelson, *Display*, New York, Whitney Museum of Art, 1953, p.108.

¹⁸¹⁷ Daniel Libeskind, « A note on Herbert Bayer and the Denver Art Museum », in Gwen F. Chanzit, *From Bauhaus to Aspen, Herbert Bayer and modernist design in America, loc., cit.* p. 18. Dans cet ouvrage, l'auteure, Gwen Chanzit mets, elle aussi de côté la période Berlinoise de Bayer, pourtant son ouvrage ce veut être une étude des réalisations de Bayer des années du Bauhaus jusqu'à celles d'Aspen, c'est-à-dire, jusqu'à la fin de la vie du graphiste. L'auteure écrit « Pendant les années 1928 à 1938 Bayer scénographie presque dix expositions en Europe ». Soit, Bayer à importer aux Etats-Unis des idées nouvelles sur la scénographie d'exposition mais peut-on ignorer huit à dix années de la vie d'un homme ? *Ibid., op.cit.*, p. 120.

¹⁸¹⁸ Marie Lechner, « entretien avec Fred Turner », *Libération*, n° 10507, samedi 28 février et dimanche 1^{er} mars 2015, p. 24-25.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*

¹⁸²⁰ *Ibid.*

¹⁸²¹ Fred Turner, *The Democratic Surround*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

¹⁸²² Olivier Lugon, « Edward Steichen, scénographe d'exposition », in Todd Brandow et William A.Ewing, *Steichen, une épopée photographique*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007, p. 267.

¹⁸²³ Sur les expositions pictorialistes, Olivier Lugon, « Kodakoration. Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005.

que des photographes prônent le médium photographique comme un art, Fred Holland Day¹⁸²⁴ a la réputation d'attacher beaucoup d'importance à l'accrochage et à l'encadrement des photographies¹⁸²⁵ l'évoquant lui-même, « mes images montées par d'autres ne seraient plus mes photographies¹⁸²⁶ ». Edward Steichen s'appliquera à lui-même cette attention portée aux cadres et à l'emplacement des œuvres. Il va réussir à convaincre Alfred Stieglitz qui, jusqu'alors, considère la photographie comme un médium propre à l'édition, de faire de même. Edward Steichen va réussir à déplacer l'objet photographique de l'imprimé à l'exposition. Edward Steichen réalise depuis 1902 la chartre graphique de la revue *Camera Work* de son confrère Alfred Steiglitz. À partir de 1905, il se voit confier l'aménagement des salles du lieu d'exposition « Little Galleries of Photo-Secession » installé sur la cinquième Avenue de New York, plus connu aujourd'hui sous le nom de galerie 291¹⁸²⁷.

3.1 La galerie 291

La galerie 291 est composée de trois petites pièces ne permettant pas une vue d'ensemble d'exposition, mais une vue fragmentée. L'aspect fragmentaire est renforcé par les couleurs différentes de chacune des pièces [Fig. 188]. Edward Steichen et Alfred Stieglitz vont procéder pour l'organisation des expositions, à une sélection drastique des œuvres, pas plus de trente à quarante photographies par exposition. Ce qui contraste violemment avec la conception des expositions pictorialistes de l'époque, très surchargées, faisant penser aux salons de peintures de la fin du XIX^{ème} siècle. Les photographies sont alignées, les unes à côté des autres, rares sont les superpositions seulement autorisées dans le cas des petits formats. Le tout présente à la hauteur des yeux, autre grande nouveauté. Un vélum rabaisse le plafond, au centre une estrade empêche toute déambulation du visiteur.

Le spectateur a un rapport solitaire à l'œuvre, il se fait l'observateur privilégié, un rapport intime se développant avec les pièces exposées. L'intimité est renforcée par la transformation de l'espace de la galerie en espace domestique, grâce à l'ajout de tissus aux murs, au plafond abaissé, à la présence d'une table et de fleurs sur cette même table. La photographie « semble alors devoir passer par un repli vers l'intime et l'évocation d'un médium éminemment privé¹⁸²⁸ ». En 1920 les deux photographes vont se brouiller, n'ayant plus les mêmes conceptions.

¹⁸²⁴ Sur Fred Holland Day et l'exposition, voir Jane Van Nimmen, « F. Holland, Day and the Display of a New Art. Behold, It Is I », *History of Photography*, Vol 18, n° 4, hiver 1994.

¹⁸²⁵ Fred Holland Day avait la réputation « de consacrer autant d'attention à l'encadrement et à l'accrochage de ses œuvres qu'à leur composition. », in *Exhibition of H. Day's Work*, *Camera Notes*, vol. I, n° 4, avril 1898, p.119.

¹⁸²⁶ Fred Holland Day à Alfred Stieglitz, cité par Carl Sandburg, *Steichen the Photographer*, Harcourt, Brace, New York, 1929, p.23.

¹⁸²⁷ Sur la galerie 291, Sarah Greenough, « *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries* », in catalogue National Gallery of Art, Washington, 2000. Ainsi que William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. Secker & Warburg, 1977 et William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the Photo-Secession*, Little, Brown and Company, Boston 1983.

¹⁸²⁸ Olivier Lugon, *Edward Steichen, scénographe d'exposition, op.cit.*, p. 268.

Edward Steichen se détourne du rapport intimiste de la photographie pictorialiste. Il considère ce rapport trop coupé de la société et du grand public. Il se tourne vers la diffusion massive de photographies par l'intermédiaire de l'édition. Comme le rappelle Walter Benjamin « rapprocher les choses de soi, ou plutôt des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui un penchant tout aussi passionné que le désir de réduire l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction¹⁸²⁹ ». L'agrandissement photographique intéresse aussi le photographe, qui participe à l'exposition « Murals by American Painters and Photographers » au Moma de New York en 1932. Il y expose une immense photographie du Washington Bridge de New York¹⁸³⁰. Dans la première ébauche du communiqué de presse nous pouvons lire : « Le mural est expressément pour les peintres un sujet de l'après-guerre¹⁸³¹ ».

Il y aura au MoMA dans la seule année 1932 deux expositions consacrées aux photo-muraux : « 44 American Painters at work for mural exhibit to be held in Moma's New building » (27 mars 1932) et « American Mural exhibit to open New Home of MoMA » (23 avril 1932). Huit photographes participent à l'exposition « Murals by American Painters and Photographers », ce qui est précisé dans une note du comité de direction du MoMA en 1932, « Au côté des quarante-cinq peintres, qui ont été invités pour dessiner les panneaux, huit photographes exposeront des exemples de photo-muraux. L'art du photo-mural est comparativement nouveau¹⁸³² ».

Dans cette même note, nous pouvons découvrir les photographes qui ont accepté l'invitation du Musée, suivi de leur adresse postale¹⁸³³. L'exposition se veut une vitrine faisant la promotion de l'image monumentale comme nouvelle forme de l'idée de modernité. Walter Benjamin établit que les processus de reproductibilité sont « en étroite corrélation avec les mouvements de masses contemporains¹⁸³⁴ », et ajoute dans ce même texte, que ces processus de reproductibilité sont « un divertissement accentué qui s'effectue notamment selon deux pôles. L'un de ces accents porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition¹⁸³⁵ ». En 1932, Edward Steichen va réaliser un autre grand montage mural, un panoramique sur le thème de l'aviation pour le fumoir du Roxy-Theater au Rockefeller Center. Il rêve d'exposer des images photographiques dans des lieux

¹⁸²⁹ Walter Benjamin, « Petite Histoire de la Photographie », in *Sur la Photographie*, éditions Photosynthèses, Paris, 2012, p. 58.

¹⁸³⁰ Lincoln Kirstein, Communiqué de presse de l'exposition, « exhibition of Mural paintings by American artists announced by Museum of Modern Art », 1er février 1932, Archives MoMA.

¹⁸³¹ *Ibid.*

¹⁸³² Note du comité de direction, *Photographic Murals*, in *Archive MoMA*.

¹⁸³³ Il s'agit de Berenice Abbott, Anton Bruehl, Robert Locher, George Lynes, Paul Outerbridge, Charles Sheeler et Edward Steichen. Suit la liste des peintres qui ont refusé l'invitation du musée, (Thomas Benton, Guy René du Bois, Peter Blume, Alex Brook, Charles Burchfield, Arnold Blanch, Walt Kuhn, Louis Lozowick, Kenneth Hayes Miller, Charles Rosen, Elsa Schmid, Niles Spencer, John Sloan, Mark Tobey et William Yarrow). Suit de manière tout aussi sympathique, la liste des photographes qui ont déclinés l'invitation (Walker Evans, Alfred Steiglitz, Paul Strand, Ralph Steiner, Edward Weston, Henry Billings, Glenn Coleman, Hugo Gellert, Stefan Hirsch, Mrs H.T. Howard, William Littlefield, Morris Kantor, Karl Knaths, Henry Varnum Poore et Franklin Watkins.)

¹⁸³⁴ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Sur la Photographie*, *op.cit.*, p. 167.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, p. 171.

publics traversés par le plus grand nombre, son rêve le Grand Central terminal, la grande gare de New York. Ce rêve de « communion populaire dans la réception de la photographie¹⁸³⁶ », Steichen le réalisera dans un haut lieu de la culture, La Museum of Modern Art de New York, avec l'exposition « Road to Victory ».

3.2 Road to Victory

Edward Steichen va se spécialiser dans l'organisation à grand spectacle, au caractère de propagande évident. « Road to Victory » est une exposition de propagande désirée par le gouvernement américain afin de promouvoir l'entrée en guerre des Etats-Unis [Fig. 189]. Edward Steichen collabore avec le designer Herbert Bayer, lequel à convaincre Edward Steichen de considérer l'espace d'exposition comme un scénario à dérouler devant le spectateur, invité à « marcher à l'intérieur de la composition¹⁸³⁷ ». L'exposition est « un film où c'est vous qui bougez et où ce sont les images qui restent immobiles¹⁸³⁸ ». Le visiteur devient l'acteur d'une expérience corporelle, physique. Le spectateur est invité à déambuler sur une rampe d'accès. Il devient un personnage de l'exposition de manière à avoir le plus d'empathie possible avec les images et le sujet présenté. Le procédé scénique est d'une redoutable efficacité.

L'exposition rencontra un très grand succès. Suite au succès de l'exposition « Road to Victory », Edward Steichen sera reconduit pour l'organisation d'une autre exposition de propagande, « Power in the Pacific ». Il sera en 1947, directeur du département photographique du MoMA. Il y restera une quinzaine d'années et y organisera une quarantaine d'expositions. Il saura toujours s'entourer de designers pour l'aider à scénographier les expositions, Herbert Bayer pour « Road to Victory » (1942), George Kidder pour « Power in the Pacific », Herbert Matter pour « In and Out of Focus » (1948), Paul Rudolph pour « Family of Man » (1955).

Il procédera toujours de la même manière, utilisant des maquettes pour les mises en situation. Le déploiement d'images dans l'espace et la participation du spectateur deviennent sa signature. Il explique dans son autobiographie : « La création de cette sorte d'exposition ressemble plus à la production d'une pièce de théâtre ou d'un roman, voire d'un essai philosophique, qu'à l'organisation d'une exhibition d'œuvres d'art individuelles¹⁸³⁹ ».

¹⁸³⁶ Olivier Lugon, *Edward Steichen, scénographe d'exposition, op.cit.*, p. 269.

¹⁸³⁷ Barbara Morgan, « Photomontage », in Willard D.Morgan, *The Complete Photographer*, New York, Greystone Press, 1942-1943, p. 2863.

¹⁸³⁸ Edward Steichen, « Photo Exhibit Shows Drama of US. At War », *Illinois News*, 31 mars 1943, in Archives du Museum of Modern Art, New York.

¹⁸³⁹ Edward Steichen, *A Life in photography*, New York, Doubleday & Co, 1963, Chapitre XIII.

3.3 Family of Man

L'exposition la plus notoire organisée par Edward Steichen est sans nul doute « Family of Man ». Il va développer à l'extrême différents procédés employés dans les expositions passées. Cette exposition est le pendant de l'exposition « Road to Victory », car si cette dernière est une ode à l'entrée en guerre, « family of Man » est une ode à la fraternité entre les peuples. Il applique l'idée de l'exposition comme un film qui défile devant le spectateur. Ici, défile le fil de la vie devant le visiteur, de la naissance à la mort. L'homme fait partie d'une grande famille, l'humanité, malgré ses différences sociales, économiques, philosophiques, religieuses [Fig. 190]. L'homme quelqu'il soit se trouve toujours face aux mêmes doutes, joies, tourments, douleurs. Le catalogue est le reflet le plus fidèle des intentions de Edward Steichen. Il est publié en quatre formats différents¹⁸⁴⁰. Ce livre, toujours édité aujourd'hui, plus d'un demi siècle après sa première parution, est devenu une référence et une icône du livre de photographie.

Sur la couverture du catalogue est inscrit : « La plus grande exposition de photographies de tous les temps – cinq cent trois images de soixante huit pays créé par Edward Steichen pour le Musée d'Art Moderne¹⁸⁴¹ ». Le prologue du catalogue est de Carl Sandburg (beau frère de Steichen) dont les premiers mots sont « Le premier cri d'un nouveau né à Chicago ou à Zamboango, à Amsterdam ou Rangoon, est le même terrain et clé, chacun dit : « je suis ! j'arrive ! j'appartiens ! Je suis un membre de la Famille¹⁸⁴² ». L'exposition est agencée selon des procédés et une technique théorisée quelques années auparavant par René d'Harnoncourt, directeur du MoMA et donc l'un des supérieurs de Steichen dans la hiérarchie du musée. Cette technique est celle des « vistas », c'est-à-dire des perspectives, des percées et des dégagements. Ces ouvertures provoquent une mise en scène du public faisant partie intégrante de l'exposition, faisant partie intégrante de la famille de l'homme. Chacun se reconnaît dans l'une de ces images, le message passe formidablement et le public adhère aux propos de Edward Steichen.

3.4 The Bitters Years

« The Bitters Years » (1962) est la dernière exposition qu'Edward Steichen organisa. Il est alors Directeur émérite du département photographique du Museum of Modern Art de New York. Le titre complet de l'exposition est « The Bitters years, 1935-1945 USA. Rural america seen by the photographers of the farm security Administration ». Pour cette exposition, il sélectionna deux cent huit images provenant de douze photographes, issues des archives de la *Farm security Administration*,

¹⁸⁴⁰ En édition reliée, en brochure de luxe, en version broché bon marché souple et en livre de poche.

¹⁸⁴¹ Couverture du catalogue *Family of Man*, Museum of Modern Art, New York, 1955.

¹⁸⁴² Carl Sandburg, « prologue », in catalogue *Family of Man*, *op.cit.*, p. 2.

La FSA¹⁸⁴³. Le choix des images octroie une grande place à la photographe Dorothea Lange, représentée par quatre vingt quatre photographies¹⁸⁴⁴. Selon le dossier de presse du 15 octobre 1962, Edward Steichen sélectionna les photographies parmi deux cent soixante dix mille images de la FSA [Fig. 191]. Pour le photographe et directeur du Centre national de l'audiovisuel du Luxembourg, Jean Back, la préférence d'Edward Steichen pour certains photographes, notamment Dorothea Lange, tient sans doute au goût personnel de l'artiste pour « le genre du portrait et l'expression fascinante qu'un visage ou une posture peuvent révéler¹⁸⁴⁵ ».

Le choix des photographies est guidé par la volonté de présenter ces « années amères » pendant lesquelles les agriculteurs américains furent touchés de plein fouet par la crise de 1929 et par les catastrophes climatiques. Il va réutiliser l'agencement scénique qui a fait son succès, la mise en scène est une fois de plus construite comme un scénario, avec l'intention de produire une tension dramatique. Son épouse Joanna Steichen le rappelle justement : « Pour lui, la meilleure façon de communiquer son message à un large public consistait à agencer avec talent les photographies des autres afin de les mettre en scène dans un contexte dramatique¹⁸⁴⁶ ».

Edward Steichen est le chef d'orchestre de l'exposition, une position qui lui sied à merveille depuis toutes ces années à en organiser et en mettre en scène¹⁸⁴⁷. Chef d'orchestre plus que curateur, ces mots sont de René d'Harnoncourt : « Votre merveilleux talent s'apparente à celui des grands chefs d'orchestre capables de faire émerger le potentiel créatif du compositeur et de l'interprète¹⁸⁴⁸ ». La notion de chef d'orchestre renvoie à celle d'un homme rassembleur, mais en analysant la fin de la phrase de d'Harnoncourt, dans laquelle le chef d'orchestre fait « émerger le potentiel créatif du compositeur et de l'interprète », la question se pose alors de savoir, dans ce cas mais aussi dans celui de toutes les expositions, qui est le compositeur ? Qui est l'interprète ? Le compositeur serait-il l'artiste ou le photographe dans ce cas précis ? L'interprète, le public ? Le chef d'orchestre devient un intermédiaire médiatique mettant en relation l'artiste et le public.

¹⁸⁴³ La FSA est un émission documentaire mise en dans le cadre du New Deal par le président américain Franklin D. Roosevelt dans les années trente.

¹⁸⁴⁴ Russell Lee (22 photographies), Arthur Rothstein (20 photos), Jack Delano (17), Walker Evans (16), Paul Carter et Theodor Jung (1 à 2).

¹⁸⁴⁵ Jean Back, « Point de vue : « The Bitter Years » dans une nouvelle perspective », in Françoise Poos (dir.), *The Bitter Years, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la farm security administration*, Thames and Hudson, Paris, 2012.

¹⁸⁴⁶ Cité par Jean Back, in *The Bitter Years*, loc.cit., p. 7.

¹⁸⁴⁷ De 1947 à 1962, Steichen a organisé 44 expositions.

¹⁸⁴⁸ René d'Harnoncourt, lettre à Edward Steichen, 14 novembre 1962. Archives du MoMA, New York, Monroe Wheeler Papers.

3.5 De l'instrumentalisation

La trilogie d'expositions « Road to Victory », « The Family of Man » et « the Bitters Years » sont toutes construites selon la volonté « d'exprimer une expérience humaine majeure¹⁸⁴⁹ ». Elles ont en commun de ne pas tenir compte du point de vue de l'artiste. Les photographies sont recadrées, agrandies et mises en scène sans l'accord des photographes. Afin que les ces derniers ne se plaignent pas, une fois l'exposition installée les négatifs et droits de l'image sont achetées pour des sommes dérisoires. Pour l'exposition « Family of Man », les prix avancés sont de cinq à dix dollars par image¹⁸⁵⁰. Ces expositions posent les questions du statut d'auteur et de l'instrumentalisation des œuvres par le commissaire d'exposition. Ces expositions attirent des critiques, certes, mais elles portent essentiellement sur le caractère partisan et sur le message plein de bons sentiments¹⁸⁵¹.

Les artistes sont pris entre le besoin de reconnaissance institutionnelle et l'intégrité de leur œuvre. Les critiques les plus sévères et pertinentes viennent du photographe Allan Sekula et du sémiologue Roland Barthes. Allan Sekula écrit en 1975 un texte intitulé « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va-t-en guerre. » dans lequel il pointe les stratégies opportunistes de Steichen, à travers la construction d'exposition populaire prenant l'allure d'exposition au contenu populiste. Il y dénonce une vision globalisante et uniforme du monde, proposée par Edward Steichen. Il se réfère aux théories de Roland Barthes où « le sens photographique de « l'avoir-été-là, devait souscrire aux exigences de « l'être-là »¹⁸⁵² ». Pour lui, l'image photographique est utilisée pour coloniser socialement et culturellement les esprits. La globalisation est à entendre comme une hégémonie. Il prend en exemple le film de Jean-Luc Godard, *les carabiniers*. Il reproche à Edward Steichen de ne pas rendre lisibles ses sources, et précise dans un entretien avec Benjamin Buchloh que « la clé d'une œuvre serait la clarté ou la précision avec laquelle elle fait la démonstration de ses filiations modernistes?¹⁸⁵³ ». Dans un texte intitulé « la grande famille des hommes¹⁸⁵⁴ », Roland Barthes fait le compte rendu de l'exposition « Family of Man » présentée à Paris. Après avoir expliqué le but de cette exposition, il commence son analyse en reprochant à celle-ci son côté spiritualiste « accentué par les citations qui accompagnent chaque chapitre de l'exposition¹⁸⁵⁵ ».

Il est vrai que Dieu est introduit dans l'exposition pour justifier « la nature » identique des hommes, ce malgré leurs différences. Il insiste sur le caractère caricatural de l'exposition où malgré le

¹⁸⁴⁹ Ariane Pollet, « Art et pouvoir : Steichen au MoMA », in *The Bitter Years*, loc.cit., p. 18.

¹⁸⁵⁰ Cette somme correspond étrangement à la somme payée par Alfred Stieglitz lorsqu'il achetait les tous premiers tirages de Steichen en 1900.

¹⁸⁵¹ Des critiques due essentiellement par Beaumont Newhall et Ansel Adams.

¹⁸⁵² Allan Sekula, « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va-t-en guerre (1975) », in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Beaux-arts de Paris éditions, Paris, 2013, p. 107.

¹⁸⁵³ Conversation entre Allan Sekula et Benjamin Buchloh, cité in *A lire : préface et extrait d'écrits sur la photographie 1974-1986*, d'Allan Sekula. www.contretemps.eu, (consulté le 12/02/2015).

¹⁸⁵⁴ Roland Barthes, « La grande famille des hommes », in Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 190-193.

¹⁸⁵⁵ *Ibid.* p. 191.

pluralisme « on tire magiquement une unité¹⁸⁵⁶ ». L'homme « naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon¹⁸⁵⁷ ». Le travail dans cette exposition s'aligne sur la vie et la mort, comme une fatalité. Le travail n'est pas considéré comme un fait parfaitement historique. Le sémiologue se demande alors s'il n'aurait pas été plus juste et pertinent d'interroger cette notion de travail dans une perspective historique et non dans sa prédestination. Il craint que la justification finale de cette exposition « ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une « sagesse » et d'une « lyrique » qui n'éternissent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer¹⁸⁵⁸ ».

L'exposition « The Bitter Years » est désormais installée à Dudelange au Luxembourg, dans un Château d'eau réhabilité. Aménagée au sein d'un site industriel, la reconversion du château d'eau en espace culturel participe d'un plan de réhabilitation d'une friche industrielle par le Centre National de l'Audiovisuel (CNA). Un autre espace, la station de pompage, est réaménagé en espace d'expositions conçu comme un lieu de dialogue entre les collections historiques et la photographie contemporaine. Edward Steichen, natif du Luxembourg, se voit mis à l'honneur au château de Clervaux où est présentée dans son intégralité l'exposition « Family of Man ». En 1952, le Luxembourg refusa pour « des raisons de place, de calendrier et de financement » l'exposition « the Family of Man », ce qui à l'époque fâcha Edward Steichen. Malgré ce revers, il fit en 1964 la demande de donation de l'exposition « Family of Man » au Luxembourg et en 1967 celle de l'exposition « The Bitters Years ». Remarquons que l'artiste Aurélien Mole, connu pour son travail de photographie d'exposition, reprit l'idée de scénographie de la galerie 291 pour son exposition personnelle « Bénin » au centre d'art la Passerelle en 2015¹⁸⁵⁹.

4. Friedrich Kiesler

Friedrick Kiesler va réaliser plusieurs scénographies remarquées comme celle de l'exposition *Ausstellungssystem Leger und Träger* en 1925 à Vienne [Fig. 192]. Il se fera remarquer grâce au dispositif nommé « la cité dans l'espace », conçu pour l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels modernes de 1925, au Grand Palais. Mais si le nom de Friedrich Kiesler est resté dans les mémoires c'est surtout grâce à son implication dans l'exposition *Art of this Century*.

¹⁸⁵⁶ *Ibid.* p. 190.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*

¹⁸⁵⁸ *Ibid.* p. 193.

¹⁸⁵⁹ Exposition *Bénin*, Aurélien Mole, CAC La Passerelle, Brest, du 26 septembre 2015 au 2 janvier 2016.

4.1 Art of This century

1942 est une année cruciale pour Friedrich Kiesler, répondant à la demande de Peggy Guggenheim¹⁸⁶⁰ pour l'aménagement de sa galerie d'art, *Art of this Century*. Dans une émouvante lettre datée du 26 février 1942,¹⁸⁶¹ Peggy Guggenheim demande de l'aide à l'architecte pour remodeler deux magasins de vêtements en galerie d'art. La galerie comprenait quatre salles destinées à accueillir la collection de Peggy Guggenheim ainsi que des expositions temporaires.

Elle ouvrira ses portes le 20 octobre 1942. Friedrich Kiesler va concevoir un environnement unique, une installation architecturale ingénieuse prenant corps de toutes ses recherches précédentes, « un crescendo de bravoure et d'exécution¹⁸⁶² ». Peggy Guggenheim ne cachera pas son enthousiasme car Friedrich Kiesler avait mis en valeur sa collection. Les quatre pièces étaient réparties de manière suivante : la salle abstraite, la salle surréaliste, la salle cinétique, la salle lumière du jour. Les pièces présentées étaient généralement des œuvres amassées par la collectionneuse lors de ses divers séjours en Europe, avec l'assistance de Marcel Duchamp¹⁸⁶³ et du commissaire Herbert Read¹⁸⁶⁴. Le visiteur pénétrait dans la galerie « Art of This Century » en entrant dans l'immeuble situé au 28-30 West 57ème Rue, et accédait à la galerie par un ascenseur le menant au septième étage. Il entrait dans la galerie par la salle Abstraite recouverte d'un tissu bleu marine, ondulant sur le mur et amenant le visiteur vers l'entrée de la seconde salle. .

Frederick Kiesler en parle comme d'une courbe « sineuse inclinée¹⁸⁶⁵ », produisant une sensation d'enfermement. Les tableaux étaient suspendus, tenant par un système de cordes et de sangles tendues jusqu'à former des pyramides inversées, des modules en V [Fig 193].

¹⁸⁶⁰ Peggy Guggenheim avait découvert l'art abstrait dans la galerie 291 de Alfred Stieglitz, elle y verra aussi les Braque, Cézanne et Picasso exposés, ainsi que les œuvres des photographes défendus par Stieglitz. Voir Véronique Chalmet, *Peggy Guggenheim. Un fantasme d'éternité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009.

¹⁸⁶¹ « Dear Mr.Kiesler, I want your help. Will you give me some advise about remodeling two tailor-shops into an Art Gallery ? May I shox you the space, and also may I first show you my collection, so taht you will have some definate idea of what is needed. If you will telephone me at Eldorado 5-3559, as soon as possible I will be very grateful. Very sincerely yours, Peggy Guggenheim. » Lettre de Peggy Guggenheim à Frederick Kiesler, 26 février 1942, Archives Kiesler Foundation. n° d'Inventaire LET 482/0.

¹⁸⁶² « crescendo of bravura exécution », selon les termes de Don Quaintance, « Modern Art in a Modern setting, Frederick Kiesler's Design of Art of This Century », in Susan Davidson, Philip Rylands, Dieter Bogner, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler, The Story of Art of This Century*, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienne, 2005, p. 207.

¹⁸⁶³ Frederick Kiesler et Marcel Duchamp se connaissent depuis le début des années 1920, ils ont notamment collaborés dans le cadre de la société anonyme. Kiesler y concevra la TV Room qui consistait à projeter sur des écrans des images d'oeuvres d'art du monde entier. Voir à ce sujet le texte de Dieter Daniels, « Points d'interférence entre Frederick Kiesler et Marcel Duchamp », in Frederick Kiesler. *Artiste-architecte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p.119.

¹⁸⁶⁴ Peggy et Read conviennent de collecter en les empruntant ou en les achetant, des œuvres modernes depuis 1910, en remontant aux débuts de l'abstraction, du cubisme, du surréalisme et du constructivisme. Ils ont préparé une longue liste ; qui sera modifiée et augmentée par Marcel Duchamp et une nouvelle amie de la galeriste, Nelly Van Doesburg. Nelly est la veuve de l'artiste Théo Van Doesburg, proche de Mondrian et du couple Arp. », Véronique Chalmet, in *Peggy Guggenheim. Un fantasme d'éternité. op. cit.*, pp 205-206.

¹⁸⁶⁵ T.H.Creighton, « Kiesler's Pursuit of an Idea : An Interview with Frederick Kiesler », in *Progressive Architecture* 42, juillet 1961, p. 116.

Les dessins préparatoires que j'ai consultés à la Fondation Kiesler à Vienne témoignent des recherches intensives de l'architecte envers les notions de suspensions. Les sièges disposés dans la salle sont conçus pour être modulables, servant de chaises, tables ou piédestals pour des œuvres. Comme le rappelle l'architecte dans son manifeste du Corréalisme¹⁸⁶⁶, « pour apprécier vraiment une œuvre, le corps ne doit pas s'épuiser en stationnement ou en va-et-vient. Il faut qu'on puisse s'asseoir devant, se pencher en arrière, ou même s'étendre complètement. C'est pourquoi j'ai cherché une sorte de forme de sièges qui a pu remplir ces conditions. Forme-Repos¹⁸⁶⁷ ». Pour cette salle, il a procédé à un subtil mélange de combinaisons de couleurs, de lumières, d'ondulations des murs et de suspensions, créant un ensemble aéré. Clement Greenberg relèvera que « l'œil est incapable d'en isoler une (peintures abstraites ou cubistes) facilement. Jamais, le décor crée une euphorie et fournit un soulagement que d'autres musées et galeries habituellement trop remplis ou trop sanitaires¹⁸⁶⁸ ».

4.2 La salle Surréaliste

L'aménagement le plus célèbre de cette exposition est celui de la salle Surréaliste. Il s'agit de la salle parallèle à la salle abstraite. Cet aménagement est considéré comme le chef d'œuvre de l'architecte. Il est « devenu une icône de l'installation surréaliste en particulier et pour l'architecte en général¹⁸⁶⁹ ». Les murs de la pièce, de plus de douze mètres de long, sont recouverts de peinture noire, doublée d'un mur en bois curviligne [Fig. 194]. Les œuvres surréalistes sont accrochées aux murs par un bras articulé, de l'invention de Frederick Kiesler. Des spots de lumière éclairent chacune des œuvres individuellement. Le système d'éclairage était contrôlé par une minuterie qui, par moments, plongeait la salle dans l'obscurité, laissant entendre le bruit d'un train entrant en gare. La fascination exercée par ce dispositif sera entière, il sera souvent repris ou même remonté¹⁸⁷⁰. La réputation de l'installation doit aussi beaucoup aux photographies prises sur le vif par Berenice Abbott, lors de quatre séances de prises de vues (25 octobre, 5, 7 et 8 novembre 1942).

¹⁸⁶⁶ Frederick Kiesler, « Le Manifeste du Corréalisme », l'Architecture d'Aujourd'hui, 1949.

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*

¹⁸⁶⁸ Clement Greenberg, « Cubist, Abstract, Surrealist Art. Guggenheim Collection. Art of This Century Gallery », *The Nation* n° 156, 30 janvier 1943, p. 177.

¹⁸⁶⁹ Don Quaintance, « Modern Art in a Modern setting, Frederick Kiesler's Design of Art of This Century », *op.cit.*, p. 226.

¹⁸⁷⁰ Pensons à la recréation à l'échelle une, de parties de la salle surréaliste lors de l'exposition Paris-New York, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997. Mais aussi lors de l'exposition « Frederick Kiesler », Whitney Museum of American Art, New York, 1989. Et lors de l'exposition, *Correalism : Modern Art and Architectural design*, Naples Museum of Art, Floride, 2003. Aux reconstructions à l'échelle un quart, lors de l'exposition « exiles and emigrés : The Flight of European Artists from Hitler », Stephanie Barron et Sabine Eckmann (dir.), Los Angeles County Museum of Art, Californie, 1997. Notons que pour l'exposition au Centre Georges Pompidou en 1977, Peggy Guggenheim, dénigra la reconstruction de la salle surréaliste. « Ils n'ont pas suivi les plans originaux comme ils devaient le faire. Ils ont réalisé un bordel de tout ça. Peggy Guggenheim, « interview avec Mario Amaya », Interview, novembre 1979, p. 42.

L'utilisation d'un bois naturel pour les murs, le sol et le plafond et l'inclinaison concave de ces panneaux¹⁸⁷¹, suggérait une intimité presque intra-utérine. Les unités de contrôle de l'éclairage proviennent des expériences de l'architecte de mise en scène de spectacle au théâtre. Un journaliste du *New Yorker* écrira : « Les lumières allumées et éteintes le long des murs préétablis à intervalles réguliers, sont comme une circulation lumineuse décalée pour réguler votre rythme¹⁸⁷² ». Le bruit du train entrant en gare seul dans l'obscurité de la pièce, a été rendu possible par un enregistrement sur disque 78 tours mis en boucle par un mécanisme de jukebox.

Le son du train était accentué par l'aspect de la pièce qui ressemblait au tunnel d'une station de métro. Le système d'accrochage est un bras articulé en bois constitué d'une accroche en métal pour l'œuvre. Il a souvent été dit et écrit que ces bras articulés étaient des battes de baseball que l'architecte avait achetées, mais, il n'en est rien¹⁸⁷³. Dans une étude déposée aux Archives Kiesler à Vienne [Fig.195], l'architecte a procédé à une association anthropomorphique, à une association entre un bras et un arbre. Cette étude est décomposée en quatre petits croquis : le premier, une grosse branche d'arbre sort du mur et retient un tableau, la seconde, la branche se transforme en un bras de bois, le troisième, le bras est poli et poncé, avec en guise de main, une articulation, et pour finir, un objet en bois et une structure retiennent un cadre. Les meubles sont destinés à être multifonctionnels. Dans un courrier de Kiesler déposé aux Archives Kiesler, l'architecte écrit pour la commande passée au menuisier Dickwisch : « Construire trente double unités selon deux modèles, recouverts de linoléum, les côtés en chêne massif et dix d'entre eux recouverts de contreplaqué de pin, chaque pour 15,50\$. Coût total 465\$. Cela inclut que deux des trente sont à faire avec le siège et le dos courbé. Les côtés en chêne ont un fini sombre. Des trous dans le siège pour des attaches d'images et des barres latérales fournies de manière adéquate¹⁸⁷⁴ ».

Frederick Kiesler a ainsi le matériel nécessaire pour la construction de quatre-vingt dix sièges, mais seulement trente d'entre-eux seront construits. Les sièges fabriqués étaient recouverts de linoléum de diverses couleurs (blanc, noir, turquoise foncé, vert menthe, bleu sombre et rouge profond). Il avait ordinairement assigné sept fonctions à chaque meuble. Ces sièges multifonctions vont rapidement être associés à la galerie « Art of This Century ». Leur popularité est telle qu'après l'ouverture de l'exposition, une vingtaine de visiteurs voulurent se procurer le mobilier de l'architecte-designer¹⁸⁷⁵.

¹⁸⁷¹ Les panneaux et systèmes de fixation ont été réalisés dans la menuiserie Gustave Dickwisch, située 472 East 146th Street, New York.

¹⁸⁷² Robert M.Coates, « The Art Galleries, Sixteen Miles of string », *loc. cit.*, p.52.

¹⁸⁷³ Ce sont d'ailleurs Kiesler et Guggenheim qui ont commencés à véhiculer cette idée. Kiesler dit « pour baisser les coûts, nous avons utiliser des battes de baseball », cité par Creighton, « Kiesler's pursuit of an Idea », *loc. cit.*, p. 116. Guggenheim « Les peintures non-encadrées, étaient montées sur des battes de baseball », *in* Peggy Guggenheim, *loc. cit.*, p.99-100.

¹⁸⁷⁴ Frederic Kiesler, « courrier à Gustave Dickwish », 6 juillet 1942, Archives Frederick Kiesler Foundation, Vienne.

¹⁸⁷⁵ Les clients désireux d'acheter ce mobilier, sont : Helen Baker, Rolly Bates, Anita Willets Burnham, David Epstein, F.Lyder Frederickson, Stanley J. Gould, Mary Landau, Roberto Matta, Guy S.Metraux, M.Paine,

Les formes organiques, l'emploi du bois galbé et leurs attributs ergonomiques rappellent les réalisations des designers Eero Saarinen¹⁸⁷⁶ et Charles et Ray Eames¹⁸⁷⁷. Comme le souligne Don Quaintance « Art of This Century dégageait un air de spontanéité et de relaxation, un esprit bohème hautement tonique que l'architecte et son client savouraient et partageaient¹⁸⁷⁸ ».

4.3 La salle cinétique

La salle cinétique était la plus sombre et la plus petite. Elle était composée d'un astucieux système de présentation de la *Boite-en-valise* de Marcel Duchamp. Ce dispositif était une roue en forme de spirale biomorphe faisant tourner chacune des œuvres présentes dans la pièce de Duchamp [Fig. 196]. Le visiteur pouvait voir la pièce de l'artiste en collant son œil à un trou. Un mur est doublé dans lequel une roue est disposée, cette roue comporte autant de branches que de pièces que Marcel Duchamp à présenter¹⁸⁷⁹. Le système d'optique utilisé pour ce système de monstration rappelle quant à lui les préoccupations de Marcel Duchamp pour l'optique et le voyeurisme. Dans ce couloir, sept peintures de Paul Klee étaient aussi exposées sur une roue tournante que les visiteurs actionnaient grâce à un rayon lumineux.

4.4 La galerie lumière du jour et la bibliothèque de peintures

La galerie lumière du jour est appelée ainsi parce qu'elle est la seule salle à donner sur la rue (la 57^{ème} rue) ; elle paraît plus classique. Les murs sont blancs, la forme rectiligne. Cette dernière salle est plus un lieu de rencontre, de présentation où les visiteurs ont la possibilité de manipuler des œuvres. Dans la salle, différents coffres sont réalisés selon le principe du Corréalisme. Ces meubles sont des présentoirs à peintures et dessins. Frederick Kiesler poursuivra ses explorations spatiales du fantastique dans l'aménagement de l'exposition « Blood Flames » à la Hugo Gallery de New York ainsi que dans sa contribution pour l'exposition Internationale du surréalisme en 1947.

Williams Simmons et Pegeen Vail. Voir un document de Jimmy Ernst à Frederic Kiesler, daté du 2 novembre 1942. Déposé aux Archives Kiesler à Vienne. Les demandes et commandes ne seront pas satisfaites, par contre lorsque la galerie de Peggy Guggenheim fermera en 1947, l'ensemble du mobilier sera vendu, notons qu'aucun élément ne sera donné ou même vendu à Kiesler. En 2001, le fabricant de mobilier autrichien Franz Wittmann Möbelwerksstätten a commencé la fabrication de reproduction de mobilier Corréaliste, le tout sous la houlette de la Frederick et Lillian Fondation de Vienne. Dans la fin des années 1990, plusieurs reproductions ont été fabriquées pour les besoins du film Pollock de Ed Harris (2000), deux de ces reproductions seront données à Lillian Kiesler. Quand aux murs de la salle surréaliste seront vendues, lors de la fermeture de la galerie, au magasin Franklin Simon.

¹⁸⁷⁶ Voir le catalogue *Eero Saarinen, Shaping the Future*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2006.

¹⁸⁷⁷ Gloria Koenig, *Eames*, Cologne, Taschen, 2005.

¹⁸⁷⁸ Don Quaintance, « Modern Art in a Modern setting, Frederick Kiesler's Design of Art of This Century », *loc.cit.*, p. 243.

¹⁸⁷⁹ Dans le troisième numéro de la revue *Architectural Record* en 1937, Kiesler écrit sur Duchamp et comment son grand verre qui pour l'architecte est « tout à la fois architecture, sculpture et peinture. » Frederick Kiesler, « Design Correlation : Le Grand Verre de Marcel Duchamp », *Architectural Record*, 1937, n° 3.

4.5 Blood Flames

« Blood Flames » est une exposition qui se déroula dans la galerie Hugo. Une galerie d'art fondée en 1945 par Robert Rothschild, Elizabeth Arden et Maria dei Principi Ruspoli Hugo. Active de 1945 à 1955. Le directeur est Alexander Iolas¹⁸⁸⁰. La première exposition de cette galerie fut l'exposition « Fantasy » organisée par Charles Henri Ford et Parker Tyler, les éditeurs de la revue *Surréaliste View*. Après une exposition personnelle de Joseph Cornell¹⁸⁸¹, ouvre l'exposition « Blood Flames » sur une idée de Nicolas Calas, mise en scène par Frederick Kiesler, présentant des œuvres de David Hare, Arshile Gorky, Roberto Matta et Isamu Nogushi. « Blood Flames » est une exposition où par des moyens simples l'architecte va transformer l'espace de la galerie en un environnement troublant. Les œuvres sont appuyées aux murs, parfois accrochées en oblique, ou dans des coins [Fig. 197].

Certaines sont mêmes suspendues au plafond. Les sols, murs et plafonds sont peints avec des bandes noires créant un environnement flou, destiné à déstabiliser les visiteurs. Le noir et blanc employé rappelle l'esthétique cinématographique et surtout les décors des films expressionnistes. La scénographie se distingue par la mise au plafond d'une peinture de Roberto Matta, le spectateur étant entouré d'un voile blanc pour contempler l'œuvre. L'environnement voulu par Frederick Kiesler est celui d'une ondulation à percevoir comme celle des flammes. La peinture recouvrant murs, sols et plafonds dissout littéralement les frontières entre les murs, les portes et le plancher. Ad Reinhardt félicitera le directeur de la galerie pour avoir « laisser les pièces être utilisées pour une expérience unique et imaginative¹⁸⁸² ».

En 2014, l'éditeur, artiste et curateur, Phong Bui revisite l'aménagement de « Blood Flames » à la Kasmin Galerie de New York¹⁸⁸³. Les murs d'une des salles de la galerie sont peints en orange clair et aux tonalités rouge [Fig. 198]. Au mur se situe une œuvre de Roxy Paine (*Incident/Resurrection* de 2013), un néon orange mis en valeur par une rampe de circulation un peu surélevée du sol, construite pour l'occasion et peinte elle aussi en rouge. Comme le précise Alfred Mac Adams dans son article : « Phong Bui a commandé à Kasmin deux choses. Il construit une rampe rouge qui coure de l'entrée jusqu'à l'arrière et a recouvert les sols de foin, reconfigurant le concept de la galerie d'art par l'apport de l'extérieur à l'intérieur. Il a aussi mis en scène une performance mêlant danse et poésie¹⁸⁸⁴ ».

¹⁸⁸⁰ Iolas fondera après la fermeture de la Hugo Galerie, la Jackson-Iolas Gallery avec le danseur Brooks Jackson.

¹⁸⁸¹ Exposition « Romantic Museum at the Hugo Gallery: Portraits of Women by Joseph Cornell ».

¹⁸⁸² Ad Reinhardt, "Neo Surrealists Take Over a Gallery," PM, 1^{er} Mars 1947, p. II. Cité par Lisa Phillips, « Kiesler and European Avant-garde » in Lisa Phillips (dir.) *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

¹⁸⁸³ Une exposition avec des œuvres de Roxy Paine, Will Ryman, Daniel Joseph Martinez, Lynda Benglis, John Bock, Joanna Pousette-Dart et Dorothea Rockburne.

¹⁸⁸⁴ Alfred Mac Adams, « Blood Flames revisited at Paul Kasmin », Artnews, le 10 janvier 2014, www.artnews.com, (consulté la 17/02/2015).

Les expériences scéniques de Frederick Kiesler ne cessent d'inspirer les artistes, scénographes et architectes. Il avait foi en ses réflexions sur l'espace comme l'atteste cette déclaration au sujet de « Art of This Century » : « c'est aujourd'hui à l'architecte qu'il revient d'inventer, avec ses techniques, un moyen par lequel une telle unité puisse de nouveau être rendue possible. Il peut le faire, non pas en débauchant l'honnêteté d'un quelconque style antérieur, mais en formulant simplement avec les méthodes de sa profession, ses réponses aux problèmes de la vie, et à cet aspect de la vie que constitue l'art¹⁸⁸⁵ ». Pour Jean-Marc Poinot, le travail d'un Frederick Kiesler fait « œuvre tout en tenant un discours réflexif sur la pratique de l'exposition¹⁸⁸⁶ ».

5. Daniel Buren

Daniel Buren a lui aussi officié dans le domaine du commissariat d'exposition. Il endossera le rôle de curateur pour l'exposition "L'emprise du lieu. Expérience Pommery #4" en 2007¹⁸⁸⁷. Après les commissaires et critiques d'art Stéphanie Moisdon¹⁸⁸⁸, Jean-Yves Jouannais¹⁸⁸⁹ et Judicaël Lavrador¹⁸⁹⁰, c'est l'artiste Daniel Buren qui assume le commissariat de cette exposition annuelle¹⁸⁹¹ qui se situe dans les crayères de la marque de champagne Pommery. L'artiste-curateur va ici jouer avec les conditions extrêmes des crayères. Il passe comme à son habitude par l'écrit en s'adressant aux artistes par l'intermédiaire d'une lettre, dans laquelle il explique ses intentions et la composition et décomposition de cette exposition en trois parties. La première est l'extérieur avec des grandes pelouses face à l'architecture de la fin du XIXe siècle. La seconde est le hall et la verrière au style «Eiffel», la troisième est, ce que Buren nomme la moins « docile », les caves elles-mêmes, de « gigantesques labyrinthe à plus de trente mètres sous le sol, dans lesquelles on accède par une escalier monumental d'une seule volée, directement creusée dans la craie ». ¹⁸⁹² Il va inviter trente six artistes¹⁸⁹³. Comment a-t-il choisi les artistes ?

¹⁸⁸⁵ Frederick Kiesler, « Note brève sur la conception de la galerie Art of This Century de Peggy Guggenheim, 1942 », cité in *Frederick Kiesler. Artiste-Architecte, loc.cit.*, p.114.

¹⁸⁸⁶ Jean-Marc Poinot, « L'exposition, objet du débat esthétique », *Musées/La Lettre de l'OCIM*, n° 50, 1997, p. 20.

¹⁸⁸⁷ Expérience Pommery #4. *L'Emprise du lieu*, au Domaine Pommery, du 28 mars au 15 novembre 2007.

¹⁸⁸⁸ Exposition *Genesis Sculpture*, Expérience Pommery #1, 2004.

¹⁸⁸⁹ Exposition *L'Idiotie*, Expérience Pommery #2, 2005.

¹⁸⁹⁰ Exposition *Supernova*, Expérience Pommery #3, 2006.

¹⁸⁹¹ Les expériences qui suivront seront confiées successivement à Fabrice Bousteau (*L'Art Contemporain en Europe*, Expérience Pommery #5, 2008), Bertrand Lavier (*Sons & Lumières*, Expérience Pommery #6, 2009), Jean-Pierre Formica (*Surnature Expérience* Pommery #7, 2009), Régis Durand (Expérience Pommery #8, 2010), Claire Staebler & Charles Carcopino (*La fabrique sonore*, Expérience Pommery #9, 2011), Bernard Blistène (Expérience Pommery #10 *POMMERY : 10 ans d'Expériences*, 2012).

¹⁸⁹² Daniel Buren, in hors-série de *Beaux-Arts Magazine* est publié à l'occasion de l'exposition «Expérience Pommery #4. L'Emprise du lieu», au Domaine Pommery, du 28 mars au 15 novembre 2007.

¹⁸⁹³ Adel Abdessemed, Saädane Afif, Igor Antic, Kader Attia, Stephan Balkenhol, Bernard Bazile, Pierre Bismuth, Loris Cecchini, Antonello Curcio, Jacqueline Dauriac, Nathalie Elemento, Alicia Framis, Michel François, Carlos Garaicoa, Kendell Geers, Subodh Gupta, Mona Hatoum, Pierre Huygue, Athina Ioannou, Ann Veronica Janssens, Michaël Just, Tadashi Kawamata, John Knight, Thierry Kuntzel, Claude Lévêque, Friederike

Un bon tiers vient des galeries dans lesquelles Daniel Buren travaille, notamment les galeries Kamel Mennour, Galleria Continua, et Galleria Massimo Minini. Ces artistes sont : Kader Attia, Loris Cecchini, Michel François, Carlos Garaicoa, Kendell Geers, Subodh Gupta, Mona Hatoum, Ann Veronica Janssens, Tadashi Kawamata, Claude Lévêque, Pascale Marthine Tayou, Mathieu Mercier et Sophie Whettnall. Les autres sont des amis, comme Côme Mosta Heirt, ou ses anciens étudiants. L'artiste va déployer avec malice toutes ses préoccupations en matière de pratique curatoriale dans un espace non conventionnel. Des préoccupations que nous retrouvons dans le texte publié lors de l'exposition *Function of the Museum*¹⁸⁹⁴, où il écrit : « si l'œuvre va au Musée pour s'y réfugier, c'est que là est son confort, son cadre, cadre qu'elle prend pour naturel en oubliant qu'il n'est qu'historique, c'est-à-dire nécessaire aux œuvres qui s'y inscrivent (nécessaire à leur existence même)¹⁸⁹⁵ ». Il poursuit « ce cadre ne semble pas contrarier les artistes qui exposent sans relâche sans jamais poser le problème du lieu où ils exposent¹⁸⁹⁶ ».

L'artiste reste fidèle à ses idées, « le lieu où l'œuvre est exposée imprègne et marque cette œuvre, quelle qu'elle soit ou bien que l'œuvre elle-même soit directement - consciemment ou non – faite pour le Musée, le résultat est que toute œuvre présentée dans ce cadre, qui ne pose pas explicitement le rôle que ce cadre joue par rapport à l'œuvre, agit dans l'illusion d'un « en soi » ou d'un idéalisme (que l'on pourrait rapprocher de l'art pour l'art) qui met à l'abri – et ce, totalement – de toute rupture¹⁸⁹⁷ ». Mais avec l'expérience Pommery, nous ne sommes pas dans un musée, nul besoin dès lors de contester son autorité. Nous sommes dans un lieu atypique, des caves à vins, des galeries souterraines où l'humidité va agir sur les œuvres, au risque de les détériorer, l'inverse d'une des fonctions du musée qui est la conservation [Fig. 199]. Daniel Buren trouve que le musée joue un triple rôle, le premier d'ordre esthétique, le second, économique, le troisième mystique. Le premier volet du texte de l'artiste concerne la préservation des œuvres, « une des premières fonctions du musée est de préserver¹⁸⁹⁸ ».

À Reims, les artistes sélectionnés connaissent les risques encourus. Le domaine Pommery est un terrain de jeu idéal pour celui qui écrit que « les œuvres dans un musée sont à l'abri des intempéries, à l'abri des risques et surtout apparemment à l'abri de tout questionnement¹⁸⁹⁹ ». Qu'en est-il du questionnement des œuvres présentées dans cette exposition ? Que penser des pièces en bois peint de Côme Mosta-Heirt ? Que penser du dispositif sonore mis en œuvre par Saadane Afif ? Ou de l'étoile lumineuse de Ann Veronica Janssens ?

Mainka, Didier Marcel, Pascale Marthine Tayou, Mathieu Mercier, Côme Mosta Heirt, Luca Pancrazzi, Philippe Parreno, Dominique Petitgand, Pierre Tatu, Barthélémy Toguo, Sophie Whettnall

¹⁸⁹⁴ Daniel Buren, *Function of the museum*, Museum of Modern Art, Oxford, du 31 mars au 15 avril 1973.

¹⁸⁹⁵ Daniel Buren, « Fonction du musée », in *Les écrits (1965-1990)*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Poinsot, tome I, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, p. 169.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*

¹⁸⁹⁷ *Ibid.*

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*

Même si les expositions du domaine Pommery émanent d'un groupe privé, elles ont toutes les caractéristiques d'une exposition organisée dans une institution. Dans un entretien avec Henri-François Debailleux, l'artiste répond aux questions relatives au commissariat d'exposition, il déclare le faire « parce qu'il y a un jeu intellectuel excitant. J'ai ce goût, je ne dirais pas du risque, mais du jeu qui consiste à voir ce qu'on peut faire dans différentes circonstances. C'est aussi la possibilité d'inviter des artistes de grand talent qui ne sont pas assez souvent montrés. À Reims par exemple, dès que j'ai accepté la proposition, je me suis demandé quels artistes pouvaient entrer dans le cadre de l'exposition.

J'ai eu envie de faire découvrir aux spectateurs des artistes jeunes, encore peu connus, mais aussi des plus âgés, pas forcément reconnus, et de donner à tous l'opportunité de pouvoir présenter leur travail le mieux possible. Je ne les ai pas sollicités parce que je les trouve sympathiques mais parce que je trouve leur démarche intéressante. D'ailleurs, parmi tous ceux que j'ai invités, il y en a que je connais depuis très longtemps et qui sont des amis, d'autres que j'apprécie mais qui ne sont pas des amis, d'autres encore que je connais depuis très peu de temps. Le seul lien qui les relie est le respect et l'intérêt que j'ai pour leurs travaux et le désir que d'autres puissent les voir¹⁹⁰⁰ ». Remarquons que Daniel Buren invitera l'année suivante deux des artistes qu'il avait invité à Reims, Athina Ioannou et Antonello Curcio, dans le cadre de la réalisation d'une des ses œuvres pour le site des Moulins Albigeois¹⁹⁰¹.

Il déclare avoir invité des « artistes jeunes, encore peu connus » dans l'objectif de les faire découvrir. Cette intention est louable, mais personne n'aura attendu les bonnes intentions de Buren pour découvrir à l'échelle internationale les œuvres de : Adel Abdessemed, Saâdane Afif, Kader Attia, Stephan Balkenhol, Bernard Bazile, Pierre Bismuth, Jacqueline Dauriac, Nathalie Elemento, Michel François, Kendell Geers, Subodh Gupta, Mona Hatoum, Pierre Huygue, Athina Ioannou, Ann Veronica Janssens, Michaël Just, Tadashi Kawamata, John Knight, Thierry Kuntzel, Claude Lévêque, Didier Marcel, Pascale Marthine Tayou, Mathieu Mercier, Côme Mosta Heirt, Philippe Parreno, Dominique Petitgand ou encore Barthélémy Togo. L'étiquette de « jeune artiste à découvrir » fonctionne ici encore comme un alibi à l'exposition, comme dans toutes les institutions prêtent à faire découvrir au grand public des artistes que beaucoup collectionnent, regardent ou exposent depuis des décennies. Dans son ouvrage sur l'artiste commissaire, Julie Bawin souligne que « l'argumentation de Buren s'avère peu convaincante, il est facile d'inverser son raisonnement et de lui signifier que, si le commissaire ne doit pas jouer à l'artiste, celui-ci ne doit alors peut-être pas jouer au commissaire¹⁹⁰² ».

Il est vrai que l'argumentation de Daniel Buren concernant le choix des artistes est assez peu convaincante. Mais alors comment entendre le fait que si le commissaire ne doit pas jouer à l'artiste, il

¹⁹⁰⁰ Debailleux, Henri-François, « Les commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs ». Interview avec Daniel Buren, *Libération*, n° 8150, 21-22 juillet 2007, p 22, 23, 21 juillet 2007. Repris in Daniel Buren, *Les Écrits (1965-1990), Volume : 1996-2012, Paris, Flammarion, 2012*.p. 1273.

¹⁹⁰¹ Athina Ioannou et Antonello Curcio, Castres, Centre d'Art Le Lait. Hôtel de Viviès, du 21 au 14 septembre 2008.

¹⁹⁰² Julie Bawin, *L'artiste commissaire, op. cit.*,

en est de même pour l'artiste qui ne doit pas jouer au commissaire ? Parle-t-on ici des artistes en général, ou de Daniel Buren en particulier ? J'ose espérer penser que l'on parle de Daniel Buren en particulier, car rien ne laisse supposer que les artistes n'aient pas le droit ou les capacités à être des commissaires d'exposition ? Pourquoi employer le terme « jouer » pour désigner l'activité curatoriale d'un artiste ? Comme beaucoup d'artistes, Daniel Buren organise des expositions depuis longtemps, « j'en organise depuis très longtemps, pratiquement depuis mes débuts. Je m'en suis en effet occupé, de façon partagée puisque lors de notre équipée à quatre (avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, en 1966-67), on se partageait le travail et les rôles d'artistes, de commissaires, tout était mélangé puisqu'on faisait tout de A à Z, trouver et louer des lieux, faire nos invitations, nos affiches, accrocher [...] sans personne pour nous « coacher » comme on dirait aujourd'hui¹⁹⁰³ ».

Daniel Buren avait été en 1994, le curateur d'une exposition au Witte de With à Rotterdam, *L'œuvre a-t-elle lieu ?*¹⁹⁰⁴ Une invitation faite à des artistes sans qu'ils n'en connaissent les lieux. Les artistes sont invités à travailler à l'aveugle. Daniel Buren utilise le procédé de la lettre-invitation où il dévoile le caractère international de l'institution hôte. Les artistes participants sont : Giovanni Anselmo, Michael Asher, Stanley Brouwn, Patrick Corillon, Jacqueline Dauriac, Krijn de Koning, Thierry Kuntzel et Chen Zhen. La règle du jeu imposée par Buren va poser problème, notamment à Jacqueline Dauriac qui dans une lettre publiée dans la revue du Witte de With écrit : « quelle est la position politique de l'institution aidant à la réalisation de l'exposition ? Va-t-elle considérer l'ensemble de l'exposition comme le travail de Daniel Buren, et dans ce cas, non sans cynisme elle pourra se désengager vis-à-vis des sept (sic) artistes invités mettant Daniel Buren dans la situation des commissaires qu'il a critiqués avec tant de force et de pertinence !¹⁹⁰⁵ ».

Pour se dégager du problème dans lequel il s'est finalement mis tout seul, Daniel Buren va esquiver la question en affirmant que son rôle ne tient pas à celui de commissaire, mais de « superviseur¹⁹⁰⁶ », déclarant : « ce n'est pas mon exposition, mais celle des huit artistes invités¹⁹⁰⁷ ». Il se tire d'une situation délicate, celle d'être un commissaire qui devient le méta-artiste de l'exposition. Un reproche qu'il faisait à Harald Szeemann en 1972, lors de la documenta 5. À propos de l'exposition à Reims en 2007, Daniel Buren déclare : « lorsqu'un artiste « joue » à devenir commissaire, il en a automatiquement les attributs, que l'exposition soit bonne ou non, mais lorsqu'un commissaire se décrète artiste, qui peut dire qu'il l'est subitement devenu ?¹⁹⁰⁸ ».

À Rotterdam, le sujet même de l'exposition était sûrement trop proche des préoccupations de l'artiste, comme le rappelle la présentation de cette exposition « Buren a proposé d'inviter huit artistes

¹⁹⁰³ Henri-François Debailleux, *loc. cit.* Repris in Daniel Buren, *Les Écrits (1965-1990), Volume : 1996-2012*, *op. cit.*, p. 1268.

¹⁹⁰⁴ Exposition « L'œuvre a-t-elle lieu ? », Rotterdam, Witte de With, du 9 avril au 2 mai 1994.

¹⁹⁰⁵ « Lettre de Jacqueline Dauriac », Witte de With Cahier, n° 3 : L'œuvre a-t-elle lieu ? février 1995, p. 30.

¹⁹⁰⁶ Daniel Buren, « Paris, August 23, 1993 », Witte de With Cahier, n° 2, 1993, pp. 202-203.

¹⁹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁹⁰⁸ Henri-François Debailleux, *loc. cit.*

à réaliser des pièces en concordance avec sa propre approche¹⁹⁰⁹ ». 2007 est l'année de toutes les expériences curatoriales pour l'artiste devenant le commissaire invité de l'artiste Sophie Calle, choisie pour représenter la France à la 52ème biennale de Venise. Sophie Calle va faire paraître une petite annonce dans plusieurs journaux dans laquelle elle déclare être à la recherche de son commissaire d'exposition. La particularité de cette exposition est que l'artiste choisit son commissaire. L'annonce était rédigée ainsi « Sophie Calle, artiste sélectionnée pour représenter la France à la 52^e Biennale d'art contemporain de Venise, recherche toute personne enthousiaste pouvant remplir la fonction de commissaire d'exposition. Références exigées. Rémunération à négocier. Anglais courant souhaité. Envoyer Cv et lettre de motivation à sbiennale@galerieperrotin.com ». Comme le remarque Michel Guerrin dans le journal *Le Monde*, « C'est sans doute la première fois, dans un monde de l'art pour le moins codifié, qu'un artiste recrute son commissaire par petite annonce¹⁹¹⁰ », mais cela ne paraît pas étonnant de la part d'une artiste « conceptuelle et sensible, qui utilise la photographie, les mots, l'installation, le cinéma pour créer des œuvres dans lesquelles elle exhibe sa vie privée et s'immisce dans celle des autres¹⁹¹¹ ». L'artiste s'est décidée à passer cette petite annonce car elle avait déjà essuyé deux refus. Celui de Damien Hirst qui avait déjà organisé des expositions auxquelles avait participé Sophie Calle, « il remplissait les conditions d'amitié et de pratique. Il a presque accepté mais a une condition : ne pas mettre les pieds à Venise. Ce n'était pas pratique¹⁹¹² ».

Et celui de son père Robert Calle qui s'estimait trop âgé. Dans l'embarras, c'est Alfred Pacquement, alors directeur du Musée National d'art Moderne, qui lui suggéra l'idée de la petite annonce. Une idée aussitôt adoptée par l'artiste. Elle recevra à peu près deux cent réponses dont celle de Daniel Buren : « Quand j'ai lu par hasard la petite annonce, j'ai éclaté de rire et je me suis dit : c'est vraiment bien joué¹⁹¹³ ». Deux jours plus tard, lors d'un vernissage au musée du Quay Branly, Daniel Buren rencontre Sophie Calle et lui fait part de son intérêt pour cette annonce, elle lui suggère donc d'y répondre. Lorsque Sophie Calle apprit à son père que Daniel Buren avait répondu l'annonce, il s'écria : « C'est réglé¹⁹¹⁴ ». Daniel Buren réfute le terme de commissaire d'exposition pour l'exposition à Venise, préférant l'appellation de scénographe. L'exposition vénitienne a été remontée à Paris en 2008 à la BNF, pour cette nouvelle version il proposa le terme « mise en scène Daniel Buren » écrit à l'entrée de l'exposition.

Il ajoute : « je ne suis intervenu ni dans la scénographie ni dans la mise en scène. Je suis un artiste. C'est une collaboration entre deux artistes¹⁹¹⁵ ».

¹⁹⁰⁹ Présentation de l'exposition, Rotterdam, Witte de With, <http://www.wdw.nl/event/loeuvre-a-t-elle-lieu-does-the-work-take-place/>

¹⁹¹⁰ Michel Guerrin, « Artiste offre emploi de commissaire », *Le Monde*, 12 juin 2006.

¹⁹¹¹ *Ibid.*

¹⁹¹² Fabrice Bousteau, « L'artiste, l'amant et le commissaire, histoire d'amour. Interview avec Sophie Calle et Daniel Buren », *Beaux-Arts Magazine*, n° 286, 2008. Repris in *Sophie Calle à la BNF*, *Beaux-Arts magazine supplément*, 2008.

¹⁹¹³ *Ibid.*

¹⁹¹⁴ *Ibid.*

¹⁹¹⁵ *Ibid.*

Visiblement, on ne l'y reprendra plus, le terme de commissaire ne convient pas, trop polémique, rappelant Harald Szeemann et la querelle de 1972. Le terme de scénographe ne convient pas non plus, comme celui de metteur en scène, trop théâtral, il à choisit alors celui d'artiste. Il compare le travail effectué avec Sophie Calle à celui de « deux compositeurs ou auteurs de musique dont l'un, en tant que chef d'orchestre par exemple, interprète la musique de l'autre et ne se substitue par pour autant à l'auteur¹⁹¹⁶ ». Il n'adopte pas non plus le terme de « faiseur d'exposition » qu'Harald Szeemann avait choisi pour se définir. Ce que redoute l'artiste c'est « la confusion dans les rôles¹⁹¹⁷ ».

Une confusion que l'on rencontre facilement lorsqu'on évoque les artistes-curateurs. Il crée en revanche une autre confusion. En essayant de renverser la position il déclare : « C'était en effet un joli pied de nez à l'institution quand on sait que généralement le commissaire français choisi est toujours quelqu'un de puissant dans le système, directeur de musée, critique ou historien d'art, organisateur professionnel¹⁹¹⁸ ». Et poursuit à propos du choix que fit Sophie Calle, « À partir du moment où elle a privilégié un artiste, elle donne une double claque à tous ceux qui choisissent des conservateurs ou des directeurs de musées connus ou installés. Tous les artistes ont jusqu'à présent répondu d'une façon incroyablement convenue, choisissant Suzanne Pagé ou Alfred Pacquement ou d'autres tout aussi importants pour commissaires au lieu de privilégier des jeunes organisateurs qui débudent par exemple. En choisissant un artiste, elle va beaucoup plus loin encore et signifie par là que le système, tel qu'il est habituellement accepté, peut-être mis en question et pourquoi pas, pour faire une exposition importante, choisir un autre artiste comme soutien et comme conseiller plutôt qu'un fonctionnaire comme d'habitude¹⁹¹⁹ ». Daniel Buren fustige une fois de plus le choix d'un institutionnel, il est vrai qu'aucun artiste ne se tourne vers un jeune commissaire, mais n'oublions pas que cette exposition largement financée par l'état, n'est pas aux yeux de l'institution, le lieu de l'expérimentation.

Ce qui est finalement critiquable, c'est le choix de Sophie Calle, tout aussi conventionnel. Elle n'a pas choisi un artiste inconnu, un artiste-curateur qui gère depuis des années un artist-run space, ou un(e) jeune critique d'art qui n'est pas encore passé sous le radar de l'institution. Elle a choisi l'artiste le plus institutionnel qui soit et peut être le plus conventionnel qui soit. Sophie Calle fait effectivement un véritable « pied de nez » à l'institution en choisissant son commissaire par petite annonce, elle fait un pied de nez en choisissant un artiste. Ce pied de nez se retourne contre elle par le choix de cet artiste. Ce que nous ne pouvons pas nier, c'est que Daniel Buren est un formidable artiste de la mise en scène, il a cette capacité à investir les lieux, une capacité, un regard. J'en ai fait l'expérience à Immanence lors de l'exposition de Côme Mosta-Heirt¹⁹²⁰. En entrant dans l'espace d'exposition

¹⁹¹⁶ Henri-François Debailleux, *loc. cit.*

¹⁹¹⁷ *Ibid.*

¹⁹¹⁸ L'actualité vue par Daniel Buren/Abel Abdessemed, artistes : « Être dans la position d'un artiste qui aide un autre artiste », *Le Journal des arts*, 5 janvier 2007.

¹⁹¹⁹ *Ibid.*

¹⁹²⁰ Frédéric Vincent, *Côme Mosta-Heirt. Au-delà de la peinture*, Paris, Immanence, 2015.

Daniel Buren vit immédiatement une différence de cinq centimètres entre deux pièces se faisant face, à pourtant huit mètres de distance. Cela témoigne du caractère et des capacités singulières que possède cet artiste en matière de mise en espace. Mais là où commence la mise en scène, s'arrête la position de commissaire d'exposition. D'autres artistes ont officié dans le domaine de la scénographie. L'expérimentant et la théorisant comme l'artiste Rémy Zaugg. Tout comme Jean-Hubert Martin, je me sens éloigné du travail artistique de Remy Zaugg : « j'avais du mal avec pas mal d'œuvres de Remy Zaugg que je trouvais parfois, il faut le dire, assez faibles¹⁹²¹ ».

Je lui reconnais par contre un long travail de théorisation sur la scénographie d'exposition et l'agencement des musées¹⁹²². Une question qui l'a habitée jusqu'à la fin de ses jours. Elisabeth Lebovici rappelle avec quelle exigence il a conçu, pensé et réalisé à la fois ses tableaux, essais, écrits, muséographies et interventions dans l'espace public, « placés sur un plan d'équivalence¹⁹²³ ». Faisant de cet artiste à la fois un historien, un spectateur, un théoricien, un commissaire et un architecte. Il avait rejoint dans le courant des années 1980 l'Atelier 5, une agence d'architecte Suisse (Berne) qui avait à l'époque comme commande le réaménagement des salles du Kunstmuseum de Berne et de la collection Thyssen à Lugano. « Cette collaboration se renouvelle avec le duo d'architectes Herzog et Meuron, avec lesquels il travaille à une quinzaine de projets (le campus de Dijon, le musée Kunsthaus d'Aarau)¹⁹²⁴ ». Rémy Zaugg réalisera la scénographie de plusieurs expositions dont celle d'Herzog et Meuron à Beaubourg (1995) et celle d'Alberto Giacometti, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1991 où la directrice, Suzanne Pagé est accompagnée d'un nouvel assistant suisse lui aussi, Hans Ulrich Obrist. Comme me le rappella Jean-Hubert Martin, Rémy Zaugg avait conscience de la faiblesse de certaines de ses œuvres, il « l'a très bien perçu parce qu'à la fin de sa vie, il a fait beaucoup de collaborations. Il était très bon dans le dialogue avec les autres¹⁹²⁵ ».

V- LES SCÉNOGRAPHES ARCHITECTES

La pratique de l'exposition et leur mise en scène sont aussi confiées à des architectes, les plus notoires étant Norman bel Geddes, Casson Man, Rem Koolhaas ou encore Carlo Scarpa. Mais c'est vers le l'architecte suisse Philippe Rahm que j'attirerais l'attention, pour une raison évidente, c'est que j'ai travaillé avec lui lors de l'exposition « La force de l'Art 02 » au Grand Palais en 2009.

¹⁹²¹ Frédéric Vincent, *entretien avec Jean-Hubert Martin*, documents annexes, p. 32.

¹⁹²² Rémy Zaugg, *le Musée des beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'œuvre et de l'homme*, Dijon, Les Presses du réel, 1995. Rémy Zaugg, *The Art Museum of My Dreams or A Place for the Work and the Human Being*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

¹⁹²³ Elisabeth Lebovici, « Rémy Zaugg, un voyant de l'art s'éteint », *Libération*, 31 août 2005.

¹⁹²⁴ *Ibid.*

¹⁹²⁵ Frédéric Vincent, *entretien avec Jean-Hubert Martin*, documents annexes, p. 32.

1. Philippe Rahm (la Force de l'art 02)

Philippe Rahm est un jeune architecte suisse (né en 1967) diplômé de l'école Polytechnique de Lausanne en 1993. Il a réalisé la scénographie de «la Force de l'art 02» au Grand-Palais à Paris en 2009, exposition à laquelle je participais. C'est donc de l'intérieur que je vécus les relations avec l'architecte-scénographe. Pour cette seconde édition, ses trois commissaires (Didier Ottinger, Jean-Louis Froment et Jean-Yves Jouannais) ont fait appel à Philippe Rahm pour concevoir un dispositif d'exposition qui pourrait être en accord avec l'espace de la Nef du Grand Palais. Cette structure, ce dispositif, sera appelée par l'architecte, la géologie blanche [Fig. 200]. Il s'agit d'une plateforme blanche de quatre mille mètres carré, accueillant les œuvres des quarante artistes sélectionnés. Comme le précise l'architecte lui-même, cela « n'est en réalité rien d'autre qu'un travail sur la réverbération d'un arrière-plan, sur l'émissivité du blanc, un certain taux de réflexion optique, en retrait¹⁹²⁶ ».

Il est toujours difficile d'exposer des œuvres au sein de cette grande nef du Grand Palais, sans tomber dans le gigantisme ou le monumental. Lors de cette édition de la triennale, les quarante artistes proposaient des œuvres très diverses, beaucoup avaient besoin de murs ou d'espaces clos pour être accueillis. Pour le magazine d'architecture *le moniteur*¹⁹²⁷, cette structure est une banque accueillant l'art contemporain. Pour le critique Patrice Joly, « Le tour de force a été de déléguer la partie curatoriale à Philippe Rahm qui a réalisé pour le coup une mise en espace des pièces, entre plateforme et piste de skate, une espèce de gélatine blanche solidifiée omniprésente qui comble les vides, ménage des passages, des défilés dans lesquels les pièces viennent s'inscrire et trouver avec plus ou moins de bonheur leur espace vital : une espèce de village marocain post moderne¹⁹²⁸ ».

Mais le problème, parmi d'autres, est que l'architecte n'est pas ici le curateur, faut-il rappeler que le commissariat d'exposition a été confié à trois curateurs. Mettre en espace et rendre homogène par un dispositif scénique n'est pas faire preuve de travail curatorial ou d'une pensée sur l'exposition en elle-même. Le curateur, ici, les curateurs, est celui qui crée « du sens en organisant les rapports entre les œuvres, sait les mettre en tension, stimuler les différentiels et les ruptures pour justement créer de la singularité. Or ici, il ne semble pas exister de réel *statement*, de réelle proposition sur laquelle on puisse débattre, discuter, se fâcher ou se réconcilier¹⁹²⁹ ». L'autre problème fut celui du parti pris de la réverbération, de cette totalité blanche qui avait pour effet de créer un « super white cube ». Jean-Louis Froment explique le choix de l'architecte qui « a une sensibilité particulière qui le met en contact avec les artistes. Il a su analyser l'art contemporain et y trouver des outils pour son

¹⁹²⁶ Philippe Rahm, « géologie blanche » catalogue *La force de l'art 02*, Paris, RMN, 2009, p. 29.

¹⁹²⁷ Milena Chessa, « Une banque au Grand Palais pour exposer l'art contemporain », *le Moniteur*, février 2009.

¹⁹²⁸ Patrice Joly, « La Force de l'Art 02 », revue 02, avril 2009.

¹⁹²⁹ *Ibid.*

architecture¹⁹³⁰ ». Lorsque j'évoque la notion de « un super white cube », l'architecte emploie lui l'expression de « white cube qui se déplie¹⁹³¹ ». Il faut reconnaître que Philippe Rahm est un architecte très en phase avec les artistes, « la relation entre l'architecture et les artistes s'est très bien passée »¹⁹³². Jean-Yves Jouannais avait relevé que « l'architecture viendrait à pallier ou à masquer une difficulté de procédure de la part des commissaires.

Une forme architecturale masquerait la difficulté pour les commissaires à énoncer d'une seule voix un projet ».¹⁹³³ Il poursuit « au final, c'est l'architecture qui a favorisé la rencontre. C'est le principe mis en place théoriquement et physiquement par Philippe Rahm qui nous a permis d'exprimer très clairement ce qui motivait chacun d'entre nous¹⁹³⁴ ». Les artistes choisis pour cette exposition l'étaient de manière unanime par les trois commissaires. Ce qui les intéressa, au-delà du projet, ce fut notre engagement à travers Immanence. Dans le texte de présentation du projet, la première phrase est : « Cannelle Tanc et Frédéric Vincent sont les fondateurs et les animateurs de l'espace d'art contemporain Immanence, à Paris ». Cela ne pouvait pas être plus clair. Fabrice Reymond dans le numéro spécial de Beaux-Arts Magazine parle lui du « duo créateur de l'espace Immanence à Paris¹⁹³⁵ ».

La scénographie d'exposition est devenue depuis peu, une discipline à part entière, étudiée historiquement dans les universités et les écoles d'art, et en pratique au pavillon Bosio, école d'art de Monaco, qui publie tous les ans une passionnante revue consacrée entièrement à la scénographie¹⁹³⁶. Il en est de même avec l'Université d'Art et de Design de Karlsruhe¹⁹³⁷. De nombreux ouvrages et articles paraissent, citons les plus remarquables comme celui de Margaret Choi Kwan Lam qui étudie les relations entre la scénographie d'exposition et son idéologie¹⁹³⁸, tout comme celui de Sharon MacDonald¹⁹³⁹. Ou encore l'ouvrage de David Dernie¹⁹⁴⁰ et de Richard Lumey¹⁹⁴¹. Steven Lavine adjoint à la dimension politique de la scénographie d'exposition, une dimension poétique¹⁹⁴².

¹⁹³⁰ « La force de l'œuvre, interview de Jean-Louis Froment, Jean-Yves Jouannais, Didier Otinger et Philippe Rahm par Catherine Millet », Art Press, n° 356, mai 2009, p. 38.

¹⁹³¹ *Ibid.*

¹⁹³² *Ibid.*, p. 40.

¹⁹³³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹³⁴ *Ibid.*

¹⁹³⁵ Fabrice Reymond, « Quand le Grand Palais devient studio de cinéma », in « La force de l'art 02 au Grand Palais », Paris, Beaux Arts éditions, 2009, p. 38.

¹⁹³⁶ Collectif, *Les Arts plastiques et la Scène*, Pavillon, revue de scénographie/scénologie, n° 3, juin 2011, Monaco. Collectif, *Mise en Scène du Réel*, Pavillon, revue de scénographie/scénologie, n° 4, mai 2013, Monaco.

¹⁹³⁷ Collectif, *Displayer 4*, Karlsruhe, University of Art and Design, 2012.

¹⁹³⁸ Margaret Choi Kwan Lam *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating : The Notion of Staging in Exhibitions*, Anchor Academic Publishing, 2014.

¹⁹³⁹ Sharon MacDonald, *The Politics of Display : Museums, Science, Culture (Heritage : Care-Preservation-Management)*, Londres, Routledge, 1998.

¹⁹⁴⁰ David Dernie, *Exhibition Design*, W. W. Norton & Company, 2006.

¹⁹⁴¹ Richard Lumey, *The Museum-Time-Machine ; Putting Cultures on Display*, New York, NYU Press, 1988.

¹⁹⁴² Steven Lavine, *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books; Later Printing edition, 1991.

Madallena Dalla Mura, et Giorgio Camuffo, étudient de leur côté le design graphique inhérent aux expositions¹⁹⁴³. Proche du texte de Margaret Choi Kwan Lam, celui de Steven Dubin explore le pouvoir de la scénographie sur la scène américaine¹⁹⁴⁴. Parlant de la scénographie en général, il est logique que des chercheurs s'intéressent à des scénographes en particulier. Un ouvrage récent est consacré aux dispositifs scénographiques de l'architecte et designer italien Carlo Scarpa. Les idées d'une architecture et d'un design plus fonctionnel se répandent dans toute l'Europe à travers les propositions d'Alvar Aalto, de Jorn Utzon, de Louis Kahn. En Italie se sont Carlo Scarpa, Ignazio Gardella et le groupe milanais BBPR qui vont répandre leurs idées nouvelles. Philippe Budoÿ¹⁹⁴⁵ rend, avec son ouvrage sur Carlo Scarpa, un vibrant hommage à tous les architectes-scénographes italiens.

2. Archipel

Le projet appelé « Archipel » consistait à faire du Grand Palais une maison de production où étaient tournés, montés et diffusés des films réalisés par des artistes [Fig. 201]. Une sorte de Cinecittà en mouvement. Les artistes que j'avais invités étaient Camille Henrot, Richard Negre, Youssef Tabti, Cannelle Tanc et Georges Tony-Stoll. Le dessein est le projet du cinéma, ou le cinéma comme projet, visant à être restitué, d'un point de vue économique comme symbolique, au cœur même du champ artistique. Le budget d'une manifestation comme la Force de l'Art représente le budget d'un petit film produit en France, qui ne resterait qu'une semaine en salle [Fig 202]. Comme il est précisé dans le catalogue de l'exposition, cette proposition est une manière de « concevoir cette sorte de coopérative filmique au sein d'une exposition d'arts plastiques¹⁹⁴⁶ » qui « restitue les pratiques, les genres et les disciplines selon les seuls critères du désir et de l'esthétique, et non plus seulement de l'industrie et du marché¹⁹⁴⁷ ». Nous aurons compris que le personnage principal de ce projet est le Grand Palais lui-même, transformé en studio de cinéma au milieu de cette « scénographie immaculée (très THX) de Philippe Rahm¹⁹⁴⁸ ».

¹⁹⁴³ Madallena Dalla Mura, et Giorgio Camuffo, *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, BU Press, 2013.

¹⁹⁴⁴ Steven Dubin, *Displays of Power – Art and Amnesia in America*. New York: NYU Press, 1999.

¹⁹⁴⁵ Philippe Budoÿ, *Carlo Scarpa, L'Art d'exposer*, Zurich, jrp/Ringier, Paris, La Maison rouge, 2014.

¹⁹⁴⁶ Voir catalogue, *La force de l'art 02, op. cit.*, p. 100.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁹⁴⁸ Fabrice Reymond, *Quand le Grand Palais devient studio de cinéma,, loc. cit.*

3. Crystal Palace

« Crystal Palace » est une vidéo réalisée d'après le texte du philosophe Peter Sloterdijk, *Le Palais de Cristal*¹⁹⁴⁹. Ces vidéos sont réalisées selon le format d'une série télévisée et reprennent ses codes, générique, séquence de rappel de l'épisode précédent, images redondantes, musique, personnages récurrents. La vidéo est divisée en cinq épisodes d'environ six minutes chacun. Le Palais de Cristal est ici interprété comme lieu symbolique du capitalisme planétaire. Cette série télé est interprétée par des comédiens (Antonin Menichetti, Stéphane Lecomte), un artiste (Frédéric Vincent), des danseuses (Anne Lise Dugat, Florence Budon) et un maître de Tai-Chi-Chuan (Virgile Tanc)¹⁹⁵⁰. Chacun des personnages possède son caractère récurrent comme dans toute série télévisée. Ici le maître de Tai-Chi-Chuan est le boxeur de l'ombre, la danseuse Anne Lise Dugat est Europa, la danseuse Florence Budon est America, Antonin Menichetti est le gardien des idoles, Stéphane Lecomte est Christophe Colomb, et je joue le rôle de l'administrateur de la tour de Babel. Le générique est le même pour ces cinq vidéos. Dans le premier épisode intitulé « Le départ », Christophe Colomb acquiert l'acte de propriété de la *terra incognita*. Pendant que joue une musique sacrée orthodoxe, se succèdent des images d'icônes byzantines et d'icônes informatiques [Fig. 203]. Le personnage de Christophe Colomb déclare dans le second épisode : « je suis un géographe qui fait de l'histoire, mon histoire est sur les cartes¹⁹⁵¹ ».

Suivi d'un plan sur une carte du monde représentant ce qui composent les membres du G20, soit 85 % de la production mondiale. Seuls les pays du G 20 sont représentés sur cette carte (l'Allemagne, l'Arabie Saoudite, l'Argentine, l'Australie, le Brésil, le Canada, la Chine, la Corée du Sud, les Etats-Unis, la France, l'Inde, l'Indonésie, l'Italie, le Japon, le Mexique, le Royaume-Uni, la Russie, la Turquie et l'Union Européenne). Une carte politique de la représentation du commerce mondial et de ceux qui le dirige [Fig. 204]. Dans le troisième épisode (le palais de Cristal) une voie off déclare : « Le palais de Cristal c'est la rencontre fortuite entre Rainer Maria Rilke et Adam Smith sur une table de Jeu ». Je reprends ici la célèbre phrase qui servira à définir le surréalisme¹⁹⁵².

La deuxième partie de ce troisième épisode est une danse entre America, Europa et le boxeur de l'ombre filmée dans le Grand Palais. Le quatrième épisode intitulé « Babel » est celui où apparaît l'administrateur de la tour de Babel ; à la fin de l'épisode, le spectateur aperçoit certaines œuvres

¹⁹⁴⁹ Peter Sloterdijk, *Le Palais de Cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris. Maren Sell, 2006, (trad. Olivier Mannoni).

¹⁹⁵⁰ Cette vidéo sera l'objet d'une publication, Frédéric Vincent, *Crystal Palace*, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

¹⁹⁵¹ Frédéric Vincent, *Crystal Palace, épisode 2, Le voyage*, vidéo couleur sonore, durée 6 minutes, 2009, coproduction CNAP et Fondation d'Entreprise Ricard.

¹⁹⁵² La phrase originale est : « beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » nous la devons à Lautréamont, « Les Chants de Maldoror », dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. Guy Lévis Mano, 1938, chant VI, 1, p. 256.

présentées lors de l'exposition, dont une pièce de Arnaud Labelle-Rojoux. Sont filmés les jambes et pieds des visiteurs qui arpentent les allées de cette exposition. Le dernier épisode (l'espoir) est entièrement constitué de séquences filmées lors de l'exposition, on y voit les visiteurs filmant et prenant en photos les œuvres des artistes. Sur un plan où danse le personnage Europa, une voix off lit un fragment du texte de Peter Sloterdijk, « Nous voulons aller vite, nous déplacer rapidement, apprendre rapidement. Mais les pratiques culturelles exigeantes nécessitent de prendre son temps. Le monde est asymétrique. Les artistes sont ceux qui empêchent de sombrer dans les routines nocives de la vie. Il est temps de suivre cette voie. Il est temps de suivre les artistes ¹⁹⁵³ ».

L'adaptation du texte de Peter Sloterdijk est une interprétation ou plutôt une traduction du texte. La traduction d'un texte traduit, la traduction est affaire de langage, de texte, de mot. Traduire c'est prêter une oreille attentive à l'autre, au texte et aux mots de l'autre. Une attention toute particulière à l'altérité que Jacques Derrida décrit dans un texte métaphorique sur la traduction¹⁹⁵⁴. La traduction du texte de Peter Sloterdijk est une pensée en acte, une pensée de l'intervalle, de la distance. Une mise à distance que nous retrouvons chez Walter Benjamin qui définit la traduction comme étant une forme¹⁹⁵⁵. Avec cette notion de traduction, nous sommes assez proches du concept simondonien d'individuation que j'ai utilisé pour rendre opérant et justifier la double pratique des artistes-curateurs. Chez Gilbert Simondon le concept d'individuation est à considérer comme être l'origine de l'individu. Pour opérer au processus d'individuation, Gilbert Simondon fait appel au concept de transduction, c'est-à-dire une forme de cristallisation. Il prend l'exemple de l'opération du changement physique du cristal qui est définitivement pétrifié et possède dès lors sa forme ultime. Dans son texte sur le philosophe français, Jean-Hugues Barthélémy parle même d'une « pensée de l'individuation¹⁹⁵⁶ » qui « est elle-même une individuation¹⁹⁵⁷ ». Avec cette série de vidéos « Crystal Palace », je passe d'un processus de traduction par l'intermédiaire d'une cristallisation, à une mise à distance fictionnelle du texte original du philosophe autrichien.

La nef du Grand Palais est comme un personnage que j'ai quant à moi complètement assumé pour cette série de vidéos sous forme de série télé. Une référence aux premières architectures de verre du XIX^{ème} siècle, devenues symbole du capitalisme « à la fois façade de vitre fumée de l'architecture tertiaire et bulle spéculative de l'activité économique¹⁹⁵⁸ », selon la référence principale de ces vidéos, le philosophe Peter Sloterdijk.

¹⁹⁵³ Peter Sloterdijk, *Le Palais de Crystal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris, Maren Sell, 2006, (trad. Olivier Mannoni).

¹⁹⁵⁴ Jacques Derrida, *L'oreille de l'autre. Otobiographie, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, (Claude Lévesque et Christie V. McDonald, dir.), éd. VLB, 1984, p. 138.

¹⁹⁵⁵ Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », in *Œuvre I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 130.

¹⁹⁵⁶ Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon*, Paris, Les Belles Lettres, Figures du savoir, 2014, p. 37.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*

Ce qui me tient encore à cœur dans ce projet c'est l'idée de coopérative filmique¹⁹⁵⁹, un tel projet - celui d'artistes qui invitent d'autres artistes au sein d'une grande manifestation comme cette triennale d'art contemporain - est une initiative rare et nous étions les seuls à le faire pour cette édition. J'irais jusqu'à penser que c'est parce que nous sommes des artistes attentifs, ayant fondé un *artist-run space* qu'une telle proposition a pu exister. Des espaces qui permettent la rencontre des hétérogènes mis en évidence par « le pouvoir d'une autre communauté imposant une autre mesure, elle impose la réalité absolue du désir et du rêve¹⁹⁶⁰ »

VI. LES ARTISTES-CURATEURS – ÉPOQUE CONTEMPORAINE

La question du commissariat d'exposition par des artistes est une question de plus en plus prise en compte. Mais le commissariat d'exposition par les artistes est-il sérieux ou est-il affaire d'autopromotion ? Avec l'accélération des pratiques, l'apparition des réseaux sociaux, la surconsommation des expositions, le mouvement curatorial valait aussi s'accélérer. Les artistes-curateurs cultivent un goût pour l'éclectisme. Un éclectisme qui fait voler en éclat la typologie mise en place, car certains de ces artistes sont à la fois invités à intervenir dans un musée, à être scénographes, mais peuvent aussi dans un même temps être fondateurs d'un lieu ou éditeurs.

Il est aujourd'hui très difficile de discerner une mouvance artistique ; une des caractéristiques de notre époque est de ne plus voir apparaître des mouvements artistiques mais des individualités. Une caractéristique qui se distancie du modernisme. Les pratiques collectives sont remplacées par un individualisme outrancier. Comment l'expliquer ? Pour Jérôme Glicenstein, cet « individualisme de plus en plus marqué chez les artistes, renvoie à une mainmise croissante de la part des institutions et du marché sur leurs activités¹⁹⁶¹ ». Je le constate quotidiennement à Immanence, avec la volonté pour certains artistes de vouloir exposer dans l'objectif d'une reconnaissance.

Je le constate quotidiennement à Immanence par la volonté pour certains artistes de vouloir exposer dans l'objectif d'une reconnaissance. Je pense, par exemple, à l'expérience récente, du jeune artiste Jérémie Demester en résidence à Immanence au début de l'année 2015. Il profita de cette résidence au Cœur de Paris pour travailler, mais aussi pour y organiser des rendez-vous avec des critiques, jusque là rien de très anormal.

¹⁹⁵⁹ J'utilise le terme d'entreprise filmique car ce projet de vidéos fut une entreprise collective. Ces cinq vidéos ont été réalisées par Frédéric Vincent, avec : Antonin Menichetti, Stéphane Lecomte, Anne Lise Dugat, Florence Budon, Virgile Tanc, Frédéric Vincent. Le montage a été réalisé par Arnaud Raquin, Clio Simon et Frédéric Vincent. La musique est de Frédéric Vincent. D'après les textes de Peter Sloterdijk, Herman Melville et Christophe Colomb. Une co-production du Centre National des Arts Plastiques et de la Fondation d'Entreprise Ricard.

¹⁹⁶⁰ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 66.

¹⁹⁶¹ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 193.

Mais au même moment de l'exposition des diplômés de l'École des Beaux-Arts de Paris intitulée *Les Voyageurs*¹⁹⁶², où il avait sa place parmi d'anciens étudiants, apparut dans la livraison du mois d'octobre de la revue *Artpress*, un long article¹⁹⁶³ que le critique Richard Leydier lui consacra. Cette situation fut vécue par certains étudiants comme un décalage non seulement par rapport au travail en cours de ce jeune artiste, mais aussi par rapport à son statut de tout jeune diplômé. Cette situation est aujourd'hui fréquente, nous connaissons les galeristes faisant leur marché au sein des jeunes diplômés, et même directement au sein des ateliers dans les écoles d'art, mais là, l'artiste prit lui-même les devants en préparant son ascension.

Les jeunes artistes savent utiliser les moyens d'ascension qui leurs sont mis à disposition (bourses, prix et salons). Mathieu Mercier reconnaît volontiers que les jeunes artistes sont de véritables gestionnaires, des entrepreneurs qui savent gérer leur carrière¹⁹⁶⁴. John Armleder¹⁹⁶⁵ considère que « le grand idéal de l'art moderne s'est perdu pour ne plus subsister que comme décor ». Une notion de décor qui renvoie à Marcel Broodthaers, comme le constate Jean-françois Chevrier, depuis sa disparition « le système de Décor s'est largement diffusé et dilué dans l'installation multimédia¹⁹⁶⁶ ». L'artiste belge conserve toute sa dimension critique, « au-delà des poncifs de la critique institutionnelle¹⁹⁶⁷ ». Mais si les mouvements artistiques n'existent plus, les groupes d'artistes sont eux toujours d'actualité, tel le groupe d'artistes *The Propeller Group* composé de trois artistes originaires de Saïgon et Los Angeles¹⁹⁶⁸. La « popularisation de plus en plus grande de la figure de l'artiste-curateur¹⁹⁶⁹ » est pour Jérôme Glicenstein dûe au « délitement des engagement collectifs¹⁹⁷⁰ ».

Pourtant l'engagement des artistes dans des structures associatives, dans la création de lieux d'exposition, dans des maisons d'édition alternative n'est pas à négliger, ce nouveau contraste et est une réaction à cet individualisme. Les artistes ayant organisé une ou plusieurs expositions à l'époque contemporaine sont légion, Visual Artist Group, Philippe Parreno, Liam Gillick, Martha Rosler, Walid Raad, Akram Zaatari, Mel Bochner, Hank Bull, Goshka Macuga, Mark Leckey, Hélio Oiticica, Lucy McKenzie, Paulina Olowska, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Avdey Ter-Oganyan, Joseph Kosuth, Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, Urs Fischer, Mathieu Mercier, Sarah Pierce, Per Hüttner, Paul O'Neill, Gavin Wade, Rirkrit Tiravanija, Damien Hirst, Mike Kelley, Tadashi Murakami, Ai Weiwei, Bruno Peinado, Sarah Lucas, Aurélien Mole.

¹⁹⁶² Exposition *Les Voyageurs*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, du 20 octobre 2015 au 3 janvier 2016.

¹⁹⁶³ Richard Leydier, « Jérémie Demester », *Artpress*, n° 426, octobre 2015, p. 65-67.

¹⁹⁶⁴ Anne Martin-Fugier, *Artistes*, Arles, Actes Sud Éditions, 2014.

¹⁹⁶⁵ John Armleder, *Du minimalisme à la saturation. Entretiens avec Françoise Jaunin*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 2016, p. 147.

¹⁹⁶⁶ Jean-François Chevrier, « Le système D selon Broodthaers », in Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité. Deux paradigmes*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 239.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁹⁶⁸ Voir sur le sujet, l'article de Caroline Ha Tuc, « The Propeller Group », *Artpress* n° 401, juin 2013, p. 41-45.

¹⁹⁶⁹ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur, op. cit.*, p. 199.

¹⁹⁷⁰ *Ibid.*

Plutôt que de multiplier les exemples et les contre-exemples, ou de procéder à un inventaire des expositions organisées par des artistes, il me semble plus judicieux de s'en tenir aux portraits de certaines d'entre elles. Ces expositions sont sélectionnées en fonction de leur caractère paradigmatique. Je focaliserais mes propos en fonction d'approches curatoriales d'artistes très différentes, celles de : Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, Urs Fischer, Mathieu Mercier Damien Hirst et Joseph Kosuth.

1. Dominique Gonzalez-Foerster

En 1997, Dominique Gonzalez-Foerster présente au Magasin de Grenoble l'exposition *Moment Ginza* (cette exposition sera également présentée à la *Färgfabriken* de Stockholm). Le dimanche après-midi, la célèbre avenue de *Tokyo Ginza* est laissée aux piétons et fermée aux voitures, l'ambiance se transforme alors fortement, le déplacement se fait plus lent, une sorte de chorégraphie se met en place, « C'est ce que l'on pourrait appeler « le *moment Ginza*¹⁹⁷¹ ». Les pièces de Dominique Gonzalez-Foerster sont des collections d'indices qui permettent de remonter, reconstruire l'image d'une personne ou sa biographie. Comme le rappelle Jean-Christophe Royoux ce travail « correspond à un état de recherche qui pourrait tout aussi bien prendre la forme d'un texte¹⁹⁷² ». Nous pouvons faire un rapprochement avec Liam Gillick et son livre *Erasmus is late*¹⁹⁷³, où le décor est le bazar de matériel électronique de la Tottenham Court Road. Dans cette exposition le montage de la ville s'opère à l'intérieur du spectateur, « on regarde la ville produire et se produire des scénarii, des plans, des séquences, des images et des situations. Une architecture de rapports en construction permanente à travers les spectateurs, l'espace, les écrans, les câbles, les images, les sons, la lumière¹⁹⁷⁴ ».

L'influence des expositions sur les artistes, « Les expositions qui marquent sont rares. L'exposition *les Immatériaux*¹⁹⁷⁵ a été, c'est vraiment une exposition marquante. [...] Mais je crois que ce qui était très beau quand même dans *les Immatériaux*, c'était l'exploration de toutes les dimensions, de la lumière, du son, à travers l'infrarouge, le texte ; le déplacement de spectateur était

¹⁹⁷¹ Dominique Gonzalez-Foerster, communiqué de presse de l'exposition *Moment Ginza*, le Magasin, Grenoble, 1997.

¹⁹⁷² Jean-Christophe Royoux, *la vie dans les plis de la représentation*, in *DGF –PH-PP*, ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1999, p. 62-77.

¹⁹⁷³ Liam Gillick, *Erasmus is late*, Bookworks, Londres, 1995, 2000.

¹⁹⁷⁴ Dominique Gonzalez-Foerster, communiqué de presse de l'exposition *Moment Ginza*, le Magasin, Grenoble, 1997. (Cette exposition présentait une installation de Jean-Luc Vilmouth, *animal public*, une affiche de Pierre Huyghe, *Death star interior*, une vidéo *Moment Ginza* de Ange Leccia, Anne Frémy et Dominique Gonzalez-Foerster, une pièce de Allen Ruppersberg, *the novel that writes itself*, une dessin mural de Vidya & Jean-Michel, une pièce de Maurizio Cattelan, une installation lumineuse de Dominique Gonzalez-Foerster, une pièce de Angela Bulloch, une de Liam Gillick et Gabriel Kuri une installation de Philippe Parreno et Une bande sonore originales fut réalisée à l'occasion par Jean-Marie Arnoux, Xavier Boussiron, Véronique Nagouas et Pierre Rouveix.)

¹⁹⁷⁵ Catalogue *les immatériaux*, Centre George Pompidou, Paris, 1985. Le catalogue de cette exposition organisée par Jean-François Lyotard (théoricien du post-modernisme) et de Thierry Chaput, est un objet pas ordinaire, il s'agit de deux livres distincts, l'un comportant les textes, appelé « épreuves d'écritures » et l'autre les visuels « album et inventaire », ces deux livres sont présentées dans de pochettes en plastiques d'aluminium.

complètement pris en compte¹⁹⁷⁶ ». Dominique Gonzalez-Foerster va réaliser en 2014 la scénographie de l'exposition « 1984-1999 La Décennie au Centre Pompidou Metz »¹⁹⁷⁷. Cette exposition est organisée par Stéphanie Moisdon, elle se veut être le reflet de l'esprit d'une époque. Comment en une exposition dégager le *zeitgeist* des années 90 ? Le communiqué de presse annonce l'exposition comme étant celle d'une « génération et aussi la première à faire revenir, dans l'art, la mémoire des histoires de pionniers et d'explorations, toutes sortes de spectres et d'hologrammes, la désincarnation des *toons*, l'image des premiers pas sur la Lune, la voix transformée d'Armstrong.

Ensemble, ils définissent d'autres rapports au monde, des formes de précarité, d'existences collectives, des modes d'expérimentation, de transgression et de détournements qui s'opposent aux (contre-)révolutions précédentes¹⁹⁷⁸ ». Pour la curatrice Stéphanie Moisdon, la scénographie de Gonzalez-Foerster est élaborée comme un souvenir, « les œuvres, les documents qui ont été rassemblés s'intègrent dans un espace "paysagé" par Dominique Gonzalez-Foerster, une artiste avec laquelle j'entretiens une véritable complicité depuis les années 1990. Ce paysage est à la fois une scénographie, une image, une maquette à l'échelle humaine. Il se présente comme la modélisation d'un lieu ouvert et intermédiaire entre le jour et la nuit, la nature et la ville, l'énigme et la transparence de son apparition¹⁹⁷⁹ ». L'idée du paysage fait écho aux « chambres que l'artiste développe depuis les années 1990. Mais aussi à son intérêt pour les villes, les parcs, les espaces ouverts. « Dans cette génération d'artistes, Dominique Gonzalez-Foerster est celle qui n'a cessé d'explorer d'autres passages entre l'espace intime et collectif, et qui place les visions et les sensations du spectateur au centre de ses dispositifs¹⁹⁸⁰ ».

Pour la curatrice, son amie était donc la mieux placée pour scénographier une décennie d'art. L'espace d'exposition est partagé en plusieurs espaces, les murs passent du blanc, au gris et au noir, la couleur rose du néon de la pièce « Moment Ginza » de Gonzalez-Foerster diffuse un halot lumineux

¹⁹⁷⁶ Dominique Gonzalez-Foerster « entretien avec Hans Ulrich Obrist, » in Hans Ulrich-Obrist, *conversations volume 1*, Paris, éditions Manuella, 2011, p. 317.

¹⁹⁷⁷ Exposition 1984-1999. *La décennie*, Centre Pompidou, Metz, du 24 mai 2014 au 2 mars 2015. Avec : Richard Artschwager, Alex Bag, John Baldessari, Vanessa Beecroft, Sadie Benning, Bernadette Corporation, Kathryn Bigelow, Bless, Henry Bond, Angela Bulloch, David Byrne, Leos Carax, Maurizio Cattelan, Roman Cieslewicz, Larry Clark, Francis Ford Coppola, Stan Douglas, Marguerite Duras, Peter Farrelly, Peter Fend, Abel Ferrara, Marco Ferreri, Peter Fischli & David Weiss, General Idea, Liam Gillick, Jean-Luc Godard, Felix Gonzalez Torres, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Dan Graham, Group Material, Herzog & De Meuron, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller, Winnie Holzman, Jonathan Horowitz, Pierre Huyghe, IFP, Cameron Jamie, Bernard Joisten, Neil Jordan, Pierre Joseph, On Kawara, Mike Kelley, Abas Kiarostami, Karen Kilimnik, Takeshi Kitano, Rem Koolhaas, Harmony Korine, Stanley Kubrick, Peter Land, Louise Lawler, Ange Leccia, Marc Leckey, David Lynch, Robert Mapplethorpe, Chris Marker, Paul McCarthy, Allan McCollum, Anne-Marie Mieville, Nani Moretti, Matt Mullican, Jean Nouvel, Cady Noland, Philippe Parreno, Raymond Pettibon, Richard Prince, Rob Pruitt & Walter Early, Harold Ramis, Pipilotti Rist, David Robbins, Éric Rohmer, Ugo Rondinone, Allen Ruppersberg, Julia Scher, Collier Schorr, David Shrigley, Michael Smith, Sonic Youth, Ettore Sottsass, Steven Spielberg, Georgina Starr, Sturtevant, Philippe Thomas, Leslie Thornton, Wolfgang Tillmans, Rirkrit Tiravanija, Lars von Trier, Rosemarie Trockel, Tsai Ming-Liang, Jean-Luc Verna, Peter Weir, Christopher Williams, Wong Kar-wai, Rémy Zaugg, Robert Zemeckis, Heimo Zobernig.

¹⁹⁷⁸ Communiqué de presse de l'exposition. In <http://www.centrepompidou-metz.fr/1984-1999-la-d-cennie>

¹⁹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*

rosâtre autour d'elle. Une vitrine grise [Fig. 205] présente un ensemble de publications, d'objets typiques des années 1990 (Minitel, téléphone fixe), ainsi que des œuvres de Dominique Gonzalez Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph, Philippe Parreno, Vanessa Beecroft, Marina Faust, Lily Van Der Stokker, Sylvie Fleury. Sur le sol une pile de papiers bleus de Felix Gonzalez-Torres. Sur le mur face à cette immense vitrine une pièce de Dominique Gonzalez-Foerster, et une petite étagère de livres d'Allen Ruppersberg. La scénographie oscille entre ambiance de ville et espace vert, entre intérieur et extérieur. L'espace est comme « un grand plateau de cinéma évoquant un paysage entre la ville et la forêt¹⁹⁸¹ ». L'espace vert est symbolisé par des plaques de bois peintes en vert clair posées au sol, une découpe en forme de courbe sur laquelle est posée la pièce « Banc » de Dominique Gonzalez-Foerster, et des pièces de Henri Bond et Liam Gillick. Sur les murs peints en noir, des pièces de Robert Mapplethorpe, Raymond Pettibon, Collier Schorr, Harmony Korine, Jean-Luc Verna, et Louise Lawler cohabitent.

Comme il est précisé dans l'ouvrage dirigé par François Cusset qui accompagne l'exposition « Du fond du gouffre du présent, dans le chaudron de la vie, aucune vue d'ensemble ne s'offre qui permette de détacher à coup sûr ce temps-ci d'un autre temps, ou du flux même du temps¹⁹⁸² ». La scénographie fait penser à une scène ou à un film dont les œuvres sont les personnages, le visiteur n'a pas de vue d'ensemble, mais des percés dans les murs laissent entrevoir les espaces au loin. Le visiteur a l'impression d'entrer dans une maquette, il passe par des allées, un parc, des chambres. Les œuvres fonctionnent comme des signes dans ce paysage. Comme le soulignent Valérie Da Costa et Alain Berland, la scénographie propose une grande qualité d'agencement, par contre l'exposition pêche dans le choix des œuvres présentées¹⁹⁸³. L'agencement des œuvres fait penser aux expositions mises en place par Eric Troncy, avec des pièces qui se contaminent, plus particulièrement à l'exposition « l'hiver de l'amour » de 1994. L'audio-guide fourni à l'entrée de l'exposition ne décrit pas ou n'explique pas les œuvres, mais propose des entretiens d'acteurs¹⁹⁸⁴ de ces années 90. La scénographie restitue bien l'art de l'exposition de ces années, l'ensemble de l'exposition donne l'impression d'être dans le magazine Purple. Une bibliothèque avec des livres phares¹⁹⁸⁵ pour ces artistes est en accès libre.

¹⁹⁸¹ Catherine Francblin, « Années 1990 : Portrait de groupe dans un miroir », *Artpress* n° 414, septembre 2014, p. 41.

¹⁹⁸² François Cusset, « Hors temps », in François Cusset (dir.), *Une Histoire (critique) des années 1990, de la fin de tout début de quelque chose*, La Découverte, Centre Pompidou Metz, 2014, p. 14.

¹⁹⁸³ Valérie Da Costa et Alain Berland, « L'exposition comme portrait », *Mouvement.net*, publié le 3 juin 2014 (en ligne), <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/lexposition-comme-portrait> (Consulté le 10 décembre 2015)

¹⁹⁸⁴ Liam Gillick, Jeff Rian, Michel Houellebecq, Charles de Meaux, Elli Medeiros, Eric Troncy, Hans-Ulrich Obrist, Florence Bonnefous, Jean-Charles Massera, Lionel Bovier, Arnaud Viviant, Julie Scher, Jérôme Bel, Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Esther Schipper, AA Bronson, Angela Bulloch, Isabelle Graw, Willem de Rooij, Wolfgang Tillmans, Olivier Zahm, Philippe Azoury.

¹⁹⁸⁵ Parmi les titres : Jacques Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995. Jeremy Rifkin, *La Fin du travail*, Paris, La découverte, 1996. Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc: modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, Paris, Flammarion, 2006. Mehdi Belhaj Kacem, 1993, Auch, Tristram, 1994. Rem Koolhaas (avec Bruce Mau), *S, M, L, XL*, New York, The Monacelli Press, 1998. Bruno

Par contre, le visiteur n'aura qu'une vision parcellaire des années 90, car il ne s'agit d'une rétrospective sur les années 90 en général, mais comme l'exprime Catherine Francblin par ce pronom personnel sur « Notre Décennie, à l'exemple de l'intitulé (Notre Histoire) adopté par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans¹⁹⁸⁶ ». Nous avons un peu l'impression que cette exposition se fait entre eux, passant de Zurich à Grenoble et par Nice, ignorant complètement l'ouverture au monde de cette période allant de 1984 à 1999, comme par exemple l'exposition *Les Magiciens de la Terre* de 1989.

Dans un entretien avec Jacques Rancière, Dominique Gonzalez-Foerster donne quelques indications sur ses intentions créatives. Il est important de noter que cet entretien commence par une analyse et un constat de la situation actuelle de l'art et de son exposition par Jacques Rancière, plus loin, les rôles s'inversent c'est au tour du philosophe d'interroger l'artiste. Il revient sur cet art de l'exposition ou l'art d'exposer.

Jacques Rancière commence par cette phrase : « Quand on parle d'art, et d'art contemporain en particulier, on ne parle pas d'un élément commun aux différents arts, on parle d'une forme privilégiée qui est la forme d'exposition de l'art¹⁹⁸⁷ ». Plus loin il ajoute « Aujourd'hui, c'est l'exposition comme telle qui assume ce rôle. Le rôle joué par l'installation indique que ce qui montre l'art aujourd'hui, c'est la constitution d'un espace, la disposition des objets dans cet espace. Cela veut dire : l'art exposé aujourd'hui montre qu'il n'y a pas vraiment de « propre de l'art¹⁹⁸⁸ ». L'artiste parle de l'espace de ses expositions en termes d'espace potentiel, celui-ci s'apparentant à « un espace commun et partagé, quelque chose entre un terrain de jeux, une possibilité de pensée et la traversée

Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994. Human Rights Watch, *Aucun témoin ne doit survivre: le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala, 1999. Samuel P. Huntington, *Le Choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997 (1996). Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Presses de l'ENSBA, 2011 (1991). Felix Guattari, *Les années d'hiver, Les Prairies Ordinaires*, 2009. Serge Halimi, *Les Nouveaux chiens de garde*, Paris, Liber / Raisons d'agir, 1997. Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, 4 tomes*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998. Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Florent Massot, 1993. Marguerite Duras, *Ecrire*, Paris, P.O.L., 1993. Guillaume Dustan, *Je sors ce soir*, Paris, P.O.L., 1997. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Paris, Salvy éditeur, 1992. James Ellroy, *L. A. Confidential*, Paris, Rivages / Noir, 1998. Viviane Forrester, *L'horreur économique*, Paris, Fayard, 1996. Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994. Gilles Châtelet, *Vivre et penser comme des porcs. De l'incitation à l'envie et à l'ennui dans les démocraties-marchés*, Paris, Exils, 1998. Guy Debord, *"Cette mauvaise réputation..."*, Paris, Gallimard, 1993. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991. Daniel Cohen, *Richesse du monde, pauvreté des nations*, Paris, Flammarion, 1997. Douglas Coupland, *Génération X*, Paris, 10/18, 2004. Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006. Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L., 1993. Louis Calaferte, *La Mécanique des femmes*, Paris, L'Arpenteur / Gallimard, 1992. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998. Hakim Bey, *TAZ, Zone d'autonomie temporaire*, Paris, L'éclat, 1997. Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort, Fontfroide le haut*, Fata Morgana, 1994. Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard / NRF Essais, 1999. Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber / Raisons d'agir, 1996.

¹⁹⁸⁶ Catherine Francblin, « Années 1990 : Portrait de groupe dans un miroir », *loc. cit.*, p. 42.

¹⁹⁸⁷ Dominique Gonzalez-Foerster, « l'espace des possibles, conversation avec Jacques Rancière », *art press*, n° 327, octobre 2006.

¹⁹⁸⁸ *Ibid.*

d'un espace¹⁹⁸⁹ ». Soulevons que cette décennie des années 1990 est comme le rappelle Peter Weibel¹⁹⁹⁰, la génération d'un art du contexte que Paul Ardenne définit comme un art qui agit « en situation d'intervention, de participation¹⁹⁹¹ ».

2. Maurizio Cattelan

En 2006, l'artiste Maurizio Cattelan est curateur, ou plutôt co-curateur de la 4ème biennale de Berlin, associé au commissaire Massimiliano Gioni et au critique Ali Subotnick. Plutôt que de sillonner la planète à la recherche d'artistes à la mode, les trois commissaires traversent l'Allemagne en train à la recherche de l'universel. La biennale ne se déroule pas dans de nombreux lieux répartis dans la capitale allemande mais dans une seule rue, la *Augusstrasse*, où se trouve le *Kunstwerke*, centre d'art très actif, ainsi que des lieux atypiques. Maurizio Cattelan avait été curateur de la 6^e édition de la biennale des Caraïbes où il avait fait preuve d'un humour acéré en invitant les artistes à passer une semaine de vacances au soleil. À Berlin, « la biennale se déroule aussi dans des appartements privés ou une ancienne école juive de jeunes filles où l'histoire et la mémoire invitent les fantômes, la nostalgie, la peur¹⁹⁹² ».

Dans les douze lieux atypiques restés tels quels, on pouvait découvrir soixante artistes allemands et anglo-saxons. Dans une école désaffectée, Tacita Dean montre son dernier film consacré à cinq nonnes irlandaises. Dans un appartement, Aneta Grzeszykowska présente son album de photos où elle s'est effacée sur chacun des tirages. Tandis que dans un container Erik van Lieshout présente le résultat de son périple, lui qui a traversé l'Allemagne à vélo pour rejoindre Berlin. Maurizio Cattelan et ses expériences curatoriales sont à mettre au bénéfice de la volonté de l'artiste de créer une université de l'échec, « peut-être était-ce juste une manière d'insuffler un peu de faiblesses dans un système obsédé par le succès et la réussite¹⁹⁹³ » [Fig. 206]. Il est à l'origine de diverses revues ou publications d'artistes, la première est *Permanent food*, puis *Charley* et *Toilet paper*. *Permanent food*¹⁹⁹⁴ est un magazine édité par Maurizio Cattelan et Paola Manfrin, qui compile des images publiées dans divers magazines, ces images sont présentées sans références ou principe d'organisation, le projet *Permanent food* sera prolongé à travers la revue *toilet paper*.

La revue *Charley* est un projet éditorial, édité par Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick pour documenter et rendre compte des œuvres d'artistes sans hiérarchie ; au rythme d'un numéro par année, la revue sera éditée de 2001 à 2007. Le quatrième numéro de la revue édité en

¹⁹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁹⁰ Peter Weibel, *Kontext Kunst : Kunst der 90er Jahre*, Graz, Autriche, Neue Galerie im Künstlerhaus, 1992.

¹⁹⁹¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

¹⁹⁹² Bénédicte Ramade, « Berlin, sombre et humaine », *L'œil*, n° 580, mai 2006.

¹⁹⁹³ Maurizio Cattelan, in Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, Milan, charta/fondazione pitti imagine discovery, 2003, p.141-154.

¹⁹⁹⁴ Il existe quinze numéros de cette revue, édité par Les Presses du Réel, Dijon, de 1998 à 2007.

2005 *Checkpoint Charley* fait office de catalogue de la 4^{ème} Biennale de Berlin¹⁹⁹⁵. Le magazine *Mono Kultur*¹⁹⁹⁶ consacrera un numéro spécial aux trois curateurs lors de l'édition de cette biennale à Berlin. Maurizio Cattelan déclara en 2012 prendre sa retraite pour « être curateur, ouvrir une galerie, se réinventer en tant que peintre. Il faut laisser la place aux jeunes, c'est inévitable. Pourquoi attendre de mourir pour le faire ?¹⁹⁹⁷ ».

2.1 Wrong Gallery (2001-2009)

Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick n'en sont pas à leurs premières expériences curatoriales communes car tous trois sont à l'origine de la *Wrong Gallery* à New York. Créée en 2001, cette galerie est « fausse » ou « mauvaise » comme son nom l'indique. Jouant avec ironie au galeriste, Maurizio Cattelan a permis à de nombreux artistes d'expérimenter des œuvres dans ce qui était la plus petite galerie de New York, une vitrine d'un mètre carré. La *Wrong Gallery* a fermé ses portes en juillet 2005, lorsque l'immeuble qui l'abritait fut entièrement vendu. Elle déménagea à la *Tate Modern* de Londres jusqu'en décembre 2009. Cette galerie accueille plus d'une trentaine d'expositions, avec des œuvres de Lawrence Weiner, Elizabeth Peyton ou Paul Mc Carthy¹⁹⁹⁸. La *Wrong gallery* avait une rubrique mensuelle dans le magazine *Domus*.

Au sujet de la Wrong Gallery, l'artiste déclare : « c'était une époque où nous fréquentions beaucoup de galeries de Chelsea à New York. Ce qui sautait aux yeux, c'est que pour posséder une galerie, il fallait être doté de gros moyens financiers. L'expérimentation, les programmes alternatifs, toute forme de critique semblaient impossibles, à cause du coût exorbitant que représentaient l'entretien et la gestion d'un espace. Pourtant, on s'est dit qu'il devait y avoir moyen de s'exprimer avec pas grand chose, même dans un environnement aussi formaté. On s'est mis à réfléchir et on s'est demandé : comment faire exister une galerie à moindre coût, tout en ayant une programmation intéressante ? Et c'est ce qu'on a fait, en ouvrant une galerie de seulement deux mètres carrés¹⁹⁹⁹ ».

¹⁹⁹⁵ Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick, *Charley n° 4, Checkpoint Charley*, Berlin, Kunst Werke Verlag, 2005.

¹⁹⁹⁶ Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick, « falling and walking ahead », in *Mono Kultur* #5, Février, mars 2006.

¹⁹⁹⁷ Aurélien Le Genissel, « Cattelan fait valoir son doigt à la retraite. », in *Slate Magazine*, site en ligne, 1 janvier 2012.

¹⁹⁹⁸ La Wrong Gallery, considéré comme le plus espace d'exposition de New York se situait au 516 A ½ west 20th street à Chelsea et accueillit des œuvres de T.Abts, M.Aida, P.Althamer, C.Avery, M.Boyce, M.Cline, P.Coffin, P.Collins, M.Copeland, M.Creed, R.Cuoghi, S.Dack, T.Donnely, M.Dragicevic, I.Dragset, S.Durant, M.Elmgreen, S.Evans, D.Fishbone, C.Fitzsimmons, H.Fletcher, D.Friedman, C.Frosi, L.Gillick, D.Gonzalez, M.Handforth, R.Hiorns, N.Hirakawa, J.Hoffmann, E.Holloway, J.Isenstein, C.Jamie, P.Janas, C.Kane, O.Kawara, R.Kusmirowski, E van Lieshout, J.Lowe, P.McCarthy, A.McEwen, C de Meaux, N.Mellors, A.Michael, J.Monk, K.Mroczek, D.Muller, S.Otto-Knapp, P.Parreno, P.Peri, E.Peyton, G.Pickering, O.Plender, F.Pumhosl, J.Rhoades, D.Roth, G.Russom, M.Sailstorfer, M.Sastre, N.Schoerner, T.Seghal, S.Shahbazi, G.Sibony, R.Signer, A.Slominski, M.Sosnowska, H.Tompkins, L.Weiner, T.White, M.Wilkinson, K.Wilson, J.Yamada, C.Young.

¹⁹⁹⁹ Cattelan Maurizio Cattelan et Catherine, Grenier, *Le saut dans le vide*, Paris, Seuil, 2011, p.117.

Pour Julie Bawin, la Wrong Gallery « évoque d'ailleurs à certains égards les entreprises ludiques, critiques et conceptuelles de Claes Oldenburg (The Store) ou de Filliou et Brecht (La Cédille qui Sourit)²⁰⁰⁰ ». La Wrong gallery est vue par l'historienne de l'art comme « une initiative critique lancée en direction du milieu de l'art²⁰⁰¹ ». Il est difficile d'imaginer que la Wrong gallery est un quelconque rapport avec *la Cédille qui sourit* de Filliou et Brecht. Chez Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick l'objectif sous jacent est la promotion d'eux-mêmes. Chez Robert Filliou et Georges Brecht, l'entreprise est totalement désintéressée, il étaient d'ailleurs toujours au café en face de la galerie au lieu d'être, comme tous les galeristes, dans la galerie à attendre le client. Mais la différence notoire entre ces deux initiatives c'est la professionnalisation. Avec Robert Filliou et George Brecht l'amateurisme est totalement assumé, tandis que Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick ont analysé le terrain et planifié leurs objectifs.

Même si cette entreprise se voulait critique, nous aurons beaucoup de difficulté à accepter que l'ouverture d'une galerie de deux mètres carrés soit le seul argument constituant une critique valide. L'entreprise de la Wrong Gallery s'apparente à une entreprise de communication. Après sa fermeture à New York en 2005, elle fut accueillie au sein de la Tate Modern. Ce n'est pas un espace alternatif ou un centre d'art que Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick ont choisi comme refuge. Afin de poursuivre leur entreprise critique, Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick organiseront une exposition dans la galerie Gagosian où il revisite la Wrong gallery et y exposent des artistes censés ne pas être exposés dans une galerie aussi prestigieuse. Pour l'artiste, il s'agissait de « s'approprier le nom de Gagosian. [...] de démontrer, d'une part, qu'on n'a pas forcément besoin d'un lieu prestigieux pour produire de bonnes expositions et, d'autre part, qu'une campagne de communication efficace te propulse sur les devants de la scène²⁰⁰² ». Julie Bawin précise justement à ce sujet que la Wrong gallery avait perdu « de sa substance subversive et militante²⁰⁰³ ». Certes l'accueil dans une des plus grande institution a en effet complètement annulé la charge subversive de la Wrong gallery, mais y avait-il réellement une charge subversive et militante ? La société Cerealart éditera en 2005 un multiple de Maurizio Cattelan, une reproduction de la devanture de la Wrong gallery à l'échelle 1.16^{ème} [Fig. 207].

3. Urs Fischer (2008)

En 2008, eut lieu à la galerie Tony Shafrazy une exposition dont les commissaires étaient l'artiste Urs Fischer et le marchand Gavin Brown. Cette exposition est intitulée *Who's afraid of Jasper*

²⁰⁰⁰ Julie Bawin, *L'artiste commissaire, op. cit.*, p. 62.

²⁰⁰¹ *Ibid.*

²⁰⁰² Maurizio Cattelan et Catherine, Grenier, *Le saut dans le vide, op. cit.*, p. 125.

²⁰⁰³ *Ibid.*

*Johns*²⁰⁰⁴. Le titre de l'exposition faisant explicitement référence à la célèbre œuvre de Barnett Newman *Who's afraid of Red, Yellow and blue ?* œuvre que Barnett Newman voulut lui-même à l'époque nommer *Who's afraid of jasper Johns ?* Jasper Johns refusa l'autorisation d'utiliser son nom pour le titre de l'œuvre de Barnett Newman. Pour cette exposition Urs Fischer décida de faire dialoguer des œuvres, de créer une communauté intuitive, provoquant des collisions entre les œuvres et les artistes. Il colla sur les murs de la galerie des reproductions d'œuvres comme du papier peints. Elles fonctionnent pour l'artiste comme des fantômes de la galerie faisant écho à l'histoire des lieux.

Les œuvres présentées étaient pour certaines d'entre elles posées, accrochées sur ces reproductions, ainsi nous pouvions y voir une photographie de Cindy Sherman sur un Mark Bidlo, deux Richard Prince sur un Jean-Michel Basquiat ou un Richard Chamberlain sur un Roberg Rauschenberg, alors que la partie inférieure même du mur était entièrement couverte de vagues bleues cyan de Lily van der Stoker. Au centre d'une des salles, une installation de Rirkrit Tiravanija, au sol tout un nécessaire de cuisine, le visiteur peut se restaurer au milieu des ces raccourcis esthétiques. Certaines œuvres originales se superposaient physiquement comme une peinture murale de Lily van der Stoker sur laquelle était accroché un tableau de Francis Bacon [Fig. 208]. Pour Urs Fischer, la galerie devient le lieu de tous les possibles où se chevauchent visuellement des œuvres comme elles peuvent le faire dans notre cerveau. Cette exposition reçue le prix de la meilleure exposition dans une galerie commerciale par l'AICA (l'association internationale des critiques d'art).

Urs Fischer est aujourd'hui devenu une star du marché de l'art ayant une pratique d'atelier en opposition à la notion de post-production avancée par Nicolas Bourriaud. Comme le note avec justesse, Alison Gingeras, « des critiques comme Nicolas Bourriaud continuent de soutenir la notion d'art post-studio. Dans son dernier manifeste, *postproduction*, Bourriaud déclare que les pratiques artistiques de ces dix dernières années dérivent de la manipulation de matériaux existants, que ce soit par leur interprétation, leur reproduction, leur ré-exposition. Il considère que « les notions de création [...] et de travail à partir de matériaux bruts sont des pratiques réactionnaires, du moins rétrogrades [...] de manière radicalement opposé, Urs Fischer est résolument producteur²⁰⁰⁵ ». Il est important alors de remarquer qu'un artiste ayant une pratique d'atelier peut aussi être un co-producteur et un co-curateur pour d'autres artistes.

²⁰⁰⁴ « Who's afraid of Jasper Johns », galerie Tony Shafrazy, New York, du 9 mai au 18 juillet 2008. Les artistes participants à cette exposition sont : Francis Bacon, Mike Bidlo, John Chamberlain, Gilbert & George, Keith Haring, Georg Herold, Jeff Koons, Sarah Lucas, Malcolm Morley, Robert Morris, Cady Noland, Richard Prince, Francis Picabia, Rob Pruitt, Cindy Sherman, Rudolf Stingel, Robert Ryman, Rirkrit Tiravanija, Lily van der Stokker, Lawrence Weiner, Sue Williams, et Christopher Wool. Il existe un catalogue, Urs Fischer, *Who's Afraid of Jasper Johns ? Four Friends, Jean Michel Basquiat, Keith Haring, Donald Baechler, Kenny Scharf*, New York, galerie Tony Shafrazy, 2008.

²⁰⁰⁵ Alison Gingeras, « Tuer le temps : Portrait d'une pratique d'atelier » in catalogue *Urs Fischer*, Paris, Centre George Pompidou, espace 315, 2004, p. 6.

4. Mathieu Mercier

Mathieu Mercier est un artiste à qui, il est demandé d'assumer la fonction de curateur, Mercier le dit lui-même « je n'ai pas décidé de faire une carrière en tant que commissaire²⁰⁰⁶ ». La première exposition organisée par Mathieu Mercier fut une carte blanche dans le show room de la galerie chez Valentin en 2000, la deuxième à la galerie du Bellay à Mont Saint-Aignan²⁰⁰⁷ jusqu'à la récente exposition *backstage* à la galerie Backslash²⁰⁰⁸ à Paris [Fig. 209], en passant par sa spéciale dédicace au musée de Rochechouart (commissariat partagé avec Saadane Afif)²⁰⁰⁹. Ce qui intéresse l'artiste dans le commissariat d'exposition c'est le quaternaire : plaisir, connaissance, production, argent²⁰¹⁰. « J'ai toujours voulu m'insérer pour créer un dialogue, un échange, parfois jusqu'à produire des œuvres pour d'autres artistes. J'aime mettre en relation les œuvres de manière générale²⁰¹¹ ». La mise en relation d'œuvres de différents artistes est le lot commun de tout commissariat d'exposition, cependant la particularité de Mathieu Mercier réside réellement dans l'intérêt qu'il porte à la production des œuvres d'autres artistes, tels Dick Higgins et George Maciunas²⁰¹².

Mathieu Mercier, avec Gilles Drouault, est à l'origine de la galerie des multiples à Paris. « Nous avons créé gdm il y a 6 ans avec l'ambition de participer à l'accessibilité de l'art contemporain. » précise Mathieu Mercier dans le texte de présentation de la galerie²⁰¹³. Comme pour tout artiste-curateur ou commissaire d'exposition, toutes les expositions organisées par Mathieu Mercier n'ont pas été d'une grande qualité, nous préférons ici, l'exposition à la galerie Backslash et le stand de la galerie Minotaure qu'il mis en scène lors de la FIAC 2011²⁰¹⁴. *Backstage* à Paris en 2012 réunissait un choix de jeunes « artistes, stylistes, architectes et graphistes ayant travaillé avec lui par le passé autour du thème de la relation à l'espace exprimé à travers les formations de chacun²⁰¹⁵ ». Mathieu Mercier est le fil conducteur de ces jeunes artistes, une sorte de parrainage d'un artiste établi.

²⁰⁰⁶ Mathieu Mercier, « artiste/commissaire », conférence organisée par Yun Kujuk et Emile Ouroumov, présentée par Bénédicte Ramade, le 23 mars 2009, in *Commissariat comparé, histoires d'expositions* Françoise Docquier (dir.), *loc. cit.*, p.71.

²⁰⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁰⁸ Exposition *backstage* à la galerie backslash du 7 janvier au 25 février 2012, avec des œuvres de : Frédéric Pradeau, Mathias Schweizer, La Ville Rayée, Thomas Muller, Enrico Assirelli, Laurent Kropf, Noëlle Papay, Pierre Antoine, François-Thibaut Pencenat, Mehdi Abbioui, Nicolas Tubéry, Virginie Thomas, Simon Ripoll-Hurier, Amélie Forestier, Wei Hou, Xavier Theunis, Astrid de Cazalet, Pierre Paulin, Loup Sarion, Laura Bru, Nicolas Mussche, Clarence Guena, Aldéric Trevel et Juliette Goiffon.

²⁰⁰⁹ Exposition *spéciale dédicace*, Musée de Rochechouart, avec : Hugues Reip, Bruno Peinado, Martin Boyce, Steve Reinke, Jack Pierson, Richard Fauguet) à *Dérive* à l'espace Ricard, Exposition *Dérive*, Fondation d'entreprise Ricard, du 12 octobre au 17 novembre, avec Wilfrid Almendra, Vincent Beaurin, Christophe Berdagner et Marie Péjus, Julien Bouillon, Stéphane Calais, Sammy Engramer, Marc Etienne, Daniel Firman, Regine Kolle, Hugues Reip et Virginie Yassef.

²⁰¹⁰ Françoise Docquier (dir.), *Commissariat comparé, histoires d'expositions, loc. cit.*, p.71.

²⁰¹¹ *Ibid.*

²⁰¹² Voir Bertrand Clavez, *Something else Theory*, Lyon, BAT éditions, 2010.

²⁰¹³ Voir site internet de la galerie : <http://www.galeriedemultiples.com/>, (consulté le 12/02/2014).

²⁰¹⁴ La galerie Minotaure donna carte blanche à Bernard Marcadé avec la complicité scénographique de Mathieu Mercier, lors de la Fiac 2011 à Paris, Grand Palais. Voir aussi, Bernard Marcadé, « carte blanche et noire » in *Journal Minotaure #1*, Paris, Octobre-novembre 2011, p. 2-3.

²⁰¹⁵ Extrait du communiqué de presse de la galerie, <http://www.backslashgallery.com>, (consulté le 20/03/2013).

L'exposition s'articule autour de la relation entre l'objet de consommation et son mode de production, thème cher à l'artiste-curateur. Le spectateur est plongé dans un cadre de vie privée à travers l'assemblage des pièces de chacun des artistes.

4.1 Dérive

L'exposition *Dérive* à la fondation d'entreprise Ricard, neuvième édition du prix Ricard [Fig. 210], est elle aussi à souligner, plus conventionnelle dans les choix curatoriaux, même si pour la revue *les inrockuptibles* « le casting est métissé et compte des artistes « émergents », comme Wilfrid Almendra et Marc Etienne, et des artistes confirmés mais sans la visibilité qu'ils méritent, tels Stéphane Calais ou Hugues Reip²⁰¹⁶ ». Nous assistons là à des commentaires dignes du formatage ambiant Wilfrid Almendra a exposé, avant cette exposition au Palais de Tokyo, au CCC de Tours, au lieu unique à Nantes, au FRAC aquitaine de Bordeaux, et participe la même année à la biennale de Lyon. Tandis que Marc Etienne, sûrement le moins visible des artistes de cette exposition, aura la même année une exposition personnelle à la galerie Vallois, à Paris. Remarquons qu'il a exposé en 2002 à l'exposition *Cueilleurs de ballons* à Immanence. L'exposition *Backstage* était une réponse à ce formatage ambiant. En évoquant le formatage, le curriculum vitae d'artiste répond lui-aussi à des normes utilisées par tous. Dans son CV, Mathieu Mercier fait apparaître ses commissariats d'exposition, il fait partie de ces artistes qui assument cette pratique. De 2001 à 2016, il a été le curateur de vingt-cinq expositions, ce qui nous amène à penser qu'il a acquis une expérience certaine dans ce domaine. Hormis l'exposition à la galerie Le Minotaure pour l'événement Nouvelles vagues que j'évoquerai plus tard, je m'arrêterais sur deux cas fort intéressants. Le premier est l'exposition « Babou » à la galerie Sémiose en 2014, le second est l'exposition « Monochromes & Readymades » au centre d'art Onde à Vélizy en 2014²⁰¹⁷.

4.2 Babou

Christian Bouboulène (1946-2005), alias Christian Babou est « repéré au début des années 1970 et dans la mouvance des peintres participant au courant de la Figuration narrative, Babou se rattache à l'esthétique de la Nouvelle figuration, fonctionnant en opposition à l'Abstraction et au

²⁰¹⁶ Jean-Max Colard, Judicaël Lavrador et Claire Moulène, « L'art de l'exposition » les inrockuptibles n° 619, 9 octobre 2007.

²⁰¹⁷ Cette exposition présente des pièces de : Carl André, John Armleder, Babou, Robert Barry, Monica Bonvicini, François Curlet, Jason Dodge, Noël Dolla, Marcel Duchamp, Sam Durant, Elmgreen & Dragset, Marc Etienne, Hans-Peter Feldmann, Robert Filliou, Fischli et Weiss, Sylvie Fleury, Nicolas Floch, Morgane Fourey, Michel François, Gérard Gasiorowski, Liam Gillick, Adrien Guillet, David Hammons, David Hardy, Mike Kelley, Ange Leccia, Gilles Mahé, Matthew McCaslin, Mathieu Mercier, Olivier Mosset, Giulio Paolini, Pierre Paulin, Pascal Pinaud, Présence Panchouette, Man Ray, Claude Rutault, Tom Sachs, Mathias Schweizer, Sismo, Daniel Spoerri, Haim Steinbach, Aldéric Trével, et Jean-Luc Vilmouth.

Nouveau réalisme²⁰¹⁸ ». Il sera en 1971 co-fondateur de la galerie communautaire Sed Contra à Bordeaux. Une galerie fondée par Christian Babou, Claude Boidron, Pierre Chantecaille, Alain Lestié, et Francis Limerat. Ce groupe fonde cette galerie dans la lignée des idéaux de Mai 68, ils ont le désir de contrer le système marchand²⁰¹⁹ des galeries d'art en ouvrant leur galerie aux artistes pouvant y exposer librement²⁰²⁰. Pierre Brana organisera en 1999 une exposition intitulée « Les peintres de Sed Contra, hier et aujourd'hui », au Centre d'art Contemporain du Château Lescombes²⁰²¹. Mathieu Mercier avait présenté une exposition de Christian Babou au Frac Aquitaine en 2013²⁰²². Il explique la genèse d'un tel projet au Frac Aquitaine : « Comme Babou avait un atelier en Aquitaine et qu'il y avait une œuvre dans la collection, elle (Claire Jacquet) m'a proposé de montrer ce projet, sans savoir que lorsque j'étais étudiant à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Bourges, j'avais suivi les cours de Babou qui y était enseignant²⁰²³ ».

Le galeriste Benoit Porcher avait vu l'exposition du Frac Aquitaine et lorsque l'artiste lui proposa une suite, celui-ci accepta sans hésiter. Le travail curatorial de Mathieu Mercier va d'abord être un travail d'archéologue et d'historien, il va repenser l'œuvre de Babou dans sa globalité, ce qui n'avait jamais encore été fait jusque là. Babou était un artiste qui procédait par séries, bien distinctes des unes des autres, avec toujours les mêmes préoccupations. Parmi ces séries, Mathieu Mercier va dégager celle des « résidences de prestige » (1971-1974) contemporaine de Sed Contra, celle des « ornements » (1974-1977) [Fig. 211], celle de « les dômes » (1976-1980) et enfin celle des « entraves » (1984-1987). La série des « résidences de prestige » est sans nul doute la série qui valut à Babou une certaine notoriété ; elle est aussi la référence principale de la pièce de Mathieu Mercier « Le Pavillon de 2003 », une maquette de promoteur immobilier agrandie à l'échelle un²⁰²⁴.

4.3 Monochromes et readymades (2014)

L'autre exposition est celle au centre d'art l'Onde à Vélizy en 2014²⁰²⁵. Cette exposition [Fig. 212] n'a pas véritablement été « curaté » par Mathieu Mercier (même s'il la revendique comme telle dans son CV). L'exposition est annoncée par le centre d'art comme « curatée » par Sophie Auger. L'exposition est particulière car elle fait parti de ses expositions présentant la collection d'un artiste,

²⁰¹⁸ Communiqué de presse de l'exposition galerie Sémiose, 2014.

²⁰¹⁹ Afin de financer, les six artistes fondateurs ont édité un recueil de six sérigraphies vendues aux personnes qui souhaitèrent soutenir ce projet de galerie associative. Un exemplaire de ce recueil est déposé au Musée de Bordeaux, n° Inv. Bx 2009.5.7 à inv.Bx 2009.5.12

²⁰²⁰ Présentation in <http://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/sed-contre>

²⁰²¹ *Les peintres de Sed Contra, hier et aujourd'hui*, Centre d'art Contemporain du Château Lescombes, du 17 mai au 4 juillet 1999. Catalogue de l'exposition, textes de Pierre Brana et Domaine Lescombes.

²⁰²² Christian Babou, Frac Aquitaine, Bordeaux, France, du 1er février au 27 avril 2013.

²⁰²³ « Mathieu Mercier relit Babou », *Le journal des Arts*, Avril 2014.

²⁰²⁴ Voir l'article de Stéphane Corréard, « Le mort-vivant Christian Babou », *Arts Magazine*, n° 86, avril 2014, p. 14-15

²⁰²⁵ « Exposition 6.3 Monochromes et readymades. Collection Mathieu Mercier », Vélizy, L'Onde, du 18 janvier au 22 mars 2014.

ici celle de Mathieu Mercier. L'exposition est particulière car elle fait partie de ces expositions présentant la collection d'un artiste, ici celle de Mathieu Mercier. L'exposition de collection d'artiste a tendance à devenir un genre en soi. Les artistes font souvent des échanges avec d'autres artistes, certains achètent des œuvres, des multiples, des éditions originales, se constituant un musée personnel. L'exposition de collection d'artiste devient un genre au sein des expositions de collection, de plus en plus nombreuses. Comme l'exposition *Passions Privées* en 1995-96 au Musée d'art moderne de la ville de Paris²⁰²⁶. Qui avait l'intérêt de présenter des collections privées avec des choix, des regards inhabituels par rapport aux choix et propositions institutionnelles ? Il faut se souvenir que plus d'une centaine de collectionneurs privés ont, lors de cette exposition, montré leur collection. Le catalogue²⁰²⁷ présente des photographies montrant les œuvres prêtées dans leur cadre de vie quotidien. Une autre exposition fit date, celle qui inaugura l'espace d'exposition de la fondation Antoine de Galbert, la maison rouge. *L'intime*²⁰²⁸ présentait des œuvres de collectionneurs privés dans leurs intérieurs reconstitués, des salons, chambres, bureaux, réserves et toilettes. Concernant les expositions de collection d'artistes, remarquons celle du Barbican Art gallery de Londres en 2015²⁰²⁹. L'exposition présente les collections de Arman, Peter Blake, Hanne Darboven, Edmund de Waal, Damien Hirst, Howard Hodgkin, Dr Lakra [Fig. 213], Sol LeWitt, Martin Parr, Jim Shaw, Hiroshi Sugimoto, Andy Warhol, Pae White, Martin, Wong et Danh Vo. Chacun de ces artistes ayant ses obsessions²⁰³⁰.

²⁰²⁶ Exposition *Passions Privées*, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, du 15 décembre 1995 au 15 mars 1996.

²⁰²⁷ Suzanne Pagé (dir.), *Passions Privées*, Paris, Paris-Musees, 1995.

²⁰²⁸ Exposition *l'intime*, Fondation Antoine de Galbert, la Maison rouge, du 5 juin au 24 septembre 2004.

²⁰²⁹ Lydia Yee (dir.), *Magnificent Obsessions : The Artist as Collector*, Londres, Prestel, 2015.

²⁰³⁰ Pour Arman c'est la statuette africaine, Peter Blake collectionne toute sortes d'objets, des figurines d'éléphants, des marionnettes du personnage populaire anglais Punch, des masques en papier maché ou encore des cabinets de curiosités. Hanne Darboven poursuit la collection de sa mère et accumule d'innombrables objets (proues de bateau, instruments de musique, sculptures d'animaux). Edmund de Waal collectionne depuis son enfance les os de souris, coquillages, griffes de tigre, pipe en terre, peaux de serpents, pièces de monnaies victorienne. Damien Hirst, cela ne surprendra personne, collectionne les crânes et les animaux empaillés (hiboux, perruches tatoo, agneau). Howard Hodgkin a accumulé une impressionnante collection de miniatures indiennes du XVIe au XVIIIe siècle. Dr Lakra collectionne les pochettes de disques et les scrapbooks. La collection de Sol LeWitt est constituée de photographies japonaises du début XXe, et des estampes japonaise (Hokusai, Hiroshige, Hirohada), des photographies de Cartier-Bresson, de Blossfeldt et des partitions originales de Steve Reich. La collection de Martin Parr est faites de cartes postales, de reveils matin. Celle de Jim Shaw est impressionnante et très originale, il collectionne les tableaux de peintres amateurs, un véritable musée des horreurs et du fantastique (au sens propre comme au sens figuré). Le photographe Hiroshi Sugimoto a amassé des planches d'anatomies dont celle de Sugita Genpaku et de Jacques Gautier d'Agoty, des traités de principes mathématique de Isaac Newton, et des instruments d'optique. Andy Warhol se collectionne lui même, il a accumulé toute sa vie dont des bijoux et parures d'indiens d'Amérique du Nord, des porcelaines, des peluches et des robots des années 1960. L'artiste Pae White a commencée sa collection alors qu'elle travaillait pour Mike Kelley fin 1980. Son obsession, les écharpes en soie dessinée par Vera Neumann. Martin Wong a accumulé une grande collections d'objets tout au long de sa vie, après son décès en 1999, l'artiste Danh Vo acheta les 4000 pièces de cette collection qu'il présenta avec une sélection des peintures de Wong dans une pièces intitulée *IM UUR 2* (2013).

Pensons aussi à la présentation de la collection privée de l'artiste Robert Rauschenberg en 2011, à la galerie Gagosian de New York²⁰³¹. Le bénéfice de la vente étant versé au profit de la Fondation Robert Rauschenberg qui poursuivra ainsi son programme de résidences et de bourses pour les artistes émergents. Pour la critique Roberta Smith, la collection d'un artiste est le portrait de ce dernier²⁰³². Contrairement à ce genre d'exposition - accumulation d'objets entassés pendant des années, avec toujours en arrière plan cette impression de pénétrer dans le musée personnel de chaque artiste, ici, Mathieu Mercier ne vide pas son appartement pour faire la démonstration de sa collection. L'approche va être plus subtile et intelligente que cela ; dans l'espace du centre d'art nommé « la rue traversante », l'artiste dispose deux sérigraphies réalisées par Olivier Mosset en collaboration avec ses étudiants dont le jeune Mathieu Mercier faisait partie. En face sont présentés des objets en relation avec le travail en cours de l'artiste. Une vitrine comprenant une boule de billard, une cannette de coca-cola, une bouteille de vin, une bière, des boîtes de conserve, un saucisson, des gâteaux, des rouges à lèvres, des couteaux, une chaussure talon aiguille rose qui n'est qu'un porte bouteille.

Tous ces objets ne sont pas ce qu'il semble désigner. Cette vitrine (avec d'autres) sera présentée lors de l'exposition personnelle de l'artiste à la villa Merkel, fin 2014, début 2015²⁰³³. Lors de cette exposition, l'artiste joue avec humour sur les obsessions des collectionneurs proposant à ces derniers « la possibilité d'acquérir une collection « pré-collectionnée », la privant de l'essence de ce que d'aucuns considèrent comme une névrose obsessionnelle, « est plutôt drôle et tout à fait dans l'esprit de l'artiste²⁰³⁴ », explique Patrice Joly. Lorsque Mathieu Mercier remporta le prestigieux Prix Marcel Duchamp en 2003, un collectionneur membre de l'Adiaf²⁰³⁵ lui demanda comment il allait utiliser la récompense, l'artiste répondit : « Je souhaite dépenser l'argent comme vous le faites : collectionner²⁰³⁶ ».

Il acheta avec l'argent de la récompense un multiple de Marcel Duchamp. Sans avoir à citer Robert Filliou et sa fameuse phrase sur le rapport entre l'art et la vie, nous pouvons affirmer que chez un artiste comme Mathieu Mercier, l'expérience esthétique est centrale. Une expérience esthétique qui, selon Barbara Formis, « peut indifféremment surgir à partir d'un contexte reconnu comme artistique ou d'un autre rapport d'indiscernabilité entre le monde de l'art et le monde de la vie²⁰³⁷ ».

²⁰³¹ Exposition « The private Collection of Robert Rauschenberg », New York, Gagosian Gallery, du 3 novembre au 23 décembre 2011. Robert Storr, *Selection from The private Collection of Robert Rauschenberg*, Rizzoli International Publications, 2012.

²⁰³² Roberta Smith, « A Portrait of the Artist as Exuberant Collector », *The New York Times*, 1^{er} décembre 2011.

²⁰³³ **Exposition Mathieu Mercier, « Everything but the kitchen sink », Esslingen, Villa Merkel, du 13 décembre 2014 au 22 février 2015. Catalogue de l'exposition Mathieu Mercier : everything But The Kitchen Sink, Andreas Baur & Konrad Bitterli, Snoeck, 2015.**

²⁰³⁴ Patrice Joly, « Mathieu Mercier, Everything but the kitchen sink », revue zéro deux, n° 73, printemps 2015, p. 38.

²⁰³⁵ Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français.

²⁰³⁶ Communiqué de presse de l'exposition « Monochromes & Readymades ».

²⁰³⁷ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2010, p. 44.

Avec Mathieu Mercier, nous ne sommes ni dans une élévation du ready made en œuvre d'art (Marcel Duchamp), ni dans une transfiguration du banal (Arthur Danto), ni dans une validation symbolique (Thierry de Duve), ni dans une appropriation institutionnelle de monde de l'art (George Dickie), nous sommes dans ce qu'écrivait Robert Filliou : « À présent, il devient nécessaire d'incorporer la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la vie quotidienne de chacun, afin que celui-ci devienne un authentique art de vivre²⁰³⁸ ». L'exposition est à considérer comme un choix identitaire, elle se veut ressembler « ainsi deux extrêmes de l'art : d'un côté la peinture réduite à une seule couleur, de l'autre la sculpture readymade, objet manufacturé désigné comme une œuvre²⁰³⁹ ».

Les œuvres que Mathieu Mercier achète ou échange sont des pièces qu'il aurait soit aimé faire ou qu'il estime être supérieures à des pièces qu'il a déjà réalisées. Parmi les œuvres exposées, le multiple de Robert Filliou « la Joconde est dans l'escalier » produit par l'artiste Klaus Steack en 1969. Sur un mur un tableau piège (1973) assez rare de Daniel Spoerri, la boîte de Mönchengladbach de Carl Andre (1968)²⁰⁴⁰. Un des principes de l'exposition est de mettre face à face des peintures monochromes et des ready mades, parmi les monochromes un Claude Rutault rouge²⁰⁴¹. Un des principes de l'exposition est de mettre face à face des peintures monochromes et des ready mades, parmi les monochromes un Claude Rutault rouge²⁰⁴². Une des pièces de Mathieu Mercier est la sculpture de son crâne réalisée par une imprimante 3D, dans une boîte en plexiglas, entourée de plantes et d'un couple de phasmes. Lors de l'exposition, l'artiste propose une visite privée chez le collectionneur Daniel Bosser (Ancien président des Amis du Palais de Tokyo et membre du Comité Technique du Frac Aquitaine). Lors de sa visite, le visiteur se voit offrir une publication, un prolongement de l'exposition.

L'artiste, photographe et curateur Aurélien Mole a réalisé les photographies, mais au lieu de faire des images que l'on retrouve normalement dans les catalogues, notamment des vues d'expositions, les images sont des vues de l'appartement de Mathieu Mercier, des plans tronquées qui ne dévoilent pas son espace, des images décadrées, des détails qui laissent une impression non pas de voyeur ou d'un intrus (comme dans les images des revues d'art et de design), mais celle d'être un invité, un voisin. Mathieu Mercier prolongera sa conversation avec Marcel Duchamp en 2015, en republiant la fameuse Boîte-en-valise de l'artiste inventeur du ready-made. Tel un Richard Hamilton qui s'était plongé dans l'analyse et la reconstruction du *Grand Verre*, ici il poursuit le travail de Marcel Duchamp, à la fois en lui rendant hommage mais aussi en perturbant, en se jouant des

²⁰³⁸ Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Kasper König, 1970, (trad. Robert Filliou), *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Paris, Bruxelles, Archives lebeer Hosmann, 1988, p. 23.

²⁰³⁹ Communiqué de presse de l'exposition.

²⁰⁴⁰ Carl Andre, livre d'artiste sous forme de boîte, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1968.

²⁰⁴¹ Claude Rutault, *dé-finition/méthode n°145*, 1985.

²⁰⁴² Claude Rutault, *dé-finition/méthode n°145*, 1985.

collectionneurs. Cette réplique²⁰⁴³ est évidemment proposé à un prix défiant toute concurrence par rapport à la version originale.

5. Damien Hirst (Freeze)

La promotion 1988 du Goldsmiths College de Londres est aujourd'hui plus connue sous le qualificatif de Young British Artists, les YBA. Encore étudiant, Damien Hirst se propose d'organiser l'exposition d'une quinzaine d'étudiants de l'école. L'originalité de cette exposition réside dans le choix du lieu d'exposition. L'exposition d'étudiants en arts en fin de cycle est somme toute très courante, mais, ici Damien Hirst décide d'organiser cette exposition dans une friche du quartier des Dockland's. Cette exposition, comme toutes celles organisées en fin d'année dans les écoles anglaises, doit permettre de promouvoir le travail de ces jeunes artistes et de les présenter aux galeries et réseaux institutionnels. Cette exposition intitulée Freeze eu lieu du 6 aout au 29 septembre 1988 [Fig. 214].

Une exposition en trois temps²⁰⁴⁴. Damien Hirst se fit remarquer pour son professionnalisme. Il se fit aider par Angus Fairhurst, un jeune artiste avec lequel il avait déjà travaillé. Au début de l'année 1988 Angus Fairhurst étudiant en seconde année au Goldsmiths College, organise une exposition de jeunes artistes de son entourage dont Mat Collishaw, Abigail Lane, Damien Hirst et lui-même. Cette exposition eut lieu du 17 février au 8 mars de la même année. Ils avaient réalisé un carton d'invitation et invité tous les étudiants de l'école. Parmi les étudiants de troisième année vinrent notamment Gary Hume, Michael Landy et Anya Gallaccio. Cette exposition fut un essai modeste pour un projet plus ambitieux, « déjà planifié pour l'été, cette exposition sera conçue et réalisée par Damien Hirst avec l'aide de quelques exposants. » se souvient Richard Stone²⁰⁴⁵. Damien Hirst jeta son dévolu sur un bâtiment abandonné appartenant aux autorités du Port de Londres, sur Plough Way, SF 16, près de la Tamise. Il négocia la location du lieu avec la London Docklands Development Corporation.

L'exposition était ouverte quatre jours par semaine, du mercredi au samedi, de midi jusqu'à dix sept heure. Elle était accompagnée d'un petit catalogue²⁰⁴⁶ avec des photographies en couleur et un texte de Ian Jeffrey, alors à la tête du département d'Histoire de l'art au Goldsmiths College. Les exposants de Freeze furent Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Stephen Park, Richard Patterson, Simon Patterson et Fiona Rae. Cette exposition va attiser la sensibilité des bourgeois londoniens car elle réunit à elle seule nombreuses des caractéristiques de l'esprit alternatif : en premier lieu le choix de l'espace d'exposition, une friche industrielle, mais aussi l'organisation de l'exposition, l'indépendance, l'autopromotion. L'esprit de

²⁰⁴³ Mathieu Mercier, *De ou par Marcel duchamp ou rose Selavy (la Boîte-en-valise)*, fac-similé de l'édition de 1961, Cologne, 2016.

²⁰⁴⁴ Partie 1, du 6 au 22 aout, Partie 2, du 27 aout au 12 septembre et partie 3 jusqu'au 29 septembre.

²⁰⁴⁵ Richard Stone, « From Freeze to House : 1988-94 », in *Sensation. Young British artists from the Saatchi Collection*, Londres, Royal Academy of Arts, 1997, p.16.

²⁰⁴⁶ Damien Hirst et Ian Jeffrey, catalogue *Freeze*, Londres, Docklands Development Corporation, 1988.

subversion régnait alors en cet été 1988, nous avons assisté à la cristallisation du « passage d'actions considérées comme marginales à des pratiques de type institutionnel²⁰⁴⁷ ». Il est vrai que Damien Hirst va adopter toutes les valeurs et les attributs de ce qui fait un *artist-run space* ou une exposition organisée par un artiste, mais il se sert de ces valeurs pour encore mieux pénétrer le monde de l'art. Ici, pas de contre pouvoir face à l'institution, mais un jeu qui consiste à faire croire que sa démarche est alternative.

C'est un tournant dans l'organisation d'exposition par les artistes, cette démarche servant d'exemple pour les institutions, les galeries commerciales afin de justifier leurs actions. Depuis, de nombreuses galeries, centres d'art et musées ont adopté l'attitude de l'alternatif. Si l'on demande à Richard Hamilton ce qu'il pense de Damien Hirst, il répond : « J'aime bien ses peintures, mais moins ses papillons et ses squelettes²⁰⁴⁸ ». L'argent rapporté par les ventes de ses œuvres et la spéculation ont permis à Damien Hirst de devenir collectionneur, une collection portant le nom de Murderme Collection. Comme souvent avec les collections privées, il y eut une présentation au public, en ce qui concerne la Murderme Collection, qui eut lieu à Londres en 2006, à la Serpentine Gallery²⁰⁴⁹. Il commença sa collection en faisant des échanges avec ses amis artistes Angus Fairhurst, Sarah Lucas et Mat Collishaw. Cette exposition présenta plus de soixante pièces d'une vingtaine d'artistes²⁰⁵⁰, la sélection de ces pièces se faisant avec la complicité du curateur Hans-Ulrich Obrist. Selon le Sunday Times, la fortune de l'artiste est estimée à deux cent quinze millions de livres sterling. En 2015, il ouvre sa propre galerie qui présente sa collection (plus de trois mille pièces), la Newport Street Gallery dont il finança la restructuration et la réhabilitation pour trente huit millions de dollars.

L'exposition inaugurale fut consacrée au peintre abstrait John Hoyland décédé en 2011 qui fut une influence importante pour Damien Hirst lorsqu'il était étudiant. Y sont présentées trente trois peintures s'étalant de 1964 à 1982. Lorsque l'artiste Hoyland était critique d'art pour le journal The Independent, il écrivit au sujet de Damien Hirst : « il devient un entrepreneur et je pense que cela n'est pas une bonne chose. Les artistes ne devraient pas avoir la gestion de leur travail²⁰⁵¹ ». Pour James Cahill (qui conçut le catalogue²⁰⁵² de la rétrospective de Damien Hirst à la Tate Moderne en 2012²⁰⁵³), « je vois la galerie comme un nouvel aspect de sa pratique artistique²⁰⁵⁴ », parlant de Newport Street Gallery. Concernant cette rétrospective de l'époque à la Tate Gallery, Daniel Buren déclara : « Dans les années 80, tout s'est retourné. Les jeunes artistes se sont dit : « Si, dans trois ans, je ne vis pas de

²⁰⁴⁷ Julie Bawin, *L'artiste commissaire*, op. cit. p. 33.

²⁰⁴⁸ Richard Hamilton, « entretien avec Damien Hirst, Looking for Marcel », loc. cit., p.67.

²⁰⁴⁹ Exposition « In The Darkest Hour There May Be Light, Works from Damien Hirst's Murderme Collection » Serpentine Gallery, Londres.

²⁰⁵⁰ Francis Bacon, Banksy, Don Brown, Angela Bulloch, John Currin, Angus Fairhurst, Tracey Emin, Steven Gregory, Marcus Harvey, Rachel Howard, John Isaacs, Michael Joo, Jeff Koons, Jim Lambie, Sean Landers, Tim Lewis, Nicholas Lumb, Sarah Lucas, Tom Ormond, Laurence Owen, Richard Prince, Haim Steinbach, Gavin Turk, Andy Warhol.

²⁰⁵¹ Cité par Farah Nayeri, « Damien Hirst : from Artist to Curator », The New York Times, le 6 octobre 2015.

²⁰⁵² Nicholas James, *Damien Hirst : A Retrospective*, Londres, CV Publications, 2012.

²⁰⁵³ Damien Hirst, *A Retrospective*, Tate Modern, Londres, du 4 avril au 9 septembre 2012.

²⁰⁵⁴ James Cahill cité in Farah Nayeri, *Damien Hirst : from Artist to Curator*, loc. cit.

mon œuvre, je retourne à la banque ! » Ce qui nous a le plus étonnés, nous les anciens, c'est qu'ils y sont arrivés [...] Il y a ainsi des choses sur lesquelles je me suis bien trompé : jamais je n'aurais imaginé que le cynisme puisse être d'une telle force²⁰⁵⁵ ». Pour l'inauguration de sa galerie, Damien Hirst refusa toute conférence de presse, en bon communicant, il postera sur internet une vidéo sous forme de dialogue avec Tim Marlow (directeur du programme artistique de la Royal Academy of Arts), dans laquelle il déclare : « J'ai toujours senti comme un grand honneur d'être curateur, jouer avec les travail des autres et les utilisé comme éléments pour vos propres compositions²⁰⁵⁶ ». La galerie de Damien Hirst n'est pas une galerie commerciale mais un musée, le bâtiment est d'une surface de 3 437 mètres carrés, transformé par l'architecte Caruso St. John qui réhabilita la Tate Britain. Pour l'architecte, cette galerie « est un bâtiment public, comme une institution avec son foyer, un magasin, une librairie, un restaurant et des espaces de circulations²⁰⁵⁷ ».

Finalement l'artiste lui-même avoue très clairement : « j'ai toujours voulu une galerie comme Saatchi²⁰⁵⁸ ». Comme le souligne Catherine Mayer, « Hirst redécouvre les pouvoirs d'un curateur - celui d'entraîner dans sa vision des étrangers, recréer le moment il a été passionné, devant ce Hoyland bleu à Leeds²⁰⁵⁹ ». L'approche de Damien Hirst fait penser à Takashi Murakami, autre créateur d'entreprise. Damien Hirst et Takashi Murakami sont qualifiés par l'historienne Julie Bawin « d'artistes entrepreneurs », il ne faut cependant pas les confondre avec les entreprises-artistes²⁰⁶⁰, dont nous avons pu voir une exposition²⁰⁶¹ à Immanence en 2015 sous l'impulsion de Yann Toma et Renaud Layrac. L'une des réponses les plus pertinentes me semble être celle de l'artiste Joseph Kosuth, qui marie à merveille recherches plastiques et recherches théoriques, rendant ainsi d'une grande cohérence et pertinence ses propositions curatoriales.

²⁰⁵⁵ Daniel Buren cité in Olivier Amiel, « Damien Hirst à la Tate Modern « vanité » de l'art contemporain », L'Obs, Juin 2012.

²⁰⁵⁶ Damien Hirst Conversation avec Tim Marlow, in <http://www.damienhirst.com/video/damien-hirst-tim-marlow-john-hoyland>

²⁰⁵⁷ Cité in Farah Nayeri, « Damien Hirst : from Artist to Curator », *op. cit.*

²⁰⁵⁸ Cité in Catherine Mayer, « Damien Hirst : What have I done ? i've created a monster », The Guardian, 30 juin 2015.

²⁰⁵⁹ *Ibid.*

²⁰⁶⁰ Les entreprises-artistes sont représentatives d'un phénomène international aujourd'hui identifié comme novateur. Véritable conjonction entre une forme entrepreneuriale et un artiste, elles surgissent des quatre coins du globe depuis les années 1960 en tant que sociétés ou bien firmes. Communiqué de presse de l'exposition Exposition *Return on Investment*, Immanence, Paris

²⁰⁶¹ Exposition « Return on Investment », avec Acces-Local, BP, etoy Corporation, FIT - freie internationale tankstelle, Iain Baxter&, IBK, Ingold Airlines, Jesus Had A Sister Productions, Ludovic Chemarin Copyright, Ouest-Lumière, SR Labo, That's painting. Immanence, Paris, du 6 mars au 4 avril 2015.

6. Joseph Kosuth (1989)

En 1989, pour le centenaire de Ludwig Wittgenstein, Joseph Kosuth est curateur d'une exposition au pavillon *Sécession* à Vienne²⁰⁶², cette exposition sera présentée au Palais des Beaux Arts de Bruxelles la même année. Une autre exposition est organisée en 1990 au Brooklyn Museum de New York, l'exposition *The Play of the Unmentionable*²⁰⁶³. Le travail de Joseph Kosuth est fortement influencé par Ludwig Wittgenstein et ses théories du langage. L'artiste, commissaire d'une exposition sur l'indicible, essaie de révéler certaines méthodes et structures afin de repenser le commissariat d'exposition. Les pièces de l'artiste fonctionnent toutes en système clos, son travail « correspond à l'étude du fonctionnement structurel d'un objet singulier (l'œuvre d'art) dans un contexte général (l'art) », selon Catherine Millet.²⁰⁶⁴

Un travail qui est « une réflexion sur les définitions, sur le rôle du mot, sur celui de l'image par rapport à l'objet, et sur leurs relations avec la notion d'art ».²⁰⁶⁵ Dans son essai *L'Art après la Philosophie*,²⁰⁶⁶ l'artiste se réfère à la philosophie analytique et établit une distinction entre la relation à l'objet extérieur et l'intérieur d'une relation présente dans une œuvre d'art. Dans cet essai Joseph Kosuth écrit « Il est nécessaire de séparer l'esthétique de l'art parce que l'esthétique concerne des jugements sur la perception du monde en général. Autrefois, l'un des deux pôles de la fonction artistique était sa valeur décorative. La tranche de la philosophie qui traitait du « beau », et donc du goût, se trouvait inévitablement dans l'obligation de discuter aussi de l'art. De cette « habitude » naquit l'idée qu'il y avait un rapport conceptuel entre l'art et l'esthétique, ce qui est faux. Jusqu'à ces derniers temps, cette idée n'était jamais directement entrée en conflit avec les considérations artistiques, non seulement, parce que les caractéristiques²⁰⁶⁶ formelles de l'art perpétuaient cette erreur, mais aussi parce que les autres « fonctions » apparentes de l'art (peinture de thèmes religieux, portraits d'aristocrates, éléments d'architecture, etc.) usaient de l'art pour dissimuler de l'art ».²⁰⁶⁷

Joseph Kosuth se rapproche de Ludwig Wittgenstein qui avait exprimé en son temps la difficulté pour le langage d'exprimer et de décrire l'œuvre d'art. Cette impuissance n'est qu'une illusion, comme ces « autres fonctions » dont parle l'artiste. Comme l'avance Christiane Chauviré, « cette illusion est générée selon lui (Wittgenstein) par deux grandes croyances : 1° celle selon laquelle l'art aurait pour fonction de nous donner accès à un ineffable situé au-delà des mots ; 2° celle en un langage idéal qui nous permettrait de décrire le plus finement possible ce que nous dit une

²⁰⁶² Joseph Kosuth, *Ludwig Wittgenstein, le jeu de l'indicible*, Vienne Sécession, 1989 et Joseph Kosuth, *Ludwig Wittgenstein et l'Art du XXème siècle*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1989.

²⁰⁶³ Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable*, The Brooklyn Museum, New York, septembre-décembre 1990.

²⁰⁶⁴ Catherine Millet, in Joseph Kosuth, *Investigations sur l'Art & Problématique depuis 1965*, Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, ARC 2, 1974.

²⁰⁶⁵ Hélène Lassalle, *Joseph Kosuth*, in catalogue *Art Américain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 113.

²⁰⁶⁶ Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, I et II, Studio International, oct et nov 1969.

²⁰⁶⁷ *Ibid.*

œuvre d'art²⁰⁶⁸ ». Nous arrivons pour ainsi dire à considérer que ce qui est « jugé inexprimable dans l'œuvre d'art est en réalité contenu dans ce qu'elle exprime²⁰⁶⁹ ».

Joseph Kosuth explique lui-même « cela ne manque pas d'intérêt, lorsque l'élément ayant une signification antérieure était utilisé dans des œuvres d'art – par exemple lors d'expositions que j'ai organisées, des installations de conservation, comme au *Brooklyn Museum* ou encore à la Sécession Viennoise et au Palais des Beaux arts de Bruxelles»²⁰⁷⁰ Comme le souligne Ghislain Mollet-Viéville, chez Joseph Kosuth « la fonction de l'art ne devant être qu'artistique, il développe sa réflexion auprès d'un art qui devient son propre objet de démonstration et considère sa pratique comme moyen de redéfinition continue de l'art par lui-même²⁰⁷¹ ». Pour Joseph Kosuth la juxtaposition des œuvres est essentielle « puisque la signification que je leur ajoutais était engendrée par les relations entre les œuvres²⁰⁷² ». Plus loin il ajoute « mon dispositif, pour mieux expliquer, était une appropriation d'un *modus operandi* commun à tous les conservateurs de musée lorsqu'ils organisent une exposition collective, si ce n'est que j'ai exagéré ce dispositif de conservation²⁰⁷³ ».

Cette expérience, à la fois curatoriale et d'exposition de ses propres œuvres, est à rapprochée de l'exposition organisée à Immanence *Golden Factory*²⁰⁷⁴, où les relations entre les œuvres étaient générées par le changement perceptif du lieu, c'est-à-dire, pour le rappeler, les murs et le plafond étaient entièrement recouverts de feuilles d'aluminium doré, l'espace d'exposition considéré comme une scène. Cette étude de l'espace, nous la retrouvons chez Oscar Schlemmer dans les années 1920 qui « accorda une place centrale au concept de « raumanpfindung », de « volume perçu », et c'est à cette sensation de l'espace que Schlemmer attribuait chacune de ses chorégraphies²⁰⁷⁵ ». Joseph Kosuth explique que ses « intentions étaient de déranger les habitudes, du format institutionnel d'une exposition²⁰⁷⁶ ». Il précise d'emblée : « je ne suis pas un historien de l'art, je ne suis pas un curateur, mais depuis que j'ai commencé comme artiste, j'ai estimé que les matériaux d'un artiste, ne sont pas seulement les formes ou les couleurs, mais plus que tout le reste, ma matière est le contexte lui-même²⁰⁷⁷ ».

²⁰⁶⁸ Christiane Chauviré, « L'art et le mythe de l'ineffable chez Wittgenstein », *Philosophique*, n° 2, 1999, 75-80.

²⁰⁶⁹ *Ibid.*

²⁰⁷⁰ Joseph Kosuth, *entretien avec Jacinto Lageira, un dispositif perturbateur* in John Welchman, Joseph Kosuth, Jacinto Lageira, Marie-Laure Bernadac, *Ni apparence ni illusion*, Paris, Musée du Louvre, 2010, p.46-47.

²⁰⁷¹ Ghislain Mollet-Viéville, *Art Minimal & Conceptuel*, Genève, Skira, 1995, p. 70.

²⁰⁷² *Ibid.*

²⁰⁷³ *Ibid.*

²⁰⁷⁴ *Golden Factory*, Immanence, Paris, avec Antonin Amy-Menichetti, Pierre Ardouvin, Tiffany Bouet, Louise Bourgeois, Henri Chopin, John Cornu, Christophe Cuzin, Cécile Desvignes, Sophie Dubosc, Anthony Freestone, Hervé Ic, Stéphane Lecomte, Laurent Mazuy, Steven Parrino, Raymond Pettibon, Sebastien Pons, Yves Robuschi, Eleonore Saintagnan, George Tony Stoll, Cannelle Tanc, Agnès Thurnauer, Goran Vejvoda, Frédéric Vincent, Andy Warhol. Du 8 octobre au 18 novembre 2010.

²⁰⁷⁵ Roselee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, Londres, Thames and Hudson, (1988), 2011, p.104.

²⁰⁷⁶ Joseph Kosuth, *Writing, Curating and the Play of Art*, Glasgow, Tramway, 1995, p. 3.

²⁰⁷⁷ *Ibid.*

Il accepta l'invitation du pavillon *Sécession* à Vienne car, selon lui, il est « peut-être le seul musée au monde fondé par des artistes²⁰⁷⁸ ». Ces expériences curatoriales, si l'on peut les qualifier ainsi, sont salutaires, car l'artiste met le doigt sur une notion importante, celle du décalage d'une pratique à une autre. Il est conscient de ne pas être un curateur à temps plein, mais, il sait et est attentif à l'espace de l'exposition, au contexte, mais aussi à tout ce qui est en amont du résultat, c'est-à-dire la recherche. En cela Joseph Kosuth se pose en formidable artiste chercheur. En 2006, Joseph Kosuth réalise une installation « The Phenomenon Of The Library », à la galerie Almine Rech, Paris²⁰⁷⁹. Au sol des livres empilés les uns sur les autres forment un chemin, tandis qu'au mur se dégagent des photographies de bibliothèques. Ces images en noir et blanc sont imprimées sur verre, et, entre le mur et la photographie, l'artiste place des néons [Fig. 215]. Une lumière émane de ces images, agrémentées de citations. Les photographies de bibliothèques sont celles de philosophes majeurs du XXème siècle. L'artiste reprit comme fil conducteur de sa pensée, un texte que Michel Foucault écrivit en 1964 pour la postface de l'édition allemande de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert²⁰⁸⁰. Lors de la première traduction française ce texte sera curieusement traduit : « Un fantastique de bibliothèque²⁰⁸¹ ». Ce n'est qu'en 1970 que ce texte sera enfin traduit par : « Un phénomène de bibliothèque²⁰⁸² ». Michel Foucault dit : « Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque²⁰⁸³ ». Joseph Kosuth pense ses images et son installation à travers les mots de Michel Foucault. Chez l'artiste les images sont connaissance, l'imaginaire s'immisçant dans les interstices des livres sur les étagères, dans les interstices neuronaux.

Ce devenir s'immisce dans un entre-deux, impliquant une topologie du milieu. Les mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari résonnent : « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite²⁰⁸⁴ ».

²⁰⁷⁸ *Ibid.*

²⁰⁷⁹ Joseph Kosuth, Un phénomène à la bibliothèque, exposition de Joseph Kosuth à la galerie Almine Rech, Paris, du 27 octobre au 23 décembre 2006.

²⁰⁸⁰ Michel Foucault, « Postface à Flaubert » in Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Francfort, Insel Verlag, 1964, p. 217-251.

²⁰⁸¹ « Un fantastique de bibliothèque » in Les Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barraud, n°59, mars 1967, p. 7-30.

²⁰⁸² « La Bibliothèque fantastique », in Raymonde Debray-Genette, *Flaubert*, Paris, Firmin Didot/Didier, 1970, p. 171-190.

²⁰⁸³ Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 105-106.

²⁰⁸⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 360

Joseph Kosuth propose par l'intermédiaire de cette installation un « devenir-moléculaire²⁰⁸⁵ » deleuzien. Les néons que l'artiste a disposé derrière les photographies n'éblouissent pas le spectateur mais, au contraire, sont la seule source de lumière de la salle. Contrairement à mes œuvres avec des néons, la lumière ne produit pas un manque d'information mais permet la lecture de ces images. Penser l'exposition ou une exposition est une manière de faire l'inventaire de ses certitudes²⁰⁸⁶, qui se réduisent à une seule et unique évidence, celle de faire d'un espace un habitus attendant de se révéler pour se dissoudre dans l'air et dans les esprits des visiteurs. L'intensité d'une exposition est aussi une possibilité, une voie pour le curateur, un son qui peut absorber notre attention, Henri Bergson le souligne : « un son très intense est celui qui absorbe notre attention, qui supplante tous les autres²⁰⁸⁷ ». L'intensité se présente sous « un double aspect, selon Bergson, en fonction « qu'on étudie les états de conscience représentatifs d'une cause extérieure, ou ceux qui se suffisent à eux-mêmes²⁰⁸⁸ ».

²⁰⁸⁵ *Ibid.*, chapitre 10.

²⁰⁸⁶ J'emprunte l'expression à Enrique Villa-Matas in Enrique Villa-Matas *Le voyageur le plus lent*, Paris, Le Passeur, 2001, p. 86.

²⁰⁸⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la Conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 32.

²⁰⁸⁸ *Ibid.*, p.54.

PARTIE 4

DEVENIR DES ARTISTES-CURATEURS

*La Relation ne relaie ni ne relie les afférents, assimilables ou apparentables dans leur seul principe, pour la raison qu'elle les différencie à tout coup et les détourne du totalitaire – car son ouvrage change à chaque fois chacun des éléments qui la font, et par conséquent le rapport qui en naît et qui les change à nouveau.*²⁰⁸⁹

Édouard Glissant

I. LES COMMISSAIRES D'EXPOSITION

La figure du commissaire d'exposition a aujourd'hui pris une place prépondérante dans l'écosystème de l'art, s'imposant depuis plus d'une dizaine d'années. Devenant un intermédiaire obligé entre l'artiste et le lieu d'exposition. Une pratique qui se généralise, qui subit un glissement sémantique afin de répondre à la mode actuelle, nous ne parlons ni d'organisation, ni de conception d'exposition mais de *curating*. Il ne s'agit pas de faire l'histoire ou de dresser un tableau complet des curateurs, mais plutôt d'en esquisser un portrait. L'histoire de l'exposition est de plus en plus étudiée dans les écoles d'art et universités. Des cours, programmes, colloques et séminaires ont lieu sur le sujet, et de plus en plus de publications traitent de l'histoire de l'exposition. Dans cette histoire des expositions, les commissaires ont une place de choix.

Constatant *a posteriori* que certaines des grandes expositions marquantes de l'histoire de l'art étaient pilotées, orchestrées, par des curateurs, celles-ci émanaient d'idées souvent novatrices ou provocatrices pour l'époque. Les approches du commissariat d'exposition sont très variées, devenant une véritable discipline culturelle. Comme le souligne Jérôme Glicenstein, cette focalisation autour de la figure du curateur « conduit à mettre en crise les anciennes oppositions entre artistes, critiques et conservateurs, entre institutions et marché, entre monde de l'art et société civile ».²⁰⁹⁰ Commençons par ébaucher le parcours de certains de ces commissaires d'exposition qui permettront la naissance de cette pratique nouvelle, *le curating*. Les curateurs ou commissaires d'exposition sont devenus des figures importantes et influentes. Certaines de ces figures ont su faire preuve d'audace, comme Anne d'Harnoncourt (directrice du *Philadelphia Museum of Art* de 1982 à 2008, et grande spécialiste de Marcel Duchamp), Pontus Hultén (premier directeur du Centre George Pompidou à Paris de 1977 à 1981), Catherine David (directrice de la *documenta X* en 1997), ou Johannes Cladders (directeur du musée de Mönchengladbach).

²⁰⁸⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1991, p. 186.

²⁰⁹⁰ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, presses Universitaire de France, 2015, p 14.

Penchons-nous sur Jean-Christophe Ammann, auquel l'artiste AA. Bronson me conseilla de m'intéresser : « Le curateur qui a probablement le plus d'influence ces vingt cinq dernière années est Jean Christophe Ammann ²⁰⁹¹ ». Jean Christophe Ammann, privilégiait l'expérience à la démonstration, un cas rare dans l'histoire de cette discipline. Dans un texte sur le *curating*, il donne des suggestions pour devenir un curateur, au nombre de vingt elles témoignent de sa singularité. Il déclare : « croire en l'art et non en ses discours ²⁰⁹² », « allez voir les artistes, posez leur des questions, regardez par dessus leurs épaules ²⁰⁹³ ». Des conseils qui ont profondément marqué l'ancien membre de General Idea, AA. Bronson, qui me confirma : « son idée était de regarder au dessus de l'épaule de l'artiste et d'essayer de voir ce que l'artiste regarde pour l'aider à l'amplifier, pour présenter ce que l'artiste voit. Il voyait son rôle comme un second œil pour l'artiste ²⁰⁹⁴ ». Jean Christophe Ammann prodiguait ses conseils aux jeunes curateurs et aux artistes, les incitant à « être soi-même. N'essayez pas d'être différents des autres, être différent c'est simplement être soi-même ²⁰⁹⁵ ». Au milieu de tous ces commissaires d'exposition (Jean-Hubert Martin, Jan Hoet, Jean Leering, Franz Meyer, Alexander Dorner, ou Lucy Lippard), la figure de Walter Hopps m'interpella plus précisément sa collaboration avec l'artiste Edward Kienholz à partir de 1957. Le dernier point développé est ce changement dans l'approche du commissariat d'exposition, celle d'Harald Szeemann, figure tutélaire des curateurs. Nous verrons au travers de quelques unes de ses expositions, *When attitudes becomes form* et *documenta 5*, ce qui fit de son approche une exception prise en exemple. L'émergence du commissaire indépendant, détaché des institutions muséales, travaillant au contrat ou à la tâche, est relativement récente dans l'histoire des mondes de l'art. En règle générale, on prête à Harald Szeemann (1933-2005) l'invention de ce rôle à la fin des années 1960, avec la définition toute personnelle qu'il lui donna, celle, précisément, d'un créateur ou d'un *auteur d'expositions*. La montée qui suivit la figure du commissaire est le corollaire de la sortie progressive de l'art des musées et de la multiplication des lieux d'exposition d'art contemporain, surtout privés mais aussi publics, ainsi que la croissance extraordinaire du nombre d'artistes, d'étudiants et d'amateurs d'art.

Pour le curateur Adam Szymczyk, « Aujourd'hui, le curateur apparaît plus souvent le représentant désigné par une administration brandissant une indiscutable autorité légale sur les choses et les personnes plus qu'un amateur dévoué à prendre soin des autres ²⁰⁹⁶ ». Le rôle du curateur est de plus en plus dominant malgré les efforts pour en redéfinir la pratique. La première déclaration curatoriale majeure d'après guerre est la première *documenta* à Kassel en 1955, sous l'impulsion de Arnold Bode. Deux années auparavant, l'écrivain anglais Malcolm Lowry publiait un étrange roman,

²⁰⁹¹ Frédéric Vincent, *Entretien avec AA Bronson*, documents annexes, p. 15.

²⁰⁹² Jean-Christophe Ammann, « Some Suggestions for Beginning Curators », in Carin Kuoni (dir.), *words of wisdom, A curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, New York, Independent Curators International (ICI), 2001, p. 21.

²⁰⁹³ *Ibid.*

²⁰⁹⁴ Frédéric Vincent, *Entretien avec AA Bronson*, documents annexes, p. 15.

²⁰⁹⁵ Jean-Christophe Ammann, « Some Suggestions for Beginning Curators », *loc. cit.*, p. 21-22.

²⁰⁹⁶ Adam Szymczyk, « The Wilderness of Maguga Curatrix », in Goshka Macuga, *Exhibit, A*, Chicago, MCA Chicago, 2013, p. 61.

« Strange comfort by the Profession²⁰⁹⁷ ». Le narrateur Sigdjorn Wilderness, « un écrivain américain à Rome avec une bourse du Guggenheim²⁰⁹⁸ » est l'alter ego de l'auteur. Il est selon Adam Szymczyk, « un curateur hors la loi qui est, en liberté conditionnelle imaginant constamment des règles dont il n'a pas connaissance tout en étant profondément sceptique à toute idée de l'ordre²⁰⁹⁹ ». Le personnage est constamment suivi par des policiers en civils. Adam Szymczyk aime penser que le personnage de « Wilderness (désert) questionne constamment son autorité-curatoriale ainsi que son statut²¹⁰⁰ ». Plus loin il ajoute : « l'écrivain-curateur dans l'histoire de Lowry est plus une figure du doute, et de l'amusement qu'une figure rationnelle et scientifique ». Le personnage Wilderness va, dans l'histoire, visiter la maison de Keats-Shelley, où il opère une sorte de « curating spéculatif » à travers la contemplation des manuscrits et reliques, comme ce masque mortuaire de Keats. Wilderness prend des notes dans son carnet qu'il relit ensuite à des passages liés à une visite au musée Edgard Allan Poe. Cette visite au musée est elle aussi vécue comme une expérience transformative, où il faut pour le visiteur avoir en soi « des sensations tristes pour regarder de telles choses²¹⁰¹ ».

L'exposition du musée Keats est complètement fautive, un mensonge, une accumulation de *memorabilia* que Wilderness va interpréter et rejouer, usurpant du coup le rôle du curateur, reconstruisant l'histoire dans ses moindres détails, « organisant un mélange d'omissions, de traces, de documents et d'objets inertes²¹⁰² ». L'exposition devient dès lors clairement une construction culturelle et non une source ultime de savoirs. Ce qui fait dire à Adam Szymczyk qu'ici, « le rôle du curateur semble être historiquement problématique²¹⁰³ ». Mais avant d'aborder la problématique de la formation de ces curateurs, penchons-nous sur une série de dessins, réalisés à partir de 2014, ayant pour sujet principal le *curating*.

1. Curator (dessins)

L'insistance avec laquelle mon regard et mes recherches d'artiste se fixent sur les phénomènes du monde de l'art, me conduit à isoler la pratique du *curating*, par une opération de grossissement à la fois optique et sémantique. Une série ayant une valeur d'emblème. Cette série de petits dessins réalisés essentiellement à l'encre sur papier a débuté en 2014, dans l'optique d'une exposition à Berlin dans l'ancien Kunsthaus. L'intention première était la réalisation d'une petite sculpture composée d'un petit sac sur lequel était écrit le mot « curator ».

Devant l'insatisfaction face à cette sculpture, je pris la décision de la dessiner. Ce dessin fut le premier de la série nommée « curator ». Il présente en son centre un sac de couleur rose, une corde le

²⁰⁹⁷ Malcolm Lowry, « Strange comfort by the Profession », in *The Voyage That Never Ends : Malcolm Lowry in his own words, stories, poems, letters*, New York, New York Review of Books Press, 207, p. 138.

²⁰⁹⁸ Ibid.

²⁰⁹⁹ Adam Szymczyk, « The Wilderness of Maguga Curatrix », *loc. cit.*, p. 61.

²¹⁰⁰ Ibid.

²¹⁰¹ Malcolm Lowry, « Strange comfort by the Profession », *loc. cit.*, p. 140.

²¹⁰² Adam Szymczyk, « The Wilderness of Maguga Curatrix », *loc. cit.*, p. 63.

²¹⁰³ Ibid.

referme, le mot *curator* apparaît en bleu [Fig. 216]. C'est de cette manière, en acceptant l'échec de la réalisation d'une sculpture qu'est née cette série. Sous un effet de loupe, je fais apparaître avec une douce ironie les effets pervers des relations entre artistes et curateurs. Autour de moi, sur la table, se trouvent des images scannées provenant de l'univers de la science-fiction et de la littérature populaire, mêlées à des tranches et couvertures de livres, catalogues d'exposition.

Le réflexe premier fut de procéder à un assemblage de ces images et de mes intentions. Ces images de livres et de l'univers de la culture populaire, grâce à un saisissant contraste, semblent appartenir à un monde oublié. La grande majorité de ces dessins fonctionne comme une mise à distance des relations entre les curateurs et les artistes. L'un d'entre eux représente une jeune femme, une image tirée d'une illustration d'un polar, qui par l'intermédiaire d'une bulle déclare : « Damned a curator ! » [Fig. 217]. Un autre sur lequel une femme kidnappée dévoile derrière elle une feuille, sur laquelle est écrit « piège diabolique, un curateur kidnappe un artiste » [Fig. 218]. Un troisième représente une page d'annuaire téléphonique où la figure de Marilyn Monroe déclare en sautant : « je préfère l'artiste-curateur » [Fig. 219]. L'esthétique de ces dessins est volontairement proche des fanzines, des bandes dessinées de Robert Crumb ou de la technique du cut-up de William Burroughs. L'impression de collages à la photocopieuse rappelle *occasionnellement*, les collages de Eduardo Paolozzi réalisés directement sur les machines de l'imprimeur. Le dessin le plus significatif est celui où j'ai repris la couverture d'un numéro du fanzine « Destroy All Monsters » de Mike Kelley, Cary Loren et Jim Shaw. Le mot « monsters » est remplacé par « curators ». Ainsi par ces jeux de manipulations d'images scannées et d'encre, c'est toujours à l'affût que se créent des télescopages inédits. [Fig. 220].

L'élément liquide submerge la conscience, comme dans ce dessin où un fragment du catalogue de la documenta 5 est collé en haut à droite. Les fourmis représentées par Edward Ruscha sont prisonnières de cette forme orange [Fig. 221]. L'ensemble baigne dans un lavis brunâtre, une sphère blanche est peinte dans la partie inférieure droite. En son centre, une ombre dissimulée sous le lavis, l'ombre d'un homme Harald Szeemann. Quelque soit l'humeur, l'encre et l'eau finissent souvent par engloutir les figures d'hommes, de femmes, de livres. Emportées par des traces informes dans un flux fragile fait de fragments d'histoires, de fragments d'images. Une série réalisée en quelques séances avec uniquement les éléments glanés sur la table de travail. Une série reflétant, à l'aide de quelques instruments, la logique ordinaire de mes préoccupations quotidiennes [Fig. 222].

II- LA FORMATION DES CURATEURS

L'une des grandes différences d'avant l'époque du commissariat d'exposition pratiqué par Pontus Hultén, Johannes Cladders, ou Jean-Christophe Ammann, est qu'il n'existait pas de formation pour devenir curateur. Qu'en est-il vraiment de ces formations ? Apprennent-elles réellement une pratique curatoriale ? Ou sont elles les faire-valoir d'une société devenue hermétique au travail de terrain ?

1. Écoles et formations/ les apprentis curateurs

La formation la plus ancienne en matière curatoriale est celle du Whitney Museum Independent Study Program (ISP) datant de 1968. Ce programme est aujourd'hui divisé en trois parties : le programme Atelier (Studio Program), le Programme curatorial (Curatorial Program) et le programme d'études critiques (Critical studies Program). Chaque année quinze étudiants en art sont sélectionnés à participer au programme atelier : quatre jeunes curateurs au programme curatorial et six jeunes critiques au programme d'études critiques. Les jeunes curateurs sont chargés d'organiser une exposition pendant leur résidence en partenariat avec l'équipe du Whitney. En 1974, eut lieu un séminaire dans l'atelier avec l'artiste Donald Judd et Ron Clark. En 1993, l'artiste Fred Wilson organisa un séminaire au sein de l'ISP²¹⁰⁴. Les artistes organisent pour eux-mêmes ou pour d'autres artistes des expositions, ils sont et/ou deviennent alors des artistes-curateurs. Au départ, ce genre de formation était assez informel, il n'était pas véritablement question de former des curateurs, des artistes ou des critiques, mais plutôt de discuter, de s'ouvrir à d'autres champs, celui de la pratique curatoriale encore en chantier. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que ces formations se professionnalisent. Une évolution essentiellement due à l'accroissement des établissements institutionnels dédiés à l'art contemporain. Il faut dès lors former « des personnes capables de travailler dans ces structures ou en relation avec elles, capables de trouver des financements, de recevoir des artistes en résidence, de les aider à produire leurs œuvres, d'organiser des expositions, de s'adresser aux publics²¹⁰⁵ ».

Ces formations et programmes curatoriaux vont s'ouvrir successivement, comme L'École du Magasin à Grenoble (1987), la première école curatoriale en Europe. Ouvrira par la suite, le *Curating Contemporary Art graduate* du Royal College of Art de Londres. Cette dernière se déroule en deux

²¹⁰⁴ Relevons ici, les différents intervenants pour ces séminaires : Vito Acconci, Alex Alberro, Nora Alte, Emily Apter, Carol Armstrong, Homi Bhabha, Gregg Bordowitz, Benjamin Buchloh, Matthew Buckingham, Judith Butler, Jonathan Crary, Douglas Crimp, Thomas Crow, Rosalyn Deutsche, Mark Dion, Okwui Enwezor, Harun Farocki, Hal Foster, Andrea Fraser, Coco Fusco, Jennifer González, Isabelle Graw, Renée Green, Hans Haacke, Stuart Hall, David Harvey, Sharon Hayes, Thomas Hirschhorn, Jenny Holzer, Chrissie Iles, Alfredo Jaar, Gareth James, Isaac Julien, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon, Louise Lawler

²¹⁰⁵ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 112.

ans, la première année est consacrée à la théorie de la pratique curatoriale, la seconde année est orientée vers la réalisation d'un projet d'exposition ainsi que l'écriture d'une thèse.

D'autres programmes ont vu le jour comme le *Center for Curatorial Studies* du Bard College de New York (1994), celui de *De Appel* à Amsterdam (1994), le *Critical & Curatorial Studies* de l'Université de Columbia de New York (1997), ainsi que *The International Studio & Curatorial Program* (ISCP) de New York. Le programme de curating du ZHDK de Zurich ou le Center for Curatorial Studies (NODE) à Berlin sont les formations les plus récentes. Des universités adoptent ce type de programme curatoriale, telles l'Université de Colombie Britannique, la New York University et le California College of Arts. Au sein de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), il existe un Master 2 professionnel, intitulé L'art contemporain et son exposition, au sein de l'UFR d'histoire de l'art et d'archéologie. Un autre Master 2 existe, au sein de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dirigé par Françoise Docquier et portant l'intitulé : Master 2 professionnel sciences et techniques de l'exposition. Celui-ci « prépare aux métiers qui concernent tout le secteur de la muséographie et de l'exposition²¹⁰⁶ ». Ces formations sont professionnalisantes. Il ne s'agit plus, comme dans les premières formations, de discuter au sein d'un musée ou d'une université, mais de réaliser des expositions et de produire de l'écrit.

Ainsi quasiment toutes ces formations possèdent leurs propres lignes éditoriales. Autre nouveauté, des partenariats s'établissent avec des institutions voisines comme *De Appel* avec le Stedelijk Museum et le *Goldsmiths College* avec la Tate Modern. D'autres formations ont la chance de posséder leur propre lieu d'exposition comme le Magasin de Grenoble, L'Institute for Contemporary Arts de San Francisco et le CCA Wattis, ou l'université Paris 1 avec la galerie Michel Journiac. Certains de ces programmes établissent des partenariats différents chaque année, comme le Curating Contemporary Art graduate du Royal College qui organisa en 2016 une exposition dans les galeries de Kensington Gore, ou l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) qui réalisa en 2006 et 2015 ses expositions de fin d'année à Immanence. Ces programmes curatoriaux mettent l'accent sur la critique, mais nous observons au fil des années, un formatage au sein même de ces formations, faisant dire à Joshua Decter que « les programmes de curateurs fonctionnent comme des moteurs d'invention curatoriale ou est-ce que de tels programmes encouragent une forme de mentalité conformiste vis-à-vis des protocoles curatoriaux²¹⁰⁷ ? ». Le directeur du Los Angeles County Museum, Michael Govan, va jusqu'à dire que « les études de curateurs sont une perte de temps²¹⁰⁸ ».

²¹⁰⁶ Présentation sur le site : http://www.univ-paris1.fr/ws/ws.php?_cmd=getFormation&_oid=UP1-PROG29126&_redirect=voir_presentation_diplome (consulté le 21/10/2015).

²¹⁰⁷ Joshua Decter, « Is the current « guggenheim-isation » of the art scene threatening the freedom of curatorial practice ? And do you identify a gap between European and US curatorial attitudes ? », in Christoph Tannert, Ute Tischler (dir. de), *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2003, p. 166-167. Cité par Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 114.

²¹⁰⁸ Alanna Martinez, LACMA's Michael Govan Says « Curatorial Studies Degrees Are a Waste of Time », in *The Observer*, 28 octobre 2015.

De son côté Beti Zerovc ironise sur les attitudes qui deviennent la norme²¹⁰⁹. La question est de savoir si la grande majorité de ces étudiants diplômés en pratique curatoriale devient des curateurs ?

Lors de l'accrochage de l'exposition « Chers Objets » à Immanence en 2015, résultat du Master 2 « L'art contemporain et son exposition » de l'université Paris IV, Isabelle Ewig, l'une des deux professeurs attachés à ce programme, m'avoua discrètement que sur ces treize jeunes curateurs, seuls peut-être deux ou trois continueraient dans cette voie. Stephanie Barron, curatrice senior du Musée et à la tête du département Art Moderne au LACMA, déclare quant à elle : « je ne crois pas dans les programmes de pratique curatoriale ». Elle ajoute « Ce sont des écoles de commerce. Je préfère donner sa chance à quelqu'un qui veut venir faire un stage²¹¹⁰ ». Michael Govan spécifie, « que nous recherchons est une personne qui vient avec une expérience spécifique ou un ensemble d'idées ou une profonde passion pour quelque chose en particulier²¹¹¹ ». Après une époque où tout le monde pouvait être un artiste, il faut aujourd'hui bien croire que tout le monde peut être curateur. Comme l'écrivit Alice Pfeiffer, « Qui veut être Curateur ? ». Nous sommes en présence d'un nouveau canon curatoriale, un « nouveau modèle auquel, il faut se conformer²¹¹² ». Il faut s'entendre sur ce nouveau canon et surtout sur qui décide d'un tel qualificatif. Pour Bruce Altshuler, directeur du programme d'études muséales de l'école d'art et de sciences à l'université de New York, « les expositions pourraient être désignées comme canonique pour les faiseurs d'expositions en tant que praticiens mais pas par ceux qui les évaluent comme les historiens et les critiques²¹¹³ ». Dans son article portant sur le sujet, c'est une historiographie à laquelle se donne Bruce Altshuler, il prend en exemple des expositions comme « L'armory Show » de 1913, « Les Magiciens de la terre » (1989), « Dada Messe » de 1920, « When Attitudes Become Form » (1969), « Entartete Kunst » (1937), en témoignent les deux dernières publications à grands tirages de Bruce Altshuler : « Salon to Biennial »²¹¹⁴ et « Biennals and Beyond »²¹¹⁵.

S'il existe une canonisation d'une scène artistique cela implique qu'il existe une hégémonie de l'institution, c'est ce qu'avance le curateur Simon Cheikh : « les scènes historiquement dédiées à l'histoire de l'art comme les musées et les universités doivent partager le terrain, de manière étroite, avec d'autres institutions que sont les centres d'art, les foires et les biennales²¹¹⁶ ».

²¹⁰⁹ Beti Zerovc, *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*, Berlin, Archive Books, 2015.

²¹¹⁰ *Ibid.*

²¹¹¹ *Ibid.*

²¹¹² « Définition du canon », Dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/canon/12751>

²¹¹³ « The Canon of exhibitions », *Manifesta Journal*, n° 11, 2010/2011, p. 3.

²¹¹⁴ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, Volume I : 1863-1959*, Londres, Phaidon, 2008.

²¹¹⁵ Bruce Altshuler, *Biennals and Beyond. Exhibitions that Made Art History. 1962-2002*, Londres, Phaidon, 2013. Il avait déjà utilisé une telle approche in Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in exhibitions*, University of California Press, 1998. Une publication que « les étudiants du vingtième siècle doivent lire impérativement » selon Alexandra Anderson-Spivy, *Art Journal*.

²¹¹⁶ Simon Cheikh, « On the Standard of Standards, or Curating and canonization », in *The Canon of exhibitions*, *loc. cit.*, p. 17.

Par la présente, nous assistons à une canonisation de l'artiste par les curateurs, une canonisation de l'exposition par les curateurs, et, finalement à la prise de pouvoir des curateurs par les curateurs. « Trois éléments semble spécifique au pouvoir de ces institution : la tradition, la publicité et le capital », toujours selon Simon Sheikh. Nous allons assister à un double mouvement au sein de ces programmes curatoriaux, d'un côté la professionnalisation à outrance, de l'autre, l'utilisation de l'alternatif comme vecteur d'un souffle nouveau et déstabilisant.

Sur le plan théorique, « l'école du Magasin s'est toujours placée sur un socle très riche, très dense qui est un héritage des « cultural studies ». Ce qui est un positionnement assez fort dans le paysage français. On sait que si l'on passe par là on va lire Hal Foster, que l'on va s'intéresser aux questions féministes. Que l'on va avoir accès au texte de AA Bronson²¹¹⁷ », souligne la curatrice indépendante Estelle Nabeyrat. Remarquons que Hal Foster, critique d'art qui dans son *Anti-Aesthetic*²¹¹⁸ décrit les liens entre la résistance au capitalisme et le postmodernisme, deviendra en 1987, instructeur senior du *Curatorial and Critical Studies*. Ce type d'approche fait dire à l'artiste Ron Clark que : « expérimenter et voir permet de développer des formes curatoriales alternatives, afin de mettre en cause les conventions en place²¹¹⁹ ».

Les approches théoriques sont perçues par ces jeunes curateurs comme « une caisse à outil dans laquelle, l'on puise²¹²⁰ ». Ces formations permettent d'apprendre les bases d'une pratique, c'est-à-dire : le « suivi des opérations de transport ou d'assurance d'œuvres²¹²¹ », des formations qui apprennent à réaliser des cartels, à écrire des communiqués de presse, des notices de catalogues, des préfaces, des articles, des biographies. Ce que le curateur russe Viktor Misiano nomme : « la routine institutionnelle²¹²² ».

L'intérêt grandissant pour la pratique curatoriale a donné naissance à une nouvelle ligne éditoriale, l'ouvrage de vulgarisation de cette pratique. Des livres qui proposent de « Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes²¹²³ », se voulant des outils pratiques « à l'usage du curateur issu de structures de droit privé ou public de l'exposition mais également de tout manager culturel ayant pour mission la production, l'organisation, la gestion d'une exposition²¹²⁴ ».

²¹¹⁷ Frédéric Vincent, *Entretien avec Estelle Nabeyrat*, documents annexes, p. 42.

²¹¹⁸ Hal Foster, *Anti-Aesthetic ; Essays on Postmodern Culture*, The New Press, 2002.

²¹¹⁹ Ron Clark, cité par Scott Gutterman in Scott Gutterman et Miwon Kwon, « A Brief History of the ISP », in *Independent Study Program : 25 Years*, New York, Museum of American Art, 1993, p. 25. Cité par Teresa Gleadowe, « What Does a Curator Need to Know ? » in (Kitty Scott dir.), *Raising Frankenstein : Curatorial Education and Its Discontents*, Londres, Koenig Books, 2011, p. 20-21. Aussi cité par Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 114.

²¹²⁰ Frédéric Vincent, *Entretien avec Estelle Nabeyrat*, documents annexes, p. 42.

²¹²¹ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 115.

²¹²² Viktor Misiano, « Terms of engagement. A conversation with Teresa Gleadowe », *Manifesta Journal*, n° 4, p. 31. Cité par Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 116.

²¹²³ Carole Benaiteau, Marion Benaiteau, Olivia Berthon, Anne Lemonnier, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles, 2012.

²¹²⁴ Caroline Shirman, *Exposition, mode d'emploi*, Paris, filigranes éditions, 2015.

Ces publications ne s'adressent pas forcément aux jeunes curateurs désireux d'en connaître plus sur leur pratique. Elles s'adressent aux futurs commanditaires, il en est ainsi du livre de Caroline Shirman destiné « aux : Collectivités territoriales (les fonctionnaires publics profil culturels et bibliothèques et médiathèques, les fonctionnaires issus du patrimoine établissements d'enseignement privé de la culture : les écoles privées liées au management culturel, tous les étudiants sont en demande de manuels ²¹²⁵ ». Un ouvrage aussi destiné aux « établissements privés et publics (section management culturel), les écoles privées de commerce ont des mastères culture-luxe, ce public est concerné aussi par l'organisation d'évènements moins culturels mais dont la stratégie est la même, idem pour Sciences Po Paris. Les écoles d'art et centres culturels, résidences d'artistes ; les universités présentant des mastères 2 en management culturel ; toutes les personnes cherchant des formations via l'afdas, cifap ou fongecif ; les galeries et autres établissements privés (fondations, fonds de dotation)²¹²⁶ ».

Dans ces entreprises de formatage, l'accent est mis sur la notion de guide qui « vous invite à découvrir les étapes et les savoir-faire qui permettent de monter une exposition. Comment naissent les projets ? Avec quels outils et méthodes les met-on en œuvre ? Quels sont les moments clés ? Autant de questions auxquelles cet ouvrage répond, à travers la présentation des différents intervenants d'une exposition : commissaire, chargé de production, scénographe, graphiste, éditeur, régisseur, chargé de communication, chargé de l'accueil des publics²¹²⁷ ».

Ce guide du curateur permet : la réalisation d'une note d'intention, l'élaboration d'un scénario de l'exposition, le recensement des informations, l'assurance des prêts, la réalisation d'un rétroplanning, d'un budget, l'inscription dans l'espace, la scénographie, la préparation du graphisme ou la réalisation du catalogue, la gestion de la régie, l'accrochage, la communication et l'accueil du public. Cet ouvrage part d'un bon sentiment, celui de faire partager ses expériences, surtout de la part de quatre auteurs²¹²⁸ qui ont œuvré dans des institutions à l'élaboration d'exposition. Il ne s'en dégage pas moins que ce type d'ouvrage fonctionne comme « l'ABC du curating ». D'autres livres se proposent d'être une véritable formation pour curateur comme ceux de Louis Buck²¹²⁹, Adrian George²¹³⁰ ou Jens Hoffmann²¹³¹.

²¹²⁵ *Ibid.*

²¹²⁶ *Ibid.*

²¹²⁷ *Ibid.* Présentation de l'éditeur.

²¹²⁸ Carole Benaiteau, Marion Benaiteau, Olivia Berthon, Anne Lemonnier, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes, op. cit.*

²¹²⁹ Louis Buck, *Commissioning Contemporary Art : A Handbook for Curators, Collectors and Artists*, Londres, Thames & Hudson, 2012.

²¹³⁰ Adrian George, *The Curator's Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 2015.

²¹³¹ Jens Hoffmann, *(Curating) From A to Z*, Zurich, JRP|Ringier, 2015 ; Jens Hoffmann, *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milan, Mousse Publishing, 2013.

Un ouvrage se distingue dans cette catégorie, celui des curateurs Maria Lind, Marianne Zamecznik, Glenn Adamson et Anne Britt Ylvisaker²¹³². Ne se posant pas comme un guide pratique, cet ouvrage n'en est pas moins des plus utile, proposant une réflexion sur les nouveaux différents modes de présentation d'une œuvre et une analyse du discours sur l'exposition. Il est une approche introductive du processus de réalisation d'une exposition, du développement conceptuel à la réalisation physique. Les contributions des quatre curateurs ont l'avantage de placer le curating dans des perspectives actuelles, celle de penser un après post-modernisme et celle d'un commissariat d'exposition à l'épreuve du réalisme spéculatif, notamment dans le texte de Marianne Zamecznik²¹³³.

L'institutionnalisation de la pratique curatoriale, la généralisation de celle-ci, amène à penser une forme de « Curationisme », pour reprendre le néologisme de David Balzer²¹³⁴. Pour l'écrivain canadien, « le curateur est dominant, indispensable comme agent, ambassadeur, organisateur, facilitateur ou provocateur. Cela était vrai dans les années 1960, mais à partir des années 1990, le curateur est devenu excentrique, un entrepreneur amateur nécessaire aux professionnels²¹³⁵ ».

Car pour être curateur, il n'y a qu'une seule et vraie voie, celle d'un apprentissage sur le tas. N'oublions pas que Harald Szeemann a appris son métier à la Kunsthalle de Berne, ce dernier qui, alimentant un peu la légende, déclare « j'ai commencé à faire des expositions en 57, plutôt par hasard [...] Alors ils ont demandé à Franz Meyer, qui était alors directeur de la Kunsthalle de Berne, [...] s'il ne connaissait pas quelqu'un qui pourrait s'occuper de la section moderne. Et il a dit oui, je connais un type, là, qui fait encore ses études, qui a fait du théâtre – et c'est comme ça que je suis allé aider²¹³⁶ ». Souvenons nous des propos de l'ancien directeur de l'École du Magasin à Grenoble, Yves Aupetitallot²¹³⁷, « Le premier enjeu de l'école (L'école du magasin à Grenoble) était de cet ordre et de cette urgence. Son programme pédagogique initial est fondé sur l'idée d'une formation par immersion dans le monde de l'art réel [...] et dans la pratique immédiate de l'exposition (c'est en organisant une exposition que l'on devient curateur)²¹³⁸ ».

Simon Castets, jeune curateur déclare que certains de ses pairs « n'ont pas eu de formation spécifique, et cela n'a pas été un frein à leur succès. La curiosité et la proximité des artistes restent les fondamentaux du métier²¹³⁹ ». Il ajoute avec raison que « les programmes curatoriaux apportent un corpus théorique et un environnement propre qui ne peut qu'être bénéfique²¹⁴⁰ ».

²¹³² Maria Lind, Marianne Zamecznik, Glenn Adamson et Anne Britt Ylvisaker, *Crafting Exhibitions*, Oslo, Norwegian Craft, Arnoldsche Art Publishers, 2014.

²¹³³ *Ibid.*, p. 37.

²¹³⁴ David Balzer, *Curationism. How curating took over the Art World and everything else*, Londres, Pluto Press, 2015.

²¹³⁵ *Ibid.*, p. 53.

²¹³⁶ Nathalie Heinich, *Harald Szeemann. Un Cas Singulier*, Paris, L'échoppe, 2015, p. 19.

²¹³⁷ Yves Aupetitallot, « Archives », in Pinault Collection, n° 2, Avril/Septembre 2014.

²¹³⁸ Yves Aupetitallot, « entretien réalisé au Le Magasin le 3 novembre 2004 par session 14 », publié dans Art Monthly, déc.-janv. 03/04, p. 7-10. Et dans la revue ARCO Contemporary art, n° 35, été 2005.

²¹³⁹ Simon Castets cité in Frédérique Chapuis, « Art contemporain : les dix commandements du curateur », Télérama, 6 juillet 2013.

²¹⁴⁰ *Ibid.*

De son côté, la curatrice Léa Bismuth rappelle : « J'ai fait des études de philosophie et d'histoire de l'art et je n'ai jamais ressenti le besoin de faire une formation de curateur²¹⁴¹ ». Le danger est de générer une lassitude du public et des acteurs du monde l'art ; le *curating* s'imisce aujourd'hui dans tous les domaines, tout est « curaté », un festival de musique, un magasin, un coiffeur. La discothèque le Piano, à New York, dit avoir « curaté la nuit d'un burlesque curieux²¹⁴² ». Eric Demby servant un tout nouveau sandwich, déclare avoir « curaté personnellement les stands de nourriture au marché²¹⁴³ ». En Californie, une boutique de vêtement d'occasion a récemment ouvert et porte le nom de : « Curate Couture ». La gérante de cette boutique, Karuna Tillmon James déclare « qu'invoquer le mot « curater » permet aux gens de savoir ce qu'ils vont obtenir²¹⁴⁴ ». Nous dirigeons nous vers un monde curaté ? Un monde prétentieux ? Geoffrey Nunberg²¹⁴⁵, linguiste à l'Université Berkeley de Californie, déclare « qu'il est assez inhabituel pour les membres des professions à petits pédigrées, d'adopter la langue vernaculaire des professions les plus prestigieuses²¹⁴⁶ ».

Il est vrai que la position d'autorité est implicite au terme de curateur, portant une notion de domination, de supériorité. Qui plus est, les mondes de la mode, du design, de la presse et de tout ce qui touche au mode de vie des hipsters et des bobos, comme les magasins bio et le vintage, font appel à des « guests curators », des curateurs invités. Le *curating* est l'affirmation d'un style et d'un mode de vie créatif, comme l'écrit Virginia Postrel, « les juxtapositions deviennent une grande partie de l'expérience intéressante de ces choses. C'est une activité créatrice en elle-même²¹⁴⁷ ».

Les curateurs sont des personnes qui choisissent des objets et les assemblent, un collage comparable à ce que fait un DJ. Les éléments de la culture du mixage sont présents partout, ce qui fait dire à Laura Hoptman, (Senior curatrice au New Museum of Contemporary Art de New York) que les curateurs sont tellement populaires, qu'on les verra bientôt sur les plateaux de télévision, « peut-être dans une émission de télé réalité comme Top Curator²¹⁴⁸ ». Il y eut l'époque de l'artiste, aujourd'hui tout le monde est curateur, terme que nous retrouvons également chez l'écrivain Jacques Strauss, dans son roman « The Curator²¹⁴⁹ ». L'action se situe en Afrique du Sud, dans une banlieue de Pretoria, le roman est partagé entre deux temporalités, le temps de l'adolescence du personnage principal Werner Deyer et vingt ans plus tard où il partage son logement modeste avec sa mère et son père mourant. Werner Deyer est employé de bureau dans l'université locale. Il rêve d'avoir sa propre galerie d'art. Il

²¹⁴¹ *Ibid.*

²¹⁴² Cité in Alex Williams, « On the Tip of Creative Tongues », The New York Times, 2 octobre 2009.

²¹⁴³ *Ibid.*

²¹⁴⁴ *Ibid.*

²¹⁴⁵ Geoffrey Nunberg est l'auteur de plusieurs ouvrages de linguistique dont : Geoffrey Nunberg, *The Years of Talking Dangerously*, New York, PublicAffairs, 2009. Geoffrey Nunberg, *Talking Right: How Conservatives Turned Liberalism into a Tax-Raising, Latte-Drinking, Sushi-Eating, Volvo-Driving*, New York Times-Reading, 2007. Body-Piercing, Hollywood-Loving, Left-Wing Freak Show, New york, PublicAffairs, 2006.

²¹⁴⁶ Alex Williams, « On the Tip of Creative Tongues », *loc. cit.*

²¹⁴⁷ *Ibid.*

²¹⁴⁸ *Ibid.*

²¹⁴⁹ Jacques Strauss, *The Curator*, Londres, Vintage Books, 2016.

se doit, par la force des choses, de prendre soin de son père alité ; l'auteur utilise alors le terme de curateur pour désigner à la fois celui qui prend en charge une personne malade et celui qui prend soin des œuvres. Werner Deyer désespère de ne pouvoir prendre son destin en main, hanté par le souvenir et l'émotion procurés par la copie d'un tableau de Salvador Dali vue à l'âge de treize ans. Ainsi le curateur est partout.

Les artistes se retrouvent aujourd'hui dans une situation paradoxale, celle de fournir, d'alimenter en œuvres les musées, mais, aussi dans la position de les alimenter en projets curatoriaux. La critique institutionnelle a complètement disparu au profit d'un délitement. L'artiste activiste Andrea Fraser avoue : « en tant que critique de l'institution ayant un certain engagement dans l'analyse autoréflexive, j'ai tendance à reconnaître que si le tournant entrepreneurial des musées survient à une vitesse aussi grande, cela ne peut se faire que parce qu'il est en phase, à un certain niveau, avec les intérêts et objectifs des professionnels dans les musées et ceux des artistes – y compris les artistes comme moi – qu'ils assistent et fournissent²¹⁵⁰ ». L'artiste a l'honnêteté de l'affirmer. Organiser une exposition pour un artiste c'est aussi se donner une liberté, que l'administration reprend depuis des années. Nous pouvons affirmer que l'apparition des programmes curatoriaux est apparue lorsque les artistes baissèrent les bras face aux institutions, préférant courber l'échine plutôt que de continuer à émettre une critique du musée.

Dans une discussion sur le commissariat d'exposition et son enseignement, l'artiste Ken Lum dégage la même idée : « j'ai continué de penser, dans la perspective de ce qu'est un artiste, dont pour la plupart dans l'art moderne et l'art contemporain pendant les cent cinquante dernières années, qu'il devait en réalité supprimer les institutions, détruire les institutions, tuer les institutions et cela semble être fondamentalement une relation agonistique²¹⁵¹ ». Pour Ken Lum la relation entre les artistes et les institutions s'est progressivement améliorée ces vingt dernières années : « et ceci coïncide avec l'apparition des programmes curatoriaux²¹⁵² ». Un retournement de situation notable. Ces programmes curatoriaux de plus en plus nombreux, impliquent une concurrence potentielle. La curatrice indépendante Estelle Nabeyrat me fit remarquer que l'on assiste depuis cinq ans à une baisse des inscriptions dans ces programmes curatoriaux. Un constat général qui s'explique par « un effet de rebond avec une nouvelle génération qui a appris de nous les difficultés et les différents aspects de la profession comme le manque de place, l'aspect concurrentiel, le manque de moyens²¹⁵³ », explique Estelle Nabeyrat.

La baisse des inscriptions pour des programmes payants entraîne « une concentration sur des programmes qui fonctionnent beaucoup mieux et qui sont performant comme De Appel à

²¹⁵⁰ Andrea Fraser, « A museum is not a business. It is run in a bussinesslike fashion », in (Nina Möntmann dir.), *Art and its Institutions. Current Conflits, Critique and Collabarations*, Londres, Black Dog Publishing, 2006, p. 90. Cité par Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit. p. 196.

²¹⁵¹ Ken Lum, « Curatorial Education and Its Discontents », in Kitty Scott, *Raising Frankenstein : Curatorial education and its Discontents*, loc. cit. p. 95

²¹⁵² *Ibid.*

²¹⁵³ Frédéric Vincent, *Entretien avec Estelle Nabeyrat*, documents annexes, p. 42-43.

Amsterdam²¹⁵⁴». Ce qui intéresse les étudiants dans un programme comme celui de De Appel à Amsterdam c'est l'accès au réseau international. Une efficacité impactante recherchée par les futurs curateurs. Précisons qu'une école comme celle du Magasin à Grenoble n'est pas diplômante, critère important. J'ai accueilli au sein de Immanence, deux expositions organisées par le Master 2 professionnel, L'art contemporain et son exposition, au sein de l'UFR d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). La première « veuillez patienter Please Wait, espera por favor » en 2006, la seconde « Chers Objets » en 2015. Presque dix ans séparent ces deux expositions, ce qui peut permettre de faire le constat de ces deux approches curatoriales différentes.

2. Veuillez patienter, Please Wait, espera por favor (2006)

L'exposition « Please Wait » se propose de confronter le regard du spectateur contemporain à une sélection d'œuvres du Frac Ile-de-France [Fig. 223]. Le propos est la « figure de l'attente, des temps suspendus, des espaces anonymes, inhabités ou esthétisés²¹⁵⁵ ». Les étudiants de cette promotion 2006 sont au nombre de douze (Claire Bonnevie, Marie Bottin, Yuan-Chih Cheng, Damien Delille, Claire Garnier, Lucie Groussin, Pauline Guélaud, Charlotte Huguet, Alexandra Marini, Aude Planterose, Sara Stenczer et Anne-Laure Zini). Ils se sont rassemblés sous le nom de PulpArt (une association créée pour l'occasion), leur professeur invité est Bernard Goy. Les étudiants sont répartis en quatre groupes de trois, chacun travaillant à des tâches diverses. L'exposition est « une mise en pratique des connaissances liées aux métiers de l'exposition acquises durant l'année 2005-2006²¹⁵⁶ ».

En tant qu'ancien directeur du Frac Ile-de-France, Bernard Goy a permis à ses étudiants de choisir des œuvres dans les collections de la région Ile-de-France. Les artistes sélectionnés sont : Philippe Bazin, Katharina Bosse, Lynne Cohen, Delphine Coindet, Herman de Vries, Pierre Faure, Maike Freess, Candida Höfer, Véronique Joumard, Suzanne Lafont, Mathieu Mercier, Jürgen Nefzger, Yan Pei Ming, Djamel Tatah, Heidi Wood. Lors de la conception de l'exposition, les étudiants se sont rapidement constitués en différents clans, en différents groupes. Le sujet de la salle d'attente étant important pour eux, la comparaison entre le temps de la visite d'une exposition et le temps de l'attente est mise en avant, ce qui « constitue ce moment étrange influençant notre appréhension du monde : un temps paradoxale qui interrompt les flux de communication, qui s'oppose à la facilité et à la rapidité des échanges et des déplacements²¹⁵⁷ ».

²¹⁵⁴ *Ibid.*

²¹⁵⁵ Texte sur l'exposition « Please Wait », in Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Esthétique Passionnelle. Immanence une vie ... d'expositions*, op. cit. p. 141.

²¹⁵⁶ *Ibid.*

²¹⁵⁷ *Ibid.*

L'expérience de leur professeur en matière d'accrochage ainsi que la nôtre leur a beaucoup servi pour l'installation des œuvres dans l'espace d'Immanence. L'ensemble des étudiants nous a fait confiance, sachant que nous connaissons bien notre espace d'exposition.

3. Chers Objets (2015)

En 2015, nous avons de nouveau été sollicités par les étudiants du programme « L'art contemporain et son exposition de l'Université Paris-Sorbonne » (Paris IV). Cette fois, les étudiants sont au nombre de treize (Chaima Ben Haj Ali, Inès Bouaillon, Marie Brines, Julie Chateignon, Laure Chauvelot, Romy Hammond, Cybèle Mavrokordopoulo, Selma Muzet-Herrström, Laurens Otto, Alexandra Person, Alexandr Pevak, Jacques-Heinrich Toussaint, Chloé Richez). Ils ont créé le collectif Tridécagone ; leurs professeurs sont Isabelle Ewig et Guillaume Le Gall. Ils ont conçu l'exposition en deux temps, un premier au couvent des cordeliers et un second à Immanence [Fig. 224]. Ces jeunes curateurs ont choisis des œuvres de tout jeunes diplômés de l'école des Beaux-arts de Paris. Il s'agit d'un nouveau partenariat entre l'ensb-a et l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) afin de « provoquer la rencontre entre de jeunes artistes et de jeunes commissaires²¹⁵⁸ ». Après un appel à exposition au sein de l'ensb-a, ils reçurent plus de quatre-vingt candidatures. Ils sélectionneront dix-huit artistes qui constitueront l'exposition, dont la thématique est l'objet. Pour ces jeunes curateurs, cette thématique réunit au mieux toutes les propositions. Une exposition particulière avec treize curateurs pour dix-huit artistes, le symptôme d'une époque.

Ces étudiants sont fortement influencés par l'apport théorique dont ils bénéficient au sein de leur formation, un apport qui a été pendant longtemps un frein, auquel il faut ajouter la dispersion des points de vues. Une dispersion car un groupe d'étudiants défait le soir ce qu'ont fait et construit ceux venus le matin. Lors de l'accrochage ils changeront de thématique, adoptant celle du cabinet de curiosité. Après deux jours d'hésitation, ces jeunes curateurs reviennent à l'idée d'une exposition avec comme fil rouge les objets. Les étudiants vont se perdre dans un semblant de théorie générationnelle, qualifiant la génération d'artistes choisis et la leur de « génération Ikéa ». Ils vont adopter, pour illustrer leurs propos, un mode de présentation des objets sur des étagères de la marque suédoise. Trois jours avant le vernissage, aucune pièce n'était encore installée, les jeunes curateurs tergiversant aussi sur la présentation aux murs. Deux jours de discussions seront nécessaires au groupe de curateurs pour choisir la couleur du mur à peindre.

Contrairement à l'exposition de 2006, les étudiants sont ici en relation avec les artistes, mais, ils les oublient complètement lors de l'accrochage. Ils se privent ainsi du savoir faire technique de tous ces jeunes artistes qui ont pris l'habitude d'installer des œuvres pendant leurs études aux beaux-arts, certains d'entre-eux sont même des monteurs d'expositions professionnels. Il aura fallu, l'intervention

²¹⁵⁸ Kathy Alliou, Isabelle Ewig et Guillaume Le Gall, « La Sorbonne et l'École des Beaux-Arts et inversement », in catalogue *Chers Objets*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015, p. 7.

d'un élément extérieur pour qu'enfin, l'installation des pièces avance. Cette personne est l'historien d'art Didier Semin, enseignant aux Beaux-arts de Paris, venu prêter main forte aux deux professeurs qui, à ce moment, n'ont plus aucune autorité sur le groupe des treize curateurs. Ces deux expériences curatoriales ont été vécues de manière très différente par les deux groupes de jeunes curateurs.

L'exposition « Please Wait » était un choix dans les collections du Frac Ile-de-France, les curateurs ayant choisi les œuvres dans une liste qui leur était proposée. Pour l'exposition « Chers Objets », les curateurs ont été confrontés directement aux artistes. Certaines pièces ont été produites pour l'exposition. Une des nouveautés par rapport à l'exposition de 2006 est la réalisation d'un catalogue, ce qui mobilisa beaucoup d'énergie de la part de l'équipe curatoriale. Ce catalogue a été financé par une campagne de financement participatif sur internet. Nous avons déjà été confrontés à ce genre de méthode avec une de nos anciennes stagiaires que nous avons formée à Immanence. Cette jeune curatrice américaine Alexandra Perloff-Giles²¹⁵⁹, fut curatrice de l'exposition *Temps étrangers* à Mains D'œuvre avec le collectif Cartel de Kunst. Comme l'exprime René Block et Angelica Nollert²¹⁶⁰, organiser une exposition c'est faire l'expérience d'un travail collectif, ce qu'a complètement oublié le collectif Tridécagone pour l'exposition « Chers Objets ». La formation des commissaires d'expositions pose la question de l'éducation, celle des jeunes curateurs mais aussi celle plus large du public. Il s'agit dès lors de repenser le système éducatif et de faire preuve de pédagogie au sein des institutions muséales, des centres d'arts, mais aussi au sein de ces programmes de formations. De nombreux auteurs²¹⁶¹ s'interrogent désormais sur cette problématique essentielle. Le cadre de cette formation est vécu de façon très différente selon les étudiants. Les projets d'exposition de fin d'année sont orientés en fonction du sujet, du lieu et de la méthodologie adoptée. Il était intéressant pour les jeunes de Tridécagone de se confronter aux artistes, de vouloir leur produire des pièces et un catalogue. Ce collectif se définit comme une « figure unique de treize regards²¹⁶² ». Ce qui leur semblait être une force est devenu une faiblesse, un éparpillement. Lors d'une exposition, la figure du curateur est centrale, comme le souligne l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster : « c'est vraiment une chance très particulière de pouvoir être au centre d'une pensée, d'un dispositif, d'un ensemble de choses en pleine possession de sa motricité, de sa parole, de toutes ses possibilités²¹⁶³ ». Ici, les treize curateurs voulaient tous être eu centre, oubliant de s'effacer au profit des œuvres et des

²¹⁵⁹ Alexandra Perloff-iles est née à New York en 1989, elle poursuit ses études à Harvard sous la direction de Benjamin H.D. Buchloh. Elle a eu des expériences professionnelles au Whitney Museum of American Art, au Harvard Art Museums, à l'ICOM (Conseil international des musées), à Immanence (lieu alternatif géré par deux artistes à Paris), et au Fonds National d'Art Contemporain.

²¹⁶⁰ René Block et Angelika Nollert, *Collective Creativity*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum; Munich: Siemens Art Program; Frankfurt: Revolver, 2006. Ou encore Collectif, *Collective Curating*, manifesta Journal, n° 8, 2009/2010.

²¹⁶¹ Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, New York, Jorge Pinto Books, 2011. Kaija Kaitavuori, Nora Sterfeld, Laura Kokkonen, *Its' All Mediating : Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*, Cambridge Scholars Publishing, 2013. Paul O'Neill & Mick Wilson, *Curating and the Educatinal Turn*, Amsterdam, Open Editions/de Appel, 2010, pp. 11-22.

²¹⁶² Collectif Tridécagone, in catalogue *Chers Objets*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015, p. 6.

²¹⁶³ Dominique Gonzalez-Foerster, « l'espace des possibles, conversation avec Jacques Rancière », *loc., cit.*

artistes. Le projet de l'exposition « Veuillez Patienter » était peut-être plus classique dans son approche, mais fut plus efficace dans son contenu et sa réalisation.

4. Nouvelles vagues

En France, la manifestation de grande ampleur qui mit les curateurs à l'honneur est sans aucun doute l'exposition « Nouvelles Vagues » en 2013 au palais de Tokyo à Paris²¹⁶⁴. En tout cinquante-trois expositions sont proposées dont vingt-deux pour le seul Palais de Tokyo, les trente et une autres étant réparties dans des galeries de la capitale. Le catalogue est un numéro spécial du magazine Palais²¹⁶⁵, avec en invité d'honneur la revue *the exhibitionist*. Cette grande manifestation avait pour objectif de promouvoir l'activité de curateur au grand public. Une activité qualifiée ironiquement par la journaliste du *Monde* Emmanuelle Lequeux : « C'est sans doute l'un des plus jeunes métiers du monde²¹⁶⁶ ». De son côté le président du Palais de Tokyo, Jean de Loisy déclare que le curateur d'aujourd'hui ne rend pas « compte de l'inscription d'une œuvre dans une histoire légitime, mais au contraire de l'aimer parce qu'elle déborde de toute l'histoire²¹⁶⁷ ».

Pour organiser cette grande manifestation, le Palais de Tokyo a lancé un appel à projets à l'échelle internationale, un jury²¹⁶⁸ sélectionnant les curateurs. Les commissaires et artistes pouvaient y répondre. Sur le papier, cela semble une bonne idée, car nous pouvons alors avoir dans un esprit d'ouverture, la présentation de propositions inédites provenant de curateurs ou d'artistes étrangers que nous avons peu l'habitude de voir en Europe. Après avoir reçu plus de deux mille cinq cent candidatures, le jury retiendra vingt et un candidats ou groupes de curateurs représentant à eux tous treize nationalités. Parmi les curateurs choisis, Marc Bembekoff se fait commissaire de deux expositions, l'installation d'une œuvre de Henrique Oliveira et l'exposition « la méthode Jacobson » [Fig. 225].

Sur ces cinq cent candidats finalistes, les membres du jury choisissent l'un des membres même du jury pour organiser non pas une, mais deux expositions. Marc Bembekoff écrit aussi le premier texte dans le magazine/catalogue. Les vingt-deux expositions se déploient sur les vingt deux mille mètres carrés du Palais de Tokyo. Ce qui frappe d'emblée c'est la succession d'expositions. Tous les formats possibles sont représentés : un inventaire, une démonstration curatoriale, de l'exposition personnelle à l'exposition collective, de l'exposition de peintures à l'exposition de vidéos.

²¹⁶⁴ Exposition « Nouvelles vagues », Palais de Tokyo, du 21 juin au 9 septembre 2013.

²¹⁶⁵ Magazine Palais n° 18, Paris, Palais de Tokyo, été 2013. Comprends *The Exhibitionist*, n° 7 ½, juin 2013.

²¹⁶⁶ Emmanuelle Lequeux, « Curateur, le plus jeune métier du monde », *Le Monde*, le 19 juin 2013.

²¹⁶⁷ Jean de Loisy, éditorial, Magazine Palais n° 18, *op. cit.*, p. 5.

²¹⁶⁸ Le jury est composé de Hans Ulrich Obrist (Codirecteur, Serpentine Gallery), Massimiliano Gioni (Directeur associé et curateur, New Museum), Jens Hoffmann (Directeur adjoint, Jewish Museum, New York), Jean-Hubert Martin (Commissaire d'expositions indépendant), Xavier Franceschi (Directeur, Frac Ile-de-France), Colette Barbier (Directrice, Fondation d'entreprise Ricard), Fabienne Leclerc (Comité professionnel des galeries d'art), Alain Reinaudo (Institut français), Jean de Loisy (Président du Palais de Tokyo) et les curateurs du Palais de Tokyo.

Les visiteurs sont tour à tour assis, debouts, couchés selon les dispositifs de monstration. J'emploie volontairement le terme de monstration car, il prend ici tout son sens, celui de démonstration. Car « Nouvelles vagues » est démonstratif. Malgré cette démonstration d'une hétérogénéité de la pratique de commissaire, les expositions se ressemblent toutes. Une uniformité, à la fois dans les ambiances générales et dans la présentation des pièces. Le communiqué de presse annonce cette exposition comme la manifestation qui va « souligner l'émergence de cette nouvelle figure du curateur qui s'épanouit au plus près des artistes. Ce personnage, souvent indépendant, qui invente des expositions à travers le monde, n'est ni galeriste ni conservateur, il échappe aux règles académiques, comme à celles du marché de l'art ou aux codes de l'institution. C'est un franc-tireur, un amateur du hors-piste, un nomade à la recherche de dépaysement poétique, politique et esthétique. Seul ou en groupe, ce curateur débusque l'inédit et crée des dispositions temporaires où des artistes d'horizons divers sont rassemblés autour d'un propos, d'une idée, d'une vision²¹⁶⁹ ». La lecture des cartels et des textes de chacune de ces expositions révèle un placage de discours théoriques servant à étayer les propos des curateurs. Aucun texte ou cartel ne renseigne sur le rôle joué par ces curateurs.

Est-ce qu'un curateur est intervenu dans la production des œuvres ? Est-ce que le curateur a mis en scène l'exposition ? Qu'est ce qui est le plus important dans cette exposition ? Sont-ce les œuvres, les artistes ou les démarches curatoriales²¹⁷⁰ ? La volonté de « repenser le format de l'exposition » est une constante dans les textes de présentation. Comme le souligne le critique Frédéric Bonnet : « Tous ceux qui ont organisé une exposition ont me semble t-il essayer d'en repenser le format²¹⁷¹ ».

Assistant à une série de tics curatoriaux, de curateurs internationaux formatés par le discours, ce même discours que nous retrouvons dans la revue *The Exhibitionist*. Le discours très sibyllin rend incompréhensible les propos des curateurs. Le visiteur se perd dans une enfilade d'expositions. La curatrice indépendante Estelle Nabeyrat rappelle que « cela était une indigestion totale. Je n'ai quasiment rien retenu, si ce n'est qu'une série d'expositions en enfilade. Les commissaires étaient exhibés comme dans une foire²¹⁷² ». Le visiteur ne retient aucun nom d'artiste, peut-être, à la limite, une ambiance, celle de l'exposition de Sinziana Ravini intitulée « The Black Moon ». Le problème du remplissage d'un tel espace comme le Palais de Tokyo avait pourtant déjà été constaté lors de la Triennale *Intense proximité*²¹⁷³ organisée l'année précédente par Okwui Enwezor. Une exposition où comme le souligne le critique Paul Ardenne « deux impressions prévalent : le fatras – stade inaugural de l'organisation ? – la liberté de conception, qui autorise toutes les initiatives, la traversée de multiples espaces-temps, la mise sur le même plan de documents d'archives artistiques ou non et de

²¹⁶⁹ Communiqué de presse, exposition « nouvelles vagues »,

<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/nouvelles-vagues> (consulté le 15/02/2015).

²¹⁷⁰ Jérôme Glicenstein pose des questions pertinentes au sujet de cette exposition, voir Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 10.

²¹⁷¹ Frédéric Bonnet, émission *La Dispute*, France Culture, le 3 juillet 2013.

²¹⁷² Frédéric Vincent, *Entretien avec Estelle Nabeyrat*, documents annexes, p. 44.

²¹⁷³ « Triennale d'art Contemporain, Intense proximité », Palais de Tokyo, du 20 avril au 26 août 2012.

créations up to date proprement dites²¹⁷⁴ ». Pour *Nouvelles Vagues*, la position du curateur comme « Franc-tireur « faisant du « hors piste », échappant ainsi aux règles académiques, du marché de l'art ou aux codes de l'institution²¹⁷⁵, est bel et bien diluée dans une vision somme toute très académique.

Je retiendrais pourtant trois expositions hors les murs, réalisées toutes trois par des artistes. L'exposition « Sanstum Sanctorium » à la galerie JGM des frères Chapuisat avec Mike Kelley, Ravi Shankar, Cy Twombly, David Weiss et Franz West [Fig. 226]. Les artistes invitent les visiteurs à entrer dans un espace confiné rappelant une chapelle, avec l'envie de faire « un parallèle entre la mort, les rituels qui l'entourent, et l'oeuvre d'art²¹⁷⁶ ». La seconde est « Purkinje Effect »²¹⁷⁷ de Laurent Grasso à la galerie 1900-2000 [Fig. 227]. L'artiste va faire un parallèle entre ses propres recherches et le commissariat de cette exposition, ce qui me semble bien plus intéressant. Lors de l'organisation de son exposition personnelle au musée du Jeu de Paume en 2012, Laurent Grasso avait travaillé sur la figure du fantôme, cherchant à faire cohabiter ceux qui auraient pu hanté les lieux et son travail.

Lorsqu'il effectua des recherches dans les archives de la galerie 1900-2000, l'artiste découvrit une eau-forte de Victorien Sardou « quartier des animaux chez Zoroastre de Bernard Palissy ». « Le titre du dessin de Victorien Sardou m'a tout de suite fait penser à cette recherche de fantômes »²¹⁷⁸, dit Laurent Grasso. Il ajoute s'être « attardé sur tous les signes, les objets autour de personnages illustres comme Duchamp, Picabia, Bellmer, Eluard, les œuvres en marge et de leur entourage, tout ce qui pouvait constituer une constellation fantomatique²¹⁷⁹ ». Chez Jacques Derrida, l'image fantomatique est censée figurer une pièce d'identité, qu'il nomme « un grand symptôme phantomatique²¹⁸⁰ ». L'accrochage des œuvres en ligne est pensée comme un long travelling : « la coexistence de ces pièces formera une unique séquence, comme un long travelling nocturne qui s'enchaîne²¹⁸¹ ». Laurent Grasso avait conçu cette exposition comme une atmosphère, s'inspirant de l'effet Purkinje²¹⁸² « qui désigne la façon dont la sensibilité de l'œil humain aux couleurs se déplace vers le bleu lorsque l'intensité lumineuse diminue²¹⁸³ ».

Je remarque que dans sa récente monographie, Laurent Grasso fait figurer en fin de volume le commissariat de cette exposition, à l'aide de dix pages et de nombreuses illustrations. L'artiste assume pleinement ce commissariat d'exposition dans le prolongement de ses différentes séries d'œuvres et d'expositions.

²¹⁷⁴ Paul Ardenne, « La Triennale », *Artpress*, n° 391, juillet-août 2012, p. 30.

²¹⁷⁵ Je reprends volontairement les propos du communiqué de presse.

²¹⁷⁶ *Magazine Palais* n° 18, *op. cit.*, p. 252.

²¹⁷⁷ Exposition « Purkinje Effect », curateur Laurent Grasso, galerie 1900-2000, avec Hans Bellmer, André Breton, Cadavre exquis, André Kertsz, René Iché, Francis Picabia, Man Ray, Dorothea Tanning, Victorien Sardou.

²¹⁷⁸ *Magazine Palais* n° 18, *op. cit.*, p. 296.

²¹⁷⁹ *Ibid.*

²¹⁸⁰ Jacques Derrida, *La Carte Postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 2004, p. 245.

²¹⁸¹ *Ibid.*

²¹⁸² Purkinje étant le nom du neurophysiologiste thèque associé à la découverte et l'observation pour la première fois des neurones du cortex cérébelleux.

²¹⁸³ Repris du texte non signé, « Purkinje Effect » Galerie 1900-2000, Paris, in Laurent Grasso, *Soleil Double*, Paris, Galerie Perrotin et éditions Dilecta, 2015, p. 251.

La troisième exposition est due à l'artiste Mathieu Mercier, l'exposition « $\infty > \infty$ » à la galerie le Minotaure. Exposition que l'on pourrait traduire par « un petit infini plus grand qu'un infini plus gros²¹⁸⁴ », faisant explicitement référence aux petites dimensions de la galerie. L'artiste va prendre comme fil conducteur, les travaux du photographe allemand Carl Strüwe sur la microphotographie. Dans un petit espace sont présentées des petites pièces, qui « permettent une amorce plus modeste pour se risquer à l'infini en mettant à disposition des œuvres qui nous permettent de relativiser plus facilement les échelles²¹⁸⁵ ». Avec ces trois propositions d'artistes-curateurs nous n'avons pas besoin de discourir sur la réinvention du format de l'exposition, ainsi ce sont des approches sensibles et intelligentes qui pensent l'exposition et le rapport entre les œuvres, créant un discours après l'accrochage, de l'intelligence en mouvement.

5. J'invite un curateur

Lorsque j'ai co-fondé Immanence en 1997 avec Cannelle Tanc, l'idée initiale était d'organiser nous-mêmes des expositions. Après notre ouverture en janvier 2000 et le succès remporté pendant cette première année de fonctionnement, nous avons été très sollicités par des artistes désireux d'exposer. Nous avons vécu plusieurs changements dans le comportement et l'approche d'un lieu d'exposition. L'un d'eux est d'être passé des dossiers papiers aux dossiers dématérialisés, liens sur site web ou dossier au format pdf. L'idée principale à Immanence est de proposer des expositions personnelles, des expositions collectives et des cartes blanches à des artistes. Comme celle confiée en 2001 à Jean-Marc Bustamante [Fig. 228].

À partir de 2003, nous allons être confrontés à de nouvelles demandes, celles des curateurs. Des commissaires d'expositions indépendants à la recherche de lieux pour présenter leur projet. Le premier projet d'exposition est celui que nous proposa Alice Morgaine dans le cadre du mois de la photographie à Paris. L'exposition²¹⁸⁶ est celle d'un photographe de mode, Jean-Luce Huré, une figure dans ce domaine, qualifié de « photographe de mode le plus sympathique de Paris²¹⁸⁷ ». L'exposition présenta des photographies des premiers défilés de Yves Saint-Laurent jusqu'au dernier défilé de Viktor & Rolf. Cette exposition est « un concentré de trente ans de mode²¹⁸⁸ ». Pour le New York Times cette exposition fut « une clé pour l'histoire de la mode²¹⁸⁹ ». Jean-Luce Huré « a été sollicité plusieurs fois et a toujours refusé de montrer ses archives par modestie²¹⁹⁰ », il a accepté cette exposition parce que nous sommes artistes.

²¹⁸⁴ Magazine Palais No 18, *op. cit.*, p. 324.

²¹⁸⁵ *Ibid.*

²¹⁸⁶ Exposition « Fashion for ever », Jean-Luce Huré, du 15 novembre au 12 décembre 2002. Immanence, Paris

²¹⁸⁷ Art Actuel, Novembre-Décembre 2002.

²¹⁸⁸ « 30 ans de mode par Jean-Luce Huré », Le Figaro, le 19 novembre 2002.

²¹⁸⁹ Suzy Menkes, « For Jean-Luce Huré, 30 Years in 45 images », New York Times, le 12 novembre 2002.

²¹⁹⁰ Alice Morgaine, Le Figaroscope, Novembre 2002.

Nous avons à partir de cette date ouvert notre programmation aux projets curatoriaux extérieurs, comme les rencontres internationales Paris-Berlin en 2003, dirigées par Nathalie Hénon et Jean-François Rettig. En 2006, nous avons accueilli le projet de la jeune curatrice indépendante Karen Tanguy qui proposa une exposition intitulée « Le plus petit dénominateur commun²¹⁹¹ » [Fig. 229] avec trois artistes (Hervé Bréhier, Pierre Labat et Laurent le Corre). Les artistes et la curatrice vont penser l'espace d'exposition comme « matériau pouvant être circonscrit, dessiné ou sculpté²¹⁹² ». L'exposition se pose dans la continuité des expériences et réflexions sur l'espace d'exposition depuis les années 1960, le lieu devenant celui de la perception.

En 2008, nous avons répondu favorablement à la demande du galeriste Thomas Bernard de la galerie Cortex Athlético, basée à l'époque à Bordeaux [Fig. 230]. Sa proposition était simple, organiser une exposition à Immanence afin de faire connaître ses activités aux collectionneurs et aux institutionnels. En échange, nous organisons une exposition dans sa toute nouvelle galerie bordelaise située en face du CAPC. L'exposition organisée par Thomas Bernard fut « extérieur jour²¹⁹³ » avec Charles Mason, Masahide Otani et Vittorio Santoro. Pour l'exposition à Bordeaux nous avons souhaité répondre à diverses sollicitations de la part de jeunes curateurs, décidant d'inviter le collectif de curateurs, L'ambassade (Cécilia Bécanovic et Maxime Thieffine) ainsi que les curatrices Alexandra Fau, Marie-Christine Laurel et Valérie Saverac [Fig. 231].

De 2011 à 2013, une exposition par saison sera confiée à un curateur extérieur. En 2011, nous avons fait confiance au collectif curatorial, Du Cygne (Virginie Thomas et Olivia Hernandez), qui organisa l'exposition « Banalités Curieuses²¹⁹⁴ » [Fig. 232]. L'année suivante, la curatrice Valentine Meyer proposa l'exposition « Primavera » [Fig. 233], qui « évoque bien sûr le printemps, et aussi les (re)-commencements. Qu'est-ce qu'être un artiste qui recommence ailleurs ? Comment habiter un espace où je ne fais que passer sans tomber dans la standardisation ? Comment intégrer le lieu d'accueil et créer mon propre chemin à l'intérieur d'une forêt de signes étrangers ? Comment manipuler l'iconographie pour sortir de mon propre folklore ? Comment Paris me met en mouvement ? Comment procéder à l'élagage, au transcodage, à la traduction ?²¹⁹⁵ ».

En 2013, ce sont les deux jeunes curatrices Stéphanie Drugeon et Alexandra Fau qui ont proposé une exposition. Nous avons déjà travaillé avec cette jeune curatrice lors de l'exposition à la galerie Cortex Athlético, où elle avait présenté « Katarina Zdjelar qui appréhende l'histoire et les bouleversements de mai 68 dans sa toute dernière vidéo intitulée « Révolution » (son titre reprend le

²¹⁹¹ Exposition « Le plus petit dénominateur commun », Immanence, Paris, du 18 février au 11 mars 2006.

²¹⁹² « Le plus petit dénominateur commun », in Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Esthétique Passionnelle. Immanence une vie ... d'expositions, op. cit.* p. 77.

²¹⁹³ Exposition « extérieur Jour », Immanence, Paris, du 17 au 24 mai 2008.

²¹⁹⁴ Exposition « Banalités Curieuses », avec M. de Broin, Cocoon, Q.Crestinu, C.Desvignes, F. Dupont, A. de Lavilléon, M. Mercier, C. Meynier, P. Paulin et M. Zheng, Immanence, Paris, du 22 septembre au 15 octobre 2011.

²¹⁹⁵ Communiqué de presse de l'exposition « Primavera », avec Santo Alessandro Badolato, Debbie Ding, Matteo Fato, Elio Germani, Hafiz B Osman, Immanence, Paris, du 16 novembre au 1^{er} décembre 2012.

titre mythique des Beatles écrit en 1968)²¹⁹⁶ ». L'exposition proposée, « Architecture Invisible #1 », fut ambitieuse [Fig. 234] : « À partir d'un espace neutre, cette exposition tente de renouveler l'expérience du sensible, en mettant à l'épreuve l'œil/corps. Alors que nous éprouvons chaque jour un peu plus la déconnexion des organes perceptifs avec les interfaces et tablettes digitales, les artistes développent des œuvres et des installations sonores qui distillent les éléments épars d'une dramaturgie. Le public devenu acteur et spectateur rassemble les fragments de récit dans son corps, son déplacement et sa pensée.

Ces propositions éveillent l'élargissement de la conscience perceptive. L'attention sonore, amplifiée, influe sur celle des autres sens²¹⁹⁷ ». Les artistes présentés étaient Santiago Borja, Vincent Lamouroux, et une performance de André et Michel Décosterd eut lieu en fin d'exposition. Les curatrices ont travaillé non seulement à la recherche des artistes, aux choix des œuvres, à leur mise en place mais aussi à leur production, ainsi l'exposition reçut les soutiens du dispositif pour la création artistique Multimédia du Dicréam, du Labex Création arts et patrimoine et de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture. Pourquoi les curateurs indépendants font appel aux *artist-run spaces* pour recevoir leur projet ? Pourquoi ne s'adresse-t-ils pas aux institutions ? Comme le rappelle Estelle Nabeyrat : « Nous faisons partie des personnes qui n'avons pas vraiment d'espace dans les institutions, c'est à la fois difficile d'y accéder pour pouvoir faire des choses avec plus de visibilité pour réaliser des projets plus ambitieux. La déception fut très forte en voyant les institutions françaises ne pas répondre aux demandes des curateurs indépendants²¹⁹⁸ ».

Depuis l'ouverture de l'espace d'art Immanence en 2000, beaucoup d'expositions se sont succédées, avec tous les formats imaginables. C'est véritablement à partir de l'année d'ouverture que nous nous sommes intéressés aux artistes-curateurs. Je pense à l'exposition personnelle, fin 2000, de Eric Corne, fondateur du Plateau à Paris ou encore en 2001, l'exposition organisée par Jean-Marc Bustamante. Je m'attarderais sur trois expositions organisées par des artistes à Immanence. J'ai souvent confié le commissariat d'exposition à des artistes. En 2001 à Jean-Marc Bustamante avec l'exposition « tambours et trompettes²¹⁹⁹ ». En 2007, deux jeunes artistes, Stéphane Lecomte et Antoine Lefebvre, tous deux étudiants à Paris 1, avec l'exposition « Au-tour de Robert²²⁰⁰ ».

Le commissariat d'exposition confié à un artiste plus notable est celui de l'exposition « Return On Investment²²⁰¹ » en 2015.

²¹⁹⁶ Voir : <http://www.artimmanence.org/ARCHIVES/immanence%3A%3A%3A%3Aparis%3A%3A%3A%3Aarchives%3A%3A%3A%3A2008.html>

²¹⁹⁷ Communiqué de presse de l'exposition Architecture Invisible #1, http://www.artimmanence.org/IMG/pdf/CP_AI_immanence_-2.pdf

²¹⁹⁸ Frédéric Vincent, *Entretien avec Estelle Nabeyrat*, documents annexes, p. 40.

²¹⁹⁹ Exposition « Tambours et trompettes », Immanence, Paris, du 25 janvier au 3 mars 2001, avec Alice Anderson, Stéphane Benoit, Cécile Dauchez, Mathilde Rosier. Commissaire : Jean-Marc Bustamante.

²²⁰⁰ « Au-tour de Robert », avec Robert Filliou, Stéphane Lecomte, Antoine Lefebvre, Michel Tabanou, Frédéric Vincent, Charlotte de Boewer et Frédéric Lecomte, Immanence, Paris, du 16 au 22 septembre 2007.

²²⁰¹ Exposition « Return on Investment », Immanence, Paris, du 6 mars au 4 avril 2015.

6. Return on Investment

Le commissariat de l'exposition « Return On Investment » fut confié à deux artistes (Yann Toma et Renaud Layrac), plus précisément au laboratoire de recherche Art & Flux, bien placé pour organiser une exposition sur les entreprises-artistes. L'exposition présentait le travail de « douze "entreprises-artistes" représentatives d'un phénomène international aujourd'hui identifié comme novateur. Véritable conjonction entre une forme entrepreneuriale et un artiste, elles surgissent des quatre coins du globe depuis les années 1960 en tant que « sociétés » ou bien « firmes »²²⁰² ». Cette exposition fut importante à plus d'un titre [Fig. 235].

Une des questions principales et sous jacente fut de confier à deux artistes ce commissariat d'exposition, et de savoir comment, ils allaient le penser ? Plus exactement comment Yann Toma, fortement impliqué depuis des années dans les entreprises artistes, allait relever ce défi ? Un défi proposé à mon directeur de recherche qui, au travers d'une reconnaissance mutuelle, accepta l'invitation. Il fut logique pour lui de s'adjoindre à Renaud Layrac, artiste, spécialiste de la scénographie, l'enseignant même au pavillon Bosio à Monaco. Ainsi Yann Toma fut confronté à l'un des aspects importants du commissariat d'exposition, celui de faire des choix. Le premier choix à faire fut celui des entreprises artistes à sélectionner. Le laboratoire Art & Flux travaille depuis de nombreuses années au recensement de ces entreprises artistes, colloques²²⁰³, séminaires et publication émanant de ce laboratoire, le plaçant en tête dans ce domaine de recherche. Le laboratoire Art & Flux a ainsi acquis une renommée internationale dans le domaine des entreprises artistes. Comme le rappelle Cédric Loire « En attendant cette suite bienvenue des travaux d'Art&Flux, les propos ici réunis (enrichis d'une bibliographie fournie, ainsi que d'une affiche récapitulant l'inventaire des entreprises artistes depuis le « prototype » de N.E. Things Co par Iain Baxter en 1964) constituent une publication indispensable pour penser les enjeux actuels d'une telle question²²⁰⁴ ».

L'autre enjeu de l'exposition fut de savoir comment exposer ces entreprises artistes ?

Cela fut une question déterminante. Lors de nombreuses discussions en amont de l'exposition entre Yann Toma, Renaud Layrac et moi-même, j'insistais sur le fait qu'il était crucial de placer au centre de cette exposition les œuvres de ces artistes entrepreneurs.

²²⁰² Texte repris du communiqué de presse de l'exposition.

²²⁰³ « Artistes et Entreprises #1 », (Yann Toma, Stéphanie Jamet Chavigny, Laurent Devèze et Rose Marie Barrientos, dir.), Partenariat ERBA – Art&Flux (CERAP - Paris 1 Panthéon Sorbonne). Saline Royale d'Arc et Senans, les 25 et 26 Mars 2010.

"Vers une nouvelle économie de l'art », (Yann Toma, Stéphanie Jamet-Chavigny et Laurent Devèze, dir.), Partenariat ERBA – Art&Flux (CERAP - Paris 1 Panthéon Sorbonne), les 24 et 25 Mars 2011.

« Art et Services », (Yann Toma et de Laurent Devèze, dir.), Invité d'honneur : Bernard Brunon, Saline Royale d'Arc et Senans. Les 14 et 15 mars 2013. « L'art pour repenser les mutations critiques des organisations: enjeux pour l'art et le management », Journées Transversales ANR Abrir/ Art&Flux, (Yann Toma, Véronique Perret, dir.), Paris Dauphine, 15 juin 2015.

²²⁰⁴ Cédric Loire, « Artistes & entreprises », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 31 juillet 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/5721> ; DOI : 10.4000/critiquedart.5721

Car ainsi, cela permettait de les placer dans le champ de l'art. L'espace d'art Immanence étant restreint, le choix se porta sur douze entreprises artistes. Furent donc choisis : Accès Local, BP, Etoy Corporation, Freie Internationale Tankstelle, Iain Baxter&, IBK, Ingold Airlines, Jesus had a sister productions, Ludovic Chemarin©, Ouest-Lumière, SR Labo, That's painting. Ces œuvres étaient présentées aux murs, les œuvres de ces artistes disposaient toutes d'une surface égale. La réunion la plus importante eut lieu quelques jours avant l'inauguration, nous étions quatre dans l'espace d'exposition (Yann Toma, Renaud Layrac, Bernard Brunon et moi même). L'intervention de Bernard Brunon fut déterminante, avec sa distance nécessaire, il suggéra de placer les œuvres des artistes aux murs tandis que la documentation sur ces entreprises artistes serait disposée au centre des lieux. Ce fut une véritable symbiose entre nous quatre car d'un coup l'exposition était visible, nous avions à ce moment la même conception de l'exposition. Il n'y avait plus qu'à la réaliser, qu'à concrétiser toutes nos idées.

L'expérience de Renaud Layrac fut d'une grande aide. Renaud Layrac réalisa un bureau disposé au centre de l'espace d'exposition [Fig. 236]. Ce bureau était un élément constitutif de l'exposition car il servait à la fois de comptoir, mais aussi, par l'intermédiaire d'un système ingénieux de tables et de bancs encastrés dans la structure même, d'espace de consultation pour les nombreuses publications²²⁰⁵, fascicules et outils d'analyses critiques²²⁰⁶, de et sur les entreprise-artistes. Un véritable travail scientifique mené depuis des années par le laboratoire de recherche Art & Flux trouvait ici tout son sens. Le public ne s'y trompa pas s'appropriant rapidement ce meuble, ce comptoir, cet espace de consultation et de recherche.

Des fiches pédagogiques avaient été réalisées pour faciliter la compréhension de la problématique des entreprises artistes au public. Ces fiches comportaient le nom de l'entreprise artiste, les noms des membres fondateurs, la date de fondation, la domiciliation, le contact, l'objet et le développement stratégique [Fig. 237]. Des fiches qui furent photocopiées par de nombreux visiteurs.

L'un des moments forts fut sans nul doute, la journée d'étude consacrée aux entreprises artistes et aux problématiques que soulève cette exposition. Il faut, comme le souligne Yann Toma, considérer l'entreprise artiste comme « une conjonction, un alliage naturel entre une forme entrepreneuriale et un artiste²²⁰⁷ ».

²²⁰⁵ Bernard Brunon, Pascal Beausse, Michael Kosch, *That's painting Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008. Benjamin Sabatier, *Fragile*, Isoire, Centre Culturel Nicolas-Pomel, 2008. Stephen Wright, *Faut-il abolir Ouest-Lumière ?*, Paris Jannink, 2005. Dana Wyse, *Jesus Had a Sister Productions 1996-2001*, Bruxelles, Aeroplastics, 2001. Iain Baxter &, *Works 1958-2011*, Ontario, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2001. Ingold airlines, *more than miles*, Frankfurt, Quantum Books, 2001. Res Ingold, *universal enterprises*, Cologne, LKO, 2008. Yann Toma & Francis Kurkdjian, *L'Or Bleu. Eau parfumée en Ouest-Lumière*, Paris, Beaux Arts éditions, Fondation EDF, 2012.

²²⁰⁶ Yann Toma (dir.) avec la collaboration de Rose Marie Barrientos, *Les Entreprises Critiques*, Saint -Etienne, Cité du Design éditions, 2008. (Yann Toma, Stéphanie Jamet-Chavigny, Laurent Devèze, dir.), *Artistes & Entreprises*, Paris, Art & Flux (Cérap-Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, Besançon, Erba, 2011.

²²⁰⁷ Yann Toma, « Artistes & Entrepreneurs », in (Yann Toma, Stéphanie Jamet-Chavigny, Laurent Devèze, dir.), *Artistes & Entreprises*, Paris, D'ailleurs, co-édition Erba/ Art & Flux (Cérap- Université Paris 1- Panthéon Sorbonne, 2011, p. 12.

Toutes les recherches menées depuis 2006 sur le sujet arrivent au même constat, synthétisé par Rose Marie Barrientos : « Les entreprises artistes figurant parmi les configurations qui articulent les jonctions, intersections et autres croisements entre art et économie auxquels nous assistons depuis l'instauration de l'économie de marché comme système prédominant, après la Seconde Guerre mondiale²²⁰⁸ ». Il est vrai que les premiers artistes à inventer ce genre furent sans aucun doute le canadien Ian Baxter (présent dans l'exposition), Pieter Engels et Gianfranco Baruchello. Dans les années 1960, il s'agissait de « réinventer l'entreprise et s'inventer comme entreprise²²⁰⁹ ». Cette journée d'étude servit à confronter différentes approches critiques, avec les interventions de : Paul Ardenne, Rose-Marie Barrientos, Raphaël Cuir, Isabelle de Maison Rouge, Renaud Layrac, Yann Toma. Questionnant pendant une riche journée, les modes de production, de fonctionnement, de marketing, le statut et le fonctionnement de ces entreprises artistes.

Le point d'orgue de cette exposition fut la création du « BIEA, (Bureau International des Entreprises Artistes) lors de la fin de journée d'étude. Le « BIEA, (Bureau International des Entreprises Artistes) est une structure destinée à diffuser et promouvoir les activités des entreprises-artistes²²¹⁰ ». Une étape supplémentaire dans la compréhension, la diffusion des entreprises artistes, après les expériences innovatrices des années 1960, menées par un Ian Baxter, après le stade de l'inventaire, les entreprises artistes passent à la reconnaissance à l'échelle internationale. Un moment propice à l'heure de la marchandisation à outrance, à l'heure où l'art se dissout dans le marché, à l'heure où les marques²²¹¹ prennent le dessus sur l'art, les entreprises artistes comme outils critiques ont un rôle essentiel à jouer. Car comme le rappelle Isabelle de Maison Rouge « ces démarches artistiques, à la marge, jettent des ponts vers d'autres champs et repoussent les frontières de l'art²²¹² ». En 1983, le regretté Centre Industriel de Création (Le CCI) du Centre Georges Pompidou à Paris proposa une exposition intitulée *Jeunes assistés ou entrepreneurs?*²²¹³, qui relevait les expériences de création d'entreprise en direction des jeunes sans formation, ni qualification.

Les expériences les plus récentes pour l'époque furent analysées et décrites, à la suite de quoi il était constaté que les associations passaient du « socio-culturel » à l'économique. On s'apercevait alors que le tissu associatif n'était pas qu'un secteur où régnait l'assistanat, mais qu'il produisait aussi de l'économie. On s'apercevait avec cette exposition que les artistes œuvrant au sein de ces entreprises artistes ne sont pas que des personnes qui singent les codes des entreprises, mais qu'il réfléchissent profondément sur notre économie, notre vécu, notre monde mouvant, changeant. Les entreprises

²²⁰⁸ Rose Marie Barrientos, « Les entreprises artistes en perspective », in (Yann Toma, Stéphanie Jamet-Chavigny, Laurent Devèze, dir.), *Artistes & Entreprises*, op. cit., p. 31.

²²⁰⁹ Yann Toma (dir.) avec la collaboration de Rose Marie Barrientos, *Les Entreprises Critiques*, Saint -Etienne, Cité du Design éditions, 2008, p. 240.

²²¹⁰ Voir communiqué de presse.

²²¹¹ Catherine Francblin, « L'art est-il soluble dans le Bussiness ? » *Artpress* n° 422, Mai, 2015, p. 36-45 ; et David Robert, « les marques, ces nouveaux producteurs d'arts », *Le Journal Des Arts*, n° 432, du 27 mars au 09 avril 2015.

²²¹² Isabelle de Maison Rouge, « Quel statut pour l'art à la marge ? » *Artpress* n° 422, Mai, 2015, p. 86.

²²¹³ *Catalogue Jeune assisté ou entrepreneur ?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

artistes sont de véritables entreprises critiques dignes de la critique artistique dont l'un des fondements est de remettre l'homme au centre de toutes les décisions qu'elles soient politiques, artistiques, entrepreneuriales²²¹⁴. Mais, cette exposition a aussi permis à un large public de découvrir que derrière ces entreprises artistiques, il y a des artistes qui produisent des œuvres inscrites dans le champ de l'art contemporain.

III. DE L'ŒUVRE D'ART A L'EXPOSITION

Comme le rappelle la curatrice Kai-Uwe Hemken, l'accumulation d'expositions considérées comme historiques engendre l'apparition d'un nouveau genre²²¹⁵. Ce qui importe pour les artistes, pour les curateurs et pour les artistes-curateurs c'est de faire histoire. L'histoire est normalement écrite par les historiens, mais il n'est pas rare aujourd'hui que les commissaires d'expositions, les curateurs et les artistes-curateurs écrivent cette histoire.

1. Écrire les expositions

L'intérêt pour l'histoire de l'exposition est récent. La première publication en France témoignant de cet intérêt est peut-être dûe à l'historien de l'art Louis Courajod et son *Histoire du département de la sculpture moderne au musée du Louvre*²²¹⁶, écrite en 1894. Après ses études, Louis Courajod a rapidement intégré en 1867 le cabinet des estampes du musée du Louvre, il aura la charge à partir de 1874 du Département des sculptures et objets d'art du Moyen Âge. Devenu conservateur adjoint en 1879, il est nommé directeur du Département de sculpture du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes en 1893. Louis Courajod est connu pour ses études sur le gothique, il est l'auteur de l'expression « gothique international ». Il a participé à la création de l'école du Louvre, avec une volonté de transmettre son savoir qui se confirme dans la publication de ses cours²²¹⁷. D'autres publications vont être la mode, comme les ouvrages sur les cabinets de curiosités, même s'ils ne témoignent pas de l'idée que l'on peut se faire d'un musée. Le plus célèbre d'entre eux est sans nul doute celui de Julius von Schlosser²²¹⁸. Julius von Schlosser est un homme de musée, il est

²²¹⁴ (Yann Toma et Rose-Marie Barrientos, dir.), *Les entreprises critiques : La critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, op. cit.

²²¹⁵ Kai-Uwe Hemken, *Die ausstellung als kunstwerk*, in Bauhaus n° 1, Mars 2011, Leipzig, Spector Books.

²²¹⁶ Louis Courajod, *Histoire du département de la sculpture moderne au musée du Louvre*, Paris, Ernest Leroux, 1894.

²²¹⁷ Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, Paris, Ernest Leroux, 3 volumes, 1899-1903.

²²¹⁸ Julius von Schlosser, *Die Kunst – und Wunderkammern der Spätere Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens (1908)*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1978. Notons que cet ouvrage sera édité pour la première fois en France en 2012. Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012. Préface et postface de Patricia Falguières.

au moment de cette publication conservateur au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne dont nous avons vu qu'il possède l'une des plus belles collections de cabinets de curiosités en Europe. L'intérêt pour l'histoire des expositions va s'accroître dans le courant des années 1960-70 avec l'expansion des musées dans le monde occidental.

Jérôme Glicenstein distingue deux types d'ouvrages publiés à partir des années 1970, « les études critiques, à caractère historique ou sociologique, et d'autres plus engagées et ancrées dans l'histoire récente²²¹⁹ ». Ces études vont bientôt poser la question de leurs auteurs et des auteurs de ces expositions. L'un des ouvrages les plus célèbres du genre est *L'Art de l'exposition*²²²⁰, un recueil d'articles qui se veut selon son sous-titre, « une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle ». Trente expositions qui vont de l'exposition « Mir » en 1899 à Saint-Petersbourg à « Chambres d'amis » à Gand en 1986, en passant par « l'armory show » de 1913, « dada messe » à Berlin en 1920, la première documenta à Kassel en 1955, « l'exposition vide » de Yves Klein de 1958 ou encore « Living Sculpture » de Gilbert & George en 1969-70. Chacun des articles est écrit par un spécialiste (Pierre Restany, Noemi Smolik, Milton Brown), voire même par le commissaire lui-même (Harald Szeemann, Jan Hoet, Jürgen Harten, Achille Bonito Oliva ou encore Germano Celant).

Le second ouvrage, largement distribué, est celui de James Putnam, « Le musée à l'œuvre », un ouvrage plus tardif (2001 pour son édition originale), où l'auteur opère une topologie des interventions d'artistes au sein du musée, un panorama sur le dialogue fécond entre artistes et musées. James Putnam n'est pas un inconnu en matière de muséologie, il est conservateur du *Contemporary Arts and Cultures Programme* du British Museum de Londres. Il a été commissaire de plusieurs expositions comme « time machine » où se mêlaient des œuvres contemporaines et des antiquités égyptiennes. Il fut curateur de l'exposition « appointment » de Sophie Calle en 1999 et de « beyond the pleasure principle » de Sarah Lucas en 2000 au Freud Museum de Londres.

Après avoir été curateur associé au Bowes Museum, County Durham (2004-2006), maître de conférence en critique, communication et curating à l'université des arts de Londres (2004-2011), est aujourd'hui maître chercheur sur l'exposition au *London College of Fashion, University of the Arts*. Comme l'écrit Jean-Marc Poinot, « Le Musée à l'œuvre n'est pas un ouvrage subversif, ni pour ses prises de position, ni pour le plus grand nombre des artistes qui y sont illustrés et commentés. En effet, James Putnam est trop soucieux d'explorer toutes les modalités de relation de l'artiste au musée comme objet de réflexion, comme méthode, comme modèle, pour limiter de façon drastique ses exemples²²²¹ ». Les publications sur les expositions, leurs histoires, leurs scénographies et leurs commissaires ne vont cesser d'augmenter dans les années 1990-2000. Les conservateurs de musée, via

²²¹⁹ Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, op. cit., p. 130.

²²²⁰ Katharina Hegewish, Bernd Klüser (dir.), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècles*, Paris, Regard, 1998.

²²²¹ Jean-Marc Poinot, « Putnam, James. Le Musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain », Critique d'art [En ligne], 20 | Automne 2002, mis en ligne le 07 mars 2012, URL : <http://critiquedart.revues.org/2176> (consulté le 25/09/2015).

leur direction, poussent à l'étude d'expositions historiques au sein de leurs établissements. Il en est ainsi du Van Abbemuseum d'Eindhoven, de l'institut of Contemporary Art de Londres, du New Museum de New York, de la fondation Beyeler ou encore du Centre Pompidou à Paris qui archive et documente les expositions à travers le programme « le catalogue raisonné des expositions ».

Un musée à désormais droit comme un artiste à son catalogue raisonné. Ce catalogue doit permettre au Centre Pompidou de prendre en compte « l'exposition comme objet culturel en soi, un objet dont on peut, par divers moyens, tracer l'histoire²²²² ». Posant des questions fondamentales en la matière « comment dresse-t-on, *a posteriori*, l'histoire d'une exposition ? Qu'elle devrait être la méthodologie adoptée?²²²³ ». Depuis 2010, une équipe²²²⁴ constituée au sein du Centre Pompidou explore un domaine considéré comme largement inexploré²²²⁵. Un archivage qui doit servir d'outils aux chercheurs et de « modèle prescriptif pour une normalisation du processus d'archivage²²²⁶ ». Ce programme est mis en valeur par des bourses « Histoire des expositions » données à des jeunes chercheurs qui ont l'opportunité de poursuivre leurs recherches au sein de l'institution parisienne. S'ajoute à cela des contributeurs et stagiaires chacun alimentant le programme de par leur point de vue et leurs axes de recherches.

La recherche historique concernant l'histoire de l'exposition est parvenue aujourd'hui à un degré d'excellence tant dans ses résultats que dans sa diffusion. Pénétrant les esprits, permettant une diffusion de la connaissance aux chercheurs, aux doctorants, aux historiens, aux critiques, mais aussi aux artistes eux aussi traversés par cette intelligence en mouvement, leur présentant par moments des modes de présentation, de constructions d'expositions qu'ils ignoraient et/ou auxquels ils avaient peut-être pensé. Cela permet de se situer dans une lignée historique, épistémologique et artistique.

La revue allemande *Kunstforum* titra en couverture au sujet de manifesta 11, « Künstler Als Kuratoren », les artistes comme curateurs²²²⁷. La grande manifestation d'art *Manifesta* est confiée à l'artiste Christian Jankowski, faisant écho à la biennale de Berlin de 2016 confiée aux collectifs d'artistes newyorkais DIS. La photographie de la couverture de *Kunstforum* montre un homme dans une exposition avec une tête géante représentant Hans-Ulrich Obrist. Pour illustrer les artistes comme curateurs, c'est la figure monstrueuse et grotesque de Hans-Ulrich Obrist qui est choisie. Nous

²²²² Le catalogue raisonné des expositions du Centre Georges Pompidou, in <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/presentation/catalogue-raisonne-des-expositions>. (consulté le 12/10/2015).

²²²³ *Ibid.*

²²²⁴ L'équipe est constituée de Stéphanie Rivoire, responsable du secteur Archives et documentation, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI. Chef de projet du catalogue raisonné des expositions. Karine Bomel, archiviste en charge des reportages photographiques sur les expositions, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI. Jean-Philippe Bonilli, archiviste, responsable du pôle Archives, Centre Pompidou. Sonia Descamps, archiviste en charge de l'administration des base de données et de la normalisation, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI et Rémi Parcollet, postdoctorant, Labex CAP, Université de Paris 1, Hicsa /chercheur associé à la Bibliothèque Kandinsky.

²²²⁵ Je reprends mot pour mot les termes de présentation de ce programme.

²²²⁶ *Ibid.*

²²²⁷ *Kunstforum*, No 241, août 2016, Cologne, Kunstforum International

remarquons qu'une fois de plus il est aussi question d'artistes comme curateurs et non d'artistes-curateurs.

Il en est de même dans l'article de Roxana Azimi pour le journal Le Monde²²²⁸. L'article consacré au commissariat d'exposition par les artistes met en avant les expériences curatoriales d'Isabelle Cornaro à la Fondation d'entreprise Ricard²²²⁹, de Mathieu Mercier pour la rétrospective « L'Esprit du Bauhaus » au Musée des arts décoratifs²²³⁰, de Christian Jankowski pour *Manifesta*, du duo Elmgreen & Dragset pour la Biennale d'Istanbul en 2017, de l'accrochage élaboré par Danh Vo pour la Pointe de la Douane en 2015 à Venise²²³¹, pour la rétrospective de Raymond Hains concoctée par Bertrand Lavier²²³² ou encore pour l'exposition « L'Image volée » orchestrée par Thomas Demand à la Fondation Prada à Milan²²³³. Le magazine *Spike* propose une rubrique intitulée « Curator's key », signifiant littéralement, les clés du curateur. Pour le numéro 48 de l'été 2016, c'est la curatrice Alison Gingeras qui propose de revenir sur une œuvre de son choix²²³⁴. Il s'agit de « Stalingrad, Niemandstad, oder das verrückt Lachen des Muts » (1957-72) de Asger Jorn. Dans le même numéro l'artiste et philosophe berlinois Alexi Kukuljevic revient sur l'exposition de Marcel Broodthaers en 1964 à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles²²³⁵. Soulignons que le crédo de ces rubriques curatoriales est que « les curateurs parlent des œuvres d'art importantes pour eux et pour leur travail²²³⁶ ».

2. Documentation

Pour l'étude de ces expositions, une documentation est nécessaire. Une nécessité qui permet d'avoir une vue d'ensemble de l'exposition, en vue de son étude ou de sa reconstitution éventuelle. Depuis quelques années de nombreux ouvrages paraissent sur le sujet, cela n'est pas un hasard si deux jeunes commissaires comme Florence Ostende et Kari Conte se sont intéressées à l'histoire des expositions. Cela est en partie dû à l'air du temps. Des publications qui apparaissent en même temps qu'émergent ces jeunes curateurs et curatrices. Citons parmi les ouvrages : *Die Kunst der Ausstellung* de Bernd Klüser et Katharina Hegewisch²²³⁷ (1991), *Thinking about Exhibitions* de Reesa Greenberg de Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne²²³⁸, (1996), *The Power of Display* de Mary Anne

²²²⁸ Roxana Azimi, « Les artistes, des commissaires très prisés », M le magazine du Monde, 13 septembre 2016.

²²²⁹ « 18^{ème} Prix de la Fondation d'entreprise Ricard », Paris, du 5 septembre au 29 octobre 2016.

²²³⁰ « L'Esprit du Bauhaus », Musée des arts décoratifs, du 19 octobre 2016 au 26 février 2017.

²²³¹ « Slip of the Tongue », Pointe de la Douane, Venise, du 12 avril au 31 décembre 2015.

²²³² « Merci Raymond », Monnaie de Paris, du 27 mai au 17 juillet 2016.

²²³³ « L'Image volée » Fondation Prada, Milan, du 18 mars au 21 août 2016.

²²³⁴ Alison Gingeras, « Curator's key », *Spike*, Art Quaterly, Kunstmagazin, #48, été 2016, p. 40-43.

²²³⁵ Alexi Kukuljevic, « Exhibition histories », *Spike*, n° #48, *loc. cit.*, p. 52-55. Ceci est une constante dans ce magazine, ainsi dans le numéro précédent, c'est le curateur Anselm Frank qui proposa de revenir sur la pièce de Harun Faroki, « Parallele I-V (2012-14) », *Spike*, n° #47, p. 33. C'est Jeffrey Deich qui revient sur l'exposition historique dont il fut le curateur en 1992-93, « Post-Human », *Spike*, n°#47, p. 36-39.

²²³⁶ *Spike*, n° #47, p. 33.

²²³⁷ Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Insel Verlag, 1991.

²²³⁸ Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

Staniszewski²²³⁹ (1998), *Show Time* de Jens Hoffmann²²⁴⁰ (2014), *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History 1962-2002* de Bruce Altshuler²²⁴¹ (2013), *Neue Ausstellungsgestaltung* de Anna Müller et Frauke Möhlmann²²⁴² (2014), *Narrative Spaces* de Herman Kossmann, Suzanne Mulder et Frank den Oudsten²²⁴³ (2012), *From Margin to Center. The Spaces of Installations Art* de Julie H. Reiss²²⁴⁴ (1999), *L'art : une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein²²⁴⁵ (2009).

Nous assistons aussi à la publication d'archives d'artistes et de collaborations lors d'expositions devenues aujourd'hui historiques, comme la rencontre entre Gerhard Richter et Sigmar Polke en 1966 lors de leur exposition à la galerie h à Hanovre²²⁴⁶. Dans le prolongement de ces études, la tentation est grande de vouloir reconstituer ou rejouer certaines de ces expositions. Est-ce que ces reconstitutions, faussement désignées comme étant des remakes, sont-elles utiles ? Ne serait-il pas plus judicieux pour tous ces curateurs d'inventer des expositions comme leurs illustres prédécesseurs ? D'essayer de faire histoire et non de faire ce que l'histoire a déjà fait. Ne serait-il pas plus judicieux de replacer ces expositions dans le contexte actuel ? Comme l'écrit Elitza Dulguerova, « L'existence de l'histoire des expositions comme discipline n'est plus à démontrer²²⁴⁷ ».

La profusion des publications et des revues s'accumulent depuis les années 1990. Les musées de leurs côtés ne cessent de multiplier des initiatives autoréflexives, les écoles d'art et les universités se lancent dans des programmes de recherches dans ce domaine. Nous vivons un vrai phénomène, celui de la citation d'expositions ou de reconstitutions partielles ou intégrales. Nous pouvons nous demander quel est l'intérêt de reconstituer une exposition ? Y a-t-il une différence entre une étude d'exposition dans un livre et une reconstitution physique ?

Dans son ouvrage, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*²²⁴⁸, œuvre dans le sens de l'histoire en pointant du doigt les tendances qui ont marqué l'histoire de l'art des années 1960 à 2000. Bruce Altshuler avait déjà initié une étude sur l'histoire de l'exposition en 1994 avec son *The Avant-Garde in Exhibition*, un récit historique. En 2008 il fait paraître l'ouvrage *Salon to*

²²³⁹ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display*, Cambridge, MIT Press, 1998.

²²⁴⁰ Jens Hoffmann, *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, op. cit.

²²⁴¹ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, vol.1: 1863-1959*, op. cit. Et Bruce Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, vol.2: 1962-2002*, op. cit.

²²⁴² Anna Müller et Frauke Möhlmann, *Neue ausstellungen gestaltung, new exhibitions design 1900- 2000*, Stuttgart, av edition, 2014.

²²⁴³ Herman Kossmann, Suzanne Mulder et Frank den Oudsten, *Narrative Spaces : On the Art of Exhibitiong*, op. cit

²²⁴⁴ Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installations Art*, Cambridge, MIT Press, 2001.

²²⁴⁵ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009.

²²⁴⁶ Sigmar Polke et Gerhard Richter, *polke/richter.polke/richter, Katalog, Entwürfe, Fotografien, Dokumente*, Dresde, Gerhard Richter Archiv, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

²²⁴⁷ Elitza Dulguerova, *Histoires de réexpositions*, Critique d'art [En ligne], 42 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2015, consulté le 04 juillet 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/13482> (consulté le 15/10/2015).

²²⁴⁸ Altshuler, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York, Harry N. Abrams, 1994.

*Biennial – Exhibitions That Made Art History*²²⁴⁹, un premier volume consacré aux expositions de 1863 à 1959, le second volume de 2013 présente des expositions réalisées entre 1962 et 2002²²⁵⁰.

Ce qui pose alors la question du choix des expositions opéré par l’auteur. Le second volume témoigne de l’importance de ses choix, ainsi l’accent va être mis sur la « collaboration étroite entre propositions artistiques et choix des commissaires²²⁵¹ ». Si je dois opérer à une typologie des expositions étudiées par Bruce Altshuler, j’établirais le constat suivant : il y a les expositions organisées par des commissaires travaillant dans des institutions ou de manière indépendante, comme : *Dylaby, Primary Structures, January 5-31, 1969, When Attitudes become form, Information, Sonsbeek 71, documenta 5, The Bulldozer Exhibition, A New spirit in painting, Chambres d’amis, 2^{ème} Biennale de la Havane, China Avant-garde, Les Magiciens de la terre, Place with Past, Whitney Biennial 1993, Traffic, Cities on the Move, 24^{ème} biennale de Sao Paulo, documenta 11* ; les expositions organisées par des critiques : *New Realists, Arte Povera+ Azioni Povere, 557, 087* ; et les expositions organisées par des artistes ou intellectuels : *The Times square show, Les Immatériaux, et Freeze*. Nous constatons que certaines expositions interrogent et mettent en avant les changements sociétaux et se déplacent sur la mappemonde artistique. Mais les choix éditoriaux de Bruce Altshuler témoignent de la professionnalisation du métier du commissaire ; les expositions collectives organisées par des artistes comme il pouvait en exister avec les artistes dada, surréalistes ou abstrait ont laissé place à des points de vue de curateurs.

Ces choix éditoriaux de l’auteur sont le symptôme d’une époque. « Cette proposition historique délaisse progressivement les catégories liées aux pratiques artistiques tout comme les modèles fondés sur la représentation nationale au profit d’une approche à la fois plus institutionnelle et plus globalisée²²⁵² », souligne justement Elitza Dulguerova. Bruce Altshuler choisit un axe qui a tendance à marginaliser les approches et organisations d’expositions par des artistes, seuls existent à ses yeux l’exposition *The Times square show*, un projet collaboratif entre *Colab* et *Fashion Moda*, l’exposition *Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard accompagné de Thierry Chaput et *Freeze* en 1988 organisée par Damien Hirst. N’apparaissent pas les expositions organisées par Joseph Kosuth, Mike Kelley, Maurizio Cattelan, Urs Fischer, Group Material ou Sarah Lucas. Encore moins les expositions organisées par des artistes français, Mathieu Mercier, Bruno Peinado ou Dominique Gonzalez-Foerster, encore trop marginaux pour l’auteur. Mais l’autre objection est que ces choix démontrent que seules existent désormais les expositions participant à l’industrie de la culture, du spectacle au profit d’une approche plus discursive, plus enclin au sens qu’ uniquement à la forme.

²²⁴⁹ Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, vol.1: 1863-1959, op. cit.*

²²⁵⁰ Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, vol.2: 1962-2002, op. cit.*

²²⁵¹ Elitza Dulguerova, *Histoires de réexpositions, loc. cit.*

²²⁵² *Ibid.*

IV. ARTISTE-CURATEUR VERSUS CURATEUR-ARTISTE

1. Le cas Harald Szeemann

Harald Szeemann est devenu aujourd'hui, la figure tutélaire du commissaire d'exposition, on lui prête l'invention du rôle de commissaire indépendant. Lorsque Harald Szeemann et Walter Hopps meurent à un mois d'intervalle, respectivement en février et mars 2005, le premier âgé de 72 ans le second de 71 ans, il est impossible de ne pas y voir la fin d'une ère. Ils étaient à eux deux les principaux architectes de l'approche curatoriale contemporaine, travaillant pendant cinquante ans à transformer cette pratique. Harald Szeemann a commencé tôt ses activités de curateur, à l'âge de vingt quatre ans, il organise en 1957 une exposition *Painters/Poets Painters* en hommage à Hugo Ball. Il deviendra le directeur de la Kunsthalle de Berne quatre ans plus tard. (alors âgé de vingt neuf ans.) Il a complètement transformé cette institution, montant jusqu'à douze expositions en une année, le point culminant de sa carrière de directeur de la *Kunsthalle* de Berne est sans nul doute, l'exposition *Live in your head : when attitudes become form*²²⁵³ en 1969 [Fig. 238].

Une exposition avec soixante dix artistes incluant notamment Joseph Beuys, Richard Serra, Eva Hesse, Lawrence Weiner, Richard Long, Bruce Nauman. Cette exposition « que l'on regarde aujourd'hui comme historique, est la première à avoir enregistré le nouvel état des lieux²²⁵⁴ ». Harald Szeemann se considérait lui-même comme un faiseur d'exposition. Il considérait qu'il était nécessaire pour un curateur d'avoir plusieurs fonctions notamment celles d'administrateur, d'amateur, de préfacier, de libraire, de manager, d'animateur, de conservateur, de financier et de diplomate²²⁵⁵. Pour *Quand les attitudes deviennent formes*, « il a laissé aux artistes le soin d'installer eux-mêmes leurs œuvres sans trop diriger les opérations²²⁵⁶ ». Durant la période où il dirige la Kunsthalle de Berne, les expositions se succèdent à un rythme soutenu, rarement accrochées plus d'un mois : « Elles prennent de surcroît des formes variées et avant-gardistes²²⁵⁷ ». Il le dit lui même : « l'histoire de *Attitudes* est courte mais complexe²²⁵⁸ ». La Kunsthalle de Berne était gérée par des artistes, qui siégeaient au conseil d'administration, il dut s'employer à négocier avec les autorités culturelles locales. Après cette exposition, il quitta ses fonctions pour devenir curateur indépendant, fonction qu'il inventa lui-même.

²²⁵³ Harald Szeemann, « When attitudes become form, Berne, 1969 », in *L'Art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 396-381.

²²⁵⁴ Catherine Millet, *l'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997, p.15.

²²⁵⁵ David Levi Strauss, « The Bias of the World : Curating After Zseemann & Hopps », in *Cautionary Tales : Critical Curating*, New York, Apexart, 2007, p.18.

²²⁵⁶ « Entretien avec Tobia Bezzola » par François Aubart et Fabien Pinaroli in Florence Derieux (dir.), *Harald Szeemann, méthodologie individuelle*, Zürich, JRP Ringier, 2007, p.29.

²²⁵⁷ *Ibid.*

²²⁵⁸ Harald Szeemann, entretien avec Hans Ulrich Obrist in *A Brief History of Curating*, Zürich, JRP Ringier, 2008, p.86.

Il crée l'agence pour *spiritual guestwork* et devient co-fondateur de l'association internationale des curateurs d'art contemporain (IKT) en 1969. Mark Spiegler note que « Dans un sens, le jour où en 1969 Szeemann devient curateur indépendant en quittant la Kunsthalle de Berne, le vent a tourné contre la critique²²⁵⁹ ». Il quitte l'institution qu'est la Kunsthalle de Berne, esquissant « une rébellion visant à avoir plus de liberté. », souligne Carolee Thea²²⁶⁰. Cette rébellion va le rendre encore plus proche des artistes et des auteurs, lui qui travaillait déjà en collaboration étroite avec les artistes. Pour David Levi Strauss, il existe aussi des curateurs critiques mais ils sont des exceptions qui confirment la règle. « Un curateur n'est pas un spécialiste²²⁶¹ ». Comme le souligne Lawrence Weiner dans un entretien en 1994, « tous les artistes qui étaient dans l'exposition « Attitudes » ont vu autrement le travail des autres dans cette exposition. Ils ne se connaissaient pas personnellement mais ils connaissaient le travail [...] les artistes des deux côtés de l'Atlantique ont su ce qu'ils faisaient. Les artistes européens sont venus à New York, et les américains sont allés là-bas²²⁶² ».

En 1970 il est le commissaire de l'exposition *Happenings & Fluxus*²²⁶³ au Kunstverein de Cologne, cette exposition fait la transition entre les attitudes et la *documenta 5*. L'exposition *Happenings & Fluxus* fut d'après Tobia Bezzola « un désastre »²²⁶⁴ ; cette exposition présentait tous les artistes Fluxus européens et américains mais ce réseau existait déjà depuis plus de dix ans, afin de ne pas tomber dans l'exposition historique il crut bon d'inviter les actionnistes viennois. Cela fut source de conflits entre les artistes Fluxus, plus âgés, et Otto Mühl ou Hermann Nitsch qui provoquaient des scandales. Harald Szeemann perçoit les limites de ce système qui consiste à laisser faire les artistes. C'est cela qui l'a poussé à plus de contrôle, à diriger lui-même les opérations. Pourtant, c'est à Berne que nous trouvons tous les ingrédients de la *documenta 5*, notamment, l'intégration du vernaculaire, de la culture populaire, de la science-fiction ou de l'art brut. En 1972, ouvre la *documenta 5*, exposition d'envergure internationale qui verra deux cent quarante mille visiteurs alors que « *When attitudes* » avait attirée sept mille et un visiteurs²²⁶⁵.

« C'était la première fois que la *documenta* n'était pas conçu comme « 100 jours de musée » mais comme « 100 jours d'événements ». Après l'été 1968, la théorisation dans le monde de l'art était à l'ordre du jour, et cela choquait les gens quand vous marquez un arrêt à toutes discussions hégélienne ou marxiste. Avec la *documenta*, j'ai voulu tracer la trajectoire de la mimesis, empruntant à

²²⁵⁹ Mark Spiegler, *do art critics still matters ?* The art newspaper, n°157, avril 2005, p.32.

²²⁶⁰ Carolee Thea, *Foci : interviews with ten international curators*, New York, Apexart, 2001, p. 19.

²²⁶¹ David Levi Strauss, « The Bias of the World : Curating After Zseemann & Hopps », *loc. cit.*, p.19.

²²⁶² Gerti Fietzek et Gregor Stemmrich, *Having been said : writing & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, p. 315.

²²⁶³ Exposition au Kunstverein de Cologne, du 6 novembre 1970 au 06 janvier 1971 ; H. Shom et Harald Szeemann, *Happenings & Fluxus*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1970. (Archive Station, Immanence, Paris.)

²²⁶⁴ Tobias Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann with by through because towards despite*, *op. cit.*

²²⁶⁵ Toutes les expositions de Harald Szeemann sont présentées et documentées dans l'excellent ouvrage : Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann, with by thought because towards dispite. Catalogue of all exhibitions*, *op. cit.* L'exposition *When attitudes become form est* présentée p. 224-261. *La Documenta 5, DOCUMENTA 5*, Harald Szeemann (dir.), Kassel, 1972, p.312-367.

Hegel ses discours sur la réalité de l'image (*abbildung*) contre la réalité de l'imagé (*abgedildetes*). Vous commencez avec « images comme mensonge » (comme la publicité, la propagande et le kitsch), passant par l'architecture utopiste, l'imaginaire religieux et l'art brut, allant au bureau de Beuys, et à l'énorme installation de Richard Serra, circuit 1972. Vous pouviez descendre sous les toits et rêver avec un son continu de La Monte Young. Tous les artistes émergents des années 1960 étaient présents²²⁶⁶ ». Plus loin il ajoute qu'il a voulu « éviter l'éternelle bataille entre deux styles, surréalisme contre dada, pop contre minimalisme, ce qui caractérise l'histoire de l'art, et j'ai inventé le terme de « mythologies individuelles » une question d'attitude non de style²²⁶⁷ ».

La couverture du catalogue est réalisée par Edward Ruscha. Après la *documenta 5*, il crée le musée des obsessions, un musée qui existait seulement dans sa tête²²⁶⁸. Ce musée des obsessions présente dans son appartement à Berne *Grand Father* (1974) donnant à voir les appareils de coiffures ayant appartenu à son grand père²²⁶⁹. L'année suivante, il présente dans plusieurs villes européennes *Bachelor Machines* (les machines célibataires) dont le titre se réfère explicitement à *la mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp²²⁷⁰. Il poursuivra ses expériences curatoriales avec notamment *Monte Verità* (1978-1983-1987), la première exposition *aperto* lors de la Biennale de Venise (avec Achille Bonito Oliva) en 1980, *The Quest for the total work of art* en 1983-84, *Visionary Switzerland* en 1991, la rétrospective *Joseph Beuys* au Centre Georges Pompidou en 1993, et fut le curateur des biennales de Venise en 1999 et 2001. Dans le domaine du commissariat d'exposition, nous pouvons considérer que Harald Szeeman et Walter Hopps étaient les Marcel Duchamp et Joseph Beuys de la pratique curatoriale contemporaine²²⁷¹.

Harald Szeemann reconnaît l'importance de l'utopie dans l'art, dans ses recherches : « la plus belle chose dans l'utopie c'est précisément son échec. Pour moi l'échec est la dimension poétique de l'art²²⁷² ». Il se considère, dans un texte écrit en 1980, comme « un penseur « sauvage » qui se délecte de la teneur mythique et utopique engendrée par la production de l'esprit humain, et par l'activité humaine²²⁷³ ». Trois ans auparavant il revient sur le métier de curateur, un « métier, relativement récent, d'organisateur d'exposition, dénommé « animateur » en France, s'est développé à une allure folle depuis la Seconde Guerre mondiale²²⁷⁴ ». Harald Szeemann, référence absolue en terme de

²²⁶⁶Hans Ulrich Obrist in *A Brief History of Curating*, *op. cit.*, p.86. p. 91.

²²⁶⁷*Ibid.* p. 91.

²²⁶⁸*Ibid.* p.92.

²²⁶⁹Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann, with by thought because towards despite.*, *op. cit.*, p. 380-389.

²²⁷⁰*Ibid.* p.393-405.

²²⁷¹Expression empruntée à David Levis Strauss, *The bias of the world : curating after Szeemann & Hopps* in *Cautionary tales : critical curating*, *loc. cit.*, p.15-25.

²²⁷²Jan Winkelman, « failure as a poetic dimension : a conversation with Harald Szeemann », *metropolis M.Tisjschrift over hedendaagse kunst* n° 3, juin 2001.

²²⁷³Harald Szeemann, « Autoportrait, (février 1980) », in Harald Szeemann, *écrire les expositions*, Bruxelles, la lettre volée, 1996, p.13. Un portrait de la célèbre exposition de 1969 est réalisé par Lorenzo Benedetti, in Lorenzo Benedetti, « Portraits in The Exhibition Space, Harald Szeemann. The Exhibition in the Exhibition », *Cura*, n° 18.

²²⁷⁴Harald Szeemann, « Autoportrait », *loc. cit.*, p. 18.

commissariat d'exposition, est effectivement incontournable. Il le fut pour Hans Ulrich Obrist qui l'interviewa en 1995²²⁷⁵. Hans Ulrich Obrist fait parti aujourd'hui des curateurs incontournables. Nous assistons depuis quelques années à un phénomène nouveau, celui de la starification du curateur. Certains d'entre eux deviennent des figures incontournables de la scène artistique, exerçant une influence beaucoup plus grande que les artistes.

Hans Ulrich Obrist fait partie de ces personnalités influentes du monde de l'art, il est depuis 2009, toujours placé dans les cinq premières places du classement des personnes les plus influentes du monde de l'art²²⁷⁶. Un classement qui le place au milieu des directeurs de musées les plus importants (Moma, Tate Modern), des galeristes les plus en vue (Larry Gagosian, David Zwirner ou Iwan Wirth et des collectionneurs millionnaires (Ronald Lauder, François Pinault, Dakis Joannou). Un tel classement fait tomber les barrières, met sur le même plan. Ces classements se nomment le « power 100 », présentant les cent personnalités ayant le pouvoir. Car c'est un rapport au pouvoir dont il s'agit, de pouvoir de faire et de défaire. Mais est-ce que la notoriété du curateur suffit à faire une bonne exposition ? Car, il me semble que l'important dans une exposition est aussi la qualité des œuvres proposées, une bonne exposition est une exposition qui me donne envie d'aller immédiatement à l'atelier pour me mettre au travail. En tant que curateur, une bonne exposition est une exposition qui me fait dire que j'aurais bien aimé la concevoir ou en faire partie. Mais la qualité des expositions se juge (pour certains) par la notoriété de celui qui la signe. Car nous parlons bien de signature d'exposition, la notion d'auteur est aujourd'hui récurrente.

Hans-Ulrich Obrist ne fait pas l'unanimité auprès des jeunes curateurs, mais il faut lui reconnaître cette approche atypique parfois proche de celle d'un artiste. Même si toutefois, il n'en n'est pas un et que nous ne pouvons le considérer comme tel. Hans-Ulrich Obrist entretient une relation particulière avec les livres, marqué dans son enfance par la bibliothèque du monastère de l'abbaye de Saint –Gall en suisse. Il avoue lui-même être attiré par le contact avec le livre, « l'objet physique, son aspect tactile ²²⁷⁷ ». Il confesse : « commencer à penser les livres comme des expositions ²²⁷⁸ ». Ce qui, je dois l'avouer n'est pas pour me déplaire.

Hans-Ulrich Obrist souligne l'importance de son travail qui consiste à « curater, éditer, compiler et faire des jonctions entre les choses²²⁷⁹ ».

²²⁷⁵ Hans Ulrich Obrist, « Harald Szeemann », in Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, op. cit. p. 80-100.

²²⁷⁶ Selon le classement opéré par la revue Art Review, Obrist apparaît dans le classement des personnalités les plus influentes du monde de l'art, ainsi en 2009, le classement en 2009 est le suivant : 1. Hans Ulrich Obrist (curateur), 2. Glenn D. Lowry (directeur du Moma), 3. Nicholas Serota (directeur de la Tate), 4. Daniel Birnbaum (curateur) et 5. Larry Gagosian (galeriste), en 2010, le classement est le suivant : 1. Larry Gagosian (galeriste), 2. Hans Ulrich Obrist (curateur), 3. Iwan Wirth (galeriste), 4. David Zwirner (galeriste), 5. Glenn D. Lowry (directeur du Moma).

²²⁷⁷ Hans-Ulrich Obrist « in conversation with Emily King », *The Happy Reader*, n° 7, été 2016, p. 14.

²²⁷⁸ *Ibid.*

²²⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

Pour Hans-Ulrich Obrist, les livres sont des catalyseurs pour des projets d'expositions, ce sont les livres qui lui donnent les idées. Cette politique de la jonction, nous la retrouvons à travers la pensée de Gilles Deleuze marquante pour lui, mais le curateur confesse que c'est vers Édouard Glissant qu'il faut se tourner. Le curateur rendra hommage à l'auteur dans un petit fascicule publié lors de la documenta 13²²⁸⁰. Hans-Ulrich Obrist est redevable de la pensée d'Édouard Glissant qu'il souhaite faire partager ; « Glissant, dit-il, me rappelle tous les jours que nous vivons dans une période d'extrême globalisation²²⁸¹ ». Il rappelle que « nous avons besoin de résister et que pour cela nous devons trouver notre mondialité, nous avons besoin d'engager une dialogue global pour produire de la différence²²⁸² ». Revenant sur la notion d'Archipel, Hans-Ulrich Obrist avoue que l'exposition Life/Live est : « une application directe de Glissant. J'ai lu Glissant et je me suis dit applique le²²⁸³ ». Au sujet du livre *Poétique de la relation*, Hans-Ulrich Obrist est très clair : « Lisez ce livre immédiatement après le réveil, il vous informera sur l'intégralité de votre journée. Ceci est la méthode Obrist et Glissant est celui auquel l'on revient encore et toujours²²⁸⁴ ».

2. De l'auteur

Il est intéressant de remarquer que la figure de l'auteur d'exposition est concomitante de la remise en cause de l'auteur par des penseurs tels que Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida et Louis Althusser. Ils « contestaient la conception traditionnelle de l'auteur, communément considéré jusque-là – selon une tradition remontant à la Renaissance et au romantisme – comme un « génie », un créateur solitaire²²⁸⁵. Pour la première exposition du tout nouveau Musée Picasso, la conservatrice au patrimoine Anne Baldassari, déclare être l'auteur de l'accrochage. Le contexte est particulier car Anne Baldassari alors directrice du Musée Picasso, est congédiée par le Ministère de la Culture au bénéfice de Lauren Le Bon. L'ancienne directrice se voit tout de même confier l'accrochage « par respect pour son travail scientifique²²⁸⁶ », selon la ministre de la culture de l'époque. Peut-on considérer l'artiste-curateur comme un artiste média ?

C'est-à-dire un artiste qui développe ses recherches, son œuvre, à travers plusieurs médiums, ce qui laisserait penser que le commissariat d'exposition, le travail de l'exposition, est un médium. La notion d'artiste média renvoie aux théories de l'artiste Dick Higgins²²⁸⁷ autour de l'Intermedia²²⁸⁸.

²²⁸⁰ Édouard Glissant & Hans-Ulrich Obrist, *serie Documenta (13), 100 notizen – 100 Gedanken*, n° 38, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

²²⁸¹ Hans-Ulrich Obrist « in conversation with Emily King », *loc. cit.*, p. 16.

²²⁸² *Ibid.*, p. 17.

²²⁸³ *Ibid.*

²²⁸⁴ Hans-Ulrich Obrist, « Summer Reads », *loc. cit.*, p. 31..

²²⁸⁵ Jérôme Glicenstein *L'invention du curateur*, *op. cit.*, p. 67.

²²⁸⁶ Cité par Bernard Genies, « Coups tordus au Musée Picasso », in *l'Obs*, Juin 2014, in <http://tempsreel.nouvelobs.com/l-enquete-de-l-obs/20140606.OBS9756/enquete-coups-tordus-au-musee-picasso.html> (Consulté le 05 /05/2014)

²²⁸⁷ Peter Frank, *Something else press, an annotated bibliography*, New York, A documentext Publication, Mc Pherson & Company, 1983.

L'exposition comme média - au même titre que la vidéo, la peinture - ou la performance est-elle une idée acceptable ?

Comme l'écrivit Dick Higgins dans un texte publié en 1966 par l'artiste Wolf Vostell dans sa revue *Dé-coll/age* : « Se pourrait-il que le problème central des dix années à venir approximativement, pour tous les artistes en toutes formalités possibles, soit moins que la toujours nouvelle découverte de nouveaux média et des intermédia, davantage la nouvelle découverte des façons d'utiliser ce dont nous nous soucions à la fois convenablement et explicitement ?²²⁸⁹ ».

Chez Roland Barthes la mort proclamée de l'auteur est théorisée en 1967 pour la première fois en anglais dans la revue *Aspen*²²⁹⁰ et en 1968 en français dans la revue *Manteia*²²⁹¹. Il opère à une « coupure épistémologique avec les études intentionnalistes qui mettaient l'accent sur la prépondérance de l'auteur dans le travail herméneutique », selon Abdellatif Samiky²²⁹². Il annonce à travers ce texte, les théories de la déconstruction poststructuraliste des années 70. Roland Barthes propose une vision ouverte d'une œuvre qui n'est plus seulement définie par la filiation unique à son auteur, mais il propose que la réception du spectateur soit elle aussi prise en compte, ainsi l'œuvre devient le « lieu où la multiplicité se rassemble²²⁹³ ». Chez lui l'idée de la disparition de l'auteur est apparue petit à petit, au fil des textes. Déjà dans « Essais critiques » et dans « Critique et vérité », il va mettre à mal l'autonomie du texte et poser les jalons d'une nouvelle critique.

En 1966, il écrit dans la revue *Tel Quel* : « Tant que la critique a eu pour fonction traditionnelle de juger, elle ne pouvait être que conformiste, c'est-à-dire conforme aux intérêts des juges. Cependant, la véritable « critique » des institutions et des langages ne consiste pas à les « juger », mais à les distinguer, à les séparer, à les dédoubler. Pour être subversive, la critique n'a pas besoin de juger, il suffit de parler du langage, au lieu de s'en servir. Ce que l'on reproche aujourd'hui à la nouvelle critique, ce n'est pas tant d'être « nouvelle », c'est d'être pleinement une « critique », c'est de redistribuer les rôles de l'auteur et du commentateur et d'attenter par-là à l'ordre des langages²²⁹⁴ ».

Chez Roland Barthes l'objet même de la critique est le langage, comme il le précise dans ce même texte : « L'œuvre se fait ainsi dépositaire d'une immense, d'une incessante enquête sur les mots²²⁹⁵ ». Pour lui, la littérature est à considérer comme un « système de signification fait de mots

²²⁸⁸ Dick Higgins, « Intermedia », *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1 n°1, New York, Something Else Press, février 1966, non paginé. Traduit de l'anglais par Nicolas Feuillie : Dick Higgins, « Intermedia », in Nicolas Feuillie (éd.), *Fluxus Dixit, Une anthologie vol.1*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 201.

²²⁸⁹ Dick Higgins, *Statement on Intermedia* publié dans Wolf Vostell (rédacteur) : *Dé-coll/age (décollage)* 6*, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, Juillet 1967.

²²⁹⁰ Revue *Aspen*, n°5-6, New York, 1967, non paginé.

²²⁹¹ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », [Manteia, 4e trimestre 1968], Repris in *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p. 64. Et in œuvres complètes II. 1966-1973, Paris, Seuil, 1994, p. 495.

²²⁹² Abdellatif Samiky, *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, Thèse de doctorat, Université de York, Toronto, Ontario, mai 2014.

²²⁹³ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 495.

²²⁹⁴ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Tel Quel, 1966, p. 47.

²²⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

dont le sens ou le référent est textuel²²⁹⁶ ». Ce qui importe c'est la langue en dehors de celle-ci l'œuvre n'existe pas, ainsi « l'auteur, l'œuvre, ne sont que les points de départ d'une analyse dont l'horizon est un langage: il ne peut y avoir une science de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mais seulement une science du discours²²⁹⁷ », un évident linguistique pour reprendre les mots de Barthes²²⁹⁸.

Avec son texte « La mort de l'auteur », Roland Barthes va plus loin dans l'idée d'une négation de la présence auctoriale²²⁹⁹: « le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente²³⁰⁰ ». L'idée centrale du texte réside dans l'importance à accorder à l'intentionnalité de l'auteur dans la rédaction de son texte. Le langage est le plus important, primordial, originel, ce qui donnera la célèbre formule de Roland Barthes « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur²³⁰¹ ». Contrairement à ce qu'indique le titre du texte, l'auteur, n'est pas mort, il n'a pas disparu, mais il s'est effacé au profit de la langue et de l'écriture. L'écriture devient un espace neutre où se joue l'énoncé d'un texte qui n'est pas une succession de « ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique²³⁰² ». Le texte devient « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture²³⁰³ ».

Il rejette désormais l'idée d'une autorité, l'auteur devient un scribe, celui qui écrit le texte mais pas celui qui produit le texte. Ce scribe devient un auteur qui, lorsqu'il écrit Je, « n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme Je n'est autre que celui qui dit Je²³⁰⁴ ». L'auteur n'est pas à l'origine du texte qu'il écrit, il met en forme des idées qui vont former son texte, mais ces idées viennent et proviennent d'évènements qui ne lui appartiennent pas, mais qui les traversent. Nous pouvons même aller jusqu'à penser qu'un texte est finalement une œuvre collective, car traversé par de multiples expériences. Je me réfère ici aux analyses de Daniel Coffeen²³⁰⁵ qui établit un parallèle entre la méthode picturale aléatoire de Jackson Pollock et l'auteur d'un texte.

Il pousse l'analyse, jusqu'à comparer un texte à l'élaboration d'un film qui est le résultat d'un travail collectif (réalisateurs, acteurs, scénaristes, éclairagistes, décorateurs, costumiers), permettant de penser et de remettre en question l'idée d'autorité de ce film. L'auteur ayant disparu, s'étant effacé, reste le texte. Le texte comme mise en relation avec un ensemble de textes donnés, c'est-à-dire l'intertextualité, qui est chez Barthes la « condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit

²²⁹⁶ Abdellatif Samiky, *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 49.

²²⁹⁷ Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 59.

²²⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

²²⁹⁹ Je reprends ici, les termes de Abdellatif Samiky, in *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 49.

²³⁰⁰ Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 64.

²³⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

²³⁰² *Ibid.*, p. 62.

²³⁰³ *Ibid.*

²³⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

²³⁰⁵ Daniel Coffeen, « On Deleuze and Guattari *What is Philosophy* », Daniel Coffeen's podcast, <https://itunes.apple.com/us/podcast/on-deleuze-guattariswhat/id305353009?i=152709184&mt=2> (consulté le 16 /03/2015).

évidemment pas à un problème de sources ou d'influence²³⁰⁶ ». Cela va dans le sens des recherches de Julia Kristeva sur l'intertextualité, pour qui la définition du texte est comme « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : 1- son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; 2- il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent²³⁰⁷ ».

Julia Kristeva développe, en s'appuyant sur les théories de Mikhaïl Bakhtine²³⁰⁸, une théorie de l'intertextualité à considérer comme une polyphonie. Julia Kristeva écrira en 1969 : « Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité [entre le sujet de l'écriture et le destinataire] s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double²³⁰⁹ ». Le texte forme un réseau constitué par l'ensemble des autres textes auquel il se réfère, le texte parle de plusieurs voix. Barthes explique que ce qu'il a fait avec *S/Z*²³¹⁰ « c'est d'explicitier non pas la lecture d'un individu lecteur, mais celle de tous les lecteurs mis ensemble. [...] J'ai explicité une sorte de réseau, de résille du texte balzacien, où toutes les lectures peuvent se loger, et ont le droit de se loger²³¹¹ ». « La mort de l'auteur » va servir à Roland Barthes pour mettre en place son arsenal théorique constitué du texte, du scripteur, du lisible, du langage et des cinq codes. « Selon Barthes, tous les systèmes de signes ne sont considérés que comme des instruments au service d'un sens qui est toujours moral en dernière analyse²³¹² ».

Pour Annick Louis, Roland Barthes « montre que l'auteur a cessé d'être le garant du sens du texte et de constituer la raison d'être de la critique²³¹³ ». Pour Roland Barthes, le texte est un ensemble de signes utilisés que pour ce qu'ils sont et pour eux-mêmes et non dans l'objectif de présenter un quelconque discours autoritaire. L'auteur ayant disparu au profit de la figure du scribe ou du scripteur, laisse sa place au lecteur qui « est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination²³¹⁴ ».

²³⁰⁶ Roland Barthes, « Théorie du texte », in *Encyclopédie Universalis*, vol. XV, Paris, 1973, p. 1017.

²³⁰⁷ Julia Kristeva, « Le texte clos », in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 52.

²³⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968.

²³⁰⁹ Julia Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse, op. cit.*, p. 85

²³¹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.

²³¹¹ Roland Barthes, « Critique et autocritique », *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. III, p. 645.

²³¹² Abdellatif Samiky, *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes, op. cit.*, p. 59.

²³¹³ Annick Louis, « Monuments Borges ou Qu'est-ce qu'un auteur? », *Québec français*, n° 159, 2010, p. 33.

²³¹⁴ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 495.

Car pour qu'il y ait mort de l'auteur, il faut qu'il y ait naissance du lecteur²³¹⁵. Le lecteur qui laissera sa place au langage. Mais la mort de l'auteur chez Roland Barthes a aussi ses propres limites. Ces limites s'inscrivent dans la méthode des cinq codes établis. Méthode de lecture élaborée par Roland Barthes, permettant au lecteur de jouir des pluralités du texte. C'est au lecteur de déceler dans le texte ce qui relève de son intertextualité. Le lecteur peut paraître un peu perdu comme dans une forêt de mots, de lignes, de phrases qui ne se révèlent pas à lui, mais qui sans un guide (l'auteur), le perd dans les profondeurs du langage. L'auteur, le guide, était le bienvenu comme interlocuteur absent mais non mort. La grille des cinq codes que Roland Barthes a élaboré, est appliquée pour sa démonstration à la nouvelle sarrasine de Balzac. Ces cinq codes sont : l'herméneutique, la proairétique, le culturel, le symbolique et le sémique. L'application de ces codes donne l'impression « que le but du critique est la recherche de la vérité²³¹⁶ ».

Ce qui devait aider le lecteur à être révélé par le texte avec et au sein même du texte, les codes prêtent à confusion. Rappelons que Roland Barthes voulait substituer l'auteur au lecteur, et le lecteur au langage, mais avec une telle méthode de lecture, il substitue aussi le langage aux codes, ce qui rend l'objet principal de son étude secondaire. Un paradoxe, une contradiction, qui rend le projet initial non seulement trop complexe, mais aussi caduque. Pour Antoine Compagnon²³¹⁷, le texte de Roland Barthes est à concevoir comme un manifeste poststructuraliste hérité de la pensée de 1968. Tous les thèmes y sont présents (la mort de l'auteur, la pensée marxiste, la dénonciation des systèmes de structures). Une autre voix de l'interprétation est proposée par Umberto Eco pour qui « le sens du texte est contenu dans l'intention du texte²³¹⁸ ».

Umberto Eco insiste sur le « rapport entre interprète et texte au détriment de l'auteur empirique²³¹⁹ ». Le lecteur modèle et le lecteur lui aussi empirique sont à considérer comme identifiant « des structures profondes »²³²⁰, ils mettent « en lumière quelque chose que l'auteur ne pouvait pas vouloir dire et que pourtant le texte semble exhiber avec une absolue clarté²³²¹ ». Quoiqu'il en soit, selon Roland Barthes cette libération de l'autorité n'est pas un refus de l'auteur. À travers la mort de l'auteur, ce dernier échappe au texte permettant un pont, une passerelle entre la mort de l'auteur et les possibilités de l'interprétation. Deux autres analyses vont accompagner et poursuivre celle de Roland Barthes, celle de Michel Foucault et celle de Jacques Derrida. Chez Michel Foucault l'auteur est « une fonction variable et complexe du discours²³²² ».

Par contre chez Jacques Derrida, place est faite au contexte qui donne toute son originalité au texte, un contexte qui comprend la société, l'histoire et l'auteur. Il écrit en 1967 dans « De La

²³¹⁵ « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur », in Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 67.

²³¹⁶ Abdellatif Samiky, *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 61.

²³¹⁷ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Paris, Université IV-Sorbonne de Paris, 1970.

²³¹⁸ Abdellatif Samiky, *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 68.

²³¹⁹ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 147.

²³²⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 29.

²³²¹ *Ibid.*

²³²² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1969, p. 805.

grammatologie », « on ne peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition et la différance se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de jeu. Ce mouvement est le mouvement du monde comme jeu²³²³ ».

L'écriture efface, chez Jacques Derrida, à la fois l'auteur et le sens. L'écriture devient dès lors « parricide », pour reprendre les termes de l'auteur. Il poursuit : « De même que Platon ne peut écrire qu'après la mort de Socrate, suppléant à son absence, l'écriture supplée à l'absence d'une parole présente, celle du père vivant ou de dieu. Le père a abandonné sa semence ; le fils peut la faire circuler comme texte ou comme supplément, à condition que le père ne se montre plus²³²⁴ ». Pour Michel Foucault l'auteur est celui qui porte « un masque que l'on tend à associer à l'individu réel, producteur de textes ou de livres²³²⁵ ».

Le texte de Roland Barthes, l'approche de Michel Foucault et de Jacques Derrida ouvrent une nouvelle ère, celle d'une approche épistémologique novatrice. Constatons d'ailleurs, qu'à l'époque, Roland Barthes a d'abord publié son texte aux Etats-Unis, comme le souligne Magali Nachtergaele : « il s'agissait d'un changement de paradigme fort, et conscient de la force de ce putsch, Roland Barthes prend soin de faire son annonce sur un campus américain, loin des institutions académiques parisiennes et du conservatisme littéraire ambiant²³²⁶ ».

Chez Pierre Bourdieu, la notion d'auteur est à comprendre dans le champ des productions culturelles, elles-mêmes comprises dans le champ du pouvoir qui « est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions²³²⁷ ». Entré dans le postmoderne, l'auteur n'est plus un intouchable mais celui par qui l'interprétation du texte par le lecteur amènera à la réalité du texte, du discours, finalement du langage.

3. De la signature

Qui dit auteur, dit signature. Un auteur signe son texte, les artistes signent leurs œuvres afin de les rendre authentiques. Mais la signature possède une autre valeur. La signature sera elle-même remise en cause par les artistes, avec Marcel Broodthaers avec le musée d'art moderne département des aigles.

Marcel Broodthaers réalise en 1970 le film, « Une seconde d'éternité (d'après une idée de Charles Baudelaire) ». Comme son titre l'indique, le film est court, (une minute). Le spectateur peut y

²³²³ Jacques Derrida, *De La grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 367.

²³²⁴ Jacques Derrida, *La Dissémination* Paris, Seuil, 1972, p. 208.

²³²⁵ Stéphane Olivesi, « Foucault, l'œuvre, l'auteur », *Questions de communication*, 2003, p. 406.

²³²⁶ Magali Nachtergaele, « Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010) », 2010, *Revue des sciences humaines*, n° 310, 2013, p. 31.

²³²⁷ Pierre Bourdieu, « Le point de vue de l'auteur », in *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éditions du Seuil, 1998 (1992), p. 353.

voir la signature de l'artiste (ses initiales M.B sont inscrites sur la pellicule). L'artiste n'est pas loin des théories poststructuralistes et de l'idée d'auteur de Roland Barthes.

Concernant son film, il déclare : « Il me semble que la signature de l'auteur, que ce soit celle d'un artiste, d'un réalisateur de film ou d'un poète, importe peu ; c'est le début d'un système de mensonge que tous les poètes, tous les artistes, tentent d'établir pour se défendre, je ne sais pas exactement contre quoi²³²⁸ ». Déjà en 1968, Marcel Broodthaers avait réalisé une pièce intitulée « il n'y a pas de structures primaires », une toile peinte à la peinture blanche simulant la craie, sur laquelle sont inscrites les dates 1964-1968, les initiales M.B figurent également plusieurs fois, en haut à droite le mot « la signature ». La toile semble être un tableau noir d'école ou une peinture pariétale. Contemporain de l'artiste belge, Jacques Derrida avait en 1971 rappelé que « le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture²³²⁹ ». Pour Marcel Broodthaers la signature est « comme celle d'un autre c'est la même chose²³³⁰ ».

La signature de l'artiste « comprise dans sa première modalité derridienne, peut être celle d'un autre effectivement; le déclarer est une manière explicite de l'effacer²³³¹ », comme le fait Jacques Derrida au sujet de Francis Ponge, qui « sans effacer son nom, il l'a néanmoins effacé en démontrant que la monumentalisation [...] du nom était une manière de perdre le nom, et je dirai en anticipant un peu d'éponger sa signature. Et, bien sûr, c'est le retors de la signature, vice versa²³³² ». Après Marcel Broodthaers mettant en doute l'autorité légitimante du musée, l'artiste Philippe Thomas pose la question de la signature de l'œuvre d'art à travers son entreprise *Les readymades appartiennent à tout le monde*. Mais en se « soustrayant ainsi à l'histoire de l'art²³³³ », il met l'accent sur l'œuvre comme bien économique. Le neuvième livre du médecin, astrologue et alchimiste suisse Paracelse, « Sur la nature des choses » s'intitulant *De signatura rerum naturalium* (De la signature des choses naturelles), est pour Giorgio Agamben : « le point de départ de l'invocation de la signature comme notion de marquage²³³⁴ ». Chez Paracelse « rien n'est sans signe, puisque la nature ne laisse rien sortir de soi, où elle n'ait signé ce qui s'y trouve²³³⁵ ».

Ainsi « toutes les choses, les plantes, les semences, les pierres, les racines révèlent dans leurs qualités, leurs formes, leurs figures (Gestalt) ce qui est en elles²³³⁶ », « elles sont toutes connues par leur signatum²³³⁷ ».

²³²⁸ Cité par Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers : strategy and dialogue*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 93

²³²⁹ Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montréal, août 1971. Le texte est repris in Jacques Derrida, *limited inc.* Paris, Galilée, 1990.

²³³⁰ Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers : strategy and dialogue*, op. cit.

²³³¹ Sébastien Plevoets, réflexions sur le film de Marcel Broodthaers, une seconde d'éternité (d'après une idée de Charles Baudelaire), à partir de notions de signature développées par Derrida, master à finalité approfondie de la médiation entre arts et sciences de l'art, 2013-2014. p. 6.

²³³² Jacques Derrida, *Signéponge*, Seuil, Paris, 1988, p. 48

²³³³ *Ibid.*

²³³⁴ Giorgio Agamben, *signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2014, p. 37.

²³³⁵ Paracelse, *De signatura rerum naturalium*, livre III, 7, 131. Cité par Giorgio Agamben, *signatura rerum*, op.

cit.

²³³⁶ *Ibid.*

L'étymologie du mot « signature » est un emprunt au latin juridique « signatura », qui est lui-même un dérivé de « signator », c'est-à-dire le signataire. Signatura « désigne l'action d'apposer son nom pour authentifier un acte et par métonymie le nom d'une personne inscrit sous une forme particulière²³³⁸ ». Après 1750, le terme s'appliquera aux artistes et en 1876, il indiquera « la marque d'un auteur apposé à une œuvre²³³⁹ ». Pour Thierry De Duve : « pour les historiens d'art, l'auteur n'est qu'une signature, un sceau d'authenticité, un moi toujours cohérent et transparent à lui-même qui évolue selon les lignes toutes tracées de l'influence, de la capture et de la maturité²³⁴⁰ ».

Partant du texte de Paracelse, Giorgio Agamben va analyser celui de David Pingree, le fameux « Picatrix », qui permet d'éclairer l'énigmatique Bilderatlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Les photographies développées dans le laboratoire du *Warburghaus* qui composent les quelques soixante-dix-neuf planches ou panneaux de cet atlas « ne doivent pas être vues comme des reproductions des œuvres ou des objets qui ont été photographiés²³⁴¹ ». Alors que le *Signatura rerum* et le *Picatrix* peuvent fournir un ensemble des signatures de la nature (plantes, planètes, astres), « Mnemosyne est l'atlas des signatures que l'artiste - ou le chercheur - doit apprendre à connaître et à manier s'ils veulent comprendre et effectuer l'opération risquée qui est en question dans la tradition de la mémoire historique occidentale²³⁴² ». Dans « Les Mots et Choses », Michel Foucault cite Paracelse afin de tirer une conclusion concernant le besoin de la signature pour signifier l'importance du marquage et de la ressemblance, et ce depuis la Renaissance : « il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué²³⁴³ ».

Michel Foucault met l'accent sur le redoublement « curieux et incessant²³⁴⁴ » de la signature : « Quelle forme constitue le signe dans sa singulière valeur de signe ? C'est la ressemblance²³⁴⁵ ». Mais il ajoute, « il n'est pas cependant l'homologie qu'il signale ; car son être distinct de signature s'effacerait dans le visage dont il est signe ; il est une autre ressemblance, une similitude voisine²³⁴⁶ ». Cette similitude voisine permet d'ailleurs « de reconnaître la première²³⁴⁷ ». Pourtant, Michel Foucault ne va pas formuler un concept de la signature ou de la ressemblance, il identifiera par contre un moment sémiotique permettant « de reconnaître ce qu'est un signe et ce qu'il n'est pas – de l'herméneutique²³⁴⁸ ». Il permet de faire parler les signes et suggère que le XVIe siècle « a superposé sémiologie et herméneutique dans la forme de la similitude²³⁴⁹ ».

²³³⁷ *Ibid.*

²³³⁸ Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire Historique de la langue française*, loc. cit., p. 3506.

²³³⁹ *Ibid.*

²³⁴⁰ Thierry De Duve, *Le Nominalisme pictural*, op. cit., p. 244.

²³⁴¹ Giorgio Agamben, *signatura rerum*, op. cit., p. 64.

²³⁴² *Ibid.*

²³⁴³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 41.

²³⁴⁴ Giorgio Agamben, *signatura rerum*, op. cit., p. 65.

²³⁴⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 43-44.

²³⁴⁶ *Ibid.*

²³⁴⁷ *Ibid.*

²³⁴⁸ Giorgio Agamben, *signatura rerum*, op. cit., p. 66.

²³⁴⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 44.

Depuis la théorie derridienne de la déconstruction, la signature est considérée comme « pure écriture au-delà de tout concept, qui garantit de cette manière l'inextinguibilité – c'est-à-dire le report infini – de la signification²³⁵⁰ ». Ainsi, c'est alors qu'il faut entendre les termes d'architrace ou de supplément originaire d'un Jacques Derrida ; le signe, la trace, ici la signature « excède chaque sens dans une incessante différance et annule sa trace même dans un pur geste d'autosignification²³⁵¹ ». Il faut donc, chez Jacques Derrida, que « le signe de cet excès soit à la fois absolument excédant au regard de toute présence-absence possible [...] et pourtant que de quelque manière il se signifie encore [...] La trace s'y produit comme son propre effacement²³⁵² ». Trace, signe et signature trouvent leur place dans leur propre effacement, et dans leurs propres dissemblances, faisant penser à Marcel Broodthaers signant une toile de ses initiales qui produit alors un dédoublement sémiotique de sa propre trace, à la fois de sa propre existence, et de sa propre absence, c'est-à-dire en langage poststructuraliste barthésien, de sa propre mort. Car comme écrivait l'auteur de la déconstruction, « une signature ne signe pas seulement, elle nous parle toujours de la mort²³⁵³ ».

Revenons à l'affaire Baldassari et à la notion d'auteur concernant l'accrochage d'une exposition. Est-ce que l'accrochage conçu par Anne Baldassari peut « être considéré comme une œuvre de l'esprit qui serait protégé par le code de la propriété intellectuelle ?²³⁵⁴ ». Deux positions s'affrontent, dont celle de ceux qui considèrent que non, parce que l'auteur est fonctionnaire, sa création appartenant dès lors à la collectivité. Mais pour Bernard Edelman, l'avocat spécialiste de droit d'auteur, il existe un précédent, l'accrochage du musée du cinéma réalisé par Henri Langlois qui « constitue une œuvre de l'esprit, bénéficiant de la protection légale²³⁵⁵ ».

Ce qui implique que désormais, toute personne réalisant un accrochage peut le revendiquer comme œuvre, avec une condition, celle que « l'agencement des œuvres soit précis et original²³⁵⁶ », explique Bernard Edelman. La manière brutale de son limogeage du musée Picasso, a sûrement poussé Anne Baldassari à entrer en conflit avec le ministère de la Culture, déclarant en juin 2014 : « Je possède un droit moral et intellectuel sur cet accrochage et j'envisage de le faire valoir ». Nous sommes dans un cas particulier, même si l'accrochage d'Anne Baldassari n'avait rien de bien original, ce que je retiens ici, c'est que cette affaire a mis en lumière le précédent du musée du cinéma conçu par Henri Langlois. La condition suspensive qui rend un accrochage pouvant être considéré comme une œuvre de l'esprit, est que « l'agencement des œuvres soit précis et original ». Mais n'en est-il ainsi pas de tous les accrochages ?

Les curateurs, artistes, conservateurs du monde entier réalisent une œuvre en faisant un

²³⁵⁰ Giorgio Agamben, *signatura rerum. op. cit.*, p. 89.

²³⁵¹ *Ibid.*

²³⁵² Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 76.

²³⁵³ Jacques Derrida, « préface au livre de Michel Servière », *le Sujet de l'art*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 10.

²³⁵⁴ Voir émission de radio, revue de presse culturelle par Antoine Guillot, « Un accrochage est-il une œuvre ? » émission du 11 juin 2014, in <http://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-culturelle-dantoine-guillot/un-accrochage-est-il-une-oeuvre> (consulté le 18/12/2014).

²³⁵⁵ *Ibid.*

²³⁵⁶ *Ibid.*

l'accrochage d'une exposition. Mais en allant plus loin, les accrochages des stands de foires d'art seraient eux aussi des œuvres, et les galeristes dès lors des artistes ? Que dire des accrochages du salon de l'automobile, de la foire de Paris ou du salon de l'agriculture ? Les agriculteurs en agençant leurs vaches de manière précise et originale seraient eux aussi des artistes ? Trêve de plaisanterie, la condition suspensive est restreinte à l'agencement d'œuvres et non à tout autre objet, chose ou être vivant. Faisons alors un parallèle entre l'approche de Roland Barthes et la volonté d'autorité lors d'un accrochage.

Admettons que Anne Baldassari soit l'auteur de l'accrochage. Pour mieux percevoir ce dernier, pour en dénicher ses intentions, pour l'interpréter au mieux, l'auteur (Baldassari) doit s'effacer au profit du lecteur en considérant que ce qui compte dans un texte c'est le langage, et son intertextualité. Dès lors, ce qui compte lors d'une exposition ce sont les œuvres et les liens qui les unissent, le dialogue qui s'opère devant le spectateur simple interprétant d'une œuvre (l'accrochage) dont le curateur s'est effacé. Ce qui nous amène à penser que le curateur, le commissaire d'exposition, le conservateur de musée doit, s'il veut que son exposition fasse œuvre, s'effacer pour laisser sa place dans un premier temps au visiteur, au spectateur, et dans un second temps pour que celui-ci laisse les œuvres parler d'elles mêmes. Une conception où le public est à expérimenter (Dewey, 1927)²³⁵⁷.

Jusque là nous ne pouvons que souscrire à une telle interprétation. Le curateur devient un méta-auteur de l'exposition, il n'est pas l'auteur des œuvres mais peut revendiquer comme œuvre de l'esprit l'élaboration de l'exposition. Cela peut prêter à confusion et à polémique. Ce qui fut plusieurs fois le cas. Le cas le plus célèbre et le plus commenté est celui de Szeemann en 1972, lors de la *documenta 5* qu'il conçut. Il lui fut reproché d'être l'artiste de l'exposition, ce reproche fait par Daniel Buren, dans un texte resté célèbre, *exposition d'une exposition*, paru, dans le catalogue de l'exposition : « De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art²³⁵⁸ ». Ici, c'est bien l'équipe de *documenta*, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les œuvres) et s'expose (aux critiques).

Mais Daniel Buren aura des mots encore plus durs quelques années plus tard, lors d'un entretien avec Jérôme Sans : « Néanmoins, le titre exposition d'une exposition s'appliquait au travail que je présentais dans les différentes sections de la *documenta 5* mais aussi au texte imprimé dans le catalogue. Ce dernier profitait de cette exposition « exemplaire » pour soulever l'émergence d'un problème qui n'a fait que s'amplifier jusqu'à aujourd'hui de façon souvent grotesque et caricaturale : la propension des organisateurs d'exposition à tenter de devenir « calife à la place du calife » et souvent de réussir, c'est-à-dire de devenir l'artiste de l'exposition à la place de ceux qui sont invités à y exposer. Harald Szeemann fut certainement le grand inspirateur, le modèle de cette nouvelle « école

²³⁵⁷ John Dewey, *Le public et ses problèmes* (1927), Paris, Gallimard, 2010.

²³⁵⁸ Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », in catalogue *documenta 5*, Kassel, Harald Szeemann (dir.), 1972, p.29 de la section 17. 2 ill., repris in Daniel Buren, *Les Écrits (1965-1990), Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1991, p. 261-262.

d'artistes », qui risque de sévir bien plus que celle de Barbizon²³⁵⁹ ». Paul Ardenne nous rappelle la situation : « Qu'écrivait alors Buren ? L'artiste français, ouvertement, critique alors Harald Szeemann, le commissaire de la *documenta*, en l'accusant d'utiliser les artistes et leurs œuvres comme un fleuriste utilise les fleurs, pour faire un bouquet. Ce bouquet, continue Buren, c'est Szeemann, le commissaire de la Documenta 5, qui en est l'unique ordonnateur, le seul compositeur. Les artistes, leurs œuvres exposées à Kassel sont réduites au rôle de faire valoir. L'artiste, en somme, n'est pas forcément celui qu'on croit. Il y a bien, à la Documenta, des artistes qui exposent leurs œuvres. Mais au-dessus d'eux, il y a un autre artiste, un artiste en majesté, un super-artiste, qui est le commissaire²³⁶⁰ ». C'est à partir de ce moment que l'on va parler de commissaires-artistes et de critiques d'art artistes. Harald Szeemann s'en défend dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist : « Mais Buren était invité à la *documenta* ? Oui. Bien sûr, je savais qu'il me mettrait en lumière en choisissant un endroit des plus problématiques pour poser ses bandes de papiers. Il était très critique envers la *documenta*. Il a dit que les curateurs étaient devenus des super artistes qui utilisaient les œuvres comme de larges brosses dans une énorme peinture²³⁶¹ ».

4. Le curateur est-il un artiste ?

En 1972, la réaction de Daniel Buren face à la *documenta 5* « dénonce la transformation de l'exposition en œuvre autonome de Szeemann²³⁶² ». La résistance à la transformation du commissaire en artiste ne provient pas seulement des artistes mais aussi des commissaires, comme Robert Storr, ancien conservateur de peinture du MoMA et commissaire de la Biennale de Venise en 2007, qui estime que le travail du commissaire est comme celui d'un éditeur, d'un metteur en forme de propositions. Igor Zabel conservateur à Ljubljana, explique que « si le rôle du commissaire est de construire un espace pour œuvre d'art (autant physique que mental), c'était parce que les œuvres d'arts ont besoin de ces espaces pour exister²³⁶³ ». Pour lui, le commissaire permet à une œuvre d'exister lui donnant un contexte. Nous trouvons une position similaire chez Robert Fleck (directeur de centre d'art *Deichtorhallen* de Hambourg), pour qui « un commissaire est quelqu'un qui rend visite aux artistes, parle avec eux, les promeut [...] un commissaire est un facilitateur qui aide les œuvres d'art à devenir adéquatement visibles...le commissaire ne devrait jamais être considéré comme un « méta-artiste »,

²³⁵⁹ Daniel Buren, *Au sujet de ... , entretien avec Jérôme Sans, Paris, Flammarion, 1998, 2000, p. 94.*

²³⁶⁰ Paul Ardenne, « art contemporain et critiques d'art : deux laboratoires esthétiques », éditorial du séminaire de septembre 2006/2007, disponible à l'adresse: www.artset-societes.org/seminaireantibes/f/-ardennelab.html. (consulté le 18 /01/2012).

²³⁶¹ Hans Ulrich Obrist in *A Brief History of Curating, op. cit.*, p. 90.

²³⁶² Jérôme Glicenstein, *l'art : une histoire d'exposition, op. cit.*, p. 78.

²³⁶³ Robert Storr, *ICI questions and answers*, in Jean-Christophe Ammann, Judith Richards, Carin Kuoni, *words of wisdom. A curator's vade mecum on contemporary art, loc. cit.*, p. 165 et Igor Zabel, *making art visible*, in Jean-Christophe Ammann, Judith Richards, Carin Kuoni, *ICI questions and answers in words of wisdom. A curator's vade mecum on contemporary art, loc. cit.*, p.175. Voir aussi Robert Storr, « The Exhibitionists » in *frieze*, n° 94, octobre 2005, *how art has changed ? Survey*, Londres, p.25.

juste un assistant dont l'existence est légitimée par les artistes²³⁶⁴ ». Ces dernières années ont vu les commissaires d'exposition prendre une place importante dans l'exposition même, pourtant, celui qui revendique le plus une position de retrait face aux artistes est Hans-Ulrich Obrist : « pourquoi les artistes devraient-ils attendre que quelque chose se passe et pourquoi ne pourraient-ils pas prendre les choses en main ? Je regrette en revanche complètement la situation inverse (des commissaires en tant qu'artistes). Je ne me vois pas du tout comme un artiste, mais bien plus comme un catalyseur [...] qui cherche à réunir les meilleures conditions de travail possibles pour des artistes²³⁶⁵ ». Pour lui, le plus important dans une exposition est la relation entre les spectateurs et les œuvres : « Pourtant, comme le souligne Jérôme Glicenstein, malgré des revendications « d'effacement qui viennent d'être évoquées, on ne peut que constater la popularité de plus en plus grande de la fonction de commissaire d'exposition-auteur ces dernières années²³⁶⁶ ».

Cette prédominance du curateur-auteur est un problème de volonté de notoriété de la part du curateur, le problème est le nom. Pour cela, rappelons nous de l'analyse de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans « l'anti-œdipe » démontrant que la question du nom propre est réductrice et néfaste à la singularité, une attitude sclérosante qui amène toujours à la même posture compulsive et névrotique²³⁶⁷. Afin d'échapper à cette situation néfaste qui renvoie à un triangle papa-maman-moi²³⁶⁸, Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent de remplacer le nom par la notion de signature dans le but de créer de la respiration, donner de l'air et de la légèreté. C'est ce manque de respiration que l'on constate chez les commissaires-auteurs qui imposent leur nom au public d'une exposition. Nous pouvons faire un rapprochement avec l'œuvre de l'artiste Édouard Levé, dont le travail tourne autour de cette question du nom²³⁶⁹. Pour répondre à Hans Ulrich Obrist, les artistes ont pris les choses en main. En 2003, Daniel Buren était revenu sur ses propos dans le catalogue de la *documenta 5* tout en formulant qu'une exposition pouvait même être organisée par un artiste qui continuerait de faire son travail d'artiste²³⁷⁰.

Daniel Buren, toujours en 1998, reconnaissait que « les artistes, s'ils en ont la volonté, peuvent très certainement organiser eux-mêmes et pour eux-mêmes d'excellentes expositions sans l'aide de commissaires, et d'ailleurs certains le font avec succès²³⁷¹ ». Pour nous qui sommes artistes et curateurs, le positionnement est très clair : lorsque nous organisons et concevons une exposition, c'est-à-dire lorsque nous sommes curateurs, nous ne nous considérons pas comme les artistes des œuvres

²³⁶⁴ Robert Fleck, *a visual medium in words of wisdom, a curator's vademecum on contemporary art, loc. cit.*, p. 63-64.

²³⁶⁵ « Hans Ulrich Obrist in Hans Ulrich Obrist, Elie During, Dominique Gonzalez-Foerster, Donatien Grau, *Qu'est-ce que le curating ?* Paris, éditions Manuella, 2011, p. 39.

²³⁶⁶ Jérôme Glicenstein, *l'art : une histoire d'exposition, op. cit.*, p. 79.

²³⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Oedipe, capitalisme et Schizophrénie, op. cit.*, 1972.

²³⁶⁸ Expression de Gilles Deleuze.

²³⁶⁹ Voir pour cela l'analyse de Nicolas Bouyssi. Nicolas Bouyssi, *Esthétique du stéréotype. Essai sur Edouard Levé*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. travaux pratiques, 2001.

²³⁷⁰ Daniel Buren, « We are the artists », in Jens Hoffmann, *The next Documenta should be curated by an artist, e-flux*, Revolver verlag, juin-novembre 2003.

²³⁷¹ Daniel Buren, *Au sujet de ... , entretien avec Jérôme Sans, op. cit.*, p. 95.

que nous exposons, nous n'instrumentalisons pas, ne déformons pas les propos des œuvres et artistes exposés. Comme le rappelle la critique d'art Roxana Azimi, le plus notoire est « qu'il s'en dégage une connivence assumée et désinvolte, loin de toute posture d'autorité²³⁷² ». Nous les relisons, et les relient en créant un lien dans l'espace d'exposition avec le spectateur. Un curateur est un chef d'orchestre, un artiste-curateur est, quant à lui, à la fois le chef d'orchestre, la partition et les instruments. Les artistes, qu'ils soient curateurs ou non, sont fortement influencés par les expositions des autres, cela va sans dire, l'exposition est comme une matière première. De grands curateurs, conservateurs(trices) ou directeurs(trices) de musée ont une importance capitale : Harald Szeemann avec *When Attitudes Become Form*, Jean-Hubert Martin avec *Les Magiciens de la Terre*, ou Pontus Hulten avec *Paris-Berlin*.

5. Avons nous encore besoin des curateurs ?

Le commissariat d'exposition est une affaire de pratique, on devient commissaire en organisant des expositions. Les apprentis curateurs, formés dans les écoles qui proposent ce genre de formation, doivent vraiment organiser des expositions pendant leur scolarité. Mark Nash le décrit très bien son texte *Questions of Practice*, où il raconte ses diverses expériences curatoriales et surtout ses expériences d'assistant, comme lors de la *documenta 11* : « c'était une expérience curatoriale formatrice pour moi, cela m'a permis d'explorer en profondeur mon intérêt pour les relations entre image-media en mouvement, le cinéma, le film et la vidéo dans le contexte d'une scène internationale²³⁷³ ». Comme l'exposition *N'importe quoi*²³⁷⁴ présentant une suite d'artistes utilisant des matériaux du quotidien, selon Vincent Pécoil « l'art d'aujourd'hui est en grande partie fait de choses quelconques²³⁷⁵ ».

Cette exposition était aussi intéressante dans sa scénographie, car comment présenter de nombreuses œuvres d'artistes très divers ? Le tout dans une salle de musée au plafond bas, aux murs bruns et au sol fait d'un plancher en bois, donnant au tout un aspect un peu vieillot. Les commissaires s'en sont sortis en disposant les œuvres sur une grande estrade en bois peinte en blanc, posée au milieu de la salle, les objets étant eux-mêmes sur des socles posés sur ce podium, les murs accueillant les pièces en deux dimensions (dessins, photographies, peintures). Malgré un nombre important d'œuvres, l'exposition ne paraissait pas encombrée, chargée, mais au contraire elle permettait de présenter un large éventail d'artistes et d'œuvres répondant aux attentes des commissaires. Cette exposition est la preuve d'un travail de commissariat d'exposition mené avec succès.

²³⁷² Roxana Azimi, « Les artistes, des commissaires très prisés », M, le magazine du Monde, *loc. cit.*

²³⁷³ Mark Nash, « Questions of Practice », in Paula Marincola (dir.), *What makes a great exhibitions ?* Philadelphia exhibitions initiative, 2010, p. 147.

²³⁷⁴ Exposition *N'importe quoi*, Musée d'art contemporain de Lyon, du 13 février au 19 avril 2009. Commissariat : Olivier Vadrot et Vincent Pécoil.

²³⁷⁵ Vincent Pécoil et Olivier Vadrot *N'importe quoi*, Musée d'Art contemporain de Lyon, Dijon, Les Presses du Réel, La salle de Bains, 2009, p. 5.

Les commissaires très en vogue font l'objet de rubrique dans les revues, dont la revue *Magazine* qui leur consacre depuis quelques années, une rubrique appelée commissariat²³⁷⁶ : « L'important c'est la passion et l'énergie qui permet de résister aux dangers du formatage. Les dada vivaient et créaient dans un même élan, du matin au soir. Ils réalisaient des revues, des collages, des peintures, dans une même logique. D'où mon attention à présenter toute leur production au même niveau, dans une relative verticalité de la scénographie, en accrochant de la même manière littérature et huiles sur toile²³⁷⁷ ». Claire le restif, directrice du Centre d'art le Crédac ajoute : « en ce moment j'ai la conviction qu'une exposition peut être comme la collection éphémère d'un commissaire²³⁷⁸ ».

Ce que le commissaire peut apporter à une exposition, c'est un regard, c'est sa mise en scène ou sa scénographie, une mise en scène du regard, la « mise en scène du regard, l'histoire de la scénographie d'exposition reste une discipline peu étudiée. Pourtant lorsqu'on demande à Nathalie Crinière s'il existe une école française en la matière, elle n'hésite pas à répondre : « pour avoir travaillé récemment au Canada et aux Etats-Unis, je pense que les étrangers sont beaucoup moins à la pointe sur le sujet. Peut être tout simplement parce qu'ils investissent moins dans les expositions temporaires. En ce sens, la France est un pays assez porteur²³⁷⁹ ». Certains voient l'organisation d'exposition comme une expérience critique, « la balance entre créativité et critique, entre construire et destruction, peut être vue comme l'essence de l'art. L'urgence d'une expérience artistique peut être aussi mise dans cette balance²³⁸⁰ ».

Nous devons être attentifs au pouvoir exercé par les curateurs, la critique de Daniel Buren envers Harald Szeemann en 1972 était déjà une mise en alerte. Yves Michaud lucide sur la question ajoute : « en réalité, plus profondément, ce que dissimule là-dessous, c'est le pouvoir de certaines personnes, celles que j'appelle les commissaires, qui nous disent comment sont les choses et quelle est la dernière nouveauté intéressante, en attendant qu'elle devienne l'avant-dernière²³⁸¹ ». Il est alors question de ne pas devenir un fonctionnaire du commissariat d'exposition, Yves Michaud, toujours : « il est un homme en trop dans un système qui ne se soucie plus ni des artistes comme créateurs ni d'un public qui aurait des attentes. [...] On voit alors apparaître un type de fonctionnaire/commissaire new look, qui tient à la fois du fonctionnaire et du cadre branché, ce qu'on pourrait appeler des apparatchiks cool²³⁸² ».

²³⁷⁶ *Magazine*, n° 46, n° 47, n° 52, Paris, 2008, 2009, 2010.

²³⁷⁷ Emmanuelle Lequeux « entretien avec Laurent Le Bon », *Magazine* n° 47, Déc2008/Janv 2009, Paris, p. 59.

²³⁷⁸ Emmanuelle Lequeux « entretien avec Claire Le Restif », *Magazine* n° 46, Oct/nov 2008, Paris, p. 55.

Notons que la critique d'art sera responsable d'une rubrique sur le curating dans la revue *Magazine*, citons ainsi des entretiens réalisés avec Catherine David et Marie-Laure Bernadac. Emmanuelle Lequeux, « Catherine David », *Magazine*, n° 50, été 2009. Emmanuelle Lequeux, Marie-Laure Bernadac, *Magazine*, n° 52, décembre 2009, janvier 2010.

²³⁷⁹ Alain Berland, « un lieu d'expériences », *Mouvement* n° 54, janv/mars 2010, dossier « les formats de l'exposition », Paris, p.99.

²³⁸⁰ Gils Frieling, « desire and relevance : curating for many at W139 », *manifesta journal*, n°10, 2009/2010, Amsterdam, p. 28.

²³⁸¹ Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*. Hachette, coll. Pluriel, 1989, p.19.

²³⁸² *Ibid.*, p.24.

Plus loin, il porte l'estocade : « il ne faut absolument pas traiter les « autres » comme les méga-expositions les traitent, il ne faut pas faire des expositions comme les commissaires-vedettes les font aujourd'hui, il ne faut pas transformer le musée en Disneyland, mais il ne faut pas non plus continuer à faire des musées uniquement pour les conservateurs²³⁸³ ». Pour Hans Ulrich Obrist, la période que nous vivons est jugée intéressante. « C'est que nous en sommes maintenant à un moment où l'on trouve de plus en plus de *curating schools*. Quand j'ai commencé, cela n'existait pas, c'était des conversations avec les artistes qui constituaient le point de départ²³⁸⁴ ».

Cette réflexion, rappelle la différence entre le commissariat à l'ancienne et les artistes et le commissariat d'aujourd'hui, séparé des artistes. Un des points important pour Harald Szeemann est le changement : « les artistes comme les curateurs travaillent sur eux-mêmes [...] nous sommes seuls face à des politiciens superficiels, face aux donateurs, aux sponsors et nous devons faire affaire avec eux. Je pense que c'est là qu'un artiste trouve la voie de son propre monde et vit dans ses obsessions. Pour moi c'est cela la vraie société²³⁸⁵ ». Selon de récentes études sociologiques²³⁸⁶, en France trois grands profils de commissaires se dégagent, les séniors (conservateurs de centres d'art ou de FRAC), les curateurs émergents, indépendants jeunes diplômés et la troisième catégorie, ceux qui ne sont pas reconnus, les artistes, les écrivains et les critiques d'arts²³⁸⁷. Soulignons que l'artiste-curateur est lui, ni reconnu comme artiste, ni comme commissaire ; l'artiste à l'initiative de lieux d'expositions, celui ou celle qui diffuse le travail des autres, est un marginal travaillant dans la précarité.

Mais être artiste-curateur c'est aussi ne pas être dupe de la sur-médiatisation des commissaires, du phénomène de starification qui les amène à se faire un nom sur le sang des artistes²³⁸⁸. L'étymologie du mot curateur vient de « prendre soin de », nous constatons que de nombreux commissaires d'expositions prennent effectivement soin d'eux mais pas des œuvres ou des artistes. S'installe alors « un système du court terme où se forme le cercle vicieux de la destruction de l'attention²³⁸⁹ ». Car prendre soin, c'est aussi savoir économiser, et savoir s'effacer.

²³⁸³ *Ibid.*, p.31-32.

²³⁸⁴ « Hans Ulrich Obrist », in Elie During, Dominique Gonzalez-Foerster, Donatien Grau, Hans Ulrich Obrist, *Qu'est-ce que le curating ? loc. cit.*, p. 15.

²³⁸⁵ Carolee Thea, « Foci : interviews with ten international curators », *op. cit.*, p. 17.

²³⁸⁶ Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio, « Les Commissaires d'art contemporain en France, portrait socioprofessionnel », *Artpress* n° 364; février 2010, p.49-54 ; et Stéphane Corréard, « Misère et précarité des commissaires », *Particules* n° 25, Juillet/Août 2009, p.3.

²³⁸⁷ Claire Lahuerta, « La scénographie plasticienne en question », *Marges* n° 12, printemps/été 2011, p. 78-87. Ainsi que le nécessaire Jérôme Glicenstein, *L'Art: une histoire d'expositions, op. cit.*

²³⁸⁸ Paul Ardenne, « De l'exposition (de l'Art) à la surexposition (du Commissaire) », *L'Art même* n° 21, 2003, p.2.

²³⁸⁹ Bernard Stiegler, « Economiser signifie prendre soin », in Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la Pharmacologie*, Flammarion, coll. Bibliothèque des savoirs, 2010, p.129-153.

6. Le modèle Szeemann est-il obsolète ?

Afin d'analyser cette réflexion, je m'appuie sur et contre Martin Heidegger dans le double sens du mot contre²³⁹⁰. C'est chez le philosophe monstre, ainsi nommé par Bernard Stiegler²³⁹¹, que l'on trouve la notion de Dasein. Dans *Être et temps*²³⁹², « le maître d'Allemagne » ainsi désigné par Peter Sloterdijk²³⁹³, nous dit que nous, c'est-à-dire vous et moi, vous qui lisez ce texte et moi qui l'ai écrit, nous sommes des « Dasein », des êtres là, et l'être-là, celui que nous sommes nous caractérise. Mais qu'est-ce qui fait que ce qui nous est propre, nous caractérise par rapport à d'autre étant-là comme une plante, un animal, une étoile ou même un mot ?

C'est que ces « étant » se posent des questions, être capable de se poser des questions c'est aussi être capable de se mettre en question. « Cet étant, que nous sommes nous-mêmes, et qui a, par son être, entre autres choses, la possibilité de poser des questions, sera désigné sous le nom de Dasein²³⁹⁴ ». Ces questions sont provoquées par des mises en questions, celles-ci sont ce que Bernard Stiegler, appelle des mutations technologiques. Il ajoute : « Ce n'est pas le Dasein qui se pose une question, c'est la mutation technologique qui le met en question. La mutation technologique tertiaire produit une mutation du cours de l'histoire, un redémarrage, [...] une interruption, une *épokhè*²³⁹⁵ ».

C'est-à-dire une interruption, une suspension. Dans la méthode phénoménologique, on utilise l'*épokhè*, on interrompt sa croyance, son rapport au monde pour essayer de penser l'origine du monde dans le sujet transcendantal. « Je soutiens en m'appuyant contre Heidegger, que toute question est produite par une *épokhè* technologique²³⁹⁶ ». Tout a l'air de bien fonctionner et arrive un élément de rupture qui fait que cela ne fonctionne plus. En ce qui concerne le commissariat d'exposition, la rupture se nomme Harald Szeemann, alors comme en philosophie, nous le mettons en question.

Pourquoi cette interruption du cours des choses, de l'histoire, du temps commence par être conflictuelle ? Qu'est-ce qui fait que l'interruption dûe à Harald Szeemann crée une rupture ?

Pour le mettre en question, nous avons besoin de le penser, c'est à dire d'inventer une nouvelle façon de vivre le commissariat d'exposition. Bernard Stiegler nomme cette interruption une crise pharmacologique, l'interruption est un poison, en quelque sorte Harald Szeemann en révolutionnant le commissariat d'exposition, à empoisonner la pratique même de curateur.

Aujourd'hui, chaque curateur qui se dit indépendant se réfère à Harald Szeemann, alors qu'il faut être capable de revenir aux sources, suspendre sa réflexion pour pouvoir penser l'après Szeemann.

²³⁹⁰ J'emprunte cette expression à Bernard Stiegler dans son cours du 28 janvier 2012 à l'École de philosophie d'Epineuil le Fleuriel, http://www.youtube.com/watch?v=la_v8P2lQZo, (Consulté le 26/03/2012).

²³⁹¹ *Ibid.*

²³⁹² Martin Heidegger, *Être et temps*, Gallimard, Paris, 1986, trad. de François Vezin.

²³⁹³ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire, suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2001, p.278.

²³⁹⁴ *Ibid.*, p.22-23.

²³⁹⁵ Bernard Stiegler dans son cours du 28 janvier 2012 à l'école de philosophie d'Epineuil le Fleuriel, http://www.youtube.com/watch?v=la_v8P2lQZo, (consulté le 26/03/2012).

²³⁹⁶ *Ibid.*

Car aujourd'hui nous avons besoin de penser de nouvelles pratiques curatoriales, pour différentes raisons. La première est que nous ne pouvons plus penser le monde comme étant uniquement occidental, nous sommes avec la Chine, Le Moyen-Orient, l'Amérique du Sud, l'Afrique (un jour, peut-être), l'Inde dans une vision globale²³⁹⁷. La deuxième est d'ordre technologique, comment penser le commissariat d'exposition des œuvres numériques²³⁹⁸ ? De nombreux conservateurs de musées expriment leurs inquiétudes, car les œuvres réalisées sur le web sont seulement adéquates à internet, leurs critères ne sont pas locaux, elles ne sont pas cadrées avec un spectateur et un cadre dans un espace. Comme le souligne Peter Weibel, artiste et curateur, « Pour la première fois avec le net, le spectateur et le travail sont disloqués, séparés, ils ne partagent pas le même espace²³⁹⁹ ».

La troisième raison est que l'approche d'Harald Szeemann est peut-être dépassée, alors pour quelles raisons tout le monde se réfère à un modèle obsolète ? Celui d'un modèle post-moderne vieillissant et définitivement achevé ? Quoiqu'il en soit le musée comme dispositif fait l'objet, non seulement d'études historique²⁴⁰⁰, mais surtout, ce pose la question du commissariat d'exposition au sein même de son enceinte. Ses critiques, analyses et objections sont regroupées dans différents

²³⁹⁷ Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011 ; Grant H. Kester, *The One and the Many : Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011 ; Ma Lin, *Exhibition Changes Art : The Possibility of Curating*, Shanghai University Press co.. LTD, 2014 ; Pei-Yi Lu, *Off-Site Art Curating : Case Studies in Taiwan (1987- 2007)*, VDM Verlag Dr. Müller, 2011 ; Hans-Ulrich Obrist, Hou Hanrou, *Who Cares ? 16 Essays on Curating in Asia*, PARASITE, 2010 ; Maria Oriskova, *Curating 'Eastern Europe » and beyond : Art Histories through the Exhibition (Spectrum Slovakia)*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014 ; Nikos Papastergiadis, *Cosmopolitanism and Culture*, Polity, 2012 ; Jonas Ekeberg, *New Institutionalism*, Verksted #1. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003 ; Olga Stefan, Catalin Gheorghe, Dorothee Richter, Silvia Simoncelli, *On Curating, Issue 18 : Social Curating and its Public : Curators from Eastern Europe report on their Practices*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013 ; Paul Werner, *Museum, Inc: Inside the Global Art World*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2005 ; Caroline Turner, *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Canberra, Pandanus Books, 2005.

²³⁹⁸ De nombreux ouvrages paraissent sur ce sujet, comme : Bureau for Open Culture, *A Manual for the Immaterial Worker*, Columbus, Columbus College of Art and Design, 2011 ; Beryl Graham, Sarah Cook, Steve Dietz, *Rethinking Curating : Art after New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2010 ; Oliver Grau, *MediaArtHistories*, Cambridge, MIT Press, 2010 ; Kathy Halbreich, *Curating Now : Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2002 ; Anna Harding, *Curating : The Contemporary Art Museum and Beyond (Art & Design Profile)*, Wiley, 1997 ; Ross Harvey, *Digital Curation*, Neal-Schuman Publishers, 2010. Joasia Krysa, *Curating Immateriality (data Browser)*, Autonomedia, 2006 ; Katja Kwastek, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, Cambridge, The MIT Press, 2013 ; Christine, Paul, *New Media in The White Cube and Beyond : Curatorial Models for Digital Art*, University of California Press, 2008 ; Dot Tuer, *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology, and Cultural Resistance*, Toronto, YYZ Books, 2005 ; Peter Weibel *Molecular Aesthetics*, Cambridge, The MIT Press, 2013.

²³⁹⁹ Peter Weibel, interviewé par Sarah Cook, in *a brief history of curating new media art*, Berlin, The Green Box, 2010, p.27.

²⁴⁰⁰ Karsten Schubert, *The curator's Egg : The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, Ridinghouse, 2009 ; Daniel J. Sherman et Irit Rogoff, *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994 ; Daniel Sherman, *Worthy Monuments, Art Museums and the Politics of Culture in 19th century France*, Harvard, Harvard University Press, 1989 ; Alan Wallach, *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*, Boston, The University of Massachusetts Press, 1998 ; Peter Weibel et Andrea Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum*, Osfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007 ; Amy Whitaker, *Museum Legs : Fatigue and Hope in th Face of Art*, Hol Art Books, 2009 ; Shamita Scharmacharja, *A Manual for the 21st Century Institution*, London, Koenig Books and Whitechapel Gallery.

ouvrages dont les plus remarquables sont ceux de Bureau for Open Culture²⁴⁰¹, Rebecca DeRoo²⁴⁰², Barnaby Drabble, Marianne Eigenheer et Dorothee Richter²⁴⁰³, Gareth Evans, Karen Alexander²⁴⁰⁴, Bernard Fibischer²⁴⁰⁵, Catherine Grenier²⁴⁰⁶, Christian Kravagna²⁴⁰⁷, Vanessa Joan Muller et Nicolaus Schafhausen²⁴⁰⁸, Peter Nøever²⁴⁰⁹, Dorothee Richter²⁴¹⁰, Clive Robertson²⁴¹¹, Gregory Sholette²⁴¹², Fred Wilson²⁴¹³. Lorsque ce n'est pas l'institution qui fait l'objet de critiques et de méfiance, c'est le marché de l'art et l'argent roi qui est au centre des débats²⁴¹⁴. Certains curateurs²⁴¹⁵ posent aussi la question du commissariat dans l'espace public, une manière à la fois de se détacher des institutions muséales et de rendre visible leur activité.

²⁴⁰¹ Bureau for Open Culture, *Of Other Spaces*, Columbus, Columbus College of Art and Design, 2009.

²⁴⁰² Rebecca DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art : The Politics of Display in France After 1968*, New York, Cambridge University Press, 2006.

²⁴⁰³ Barnaby Drabble, Marianne Eigenheer et Dorothee Richter, *Curating Critique*, Frankfurt am Main: Revolver, 2007 ; Dorothee Richter, *On Curating Issue 08 : Institution as Medium. Curating as Institutional critique ? Part II*, OnCurating.org, 2011 ; Dorothee Richter, *On Curating Issue 13 : Institution as Medium. Curating as Institutional critique ? Part II*, OnCurating.org, 2012.

²⁴⁰⁴ Gareth Evan, Karen Alexander, *The Right Dissonance*, Londres, Curating Contemporary Art, Royal College of Art, 2011.

²⁴⁰⁵ Bernard Fibischer, *L'art exposé: Reflections on the notion of exhibition in the 1990*, Künsnacht, Cantz, 1995.

²⁴⁰⁶ Catherine Grenier, *La fin des Musées ?*, Paris, éditions du regard, 2013.

²⁴⁰⁷ Christian Kravagna, *The Museum as Arena : Institutional-Critical Statements by Artists*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

²⁴⁰⁸ Vanessa Joan Muller et Nicolaus Schafhausen, *Under Construction: Perspectives on Institutional Practice*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

²⁴⁰⁹ Peter Nøever, *The Discursive Museum*, Osfieldern, Hatje Cantz Publishers, 2001.

²⁴¹⁰ Dorothee Richter, *On Curating Issue 21 : (New) Institution(alism)*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

²⁴¹¹ Clive, Robertson *Policy Matters : Administrations of Art and Culture*, Toronto, YYZ Books, 2006.

²⁴¹² Gregory Sholette, *Dark Matter : Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press, 2011.

²⁴¹³ Fred Wilson, *Mining the Museum*, New York, Baltimore Historical Society and the New Press, 1991.

²⁴¹⁴ Sally McKay et Andrew J. Paterson, *Money, Value, Art: State Funding, Free Markets, Big Pictures*, Toronto, YYZ Books, 2000. Melanie O'Brian (dir.), *Vancouver Art & Economies*, Vancouver, Arsenal Pulp Press and Artspeak, 2007. Brian O'Doherty, *White Cubes, Installations, Whiteness and Money, A Manual for the 21st Century Art Institution*, Londres, Whitechapel Gallery. Singh, *Globalized Arts, The Entertainment Economy and Cultural Identity*, New York: Columbia University Press, 2011. Bruno S. Frey et Werner W. Pommerehe, *Muses and Markets : Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford, Basil Blackwell, 1989. Steven Globberman, *Culture, Governments and Markets : Public Policy and the Culture Industries*, Vancouver, Fraser Institute, 1987. Jonathan Harris, *Art, Money, Parties : New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, Liverpool, Liverpool University Press, Tate Liverpool, 2004. Noah Horowitz, *Art of the Deal : Contemporary Art in Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

²⁴¹⁵ Kim Gurney, *The Art of Public Space : Curating and Re-imagining the Ephemeral City*, Palgrave Macmillan, 2015. Miwow Know, *One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004. Erica Lehrer, Cynthia E. Milton, Monica Patterson, *Curating Difficult Knowledge : Violent Pasts in Public Places*, Palgrave Macmillan, 2011. James Meyer, Gregg Bordowitz, Tom Burr, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Zoe Leonard, Christian Müller, *Chicago Urban Ecology Action Group. What Happened to the Institutional Critique?* New York, American Fine Arts, 1993. W.J.T Mitchell, *Art and the Public Sphere (A Critical Inquiry Book)*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

7. Être curateur

Être curateur c'est admettre qu'une exposition peut aussi être un échec, organiser une exposition c'est aussi admettre qu'il peut exister une faille, sous forme d'imprévu qui apportera une dimension non voulue à l'exposition. Depuis une décennie le rôle du curateur a pris de plus en plus d'importance, le terme est entré dans le vocabulaire du monde de l'art remplaçant volontiers les mots de conservateur, organisateur ou directeur de musée. L'activité curatoriale, est une pratique qui a rapidement construit sa propre histoire²⁴¹⁶, possédant de nombreuses facettes, ainsi qu'un territoire inexploré. Dans *Histoire de La folie à l'âge classique*, Michel Foucault décrit l'hôpital général parisien non comme un établissement de soin, mais comme une maison de confinement, il suggère que cela était « une sorte de structure semi judiciaire et entièrement administrative, avec ses pouvoirs constitués et en dehors des cours, les juges décidaient et exécutaient²⁴¹⁷ ».

Pour Kate Fowle de manière similaire « les musées et les galeries peuvent historiquement être compris comme une gouvernance administrative de la culture comme sujet de conservation et de présentation²⁴¹⁸ ». Dans cette avalanche d'expositions toutes aussi généreuses les unes que les autres, le curateur ou faiseur d'exposition, sur le modèle de Harald Szeemann, possède un sens charitable et une responsabilité oscillante, en d'autres circonstances son impulsion est plus idéologique et l'art devient finalement instrument de propagande. Il est évident aujourd'hui de considérer l'exposition *Attitudes* comme inaugurale, mais lorsque Harald Szeemann quitta ses fonctions au sein de la *Kunsthalle* en 1969, il devenait précurseur du créateur nomade, itinérant. Tout comme lui, Walter Hopps était un perfectionniste et un non conformiste qui refusait de se soumettre à la logique administrative ou à la routine de l'institution. Walter Hopps ajouta : « pour moi, le corps du travail est donné par l'artiste, une sorte de point que vous essayer de relier ou comprendre. Il vous met dans un certain état psychologique²⁴¹⁹ ».

Harald Szeemann se décrivant comme un faiseur d'exposition, nous pouvons penser qu'un curateur est aussi un médiateur, un facilitateur, un producteur. Walter Hopps se qualifiait, lui, de conducteur à comprendre comme un chef d'orchestre. Aujourd'hui un curateur est comparé à un DJ ou à un maître en improvisation, qui *sample* et combine les œuvres, les actions, les idées. Aujourd'hui l'institution n'est plus seulement le musée mais aussi une industrie qui a grandi avec les faiseurs d'exposition. Le rôle principal du curateur indépendant est de concevoir des expositions incluant

²⁴¹⁶ Thomas Hoving, Kate Learson, Lori Stein, *Master Pieces : The Curator's Games*, Londres, W. W. Norton & Company, 2005.

²⁴¹⁷ Michel Foucault *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

²⁴¹⁸ Kate Fowle, « who cares ? Understanding the Role of the curator today », in Steven Rand, (dir.), *cautionary tales : critical curating*, loc. cit., p.26.

²⁴¹⁹ Hans Ulrich Obrist, « Walter hopps hopps hopps- art curator », Artforum février 1996.

également la conception ou l'édition de catalogue. Il est un intermédiaire entre différents mondes, celui du travail des artistes, celui de l'espace d'exposition (galeries²⁴²⁰, musées etc.) et le public.

En montrant et en écrivant sur les expositions, le curateur interprète les œuvres comme un chef d'orchestre interprète une œuvre. Cette interprétation n'est pas à comprendre comme une instrumentalisation mais comme une partition que l'on rejoue le plus fidèlement possible selon les indications de l'artiste. Il est indéniable que la volonté d'indépendance des artistes et des commissaires d'exposition ne sont pas concomitantes, les artistes ont en premier eu cette volonté de liberté mais il s'agit avant tout pour les artistes et les curateurs de considérer l'autonomie de l'art²⁴²¹.

Jean-Marc Poinot prend comme exemple trois curateurs, Seth Siegelaub, Catherine David et Okwui Enwezor qui, malgré des approches différentes, constatent des changements majeurs depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Seth Siegelaub constate l'institutionnalisation de l'art et la perte de sa valeur critique, Catherine David croit que l'art reste une valeur critique face au triomphe du capitalisme et Okwui Enwezor voit dans la décolonisation l'abrogation de toute autonomie de l'art : « Pour comprendre ce qui constitue l'avant-garde aujourd'hui, on doit commencer non par le champ de l'art contemporain, mais par celui de la culture et de la politique, comme par celui de l'économie qui gouverne toutes les relations qui se sont mises en place sous l'hégémonie envahissante du capital²⁴²² ». Ce n'est pas Harald Szeemann qui invente l'exposition d'art dans laquelle y se trouvent aussi d'autres objets. Aujourd'hui s'est opéré une banalisation de l'exposition, Walter Benjamin écrivait dans *Paris, capitale du XIXème siècle* : « les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire²⁴²³ ».

Walter Benjamin dénonçait déjà l'opération qui consiste à donner un autre sens aux œuvres de par leur déplacement, cette banalisation ne prive toute fois pas l'œuvre de sa principale qualité. Ces idées ne sont pas seulement à mettre au crédit d'artistes conceptuels mais aussi aux philosophes et penseurs tel Jean-François Lyotard avec l'exposition *Les Immatériaux* en 1985 au Centre George Pompidou²⁴²⁴.

²⁴²⁰ Nous assistons aussi à la parution d'ouvrages sur des galeristes ayant joué un rôle important dans la diffusion des œuvres des artistes mais aussi dans le paysage artistique et économique. Citons, Brigitte Kölle, *okey dokey, Konrad Fischer*, Cologne Walther Könnin Verlag, 2007 ; Jean-Louis Maubant, *Roger Pailhas, une galerie dans la ville*, Dijon, Les Presses du réel, 2007 ; Gesine Tosin, 139 Spring Street, NYC, 1973-1975, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, 2014 ; Julie Verlaine, *Daniel Templon : Une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.

²⁴²¹ Voir pour cela, Jean-Marc Poinot « L'Art et son contexte ou la question du culturel », in Florence Derieux (dir.), *Harald Szeemann- Méthodologie individuelle*, Zürich, JRP Ringier, 2008, p. 22-27. Ce texte a été initialement écrit pour le colloque « L'Art contemporain et son exposition » au Centre Georges Pompidou, Paris, 7-8.10.2002. Repris et augmenté pour la présente édition.

²⁴²² Okwe Enwezor, *the black box, in Documenta 11, Platform : exhibition*, Catalogue, Ostfildern-ruit, Hatje Cantz, 2002, p.45.

²⁴²³ Walter Benjamin, *essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël – Gonthier, 1983, p.44.

²⁴²⁴ Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Cette exposition qui mettait « en évidence, [rappelle Marc Jimenez], l'influence des nouvelles technologies sur notre rapport au monde, au savoir, à la culture et aux arts. L'immatérialité est, selon le philosophe, l'une des caractéristiques fondamentales de l'âge postmoderne²⁴²⁵ ».

8. Curateur versus artiste

Comme le rappelle le penseur allemand Boris Groys : « le travail de curateur consiste en un placement des œuvres dans l'espace d'exposition. C'est d'ailleurs ce qui différencie le curateur de l'artiste, l'artiste ayant le privilège d'exposer des objets qui n'ont pas encore été élevés au rang d'œuvre d'art²⁴²⁶ ». Ces objets prennent le statut d'œuvre d'art lorsqu'ils sont dans l'exposition. Boris Groys prend l'exemple de Marcel Duchamp et de sa décision de présenter un urinoir dans un lieu d'exposition. Ce qui fait que Marcel Duchamp soit un artiste, c'est que son urinoir est devenu œuvre d'art lorsqu'il fut exposé. Si le même geste avait été fait par un curateur, cet urinoir ne serait pas devenu une œuvre d'art mais l'urinoir du curateur ou un objet pris comme « exemple d'une certaine époque du design européen²⁴²⁷ ».

Lorsque l'exposition sera terminée, l'urinoir du curateur retournera au mieux, chez lui, tandis que celui de l'artiste, celui qui est devenu comme par magie, une œuvre d'art, peut et va même intégrer les collections d'un musée. Car l'artiste est un magicien : « le curateur peut exposer, mais il n'a pas le pouvoir magique de changer en art ce qui n'en est pas par le simple fait de l'exposer. Cette capacité, selon les conventions culturelles actuelles, appartient à l'artiste, et à lui seul²⁴²⁸ ». Boris Groys rappelle que cela ne fut pas toujours le cas, et qu'il fut une époque où le curateur décidait de ce qui pouvait devenir une œuvre d'art. Une époque que nous pouvons estimer être celle qui vit l'apparition des musées au tournant du XIXe siècle. Ainsi, tous les objets ayant une certaine valeur et une esthétique supérieure à d'autres, étaient des objets rituels et religieux, les objets qui ornaient les riches demeures furent accumulés et « exposés comme œuvre d'art – c'est-à-dire, comme des objets de contemplation pure, autonomes et défonctionnalisés²⁴²⁹ ». Ce sont les administrateurs de ces musées, pas encore commissaires et encore moins curateurs, qui vont changer le statut de ces objets en les haussant au rang d'œuvre d'art.

Mais alors comment ce pouvoir magique de transformation des objets iconiques en œuvre d'art est passé du commissaire à l'artiste ?

Boris Groys donne une réponse très simple, les commissaires avaient, en élevant au rang d'œuvre d'art des objets sacrés, dévalué la valeur symbolique de ces derniers, tandis que Marcel Duchamp en élevant au rang d'œuvre d'art un urinoir, avait élevé la valeur symbolique d'un objet

²⁴²⁵ Marc Jimenez, « De l'immatériel au gazeux », in Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005, p. 272-273.

²⁴²⁶ Boris Groys, « sur le Curating », *Zéro Deux* n° 50, été 2009, p. 41.

²⁴²⁷ *Ibid.*

²⁴²⁸ *Ibid.*

²⁴²⁹ *Ibid.*, p. 42.

simple, ne la dévaluant pas. Là est le tournant historique et symbolique. Marcel Duchamp, en transgressant, crée l'ontologie d'un nouveau paradigme. Ainsi, l'économie symbolique de l'exposition change aussi. D'un changement de relation passé du sacré au profane, la transgression iconoclaste s'est transformée en une acceptation iconophile. Boris Groys analyse l'exposition même, qui, selon lui, possède un caractère narratif, « une exposition raconte une histoire²⁴³⁰ ». Traditionnellement le musée raconte une histoire, l'histoire des victoires et des batailles passées, l'histoire des nobles à travers leurs portraits et puis l'histoire de l'art. « Les œuvres individuelles chroniquaient cette histoire²⁴³¹ ». Le curateur, dans un tel contexte et avec un tel retournement, n'a comme possibilité que de contextualiser des œuvres et de raconter une histoire, l'exposition faisant office de narration. Avec la notion de narratologie, s'impose un nouvel acteur, le narrateur. À ne pas confondre avec l'auteur du texte qui, comme le souligne Gérard Genette²⁴³², définit l'état narratif (intradiegétique) à sa relation à l'histoire ou au récit (Homodiegétique). Comme le souligne Jean-Marc Poinot²⁴³³, le discours de l'artiste est lui extradiegétique-homodiegétique, cela signifie que le narrateur raconte sa propre histoire.

Les artistes vont commencer à se méfier des commissaires, pour finalement arriver à la situation actuelle, celle d'une méfiance mutuelle redoublée d'un besoin de l'un et de l'autre. Mais jusqu'à quand cette relation amour/haine existera-t-elle ? Les artistes ont commencé à se méfier des commissaires quand ces derniers ont commencé à être perçus comme les sosies, comme les doubles (Doppelgänger) destructeurs de l'artiste qui en exposant faisaient œuvre. C'est l'époque où les commissaires assurant le rôle de fossoyeur procèdent en exposant des œuvres, à leur mise au tombeau muséale.

Boris Groys déclare que : « les artistes gagnèrent le grand public à leur cause, parce que le grand public ne connaissait rien de l'histoire de l'art²⁴³⁴ ». Il ajoute que le public refuse toute médiation, toute explication des œuvres, ces dernières devant se révéler elles-mêmes, tel le Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs : « Le grand public croit fermement en une signification autonome de l'œuvre individuelle²⁴³⁵ ». Le travail de médiation fait par un curateur est perçu comme suspect pour le grand public car il interfère entre l'œuvre et lui-même. Je tends à penser que cette vision est caduque, puisqu'aujourd'hui, le grand public est très friand des médiateurs, des explications des œuvres. Preuve en est le grand succès des visites d'expositions, mais aussi des lieux et différents tours de centres d'art et musées organisés par ces mêmes établissements culturels. Par contre, ce qui fausse l'approche des œuvres pour le grand public, c'est le marché de l'art, le prix des œuvres étant toujours mis en avant en

²⁴³⁰ *Ibid.*

²⁴³¹ *Ibid.*

²⁴³² Gérard Genette, « discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, et Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

²⁴³³ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

²⁴³⁴ Boris Groys, « sur le Curating », *loc. cit.*, p. 42.

²⁴³⁵ *Ibid.*

matière d'art contemporain. Pour Boris Groys, le marché de l'art est plus agréable pour le grand public car « les œuvres qui circulent sur le marché sont individualisées, décontextualisées, « incuratées » - elles ont donc la possibilité apparemment pure et simple de démontrer leur valeur inhérente ».

Les œuvres sont effectivement décontextualisées, mais elles le sont dès qu'elles quittent l'atelier de l'artiste, vivant plusieurs vies : la première celle une fois terminée dans l'atelier, la seconde, celle de l'exposition et la troisième celle de la vente dans l'appartement d'un collectionneur où elle est recontextualisée au milieu d'autres œuvres mais aussi du mobilier et de l'espace à vivre. Une quatrième vie est possible lors de la revente en salle des ventes, ce qui lui fera vivre une vie semblable à la troisième. Les œuvres sont donc rapidement décontextualisées. Les œuvres présentes sur le marché de l'art sont toutefois elles aussi curatées, elles ne sont pas « incuratées » ; tout est curation, tout est curatisme, tout est curatable, tout est en cours de curation. Ainsi les œuvres présentées en salles des ventes font elles aussi l'objet d'un travail curatorial, de la part de l'équipe de la salle des ventes.

Il suffit de se reporter aux volumineux catalogues des salles de ventes (Sothebys, Christies ou Pierre Bergé) qui rivalisent d'ingéniosité pour présenter les œuvres avant leurs ventes. Des maisons de ventes qui possèdent même leur propres magazines afin de promouvoir, les artistes qui un jour se retrouveront en leur locaux, comme « At Auction » de Sothebys et à « Christies magazine ». La volonté de présenter une œuvre de façon parfaite, dans l'acceptation et la volonté de ne pas intervenir ou interférer avec l'œuvre, consisterait à exposer cette œuvre dans un espace totalement décontextualisé et complètement décontextualisable, une sorte de *white cube* des plus neutres. Il faudrait aussi que le spectateur puisse complètement s'abstraire de ce *white cube* neutre, ce qui paraît complètement impossible. La recherche de l'authenticité d'une œuvre paraît elle aussi difficile à réaliser. Comme l'écrivait Giorgio Agamben : « l'image est un être, et l'apparence, comme la visibilité font partie de son essence²⁴³⁶ ». Boris Groys précise justement « cette définition de l'essence de l'œuvre ne suffit pas à garantir la visibilité d'une œuvre concrète²⁴³⁷ ». Il est vrai qu'une œuvre d'art ne peut se présenter en elle-même en tant qu'œuvre simplement par sa définition d'œuvre d'art, cela ne suffit pas. Les œuvres ont un handicap, celui du besoin d'un intercesseur, de quelqu'un qui fasse le lien, qui mène le spectateur à l'œuvre. Ce qui rend logique l'étymologie du terme curateur, en l'occurrence « prendre soin de », qui prend alors tout son sens. Impuissantes de se présenter elles-mêmes, les œuvres d'art ont besoin que l'on prenne soin d'elles, d'où le *curating*. Ce *curating* agit comme un « Pharmakon au sens derridien », précise Boris Groys, certes, un pharmakon qui serait le remède, mais n'oublions pas que le pharmakon derridien est une opération mimétique du remède et aussi du poison²⁴³⁸.

²⁴³⁶ Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, (trad. Martin Ruef), 2005.

²⁴³⁷ Boris Groys, « sur le Curating », *loc.cit.*, p. 42.

²⁴³⁸ Voir Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1993.

Dans notre cas, celui du commissariat d'exposition, quel est le remède ? Quel est le poison ? Terreau de l'apparition de l'œuvre d'art, l'exposition, fait apparaître une opération curatoriale qui elle-même ne peut être invisible. Tout *curating* est visible, même le plus discret ou celui qui se veut le plus effacé. Le travail curatorial ne doit-il pas plutôt s'affirmer ? Être des plus présents ou en tout cas des plus visibles ? Certains curateurs ne rejettent pas cette proposition, comme Eric Troncy, dont la visée curatoriale est une opération de mise en espace et une démarche de narration, soit une affirmation d'autorité. « La pratique curatoriale ne peut éluder la logique de la représentation²⁴³⁹ », mais elle ne peut pas non plus y échapper. Il faut dès lors rendre compte des diverses catégories de curateurs, au nombre de trois : les curateurs-conservateurs, les curateurs indépendants et les artistes-curateurs²⁴⁴⁰.

Finalement chacun essaie de marquer le territoire de commissariat d'exposition par des idées, « des concepts », qui peuvent à la longue devenir des attitudes (sans forme). Mais se distingue dans le domaine curatorial, deux curateurs français atypiques. Christophe Kihm propose six modèles d'exposition, « ces modèles peuvent aussi se mêler dans des expositions qui en explorent les combinatoires²⁴⁴¹ ». Ces six modèles sont : le modèle poétique (l'exposition comme poème), le modèle épistémologique (l'exposition comme science), le modèle ludique (l'exposition comme jeu et/ou comme fête), le modèle cosmologique (l'exposition comme invention du monde), le modèle cométique (l'exposition comme design), et le modèle expérimental (l'exposition comme laboratoire).

L'autre curateur est Eric Troncy, qui en 2003 va organiser l'exposition *collustre* à la collection Lambert (Avignon). À travers cette exposition il va affirmer la position de l'auteur : « on est toujours « auteur » d'une exposition. Celui qu'on appelle « commissaire » ne disparaît jamais vraiment derrière les œuvres²⁴⁴² ». Cette exposition à Avignon va attirer les foudres de plusieurs critiques et curateurs dont Eric Mangion : « Les œuvres exposées étaient utilisées afin d'alimenter un vaste récit désenchanté dont on ne peut nier l'efficacité visuelle. C'est ainsi que le néon de Claude Lévêque, « Nous sommes heureux », se trouvait confronté à une superbe niche pour chien signée Gucci. Évidemment, dans ce type de contexte, la pensée de l'artiste importe peu. Seul le récit du commissaire compte²⁴⁴³ ».

Pour Eric Troncy peut importe ce que pense les artistes. « Ce que pensent les artistes, finalement, ce n'est pas vraiment mon problème. La plupart de ces œuvres ont été vendues et viennent de collections publiques ou privées²⁴⁴⁴ », confie-t-il à Elisabeth Wetterwald.

²⁴³⁹ Boris Groys, « sur le Curating », *loc. cit.*, p. 42.

²⁴⁴⁰ Se reporter à Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud avec la collaboration de Séverine Sofio, 3 Types de degrés de la réalité curatoriale, in *Réalités du commissariat d'exposition*, (sous le dir. de C_E_A), *loc. cit.*, p. 13-33.

²⁴⁴¹ Christophe Kihm, « notes pour une théorie de l'exposition », in David Zerbib, *In octavo. Des formats de l'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 87

²⁴⁴² Elisabeth Wetterwald, « Entretien avec Eric Troncy », catalogue *collustre*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p. 156.

²⁴⁴³ Cité in Éric Troncy démoli par Éric Mangion, <http://www.sitaudis.fr/Incitations/eric-troncy-demolli.php> (consulté le 27/03/2016).

²⁴⁴⁴ *Ibid.*

« Une partie du milieu de l'art semble tellement fascinée par l'univers de la mode qu'elle est tout à fait prête à accepter la présence de Gucci [...] c'est un piège dans lequel tout le mode est tombé²⁴⁴⁵ ». Contrairement à ce que pense Eric Troncy, tout le monde n'est pas tombé dans le piège, que cela soit Eric Mangion ou encore Elisabeth Lebovici qui s'exprime : « Plutôt que de parler d'une esthétique, il faut reconnaître qu'il existe un «style Troncy», un peu comme on parle de western-spaghetti. Ce style, déjà reconnaissable à celles et ceux qui ont vu les précédentes expositions signées Troncy ou lu ses chroniques (dans Documents sur l'art contemporain, Vogue, Numéro, les Inrocks), est fait d'un grand respect pour l'objet d'art qui présente bien et d'une fascination avouée pour les reality shows et les tournois de célébrités. Les icônes et les idoles, à la fois. En témoigne la dernière salle. Au mur, un néon trace en lettres tremblantes le slogan «Nous sommes heureux» (Claude Lévêque) tandis qu'au sol est posée une panier à chiens en Plexiglas et coussin noir, signée Gucci. Le «style Troncy» revendique à la fois la politique des auteurs et l'émission télévisée C'est mon choix²⁴⁴⁶ ».

Pour l'exposition *Dramatically Different* que Eric Troncy organisa au Magasin de Grenoble, il écrivit un texte pour le livret de l'exposition, intitulé « Le spectateur dans l'exposition » dans lequel le curateur écrit d'emblée : « comme j'écris, je suis le spectateur à venir de l'exposition qui m'occupe déjà dans sa fabrication²⁴⁴⁷ ». Plus loin il s'interrogera sur le rôle du commissaire dans une telle exposition collective, remettant en cause la notion de white cube (Brian O'Doherty), notamment avec le texte « l'œil du spectateur », et rappelons pour que Brian O'Doherty « cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique²⁴⁴⁸ ». Eric Troncy écrit lui : « pour ma part, le modèle de la boîte blanche qui isole (et préserve) me paraît particulièrement anachronique, en ceci qu'il est fondé sur une restitution supposée de l'autonomie de l'œuvre qui trouve son origine dans l'art des années soixante-dix²⁴⁴⁹ ».

Nous sommes en 1998 lorsqu'il écrit ces lignes pour une exposition dans un espace au caractère industriel. Un « style Troncy » que nous retrouvons dans une exposition plus récente, *The Shell (Landscapes, Portraits & Shapes)* [Fig. 239], à galerie parisienne Almine Rech en 2015²⁴⁵⁰. Cette exposition regroupait une vingtaine d'artistes²⁴⁵¹ de générations différentes ayant comme point

²⁴⁴⁵ Elisabeth Wetterwald. « Entretien avec Eric Troncy », in catalogue *collustre, op. cit.*, p. 158.

²⁴⁴⁶ Elisabeth Lebovici, « Inventaire à la Troncy », Libération, 31 juillet 2003.

²⁴⁴⁷ Eric Troncy, « Le spectateur dans l'exposition », Grenoble, Centre National d'Art Contemporain, Le Magasin, livret de l'exposition, repris in Eric Troncy, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, les presses du réel, 1998, p. 105.

²⁴⁴⁸ Brian O'Doherty, « L'œil du spectateur », in *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, jrp/Ringier, 2008.

²⁴⁴⁹ Eric Troncy, « Le spectateur dans l'exposition », *loc. cit.*, p. 115.

²⁴⁵⁰ «The Shell (Landscapes, Portraits & Shapes), a show by Eric Troncy», du 10 janvier au 14 février 2015 à la Galerie Almine Rech, Paris

²⁴⁵¹ John M Armleder, Jean-Baptiste Bernadet, Joe Bradley, Bernard Buffet, Brian Calvin, John Currin, Daan van Golden, Charline von Heyl, David Hockney, Alex Israel, Alex Katz, Karen Kilimnik, Bertrand Lavier, Erik Lindman, John McAllister, David Ostrowski, Richard Phillips, Bridget Riley, Christian Rosa, Julian Schnabel, Alain Séchas, Josh Smith, Betty Tompkins, Ida Tursic & Wilfried Mille, Jonas Wood, Christopher Wool et une Sculpture de Katharina Fritsch.

commun la peinture, l'accrochage linéaire où « la peinture, dont les images échangées sur Internet, Instagram, Facebook, Twitter, circulent désormais à profusion et instantanément, libérées de perspectives, d'évaluation, d'analyse. Les tableaux exposés traversent sans ordre ni hiérarchie générations et styles disparates, formant un panorama sans chronologie, « à la Google²⁴⁵² ». L'impression laissée par une telle exposition est celle d'une certaine fragilité essentiellement dûe à l'accrochage «à 360°», comme le souligne le critique Eric Loret : « il appartient à chaque visiteur de régler les intensités, de se laisser parcourir par des couleurs, des formes, des figures, des thématiques²⁴⁵³ ». Ce qui pousse à se demander jusqu'où le curateur-auteur est- responsable ?

Car une fois au centre de cette exposition, qui donne l'impression de défiler devant nos yeux, il est évident que chacune des toiles exposées n'est plus seule, touchant à sa droite et à sa gauche une autre toile, qui la pousse, « comme si ce qu'elle représentait ou le geste qu'elle matérialisait la dépassait complètement, ne prenait consistance que dans la comparaison, d'un pays et d'une génération à l'autre, dans le collectif²⁴⁵⁴ ». Cette accélération, cette sensation de vertige face à une œuvre d'art n'est pas sans rappeler le syndrome de Stendhal qui est ici présenté dans sa version « troncienne ».

Il est important de remarquer que la figure du commissaire indépendant est contemporaine de la critique institutionnelle²⁴⁵⁵ et de l'acceptation d'un musée comme œuvre d'art. Marcel Broodthaers et son « Musée d'art moderne-département des aigles », qui éleva au rang d'œuvre un musée fictif. L'opération de l'artiste est double, d'un côté, il critique l'institution en endossant tous les rôles (artiste, conservateur, gardien, curateur, chercheur, assistant, médiateur), de l'autre côté, il opère à un glissement ne dénigrant pas le musée, ne le dévaluant pas, l'élevant. Marcel Broodthaers apposait des étiquettes au-dessous des pièces présentées dans son musée qui indiquait « ceci n'est pas une œuvre d'art », le geste magrithien renvoie à ce que l'artiste surréaliste belge nommait le « visible caché ».

Dans une lettre à Patrick Walber, René Magritte explique deux de ces tableaux « doivent leur intérêt à l'existence devenue consciente pour nous du visible apparent et du visible caché – qui ne sont jamais séparés dans la nature. Quelque chose de visible cache toujours autre chose de visible²⁴⁵⁶ ». Dans une autre adressée à Michel Foucault, l'artiste écrit que le tableau *Les Suivantes* « sont l'image visible de la pensée invisible de Velasquez. L'invisible serait-il donc visible parfois ?²⁴⁵⁷ ». Si le mot chien ne mord pas comme le dirait le sémiologue William James, le musée de Marcel Broodthaers ne conserve pas. Si le mot chien ne mord pas, comme le dirait le sémiologue William James, le musée de Marcel Broodthaers ne conserve pas. Alors comme l'écrit Michel Foucault, « Rien de tout cela n'est

²⁴⁵² Eric Troncy, *The Shell (Landscapes, Portraits & Shapes)*, Communiqué de presse de l'exposition.

²⁴⁵³ Eric Loret, « The Shell, Patchwork in progress », *Libération*, 21 janvier 2015.

²⁴⁵⁴ *Ibid.*

²⁴⁵⁵ Gerald Raunig et Gene Ray, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks, 2009.

²⁴⁵⁶ Patrick Walber, *René Magritte*, Bruxelles, André de Rache, 1965, p. 248.

²⁴⁵⁷ René Magritte, « Lettre à Michel Foucault », le 23 mai 1966 in Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe, Fata Morgana*, 1973, p. 85.

une pipe; mais un texte qui simule un texte; un dessin d'une pipe qui simule un dessin d'une pipe; une pipe (dessinée comme n'étant pas un dessin) qui est le simulacre d'une pipe (dessinée à la manière d'une pipe qui ne serait pas elle-même un dessin)²⁴⁵⁸».

Sept discours se retrouvent dans un seul énoncé. Il n'en fallait pas moins pour abattre la forteresse où la similitude était prisonnière de l'assertion de ressemblance. Tout comme Michel Foucault, Marcel Broodthaers admet que son travail se complait à un certain négativisme, « que ses livres étaient des instruments de lutte contre la bourgeoisie. Il essayait toujours de traiter des sujets qui puissent rejoindre un maximum de gens. Il leur fournissait des instruments qu'ils utiliseraient ensuite à leur gré dans leur domaine²⁴⁵⁹ ». De son côté le curateur prend son indépendance sous l'impulsion de Harald Szeemann, pourfendeur de l'institution au sein même de l'institution (Kunsthalle de Berne).

Le ver est dans le fruit - l'artiste en tant que critique et le curateur en tant qu'indépendant - le musée ne lui résistait pas et bien au contraire, avec son grand pouvoir d'attraction, il va récupérer ces deux postures, faisant aujourd'hui le paradigme de son existence. Les musées présentent désormais des artistes-curateurs « curatant » pour un oui pour un non et avalent ces curateurs indépendants qui ne désirent que la notoriété. Car au fond qu'elle est la différence entre un curateur indépendant et un artiste-curateur ?

Les curateurs indépendants voyagent, font le tour de la planète et organisent des expositions internationales « comparables à des installations artistiques » comme autant de projets artistico-curatoriaux indépendants. Le paroxysme d'une telle attitude est sans contexte Hans Ulrich Obrist. Chez lui les œuvres servent souvent d'alibi, elles illustrent son propos, dont seul le curateur a les clés de la compréhension²⁴⁶⁰. Une attitude nouvelle que nous retrouvons chez certains jeunes curateurs dits indépendants.

Pour Boris Groys, « le curateur indépendant est un artiste radicalement sécularisé. Il est artiste parce qu'il fait tout ce que les artistes font. Mais il est un artiste qui a perdu son aura, qui ne dispose plus de pouvoirs magiques, qui ne peut plus doter les objets d'un statut artistique²⁴⁶¹ ». Certes, mais le curateur ne réalise pas d'œuvre quelque soit le médium, car l'exposition n'est pas une œuvre même si on a tendance à le croire aujourd'hui. Les expositions de Pierre Huyghe, Philippe Parreno ou Dominique Gonzalez-Foerster, ne sont pas des œuvres, mais des entités, des tous, des ensembles. L'exposition est une vision globale où s'articule différentes pièces qui elles-mêmes s'articulent avec l'espace environnant.

L'approche de Hans Ulrich Obrist est somme toute assez claire, en écrivant lui-même, l'histoire des expositions, il met en scène ses prédécesseurs, il écrit l'histoire, la vie, l'hagiographie

²⁴⁵⁸ *Ibid.*

²⁴⁵⁹ Georges Gauthier Larouche, « Michel Foucault : dits et écrits, Volumes I et II (1954-1975), in *Nuit Blanche*, Magazine littéraire, n° 63, 1996, p. 18.

²⁴⁶⁰ Un des exemple les plus parlant est « Utopia Station » curaté par Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist et l'artiste Rirkrit Tiravanija lors de la Biennale de Venise en 2003.

²⁴⁶¹ Boris Groys, « sur le Curating », *loc. cit.*

des curateurs à la manière d'un Vasari qui avait écrit la vie des artistes. Hans Ulrich Obrist cherche à prendre le dessus ou le pouvoir. Toutes les méthodes sont bonnes, il a lui adopté pour le format de l'entretien. Il n'a jamais réellement écrit de manière scientifique et universitaire une histoire du curating. Il procède à une série interminable d'interviews. Il fait même l'objet d'ouvrage où il joue à l'interviewer interviewé²⁴⁶². Comme le souligne Jérôme Glicenstein, « un autre curateur à succès, Jens Hoffmann, partage avec Hans Ulrich Obrist le souhait de voir revalorisée l'histoire de l'exposition face à l'histoire de l'art²⁴⁶³ ». Ce qu'il est intéressant de remarquer ce sont les figures dont ne parle pas Hans Ulrich Obrist en comparaison de ceux qu'il met en avant.

D'autres voies se font entendre, souvent légèrement, mais elles existent. Peut-être que l'avenir du *curating* indépendant en dépend ? Ainsi les positions de Paul O'Neill critiquant lui aussi le curateur suisse, lui trouvant une propension à l'appropriation des expositions du passé à son compte²⁴⁶⁴. Seth Siegelau organisait, il est vrai, des expositions et des conférences, mais c'est par l'édition qu'il « assure son rôle de diffuseur artistique. Non pas diffuseur d'un savoir à propos de l'art, mais bien de l'art lui-même dans ses nouvelles formes » comme le remarque Jérôme Dupeyrat²⁴⁶⁵.

Seth Siegelau s'explique : « Quand l'art s'occupe de choses sans rapport avec la présence physique, sa valeur intrinsèque (communicative) n'est pas altérée par sa présentation imprimée. L'utilisation de catalogues et de livres pour communiquer (et disséminer) l'art est le moyen le plus neutre pour présenter le nouvel art. Le catalogue peut maintenant jouer comme information de première main [*primary information*] pour l'exposition, en opposition avec l'information de seconde main [*secondary information*] au sujet de l'art dans les magazines, catalogues, etc., et, dans certains cas, l'exposition peut être le catalogue²⁴⁶⁶ ». Ce que cherche Hans Ulrich Obrist, c'est imposer de nouvelles règles, les siennes, afin d'être l'inventeur d'un nouveau canon curatorial à suivre²⁴⁶⁷.

Il existe d'autres voies, dissonantes comme celles de Damien Ayrault, Estelle Nabeyrat, Alexandra Fau, Valentine Meyer, Leila Simon, Nathalie Pariente, Marianne Lanavère, Raphaële Jeune, Fabienne Bidault, Mikaela Assolent, Sophie Auger, Marianne Derrien, Isabelle Henrion, Yoann

²⁴⁶² Holly Crawford, *Hans Ulrich Obrist Indexed : Everything You Always Wanted to Know (About Curating)*, Lokke, 2015. Hans Ulrich Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating – But Were Afraid to Ask*, Londres, April Elisabeth Lamm, 2011. Dans ce dernier nous assistons à l'auto-panégyrique du curateur globe-trotter, interviewé par seize amis et personnalités du monde de l'art (Jean-Max Colard, Robert Fleck, Jefferson Hack, Nav Haq, Noah Horowitz, Sophia Krzys Acord, Brendan McGetrick, Markus Miessen, Ingo Niermann, Paul O'Neill, Philippe Parreno & Alex Poots, Juri Steiner, Gavin Wade, Enrique Walker.)

²⁴⁶³ Jérôme Glicenstein, *l'invention du curateur*, op. cit. p. 146.

²⁴⁶⁴ Paul O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture*, Cambridge, MIT Press, 2012. Paul O'Neill, et Mick Wilson, *Curating Research*, Londres, Open Editions/de Appel, 2015, p. 11-23.

²⁴⁶⁵ Jérôme Dupeyrat, « Seth Siegelau : exposer, publier... », <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelau-exposer-publier/>

²⁴⁶⁶ « On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n°917, Décembre 1969, p. 202. Cité par Anne Mœglin-Delcroix, « La documentation comme art dans le livre d'artiste », *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, p. 305.

²⁴⁶⁷ Voir Simon Cheikh, « On the standards of standards, or, curating and canonization », *manifesta journal* n° 11, loc. cit.

Gourmel et Elodie Royer, Anne-Lou Vicente²⁴⁶⁸, Zoé Gray, et à l'étranger Barnaby Drabble, Dorothee Richter, Howie Chen et Gabrielle Giattino, Fernanda Albuquerque, Ruth Auerbach, Ute Meta Bauer, teresa Gleadowe, Cuauhtémoc Medina, Ilaria Bonacossa, Lorenzo Bruni, Daniela Cascella, Gigiotto del Vecchio, Marina Sorbello, Peio Aguirre, Annie Fletcher, Paul O'Neill, Irit Rotgoff, Simon Sheikh, et bien d'autres. En France, le CEA (commissaires d'exposition Associés) regroupe sous forme associative, les curateurs indépendants. Cette association ayant pour but de promouvoir « l'activité de commissaire d'exposition sur le territoire français et vers l'international afin de développer les opportunités de travail pour ses professionnels²⁴⁶⁹ ».

À l'étranger, les curateurs indépendants sont regroupés sous l'appellation ICI (Independent international Curators). Les curateurs sont aussi regroupés en collectif afin de se donner des moyens d'action plus efficaces. Deux groupes de curateurs retiennent mon attention, *Curating Degree Zero Archive* et *Dispatch*. *Curating Degree Zero Archive* est une initiative de Barnaby Drabble et Dorothee Richter qui prit forme à partir de 1998 lors d'une conférence intitulée « Curating Degree Zero ». En 2003, le projet va changer et les deux curateurs vont orienter leurs recherches vers l'archivage des pratiques curatoriales. Un projet nomade qui fut présenté dans bon nombre de lieux d'exposition et d'institutions²⁴⁷⁰.

En 2014, le collectif met en dépôt ses archives au ZHdK de Zurich. « Au final, ce projet va donner corps à des publications, des dossiers, des cd's, des cartons d'invitation et des sites internet aujourd'hui déposés à la bibliothèque de l'Université de Zurich (ZHdK)²⁴⁷¹ », rappelle Barnaby Drabble et Dorothee Richter. Ces archives s'étalent sur cinq ans, de 2003 à 2008. Des archives qui présentent des documents de plus d'une centaine de curateurs internationaux réputés pour leur sens critique. Les matériaux constituant ces archives ont été donnés par des curateurs, des artistes-curateurs et des collectifs²⁴⁷².

²⁴⁶⁸ Anne-Lou Vicente, Raphaël Brunel, Antoine Marchand, *Le Tamis et le sable*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

²⁴⁶⁹ <http://c-e-a.asso.fr/a-propos/objectif/>

²⁴⁷⁰ Plug-in (Basel), Centre d'Art Contemporain Geneva, Künstlerhaus Bremen, O.K Centrum für Gegenwartskunst (Linz), Spike Island Art Space (Bristol), Halle für Kunst (Lüneburg), International Project Space (Bourneville), Northern Gallery for Contemporary Art (Sunderland), Artlab at Imperial College (London), Sparwasser HQ (Berlin), Edinburgh College of Art, Nuova Accademia di Belle Arti (Milan), Festival der Künste & Museum für Gestaltung (Zürich), INSA Art Space (Seoul), Association Drash & Point Éphémère (Paris), Rakett (Bergen), West Cork Arts Centre (Skibbereen) and Galerija Miroslav Kraljevic, Zagreb.

²⁴⁷¹ Barnaby Drabble et Dorothee Richter, « Curating degree Zero Archive. Curatorial Research », in *On Curating*, No 26, septembre 2015. Voir aussi Barnaby Drabble, Marianne Eigenheer et Dorothee Richter, *Curating Critique*, Frankfurt, Revolver, 2007.

²⁴⁷² Arts Initiative Tokyo, Rosanne Altstadt, Amasté, Artlab, Anthony Auerbach, B+B: Sophie Hope & Sarah Carrington, Marius Babias, Baskamp, Ute Meta Bauer, Lorenzo Benedetti, Tobias Berger, Ursula Biemann, Beatrice Von Bismarck, Blok, Lionel Bovier, Tim Brennan, c a l c, camouflage, Ele Carpenter, Daniela Cascella, Vaari Claffey, Barbara Clausen, consonni, Copenhagen Free University, CRUMB, Alice Creischer & Andreas Siekmann, D.A.E: Peio Aguirre & Leire Vergara, Catherine David, Joshua Decker, Clémentine Deliss, Claire Doherty, Barnaby Drabble, Sergio Edelsztein, Eichelmann, Faiers & Rust, EIPCP, Octavian Esanu, Jacob Fabricius, Elena Filipovic, Fiteiro Cultural, Freee, Mark Garry, Sönke Gau, Catalin Gheorghe, GMK, David Goldenberg, Horst Griese, Frederikke Hansen, Kent Hansen, Maria Hlavajova, Justin Hoffmann, Manray Hsu, Andrew Hunt, Per Hüttner, Instant Coffee, International 3, K&K,

La position de ce collectif « est intéressante en ce qu'elle se distingue de celles promues par Obrist ou Hoffmann dans leurs projets d'histoire des curateurs²⁴⁷³ », souligne Glicenstein. Un autre collectif se distingue, il s'agit de *Dispatch*, fondé par Howie Chen et Gabrielle Giattino en 2007. L'idée de ces deux curateurs est d'opérer contre « l'administration institutionnelle et les bureaucraties officielles²⁴⁷⁴ ». Ils vont profiter de leurs expériences respectives dans des institutions pour mieux les critiquer. Howie Chen a été curateur et producteur au Whitney Museum tandis que Gabrielle Giattino a été curatrice au Swiss Institute de New York. Ils pensent qu'une « structure plus concise et plus petite pourrait être plus autonome et ainsi plus efficace²⁴⁷⁵ ».

Ils remettent en question ce abordé auparavant et font le même constat: les structures alternatives des années 1970/80 sont devenues des institutions très lourdes qui ne laissent plus de place à la créativité et l'expérimentation, seul règne en maître la bureaucratie, « les petites structures associatives qui étaient avant cela plus vives dans leur programmation²⁴⁷⁶ ». Le rôle qu'ils se sont assignés est de « travailler en étroite collaboration avec les artistes²⁴⁷⁷ ». Afin de financer leurs activités, ils ont, entre autre, mis en place le « Portfolio Project », qu'ils produisent avec les artistes. L'édition de multiples et de publications est une façon somme toute assez classique d'autofinancement. En tant que curateurs, ils endossent plusieurs costumes (écrivain, assistant de production, porte-parole comptable, conservateur, curateur, producteur). Ils ont beaucoup de ressemblances avec les collectifs d'artistes qui ont créé des lieux d'exposition, des *artist-run spaces*, cela s'explique assez facilement par le fait qu'il n'existe pas beaucoup de façon d'entreprendre dans ce domaine, surtout dans les petites structures. Les jeunes curateurs indépendants sont conscients de leur histoire²⁴⁷⁸, selon l'article de David Levi Strauss « Le préjugé du Monde : le curating après Szeemann et Hopps²⁴⁷⁹ » de 2006-07.

Christoph Keller, Alexander Koch, Annette Kosak, Holger Kube Ventura, Kuda.org, Kuratorisk Aktion, Daniel Kurjakovic, Simon Lamunière, Kelly Large, Maria Lind, Locus +, Chus Martínez, Bernd Milla, Elke aus dem Moore, Nina Möntmann, Heike Munder, Lise Nellesmann, Tone Olaf Nielsen, Hans Ulrich Obrist, NEID, Paul O'Neill, Marion von Osten, Sarah Pierce/The Metropolitan Complex, Planet22, Tadej Pogacar, Prelom, Aisling Prior, Protoacademy, Catherine Queloz, Reinigungsgesellschaft, RELAX, Dorothee Richter, Maria Riskova, Stella Rollig, Sabine Schaschl-Cooper, Annette Schindler, Katharina Schlieben, Eva Schmidt, Trebor Scholz, Marco Scotini, Yukiko Shikata, Nathalie Boseul Shin, Gregory Sholette, Joshua Simon, Lisette Smits, Reinhard Storz, Bettina Steinbrügge, Szuper Gallery, Toasting Agency, TNC Network, Attila Tordai, Trinity Session, Mark Tribe, Unwetter, Value, Sencer Vardaman, Yvonne Volkart, Stevan Vukovic, Gavin Wade, Florian Waldvogel, Cristine Wang, Astrid Wege, Lee Welch WHW, Jan Van Woensel, Ina Wudtke, Florian Wüst, Tirdad Zolghadr, Tal Ben Zvi.

²⁴⁷³ Jérôme Glicenstein, *l'invention du curateur*, op. cit. p. 148.

²⁴⁷⁴ Jerry Saltz, « Art on a Shoestring. That's where creativity really thrives », *New York Magazine*, 30 novembre 2008.

²⁴⁷⁵ *Dispatch*, « propos recueillis par Aude Launay », *Zéro*, n° 50, été 2009, p. 38.

²⁴⁷⁶ *Ibid.*

²⁴⁷⁷ *Ibid.*

²⁴⁷⁸ Bruce W.Fergusson, *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

²⁴⁷⁹ David Levi Strauss, « The Bias of the World : Curating After Szeemann & Hopps », *The Brooklyn Rail*, déc. 2006, Janv. 2007. Repris in Steven Rand et Heather Kouris (dir.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, New York, apexart, 2007, pp. 15-25 ; et Steven Rand (dir.), *Playing the Rules : Alternative Thinking/Alternative Spaces*, New York, Apexart, 2006.

Après avoir établi un historique du commissariat d'exposition indépendant et plus précisément celui des deux curateurs en question, l'auteur va dans un chapitre intitulé « le silence de Szeemann & Hopps est surestimé » (reprenant la fameuse formule de Joseph Beuys concernant Marcel Duchamp), mettre en perspective les positions du *curating* après ces deux commissaires où « le *curating* est un spectacle dans lequel rien ne pourrait échouer, pour Szeemann, une perte de temps²⁴⁸⁰ ». Tandis qu'actuellement les curateurs font l'objet de résistance, il est important pour eux de « soutenir les artistes, citant Vilém Flusser²⁴⁸¹, il est impératif pour les curateurs de soutenir les artistes qui « ont essayé, au risque de leurs vies, de prononcer ce qui est indicible, de rendre audible ce qui est inexprimable, de rendre visible ce qui est caché²⁴⁸² ». Les artistes-curateurs fonctionnent comme des machines fabriquées par les artistes que décrit Félix Guattari dans *Chaosmos*. Les expositions se distinguent par deux types, les expositions « allopoïétiques » qui produisent autre chose qu'elles-mêmes et les expositions « autopoïétiques » qui engendrent et spécifient continuellement leur propre organisation et leurs propres limites²⁴⁸³ ».

Par exemple *Les Magiciens de la Terre*²⁴⁸⁴, organisée par Jean-Hubert Martin, est une exposition allopoïétique tandis que l'exposition *Dynasty*²⁴⁸⁵ est autopoïétique. *Les Magiciens de la Terre* a engendré et produit d'autres expositions, d'autres œuvres et une rupture dans le continuum des expositions, tandis que dans *Dynasty*, l'exposition s'est finalement centrée sur une génération. La seule idée de ce commissariat d'exposition est de montrer une génération, comme l'avait fait quelques années auparavant l'exposition *Notre Histoire*, dans ce même Palais de Tokyo. Les commissaires d'exposition ont voulu rééditer le succès de *Notre Histoire*²⁴⁸⁶, ils n'ont cependant pas réussi à recréer l'immensité intime de l'exposition, où l'immensité serait comme « une catégorie philosophique de la rêverie²⁴⁸⁷ ». Une exposition visionnaire comme *Les Magiciens de la Terre* a ouvert la voie à des initiatives comme celle qui consiste à pouvoir, enfin, penser le *curating* dans les Caraïbes²⁴⁸⁸.

²⁴⁸⁰ *Ibid.*

²⁴⁸¹ Vilém Flusser, « Habit: The True Aesthetic Criterion », in Vilém Flusser, *Writings*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, Andreas Ströhl, 2002, p. 52.

²⁴⁸² David Levi Strauss, « The Bias of the World : Curating After Szeemann & Hopps », *loc. cit.*

²⁴⁸³ Félix Guattari, *Chaosmos*, Paris, Galilée, 1992, p. 61.

²⁴⁸⁴ Expositions *Les Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, du 18 mai au 14 août 1989.

²⁴⁸⁵ Exposition *Dynasty*, Palais de Tokyo et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 11 juin au 5 septembre 2010.

²⁴⁸⁶ Exposition *Notre Histoire*, Palais de Tokyo, Paris, du 21 janvier au 7 mai 2006.

²⁴⁸⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1957, 1984, p. 168.

²⁴⁸⁸ David Bailey, Alissandra Cummings, *Curating in The Caribbean*, Zurich, The Green Box, 2012.

9. Réalisme spéculatif et contingence curatoriale

Le premier jalon du rapport possible entre art et réalisme spéculatif est une publication²⁴⁸⁹ éditée sous l'impulsion du professeur de philosophie Christoph Cox, de la directrice et curatrice à l'artist's Institute (New York) et du co-directeur du programme d'études curatoriales au Goldsmiths College (Londres), Jenny Jaskey et Sahail Malik. Nous remarquerons que cet ouvrage est co-édité par le Center for Curatorial Studies, du Bard College, ainsi on peut se demander si ce type d'ouvrage et les réflexions qui y ont été menés sont uniquement destinés aux curateurs. Parmi les trente huit intervenants, douze sont philosophes, sept curateurs, sept artistes, trois écrivains, un musicien, cinq issus des sciences sociales, un des théories sociales et politique, une des nouvelles technologies et le dernier des théories de la communication. Pour l'artiste, écrivaine et doyenne du département des *Critical Studies* à CalArts, Amanda Beech, il s'agit « d'avancer dans un projet interdisciplinaire pour un nouveau réalisme scientifique ».

En 2010, s'est tenu un symposium à la Tate Britain autour de la « contingence de la curation », un symposium en trois parties, l'autonomie du curateur, la médiation comme production et les frictions du *curating*. Le titre du symposium « la contingence de la curation » n'est pas choisi au hasard. Il faut entendre par ce qui « arrive par hasard », comme désignant « ce qui arrive, mais pas nécessairement²⁴⁹⁰ ». Car ce qui arrive aux curateurs, c'est ce que décrit Munira Mirza dans sa présentation de « la contingence de la curation », c'est-à-dire, que les curateurs sont à la croisée des chemins, la question étant non pas de penser la question de la continuation pour les curateurs de penser librement et de toujours avoir un sens critique, même en subissant les pressions des structures dans lesquels ils travaillent, mais plutôt « de penser dans quelle mesure ils sont encore intellectuellement capables, d'être radicalement libres et de penser sans crainte et sans entrave²⁴⁹¹ ».

De la contingence du commissariat d'exposition à la contingence du réalisme spéculatif, il n'y a, là aussi plus qu'un pas à franchir. De son côté le philosophe Armen Avanesian n'a pas résisté à l'envie d'organiser une exposition, pour lui ses réflexions, son activité sont « la construction de passerelles entre différentes disciplines²⁴⁹² ». Il applique le discours devenu habituel sur la position du curateur comme méta-artiste, à la manière de Harald Szeemann, la formule de Daniel Buren étant devenue un leitmotiv chez les curateurs, presque une excuse : « Mon but, en faisant une exposition, serait de dépasser la conception du curateur comme méta-artiste au profit de la création d'une plateforme de production de savoir et de théorie en acte²⁴⁹³ ».

²⁴⁸⁹ Christoph Cox, Jenny Jaskey et Sahail Malik (dir.), *Realism Materialism Art*, Berlin, Sternberg Press, Annandale-on-Hudso, Center for Curatorial Studies, Bard College, 2015.

²⁴⁹⁰ Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., pp. 872-873.

²⁴⁹¹ Munira Mirza, *Presentation at The Contingency of Curation*, Londres, MA Critical Writing Curatorial Practice, 2010, p. 90.

²⁴⁹² Armen Avanesian « entretien avec Ingrid Luquet-Gad », loc. cit.

²⁴⁹³ *Ibid.*

Pour lui, il faut inventer des nouvelles manières de produire, « avant, pendant et après l'exposition elle-même ».²⁴⁹⁴ Il ajoute : « Le type d'art produit serait au-delà de l'objet, hyperobjectif. Il ne serait plus identifiable en tant que projet final. Ce serait une manière possible de déborder le marché de l'art ».²⁴⁹⁵

V. DE LA BONNE INTELLIGENCE ENTRE ARTISTE ET CURATEUR

Pour aborder ce chapitre consacré à l'intelligence entre artiste et curateur, j'ai choisi deux modèles différents. Le premier l'est sur le mode opératif, de l'organisation d'exposition avec la collaboration Edward Kienholz et Walter Hopps à Los Angeles. Le second modèle l'est sur le mode théorique avec l'exemple de Maria Lind et Liam Gillick.

1. Edward Kienholz et Walter Hopps

Un tableau d'un format carré (100 x 100cm) représente la devanture de ce qui semble être une boutique [Fig 63]. Trois lampes éclairent un mot, peint au-dessus de la vitrine de cette boutique, le mot est Ferus. L'image est grise. Ce lieu est la Ferus Gallery de Edward Kienholz et Walter Hopps. Dans la vitrine de cette galerie le spectateur distingue clairement un palmier. Sur ce qui est un socle blanc, une sculpture à forme humaine, un buste probablement trône et nargue les passants. Ces œuvres sont des réalisations de Edward Kienholtz. Cette vue d'exposition est celle de l'exposition personnelle de l'artiste en 1962. La vue d'exposition est plaquée sur la droite du tableau, contre la bordure de ce dernier. Les livres qui entourent l'image sont en lien avec Edward Kienholtz, Walter Hopps et les artistes de la scène de Los Angeles dans ce début des années 1960. Au milieu du tableau, la figure d'un personnage de la marque playmobil est peinte, il s'agit d'un peintre. Plus précisément du simulacre de Albrecht Durer, réalisé par la firme de jouet allemande. Ce jouet a été acheté dans la boutique du Kunsthistorische Museum de Vienne, après la visite de l'exposition organisée par un autre artiste résident à Los Angeles et familier de la Ferus Gallery, Edward Ruscha. Plus loin, avant de se heurter au bord du tableau, le regard du spectateur devine, un petit miroir rond dans lequel se reflète le visage de l'artiste peignant son tableau. La référence à l'Histoire de l'autoportrait et à la représentation du peintre est évidente. Comment ne pas penser à Vélasquez et ses « Ménines » ou encore à Gustave Courbet et son « Atelier » ?

Mais comme nous le savons depuis son apparition au XVème siècle, le miroir propose une image inversée, un mensonge. Dans ce tableau je me peins en train de peindre mais aussi je me peins en train de regarder. De regarder, non pas la vue d'exposition, mais le spectateur en train de regarder

²⁴⁹⁴ *Ibid.*
²⁴⁹⁵ *Ibid.*

mon tableau. Une mise en abîme des regards, autant de croisements et rhizomes auxquels je suis sensible, moi qui les pratique sans cesse pour la réalisation de mes œuvres. Richard Hamilton, père du pop déclare en 2010 : « Je suis parti en 1963 (avec Duchamp) pour voir sa première rétrospective au Pasadena Art Museum. Toute la scène de l'art californien était présente, même Warhol, qui présentait une exposition à la Ferus Gallery. Je n'avais pas beaucoup d'argent à l'époque, mais grâce à Walter Hopps, l'organisateur de l'exposition, mais aussi de Lawrence Alloway, alors en poste au Guggenheim [...] Le magazine Art International m'a demandé de faire un compte rendu de l'exposition. Teeny (l'épouse de Duchamp) m'a écrit que c'était la première fois que le travail de son mari avait été correctement présenté. Marcel a trouvé qu'il était transparent comme un poisson²⁴⁹⁶ ».

Walter Hopps²⁴⁹⁷ est un commissaire d'exposition américain. Il a organisé plus d'une centaine d'expositions d'art moderne et contemporain aux Etats-Unis, dont la première exposition rétrospective sur le Pop art. Il est très influencé par le travail de Marcel Duchamp, notamment par sa conception non-conformiste de l'exposition (comme les expositions de 1938 et 1942), où le commissaire d'exposition est lui-même à l'origine de l'acte artistique. Au début des années 1950, Walter Hopps ouvrit sa première galerie d'art, le *Sydnell Studio*, alors qu'il est encore étudiant à l'Université de Californie à Los Angeles, et également agent de musiciens de jazz comme Gerry Mulligan. La Ferus Gallery située au 736-A North La Cienega Boulevard à Los Angeles, ouvre en 1957 et sera active jusqu'en 1966 [Fig 240]. Elle est fondée par le commissaire d'exposition Walter Hopps, l'artiste Edward Kienholz et le poète Bob Alexander. Leur volonté est de présenter et de représenter des artistes²⁴⁹⁸ issus de l'avant-garde de Los Angeles « bien qu'une avant-garde quasi-officielle à Los Angeles centrée autour du peintre post-cubiste Rico Lebrun, était visible en dehors de la ville, un art moderne alternatif pouvait être seulement vu dans quelques cinémas expérimentaux et sur les murs de café bohèmes » déclara Walter Hopps²⁴⁹⁹.

Cette galerie va représenter un groupe d'artistes issus d'un cercle restreint. Une scène alternative qui, de par « la synergie avec les musiciens, acteurs, photographes, couturiers et architectes vont transformer Los Angeles²⁵⁰⁰ ». Robert Irwin déclara plus tard que « l'idée d'une carrière n'était pas pour aucun d'eux un problème parce qu'ils ne sont pas partis, ils ne sont pas allés à New York comme la génération précédente, parce que c'est là où les carrières se faisaient. La raison est que cette

²⁴⁹⁶ Richard Hamilton, « entretien avec Damien Dellile, Looking for Marcel », *loc. cit.*, p.67.

²⁴⁹⁷ *Ibid.* p. 10-31.

²⁴⁹⁸ Les artistes présentés à la Ferus Gallery furent : Wallace Berman, Edward Kienholz, Artie Richer, John Altoon, Ed Moses Les Kerr, Graig Kauffman, Billy Al Bengston, Frank Lobdell, Robert Irwin, Jay DeFeo, Alan Lynch, Clyfford Still, Richard Diebenkorn, Jhon Mason, Kenneth Price, Llyn Foulkes, Larry Bell, Andy Warhol, Edward Ruscha, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Joseph Cornell, Bruce Corner, Hassel Smith et Sonia Gecthoff.

²⁴⁹⁹ Walter Hopps, *Kienholz : A Retrospective*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 27.

²⁵⁰⁰ Hunter Drohojowska-Philip, *Rebels in Paradise, The Los Angeles Art Scene and The 1960's*, New York, A John Macrae Book, 2011, p. 17.

génération d'artistes est fondamentalement liée à Los Angeles parce qu'elle était la première qui a pris l'engagement de rester à Los Angeles²⁵⁰¹ ».

Les deux fondateurs de la Ferus Gallery sont autodidactes, et contrastent jusque dans leur attitude, Walter Hopps porte chemise blanche, cravate noire et costume tandis que Edward Kienholz ressemble à un fermier inspiré par la *Beat Generation*, coupe de cheveux aux vents, petite barbiche, une sorte « de Falstaff, avec sa large carrure, ses chemises de plaid, ses cheveux roux et ses sourcils impossibles », se souvient David Meltzer²⁵⁰². Walter Hopps se souvient : « nous ne pouvions pas être plus différents, mais il était certain que à nous deux, nous avions une idée en tête, d'un art qui nous intéressait²⁵⁰³ ». Il affirme²⁵⁰⁴ le terme de Ferus vient de *Ferus Hominus*, terme anthropologique qui désigne le pré-homo sapiens. À d'autres occasions, il prétend que Ferus est un hommage à James Ferus²⁵⁰⁵.

Né dans une famille de fermiers, Edward Kienholz quitte Washington pour s'installer à Los Angeles à l'âge de vingt-six ans. Il souhaite devenir artiste, et ne se voyait pas s'installer à New York, pourtant plus proche²⁵⁰⁶. Il loue en 1954 son premier atelier sur Santa Monica Boulevard, entre Crescent Heights et Fairfax, empruntera les dix dollars de caution et dormira dans son camion garé à vingt blocks de là sur La Cienega Boulevard, qu'il vendra pour quatre vingt cinq dollars. Il rembourse dès lors, sa dette de dix dollars et paye sept mois de location d'avance, ne lui restant pas plus de cinq dollars en poche. Il va proposer ses peintures aux marchands aux alentours, et essuiera un refus d'exposer de la part du patron du café Laurel Canyon, que fréquentaient alors tous les musiciens et artistes locaux. Edward Kienholz organisera une exposition du photographe Edmund Teske au Café galeria, c'est à ce moment, dit-il, que « j'ai décidé d'ouvrir ma propre galerie, j'avais besoin d'un espace²⁵⁰⁷ ». Il contactera alors Raymond Rohauer, du Turnabout Theatre, et lui proposera d'organiser un festival de films d'avant-garde en échange d'un espace ; cela donnera naissance à la Now Gallery en août 1956, dans la salle verte du Turnabout Theatre. Il y organisera des expositions d'artistes de la côte Ouest, c'est là qu'il rencontre Walter Hopps, qui sera le commissaire à la Now Gallery de l'exposition « Action 2²⁵⁰⁸ ».

Quelques mois plus tard Raymond Rahauer est en défaut de paiement, et perd son théâtre, par la même occasion Edward Kienholz perd sa galerie. Walter Hopps lui suggère alors de devenir son

²⁵⁰¹ Robert Irwin, cité in Kristine McKenna, *The Ferus Gallery : A Place to Begin*, Göttingen, Steidl, 2009, p. 201.

²⁵⁰² David Meltzer, in Christopher Winks, « Interview with David Meltzer », David Meltzer, *San Francisco Beat. Talking with the Poets*, San Francisco, City Lights Books, 2001, p. 196-198.

²⁵⁰³ Walter Hopps, *Kienholz : A Retrospective, op. cit.*, p. 29.

²⁵⁰⁴ Walter Hopps, catalogue *The Last Time I Saw Ferus : 1955-1966*, Newport Beach, CA : Newport Harbor Art Museum, 1976.

²⁵⁰⁵ *Ibid.*

²⁵⁰⁶ Cité par Hunter Drohojowska-Philip, *Rebels in Paradise, op. cit.*, p. 24.

²⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁰⁸ Exposition Action 2, Los Angeles, Now gallery, (commissaire Walter Hopps), du 5 au 25 septembre 1956. Le carton d'invitation est réalisé par Robert Alexander, un simple carton épais brun sur lequel le texte est tapé à la machine à écrire. The Getty Research Institute, Charles Brittin papers, 2005. M.11.15.

partenaire et d'ouvrir ensemble une galerie. Streeter Blair est un peintre américain, il peint des scènes bucoliques dans le pur style primitiviste du mid-west, commençant tardivement à peindre (60 ans).

Il tient un magasin d'antiquités sur La Cienega Boulevard que fréquente Edward Kienholz, lui achetant de temps à autre quelques objets. La femme de Blair, Camille, est aussi artiste et propose à Edward Kienholz et à Walter Hopps de leur louer l'arrière de leur immeuble, Edward Kienholz se souvient : « Nous avons une étrange galerie et nous y exposons d'étranges choses, mais nous payions toujours notre loyer²⁵⁰⁹ ». Walter Hopps emprunta les deux cents dollars et Kienholz réalisa les travaux de rénovations de cette petite galerie ayant comme espace de stockage une petite pièce au fond séparée par un rideau. Walter Hopps sélectionna des artistes provenant de la Californie du Nord, le titre de leur première exposition étant tout un programme : *Objects on the New landscape Demanding of the Eye*²⁵¹⁰. Parmi les artistes exposés, se trouve Clyfford Still, Kienholz se souvient : « la vérité est que, cela n'est pas important que la galerie soit blanche, mais ce qui est important c'est que Clyfford Still soit dans la galerie²⁵¹¹ ».

Le critique d'art Gerald Nordland écrira : « Des cendres de deux galeries d'art d'avant-garde²⁵¹² a surgi un nouveau lieu d'exposition pour artistes novateurs, qui promet de prendre de l'importance²⁵¹³ ». Il ajoute à cela : « Cette première exposition, pleine de vigueur et de force, amorçait une démarche qu'il sera peut-être difficile de tenir. L'aménagement de l'espace et l'accrochage étaient efficaces et flatteurs²⁵¹⁴ ». Pour le critique cela ne fait aucun doute, « la Ferus Gallery semble en mesure de dynamiser la scène artistique locale et de secouer le conformisme de la plupart des manifestations qui s'y déroulent²⁵¹⁵ ».

Pour Rachel Rosenthal, la Ferus Gallery était l'endroit « où l'on pouvait rencontrer l'avant-garde à Los Angeles. Il n'y avait rien d'autre. Autour c'était le désert²⁵¹⁶ ». Ce seul lieu d'exposition consacré à l'innovation fut aussi l'épicentre de scandales et de protestations, comme l'arrestation de l'artiste Wallace Berman en juin 1957 pour y avoir exposé une Croix. Shirley Berman, sa compagne, se souvient des discussions entre son mari, Walter Hopps et Edward Kienholz avant de mettre la pièce *Cross* dans l'exposition. Dans l'après midi de l'inauguration, le shérif accompagné de deux adjoints en civil pénétrèrent dans la galerie à la recherche de l'objet incriminé, ils avaient été alertés par des âmes « bienveillantes » ; l'artiste fut arrêté dans la galerie, menottes aux poignets.

²⁵⁰⁹ Cité par Hunter Drohojowska-Philip, *Rebels in Paradise, op. cit.*, p. 26.

²⁵¹⁰ Exposition « Objects on the New landscape Demanding of the Eye », Los Angeles, Ferus Gallery, du 15 mars au 11 avril 1957.

²⁵¹¹ Cité par Hunter Drohojowska-Philip, *Rebels in Paradise, op. cit.*, p. 26-27.

²⁵¹² Il s'agit de la Now gallery et de la Syndel Gallery.

²⁵¹³ Gerald Nordland, « Art-Innovation », in *Frontier*, mai 1957, p. 25-26, repris in Walter Hopps, in catalogue *The Last Time I Saw Ferus : 1955-1966, op. cit.* Le texte est aussi repris et traduit in catalogue *Los Angeles 1955-1985*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 68.

²⁵¹⁴ *Ibid.*

²⁵¹⁵ *Ibid.*

²⁵¹⁶ Rachel Rosenthal, Moira Roth, « Interview with Rachel Rosenthal », Los Angeles, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, Los Angeles, 2 septembre 1989, repris in catalogue *Los Angeles 1955-1985, loc. cit.*

Pourtant le shérif et ses adjoints passèrent devant la pièce sans l'apercevoir, ils arrêtrèrent l'artiste sur simple motif de dénonciation. L'ironie de l'histoire veut que sur l'affiche de son exposition, Wallace Berman avait fait inscrire « art is love is God²⁵¹⁷ ». L'artiste sera condamné par le juge Holloday à une amende de 150\$ pour obscénité. Wallace Berman cultivait une certaine aura de hypster mystique, il éditera le magazine *Semina* qui propose des textes sur l'art et la poésie. Edward Kienholz et Walter Hopps choisissent les artistes de la galerie sur leur attitude, et par des amis recommandant des amis. Wallace Berman suggéra Ed Moses. L'approche de la galerie était plutôt anarchique comme le souligne Kienholz lui-même : « cela était une route alternative. Et cela n'était pas une coopérative. C'était Walter et moi. Cela était un endroit où des choses pouvaient être tentées²⁵¹⁸ ».

De 1963 à 1967, Walter Hopps devient le directeur du *Pasadena Museum Of Art*, (nommé à l'âge de trente et un ans, cela fait de lui, le plus jeune directeur de musée aux Etats Unis). Il y montrera les premières rétrospectives américaines de Kurt Schwitters, Joseph Cornell et Marcel Duchamp. La première exposition sur le pop art s'intitule *New Painting of Common Objects*, avec des œuvres de Andy Warhol [Fig 241], Roy Lichtenstein, Jim Dine, Ed Ruscha.

Il devient par la suite directeur du Washington Gallery Of Modern Art, il y réalise une exposition en 1978 dans laquelle l'espace d'exposition s'ouvre pendant trente-six heures aux œuvres de tout artiste ou non répondant à une simple annonce (*Thirty-six hours*). En 1980, il est le directeur de la fondation Jean et Dominique de Ménil et de la Ménil Collection en 1987. Walter Hopps est l'éditeur du journal littéraire *Grand Street*. Il meurt à Los Angeles en 2001, la fondation Ménil donne son nom à un prix sur le commissariat d'exposition : le *Walter Hopps Award*. La Ferus galerie eut un grand succès d'estime, et est aujourd'hui entrée dans les annales de l'histoire de l'art, cependant elle ne fut pas vraiment soutenue par les collectionneurs, seul l'acteur Vincent Price acheta une peinture de Edward Kienholz pour 100\$. Plus tard, l'artiste, voulant se consacrer à son art, vendit sa part à Walter Hopps pour 1500\$, la galerie ferma peu après, Walter Hopps n'étant pas un véritable marchand d'art²⁵¹⁹.

L'aventure de la Ferus Gallery est contemporaine de l'aventure du magazine *ArtForum* de l'artiste-éditeur-rédacteur en chef, John Coplans. Edward Kienholz poursuivra sa carrière, en 1966, le Los Angeles County Museum of Art lui consacre une exposition personnelle où il présente sa sculpture *Back Seat Dodge '38*. Un extrait du film²⁵²⁰ *Kienholz on Exhibit*, ressortira de cette exposition, où la caméra enregistre les réactions des visiteurs devant cette sculpture. Aujourd'hui, les sculptures recouvertes de résine pose la question de leur conservation, et font l'objet, dans les musées

²⁵¹⁷ L'affiche est reproduite in catalogue *Los Angeles 1955-1985, op. cit.* p. 70.

²⁵¹⁸ Cité par Hunter Drohojowska-Philip, *Rebels in Paradise, op. cit.*, p. 34.

²⁵¹⁹ Voir l'entretien de Walter Hopps par Hans-Ulrich Obrist, in Hans-Ulrich Obrist, *A brief History of Curating*, Zurich, jrp/Ringier, 2008, pp10-31.

²⁵²⁰ June Steel, *Kienholz on Exhibit*, 1969. Un extrait est visible sur le site internet des archives du Getty. <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/v57/>

à travers le monde, non seulement de campagne de restauration²⁵²¹, mais sont aussi pensées dans de nouveaux accrochages. Comme celui du LACMA en 2007²⁵²². La Ferus Gallery n'échappe pas à la consécration. Dans les catalogues sur l'artiste Edward Kienholz, sa collaboration avec Walter Hopps au sein de la Ferus Gallery n'est jamais étudiée. Les journalistes et critiques d'art ne mentionnent jamais cette collaboration. Mais avec l'intérêt croissant pour l'histoire des expositions organisées par des artistes, cette collaboration est aujourd'hui redécouverte. Ainsi le critique d'art Philippe Dagen, dans un article du journal *Le Monde* au sujet de l'exposition de Edward Kienholz à Milan, désigne, dans un encadré, Edward Kienholz comme un « galeriste avant d'être artiste²⁵²³ ». Trois hommes furent importants à cette époque à Los Angeles, Edward Kienholz, Walter Hopps et John Coplans. L'artiste Edward Ruscha définit ses trois hommes de la manière suivante : « Kienholz était un compagnon de route des artistes. Walter Hopps, un mentor brillant, John Coplans, un écrivain, artiste et professeur qui pouvait être difficile avec son entourage. Il a été lumineux, mais parfois grincheux²⁵²⁴ ».

2. Maria Lind et Liam Gillick

Autre relation entre l'artiste et le curateur, celle qu'entretiennent la curatrice Maria Lind et l'artiste Liam Gillick, qui fonctionne comme un échange intellectuel, artistique et théorique²⁵²⁵. Maria Lind est curatrice indépendante et directrice de la Tensta Konsthall. Elle explore les différents formats et méthodologies d'exposition en relation avec les institutions. Elle a dirigé le programme d'études curatoriales du Bard College de 2008 à 2010. Avant cela, elle fut directrice du IASPIS à Stockholm (2005-07) et directrice du Kunstverein de Munich (2002-04). En 2009, elle a reçu le prix Walter Hopps récompensant un curateur. Liam Gillick est un artiste anglais remarqué dans les années 1990, son travail est associé à l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud.

Maria Lind n'est pas forcément très intéressée par l'esthétique relationnelle, mais elle fait remarquer que lorsque Nicolas Bourriaud publia son texte, « il était le premier qui essayait de mettre des mots sur ce que les artistes étaient en train de faire²⁵²⁶ ». Bon nombre d'artistes avec lesquels Maria Lind a travaillé sont associés à l'esthétique relationnelle. Pour elle, cela vient du fait que Nicolas Bourriaud soulevait dans son texte des questions liées à la résistance contre la société de consommation capitaliste et à la possibilité de « micro-utopies » parallèles.

²⁵²¹ Voir Didier Semin, *Laisser sa chemise au Centre Pompidou. Hommage à Ed et Nancy Kienholz*, Paris, L'Echoppe, 2010.

²⁵²² Edward Wyatt, In « Sunny Southern California, a Sculpture Finds Its Place in The Shadows », *The New York Times*, 2 octobre 2007.

²⁵²³ Philippe Dagen, « Kienholz, le pop art version gore », *Le Monde* 30 juillet 2016.

²⁵²⁴ Frédéric Vincent, *Entretien avec Edward Ruscha*, documents annexes, p. 26.

²⁵²⁵ Maria Lind, *Curating with Light Luggage*, Munich, Kunstverein, 2004.

²⁵²⁶ Maria Lind interview par Carlos Motta, « Relations in real time : a Conversation with Maria Lind », *in* <http://carlosmotta.com/text/relations-in-real-time-a-conversation-with-maria-lind/>

Remarquons qu'en Scandinavie, lieu où résidait Maria Lind, le monde de l'art était plutôt dépolitisé, les conservateurs des institutions n'ayant d'yeux que pour Gerhard Richter et Jeff Koons. Liam Gillick est considéré par Monika Szewczyk, directrice des éditions au Witte de With, comme à la fois, « un artiste, un auteur, un curateur et un provocateur qui explore les pratiques artistiques qui le conduisent à remettre en question la pratique curatoriale et les conventions du design²⁵²⁷ ». Liam Gillick est hanté par l'histoire, il suffit comme le souligne Nicolas Bourriaud de « relire son *Erasmus is late*²⁵²⁸ de 1996, archéologie du Londres victorien²⁵²⁹ » pour s'en rendre compte. Pour l'histoire de l'art et l'histoire de l'agencement du mobilier d'exposition, Liam Gillick expose, pose et dépose dans les lieux d'exposition des tables et des bancs, des meubles en bois, des structures en aluminium (proches de l'esthétique de Donald Judd) et des suspensions au plafond avec des verres colorés.

L'artiste reprend les codes du mobilier d'exposition et se joue de lui comme il se joue des spectateurs. Il illustre à lui seul la notion « d'espace de convivialité » du lieu d'exposition dans sa forme relationnelle (Nicolas Bourriaud, 1998). Le travail de Gillick a de quoi déconcerter ; contrairement à ses condisciples Philippe Parreno, Angela Bulloch ou Douglas Gordon rien ne se donne, rien ne bouge ou ne brille. Comme le rappelle le critique Eric Loret : « ce serait plutôt un discours mis en objets. Une sorte de livre sur les problématiques contemporaines de l'art (institutions, commissariat, ontologie de l'œuvre) mais qui ne parle pas de lui-même et qu'il faut interroger²⁵³⁰ ». Le critique de libération écrit sur l'exposition qui se déroula au Magasin à Grenoble. L'exposition de l'artiste britannique Liam Gillick, « De 199C à 199D » [Fig. 242], « a été conçue en étroite relation avec les participants à la session 23 de l'École du Magasin²⁵³¹ ».

Une exposition où rien ne se visite, se contemple ou serait à admirer, mais une exposition à utiliser car elle propose « un studio modulable où l'on peut tourner un film, un ordinateur et son imprimante donnant accès à divers sites sur le 11 Septembre, un espace de conversation, etc²⁵³² ». Une exposition comme « un simulacre d'art participatif²⁵³³ » L'artiste explique : « Au début des années 90, [...] souvent envisagées à tort comme des environnements ouverts cherchant à englober le spectateur, la plupart des œuvres exposaient en réalité les structures de pouvoir²⁵³⁴ ». L'exposition est la réactivation de plusieurs pièces des années 1990 de l'artiste, en collaboration avec les étudiantes²⁵³⁵ (il n'y a pour cette session que des femmes) de l'École du Magasin.

Cette 23ème session voit Liam Gillick invité à revisiter et réactiver ses pièces. Des œuvres « pour la plupart immatérielles, (qui) reposent sur des discussions, des plateformes, des événements,

²⁵²⁷ Monika Szewczyk, *Meaning Liam Gillick*, Cambridge, MIT Press, 2009.

²⁵²⁸ Liam Gillick, *Erasmus is Late*, *op. cit.*

²⁵²⁹ Aude Launay « entretien avec Nicolas Bourriaud », *Zéro Deux*, n° 47, p. 41.

²⁵³⁰ Eric Loret, « Gillick, le gimmick des années 90 », *Libération*, 10 août 2014.

²⁵³¹ Communiqué de presse de l'exposition Liam Gillick, « De 199C à 199D », Le Magasin, du 6 juin au 7 septembre 2014 Grenoble

²⁵³² *Ibid.*

²⁵³³ *Ibid.*

²⁵³⁴ *Ibid.*

²⁵³⁵ Claire Astier - Paola Bonino - Giulia Bortoluzzi - Selma Boskailo - Neringa Bumblienė - Anna Tomczak.

des gestes ainsi que sur une large et constante observation des relations entre artistes, curateurs et l'institution elle-même ainsi que sur l'évolution de leurs rôles et de leurs positions. À travers ces protocoles, l'artiste révèle un contexte singulier et les questions politiques, culturelles, sociales qui traversent la scène culturelle et artistique européenne²⁵³⁶ ». Dans cette exposition comme dans son ouvrage « Erasmus is late », l'artiste propose une fiction de la fiction, une exposition de l'exposition, une œuvre des œuvres, du métatexte (Gérard Genette)²⁵³⁷. Comme le souligne aussi le critique Eric Loret : « peut-être pour saisir un peu mieux ce qui se joue à «De 199C à 199D»²⁵³⁸ faut-il abandonner le concept d'œuvre au profit de celui de «désœuvrement» ou de désengagement, d'arrêt du travail qui permet seul au prolétaire d'échapper au capital²⁵³⁹ ». Ceci nous renvoie au livre de Liam Gillick « pourquoi travailler ? » de 2009, où il écrit que l'artiste est celui qui a « pris la décision spécifique d'agir dans une zone exceptionnelle ne produisant pas nécessairement quelque chose d'exceptionnel²⁵⁴⁰ ». Maria Lind avoue de son côté, que c'est le travail de « Liam Gillick et de Philippe Parreno qui ont influencé ma pratique curatoriale²⁵⁴¹ ».

Liam Gillick et Maria Lind se connaissent depuis longtemps, dans un recueil de textes de Maria Lind cinq personnalités de l'entourage de la curatrice en ont effectué la sélection pour cet ouvrage, parmi ces personnes, figure Liam Gillick. Si je ne me réfère (volontairement) qu'aux seuls textes sélectionnés par Liam Gillick²⁵⁴², Maria Lind rappelle elle l'importance des œuvres et des relations avec les artistes, ainsi « beaucoup de mon inspiration et mon énergie vient directement des œuvres et des artistes avec lesquels je passe beaucoup de temps²⁵⁴³ ». La curatrice insiste sur l'importance des différents aspects de la pratique curatoriale²⁵⁴⁴, du métier « dans le champ curatorial le rôle est multidimensionnel qui comprend la critique, l'édition, l'éducation et la recherche de financement²⁵⁴⁵ ». Elle n'oublie pas la critique et la remise en cause des musées pour qui, il faudra « aider à la dé-duchampification des institutions²⁵⁴⁶ ».

²⁵³⁶ *Présentation du projet, Projet de la Session 23, DE 199C À 199D*. <http://www.magasin-cnac.org/ecole/session/23?lang=fr>

²⁵³⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 10.

²⁵³⁸ Il n'y a pas de faute, il s'agit du titre de l'exposition voulu par Gillick.

²⁵³⁹ Eric Loret, « Gillick, le gimmick des années 90 », *loc. cit.*

²⁵⁴⁰ Liam Gillick, *Pourquoi travailler ?*, Paris, Threestarbooks, (2011), 2012.

²⁵⁴¹ Maria Lind interview par Carlos Motta, « Relations in real time : a Conversation with Maria Lind », *loc. cit.*

²⁵⁴² Les textes de Maria Lind sélectionnés par Liam Gillick sont : « Selected Nodes in a Network of Thoughts on curating », « The Curatorial », « Actualization of Space : The Case of Oda Projesi », « Rsvp, or : What Rhythm, Scale, and Format can do with Art », « Giving Body, giving voice : On the work of Deimantas Narkevicius, Mindaugas Simkus, and Peter Watkins », « Exchange & Transform (Arbeitstitel), Notes along the way ».

²⁵⁴³ Maria Lind, « Selected Nodes in a Network of Thoughts on curating », Carin Kuoni, Independent Curators International, 2001, in Maria Lind, *Selected Writing*, Berlin, Sternberg Press, 2011, p. 29.

²⁵⁴⁴ Jean-Paul Martinon, *The Curatorial : A Philosophy of Curating*, Bloomsbury Academic, 2013.

²⁵⁴⁵ Maria Lind, « The Curatorial », *Artforum*, octobre 2009, in Maria Lind, *Selected Writing*, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁴⁶ Maria Lind, « Actualization of Space : The Case of Oda Projesi », in Maria Lind, *Selected Writing*, *op. cit.*, p. 119.

Maria Lind cite bien volontiers Theodor Adorno (Théorie Esthétique²⁵⁴⁷), mais aussi Robert Smithson qui compare les musées aux prisons et aux hôpitaux psychiatriques²⁵⁴⁸ comme hétérotopie dans le sens foucauldien²⁵⁴⁹.

Elle cite Douglas Crimp qui évoque l'immaturation des institutions comme « institution du confinement²⁵⁵⁰ ». Maria Lind convoque volontiers, et cela est assez révélateur de sa méthode, un théoricien, un artiste et un critique. L'approche de la curatrice peut faire penser aux analyses de Pierre Bourdieu où « la principale fonction de l'art est d'ordre social. La pratique culturelle sert à différencier les classes et les fractions de classes, à justifier la domination des uns par les autres²⁵⁵¹ ». Les différentes préoccupations de Maria Lind dans le domaine curatorial (l'art, la politique, la théorie critique) et les différents rôles (curateur, directeur, éducateur) sont proches de celles de Liam Gillick qui a aussi réalisé le design graphique du recueil de textes de Maria Lind, optant pour une couverture brillante jaune.

3. Une nouvelle génération

Concernant la nouvelle génération de curateurs indépendants, nous pouvons remarquer la grande présence de femmes. En France par exemple, « plus des deux tiers ont moins de 45 ans [...] les femmes représentent 56% de cette activité²⁵⁵² ». Un des points communs entre les commissaires indépendants et les artistes-curateurs est la précarité : « Les indépendants et les artistes-commissaires, sont les plus directement confrontés à la « précarité »²⁵⁵³. Cette étude sociologique sur le commissariat d'exposition révèle que pour les curateurs indépendants, cette activité est vécue comme une compétence, par contre « sur le plan du rapport aux œuvres et aux artistes, l'intellectualité est aussi partiellement dévaluée²⁵⁵⁴ ». Toutefois chez les artistes-curateurs, le commissariat d'exposition est « plus souvent défini comme une activité intellectuelle²⁵⁵⁵ ». Ce qui est également mis en avant c'est que pour les artistes, cette « activité [...] ne peut faire l'objet d'un apprentissage formalisé ou qui ne peut être acquise que « sur le tas », au fil des expériences successives de scénographies et d'accrochages²⁵⁵⁶ ».

²⁵⁴⁷ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, (trad. Marc Jimenez).

²⁵⁴⁸ Robert Smithson, « Cultural Confinement », in Robert Smithson, *Collected Writings*, Los Angeles et Berkeley, Jack Flam et University of California Press, 1996.

²⁵⁴⁹ Michel Foucault, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. « Hétérotopies », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001, 1984.

²⁵⁵⁰ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

²⁵⁵¹ Pierre Bourdieu, *Ma Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

²⁵⁵² Laurent Jeanpierre, Isabelle Mayaud avec la collaboration de Séverine Sofio, « Types de degrés de la réalité curatoriale », in *Réalités du commissariat d'exposition*, (sous le dir. de C_E_A), *loc. cit.*, p. 17.

²⁵⁵³ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

Cette étude relève trois types de curateurs, les curateurs indépendants, l'artiste-commissaire et le commissaire institutionnel²⁵⁵⁷. Pour Nicolas Bourriaud, la différence entre les curateurs indépendants et les commissaires institutionnels (conservateurs) est comparable à celle entre un plongeur et un océanographe²⁵⁵⁸.

Le conservateur au patrimoine, « l'océanographe » de Nicolas Bourriaud, est un personnage qui se voit confier une mission qui contient six fonctions, que Sébastien Gokalp résume parfaitement, ses six fonctions étant « étudier, classer, conserver, entretenir, mettre en valeur et faire connaître les collections²⁵⁵⁹ ». Tandis que le curateur, le commissaire d'exposition « a principalement pour mission de concevoir et organiser une exposition temporaire²⁵⁶⁰ », rappelle le curateur du musée d'art moderne de la ville de Paris. Les curateurs indépendants, pour certains d'entre eux, travaillent ou souhaitent intégrer une structure qui peut être une association, un collectif de curateurs ou une structure plus institutionnelle, comme un centre d'art qui garantit un revenu mensuel fixe.

L'organisation d'exposition dans un centre d'art est aussi une façon d'avoir une marge de manœuvre plus importante. L'activité curatoriale demande de se tenir toujours informé, donc d'acheter de la documentation (catalogues d'expositions, revues spécialisées, essais sur le sujet) qui va rapidement dégrever le budget du curateur indépendant. Tandis qu'en travaillant dans une institution, ce même curateur indépendant pourra faire passer tout cela en frais. La différence cruciale, et la plus importante entre les curateurs et les artistes-curateurs, est que les artistes-curateurs, ne veulent pas faire carrière dans le domaine de l'organisation d'exposition, contrairement aux curateurs indépendants. En matière de commissariat d'exposition je n'ai moi-même pas fait de plan de carrière. Comme le souligne aussi un artiste-curateur important, Mathieu Mercier : « je n'ai pas mis en place un plan de carrière²⁵⁶¹ ». Pour Nicolas Bourriaud toujours : « la voix du commissaire d'exposition intervient dans le chœur des artistes, comme une sorte de trait d'union²⁵⁶² ».

VI. PARTICULARITES DES ARTISTES-CURATEURS

1. Le spectateur

Ce troisième point concerne un acteur souvent oublié et pourtant non négligeable : le spectateur. Gustave Courbet atteste de l'intérêt du public pour ses œuvres et son entreprise : « De toute

²⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁵⁸ « Tate Triennial 2009 », interview avec Nicolas Bourriaud par Tom Morton, *Frieze*, n° 120, janvier-février 2009.

²⁵⁵⁹ Sébastien Gokalp, « commissaires, conservateurs, etc. » extrait de la table ronde du 26 janvier 2011 avec Sébastien Gokalp, Charlotte Laubard et Olivier Michelon, in *Réalités du commissariat d'exposition*, (sous le dir. de C_E_A), *loc. cit.*, p. 90.

²⁵⁶⁰ *Ibid.*

²⁵⁶¹ Mathieu Mercier, « Artiste/ commissaire », in Françoise Docquier (dir.), *commissariat comparé*, *loc. cit.* p. 71.

²⁵⁶² Nicolas Bourriaud, « communiquer une pensée » in *Réalités du commissariat d'exposition*, (sous le dir. de C_E_A), *loc. cit.*, p. 65.

part on fait des démarches chez moi, on m'écrit des lettres pour m'encourager dans mon entreprise et le public attend cela de moi²⁵⁶³ ». Pourtant au XIXème siècle, les conditions d'exposition étaient souvent mauvaises et faisaient l'objet de sarcasmes dans la presse. Aujourd'hui cela est plus rare, même si la prolifération des cafétérias, boutiques de souvenirs et audio guides s'inscrit dans le même registre. Comme la pièce de l'artiste Banksy *Exit through the gift shop*²⁵⁶⁴. Cette pièce, un tableau entouré par un cadre à dorure, représente un paysage sur lequel est peint à la bombe en rose cette phrase : *exit through the gift shop*, avec une flèche dirigée vers le bas.

Au XIXème siècle, dans les salons, il fallait acheter le livret si l'on voulait avoir des renseignements sur les œuvres. Ce n'est qu'au milieu du XIXème siècle que l'on va placer des cartels sous, voire même sur les cadres et tableaux afin de donner aux spectateurs quelques informations utiles²⁵⁶⁵. Jusqu'au milieu du XXème siècle beaucoup de musées ne feront pas usage des cartels.

Alexander Doner du *Landesmuseum* de Hanovre et Alfred Barr Jr. au MoMA de New York considérait que les explications n'étaient nullement en contradiction avec le plaisir esthétique. La présence d'explications à côté des œuvres était considérée comme une perturbation au plaisir que le visiteur pouvait éprouver lors de sa visite au musée, un des grands défenseurs de cette position fut sans doute William Rubin, directeur du Moma de 1967 à 1988. Les efforts consentis par les établissements publics et privés pour attirer le plus grand nombre de personnes sont considérables.

Cette volonté de capter le grand public, participe à la perte d'individuation, au sens simondien, c'est-à-dire qu'à cause de la participation à un monde de consommation, ce qui est de l'ordre de l'exception, l'œuvre d'art, devient consommable. La perte d'individuation, dont Gilbert Simondon a formé le concept en analysant la situation du prolétaire, pour Bernard Stiegler « résulte de la transformation, par les machines et les appareils, du monde du travail, à partir du XIXe siècle, et, aujourd'hui, du monde de tous les jours, en tant qu'il est devenu monde de consommation et du tournant machinique de la sensibilité²⁵⁶⁶ ». Les centres d'art, musées, galeries font dès lors partie de la société de contrôle, nom donné aux organisations sociales qui caractérisent la perte d'individuation comme perte de participation esthétique et prolétarianisation généralisée. Bernard Stiegler ajoute : « La question de la participation est primordiale parce qu'une œuvre sans public ne peut pas être une œuvre, tandis qu'un public sans œuvre ne peut pas se constituer : c'est cette relation qui œuvre, c'est-à-dire qui ouvre²⁵⁶⁷ ».

Cela implique de travailler les conditions de participation du public²⁵⁶⁸, de définir les relations entre l'œuvre et le public²⁵⁶⁹. Le public est solidaire de l'œuvre car sans l'œuvre le public n'existe pas,

²⁵⁶³ Gustave Courbet, *lettre à Alfred Bruyas*, le 11 mai 1855 in Gustave Courbet, *Correspondance de Gustave Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 129.

²⁵⁶⁴ Banksy, *Exit through the gift shop*, DVD, revolver Entertainment, 2010.

²⁵⁶⁵ Isabelle Cahn, « Cadres et cartels » in *La jeunesse des musées, Les musées en France au XIXe siècle* (sdl; Chantal Georgel), Musée d'Orsay, Paris, 1994, p. 221-227.

²⁵⁶⁶ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, op. cit., p.50.

²⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.39.

²⁵⁶⁸ Mais ne soyons pas dupe, car la participation du spectateur peut être aussi un pis aller, cachant la faiblesse

et inversement. Pour penser le public, pour que cela se constitue, il faut, ajoute Bernard Stiegler « qu'il y ait une relation transductive, créant un circuit, c'est ce circuit qui forme un ensemble de relations mais ces relations sont travaillées « dans leurs différence qui est le temps au cours duquel, l'œuvre ouvre son public²⁵⁷⁰ ». Un paradoxe qui rend la course au plus grand nombre de spectateur comme une perte d'individuation de l'exposition ; cette perte d'individuation, est une perte de participation esthétique et symbolique, qui affecte les consommateurs de toutes les sphères sociales.

Pouvons nous alors, penser à une extériorisation esthétique et symbolique, afin de palier à cette perte d'individuation ? Est-il possible de s'exprimer dans ce circuit participatif ? « Or, en tant que participation au plus haut, il faut définir le sens par un circuit : il est ce qui circule, et qui comme cette circulation, est ce qui s'ex-prime, s'extériorise, s'exclame²⁵⁷¹ », ainsi le pouvoir d'extériorisation repose sur l'âme noétique comme mouvement et processus d'extériorisation technique, et, dans cette mesure, comme formant un principe d'individuation cher à Duns Scot²⁵⁷². Pour Slavoj Zizek, la perte est associée à une « perte de la perte », où « le sujet s'aperçoit de la priorité de la perte sur l'objet²⁵⁷³ ». Slavoj Zizek analyse cette perte en opérant un rapprochement entre Hegel et Jacques Lacan²⁵⁷⁴.

Les œuvres et les publics sont des organismes dont leurs bons fonctionnements dépendent de leur système immunitaire : « Ce qui nous conduit tout droit à l'idée de la co-immunité, de l'interdépendance. Le concept de co-immunité implique l'impératif de la survie commune²⁵⁷⁵ » ; « On sait aujourd'hui que chacun d'entre nous est un assemblage de milliards de milliards de cellules, lesquelles appartiennent à des milliers d'espèces distinctes²⁵⁷⁶ ». Le rapport au public ne se situe pas dans une course à la fréquentation des expositions, avec sa volonté de faire du chiffre, mais plutôt dans le rapport œuvre/spectateur à l'échelle individuelle. Qu'apporte une œuvre ou une exposition à un spectateur ? Car comme le précise Dominique Abensour, l'acteur essentiel d'une exposition est le public, sur lequel on veille avec « sollicitude avisée²⁵⁷⁷ ».

Ce public est « profilé, décomposé, ciblé et rassemblé, il est étudié, comptabilisé et préfiguré²⁵⁷⁸ ». Au sein d'un lieu comme Immanence, la place du spectateur est primordiale comme dans tous les *artist-run spaces*. Car nous avons un rapport, un contact privilégié avec le public. Ces

des œuvres présentées, voir pour cela : Markus Miessen, et Shumon Basar, *Did Someone Say Participate?* Cambridge, MIT Press, 2006. Markus Miessen, et Nina Valerie Kolowratnik, *Waking Up from the Nightmare of Participation*, Utrecht, Expodium, 2011.

²⁵⁶⁹ Magdalena Malm et Annika Wik, *Imagining the Audience, Viewing Positions in Curatorial Artistic Practice*, Stockholm, Art and Theory, 2012.

²⁵⁷⁰ *Ibid.*

²⁵⁷¹ *Ibid.*, p.64.

²⁵⁷² Jean Duns Scot, *Le principe d'Individuation*, *op. cit.*

²⁵⁷³ Slavoj Zizek, *Le plus sublime des hystériques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Travaux pratiques, 2011, p.229.

²⁵⁷⁴ *Ibid.*

²⁵⁷⁵ Edgar Morin et Peter Sloterdijk, *Rendre la terre habitable*, Paris, Pluriel, 2011, p.9-10.

²⁵⁷⁶ Daniel C. Dennett, *De Beaux rêves. Obstacles philosophiques à une science de la conscience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2008, p.18.

²⁵⁷⁷ Dominique Abensour, *l'art et son exposition*, Vitry-sur Seine, Mac Val, 2012, p. 22.

²⁵⁷⁸ *Ibid.*

lieux sont des espaces professionnels, n'étant pourtant ni des galeries, ni des centres d'art, ni des musées et pouvant cependant être tout cela à la fois. Le travail effectué d'organisation et de gestion d'un lieu alternatif me fait dire que les artistes officiant dans les *artist-run spaces* sont multi-tâches, s'occupant à la fois de la recherche de partenaires financiers (publics et privées), de la médiation, de la production, de la régie, de la communication, du graphisme, de la comptabilité, et bien entendu de la programmation. Dans de tels lieux, le public est moins complexé, les visiteurs parlent plus facilement étant en contact direct avec les directeurs et directrices des lieux, souvent disponibles. Les artistes fondateurs d'*artist-run spaces* sont aussi, de par leurs compétences multiples, de formidables chargés des publics que possèdent toutes les institutions. Dans leur propre structure, ces artistes-curateurs occupent toutes les fonctions. Étant artistes, ces curateurs ont la particularité d'être attentifs au travail de l'autre. Ils permettent d'élaborer des liens et des affinités sous-jacentes auxquels le public est sensible.

Dans les *artist-run spaces*, les visiteurs ne sont pas contraints de traverser une cafétéria ou une librairie qui leur vend des cartes postales. Ils sont traversés par les œuvres. Reprenant l'analyse de Jacques Rancière, nous pouvons au sein des *artist-run spaces*, distinguer le régime éthique du régime représentatif, « car ils ont en commun d'être des puissances de destination, *a contrario* du régime esthétique qui suppose un appareil (le musée)²⁵⁷⁹ ». Car avec les *artist-run spaces*, le spectateur n'est pas en présence d'un appareil répressif. Dans ces lieux, le spectateur, n'est pas un consommateur, il n'est pas dans cette position de « condition passive²⁵⁸⁰ » qu'analyse Jacques Rancière. Une condition changée en une activité alors que cette situation est normale. Je constate que les visiteurs des expositions à Immanence, ne restent pas inactifs, mais au contraire, critiquent et comparent avec ce qu'ils voient dans d'autres lieux. Je le constate lors de chaque visite du réseau Tram. Un groupe de visiteurs, une cinquantaine de personnes, va dans la même journée visiter trois lieux (très différents) du réseau Tram. Lors de ces visites, le spectateur « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui²⁵⁸¹ ». L'intérêt du spectateur de la part des artistes épouse une trajectoire qui passe du Futurisme à Dada, des Situationnistes au Happening, des mouvements communautaires à la création des *artist-run spaces* dans les années 1970. Nous retrouvons aujourd'hui ces préoccupations à travers les recherches de Thomas Hirschhorn, Tania Bruguera ou encore Pawel Althamer²⁵⁸².

2. De l'espace

Peter Sloterdijk souligne : « Les hommes [...] et eux seuls, se placent dans la mesure où ils conçoivent la forme de la boule, dans un rapport intelligible, formel et constructif avec le Tout du

²⁵⁷⁹ Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, L'Harmattan, 1993.

²⁵⁸⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

²⁵⁸¹ *Ibid.*

²⁵⁸² Claire Bishop, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.

Monde²⁵⁸³ ». Le philosophe autrichien utilise bel et bien ce terme de « Tout du monde » qui n'est pas sans rappeler Édouard Glissant et son traité du Tout-Monde²⁵⁸⁴. Comme l'explique Patrick Chamoiseau, le « Tout-monde » d'Édouard Glissant est une « mise en interaction, accélérée, des peuples, des cultures, des hommes, des traditions, etc. [...] cela change tout, nous sommes obligés aujourd'hui, quelque soit l'endroit dans lequel nous vivons, [...] nous sommes forcer de tenir compte des autres langues, des autres cultures, des autres positions, des autres traditions. Nous avons quitté les anciens absolus²⁵⁸⁵ ». Il ajoute « À l'intérieur de moi, j'ai la totalité du monde²⁵⁸⁶ ». Ces lieux alternatifs, ces espaces non-profit, indépendants, ces *artist-run spaces* sont des lieux qui opèrent à la marge, en périphérie.

Édouard Glissant refuse de « réduire un lieu ni de l'élire en centre clos²⁵⁸⁷ ». Bertrand Westphal relate un entretien entre le curateur star Hans Ulrich Obrist et l'artiste relationnel Rirkrit Tiravanija. Le curateur demande à l'artiste si les centres sont en voie de multiplication. L'artiste après avoir acquiescé, donne « à son interlocuteur une réponse surprenante²⁵⁸⁸ », « Je crois qu'il vaudrait mieux parler de multiplication de la périphérie, car sous cet angle vous réalisez que votre centre se situe en fait à l'extérieur²⁵⁸⁹ ». Ce qui nous renvoie à Édouard Glissant et à l'idée de périphérie multiple. D'ailleurs la pensée de Édouard Glissant est une créolisation, est un mélange. Déjà dans *Le discours antillais* (1981), il écrit « l'Être qui se pose, montrons l'étant qui s'oppose²⁵⁹⁰ ».

Une pensée qui mixe un être et un étant heideggerien, vu sous le prisme Derridien et Deleuzien, lorsqu'il cite l'universitaire de Vincennes parlant de la Poétique de la relation : « L'Identité-relation, ou l'"identité-rhizome" comme l'appelait Gilles Deleuze, semble plus adaptée à la situation²⁵⁹¹ ». Chez Martin Heidegger, la phénoménologie est une phénoménologie de l'étant somme toute trop orientée sur un accès à l'être. Un être où la vérité est détenue par les anciens dans leur origine. Gilles Deleuze et Jacques Derrida proposeront de manière différente, leur théorie face au cadavre de la métaphysique et au monstre Heideggerien. Ce qui est sûr, c'est que Gilles Deleuze ne s'intéressa pas à la philosophie de l'être et de l'étant, alors que Jacques Derrida lui s'y intéressa par fragments comme un intérêt pour une relique²⁵⁹². Tandis que Édouard Glissant s'intéresse à l'autre comme expérience des possibles. Ce qui rapproche Gilles Deleuze, Jacques Derrida et Édouard Glissant, c'est leur esprit d'ouverture, celui de proposer des philosophies ouvertes.

²⁵⁸³ Peter Sloterdijk. *Globes. Sphères II*, op. cit., p.41.

²⁵⁸⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁵⁸⁵ Patrick Chamoiseau, « Patrick Chamoiseau parle de la notion glissantienne de "Tout-monde" » (*Voyage au pays du Tout-monde*, RFO, 1998). In <http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html>

²⁵⁸⁶ *Ibid.*

²⁵⁸⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, op. cit., p. 177.

²⁵⁸⁸ Bertrand Westphal, *La Cage des Méridiens. La Littérature et l'Art Contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016, p. 234.

²⁵⁸⁹ Rirkrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist. *The Conversation Series 20*, Cologne, Walter König, 2010, p. 19.

²⁵⁹⁰ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard (1981), coll. Folio essais, p. 1997, p. 21.

²⁵⁹¹ Frédéric Joignot « entretien avec Édouard Glissant », *Le Monde*, 4 février 2011. Article republié lors du décès de l'auteur, cet entretien avait été publié auparavant en 2005.

²⁵⁹² Il faut lire à ce sujet le formidable texte de Jean-Clet Martin, « *Deleuze, Derrida...* », *Le siècle deleuzien*, Paris, éditions kimé, 2016, p. 107-124.

Édouard Glissant était à la recherche d'une pensée-autre. Une pensée-autre en opposition aux carcans « des catégories de l'universel, qui règlent, en occident, depuis Aristote, toute méthode », rappelle Roland Barthes²⁵⁹³. Il souhaite une relation qui mène à la possibilité de « vivre une autre dimension de l'humanité²⁵⁹⁴ ». Le romancier et sociologue Abdelkébir Khatibi avait de son côté élaboré une pensée-autre comme une « pensée plurielle²⁵⁹⁵ ». Une autre conception du monde, « une refondation du monde » pour reprendre les termes de Katell Colin²⁵⁹⁶. Édouard Glissant fait partie de ces penseurs qui n'ont pas été considérés par les philosophes académiques. Édouard Glissant est, de par son écriture, en marge de la philosophie, pas assez philosophe pour certains et trop poète pour d'autres²⁵⁹⁷.

Il était devenu étranger dans sa propre langue pour reprendre une terminologie deleuzienne. Il avait créé son style, à la fois fait de poétique et de philosophie. Ce qui fait qu'il « prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas²⁵⁹⁸ ». Car tout comme Édouard Glissant, il s'agit de devenir étranger à soi-même, être étranger de sa propre langue et nation²⁵⁹⁹. Autre approche de l'espace, celle de Martin Heidegger, le troisième chapitre de *Sein und Zeit* commence ainsi : « L'être-dans-le-monde sera d'abord éclairci par « l'étude » de l'élément structurel « monde »²⁶⁰⁰ ». Le philosophe distingue deux types d'espace, un espace originaire et un espace pur.

En considérant l'être-au-monde (In-der-Welt-Sein) comme point de départ, ce dernier détermine l'espace qui est, selon Didier Frank, « compréhensible qu'à partir de son propre concept de *Monde* et de la « mondanité », parce que l'espace est dans le monde et non le monde dans l'espace²⁶⁰¹ ». Dans une lettre à son maître (Husserl), il définit la thèse centrale de son *Sein und Zeit* où il est question de « savoir quel est le mode d'être de l'étant dans lequel le « monde » se constitue²⁶⁰² ».

Créer un espace d'exposition comme un monde en soi, c'est créer un territoire des possibles, un espace de liberté. Un espace d'exposition considéré comme un monde suppose l'organisation d'un territoire, d'une géographie. Nous pouvons prendre en considération des termes comme la longitude, la latitude, l'Atlas et le Globe. Mais créer un espace d'exposition c'est aussi créer un dispositif, c'est aussi créer des dispositifs, scéniques, de capture, de gestes, de contrôle, d'échange.

²⁵⁹³ Roland Barthes, « exergue », in Abdelkébir Khatibi, *Œuvres de Abdelkébir Khatibi III, Essais*, 2008, p. 7.

²⁵⁹⁴ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie et étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 20

²⁵⁹⁵ Abdelkébir Khatibi, « pensée-autre », in *Œuvres de Abdelkébir Khatibi III. Essais*, 2008, p. 10.

²⁵⁹⁶ Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Presses Université Laval, 2008, p. 99.

²⁵⁹⁷ Alain Renaut opéra une traversée dans l'œuvre de Édouard Glissant en essayant de comprendre et d'appréhender le caractère poétique mêlé au caractère philosophique que lui-même avoue être une combinaison, « une dimension de forte conceptualisation ». Alain Renaut, *Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*, Paris, Flammarion, 2009, p. 313.

²⁵⁹⁸ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 138.

²⁵⁹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 105.

²⁶⁰⁰ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 63 et 98. Cité par Walter Biemel, *Le concept de monde chez Heidegger*, Paris, Vrin, 2015, p. 19.

²⁶⁰¹ Didier Frank, *Heidegger et le problème de l'espace*, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1986.

²⁶⁰² Lettre de M. Heidegger à Husserl, in Husserl, *Notes sur Heidegger*, Paris, Minuit, 1993, p. 117.

3. Du dispositif

Le terme dispositif est fréquemment utilisé en art contemporain, le dispositif plastique étant étendu aujourd'hui au dispositif d'exposition. Dans son éditorial du 20ème numéro de la revue *Marges*, Jérôme Glicenstein²⁶⁰³ va jusqu'à parler de dispositifs scénographiques dans le cas d'expositions où le design graphique tient une place importante dans la scénographie de l'exposition. Retrouvant cette notion de dispositif dans bien des domaines : communication, médiation, philosophie, droit et art. En art contemporain, le terme dispositif est là, pour désigner l'agencement d'un ensemble d'objets mis en relation. On parle alors d'installation de dispositifs vidéo, sonores ou cinématographiques. Il est aussi utilisé pour désigner « diverses situations dans les expositions²⁶⁰⁴ ».

Il faut remarquer que ce terme est souvent utilisé par les artistes eux-mêmes pour désigner une œuvre d'art ou ce qui fait œuvre d'art, c'est-à-dire l'agencement final d'éléments hétérogènes. Le terme dispositif, vient du latin *dispositus*, signifiant « disposé » et « se dit aujourd'hui de tout mécanisme particulier agençant les divers organes d'un appareil, ou destiné à produire un effet particulier », nous enseigne l'encyclopédie Quillet²⁶⁰⁵. Le terme dispositif nous rappelle Aurélie Michel « désigne la manière dont les pièces, les organes d'un système sont agencés, et qualifie également le mécanisme lui-même²⁶⁰⁶ ». Il devient un ensemble très complexe dans un seul but, celui, selon Giorgio Agamben, de « capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants²⁶⁰⁷ ».

Cette fabrique d'un monde dans un espace déterminé façonnant et distordant la réalité est un processus relativement ancien. Afin de détourner et subvertir les modes de représentation en vigueur aux XVIe et XVIIe siècles, certains artistes, architectes vont inventer un procédé, l'anamorphose. L'anamorphose, est un procédé qui consiste à distordre l'image. Ce procédé s'appuie sur la perspective afin de dépasser la représentation en deux dimensions. La perspective naissante du Quattrocento, développe des instruments de perception et d'observation, des outils qui constituent la compréhension et destinés à ouvrir les chemins de la connaissance. Alberti développera dans son traité, *De Pictura* (1436), des principes de perspectives qui, grâce à cet ouvrage, sont diffusés et

²⁶⁰³ Jérôme Glicenstein éditorial du 20ème numéro de la revue *Marges*. In *Marges*, n° 20. *Dispositi(s) dans l'art contemporain*, Paris, Université Paris 8, 2014, p. 7.

²⁶⁰⁴ Angelica Gonzalez, *Le dispositif : pour une introduction*, *Marges*, n° 20. *loc. cit.*, p. 15.

²⁶⁰⁵ Définition du « dispositif », Encyclopédie Quillet, volume Cotes, Strasbourg, Librairie Aristide Quillet, 1977, p. 1861.

²⁶⁰⁶ Aurélie Michel, « Distorsion et dilatation de l'œuvre d'art : les dispositifs d'insertion et de déstabilisation du spectateur », in Christophe Bardin, Claire Lahuerta, Jean-Matthieu Méon, *Dispositifs artistiques et culturels, création, institution, public*, Paris, Le bord de l'eau, 2011, p. 69.

²⁶⁰⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Dijon, Rivage Poche, 2007, p. 31.

enseignés. En parcourant l'histoire de la notion de dispositif, nous pouvons dégager deux branches théoriques ayant leurs points communs et leurs divergences.

Une première branche pragmatique où le dispositif est clairement un ensemble, un appareil, une machine. La seconde branche est d'ordre philosophique où, là aussi, les points de convergences et de divergences apparaissent. Le terme apparaît en France dans le contexte philosophique des années 1970. Sous la plume de Michel Foucault, le dispositif est alors un appareil du pouvoir. Nous retrouvons le terme dispositif chez Jean-François Lyotard, notamment à travers ce qu'il nomme, « les dispositifs pulsionnels », ainsi que chez Gilles Deleuze et Félix Guattari dans « L'anti-Œdipe » (texte qui influencera Foucault pour le développement de cette notion). Une analyse du dispositif chez Giorgio Agamben, qui en fait, est une lecture plus étymologique et enfin, chez Martin Heidegger qui, contrairement aux philosophes cités plus haut, n'est jamais retenu dans l'analyse de cette notion. Dans de nombreux textes mettant en relation le dispositif et l'art contemporain, ce sont les textes de Michel Foucault, Giorgio Agamben et Jean-François Lyotard qui sont les plus mis en avant, largement cités jusqu'à confusion. Pourtant celui qui traita de la question en amont fut le philosophe allemand Martin Heidegger²⁶⁰⁸. Nous allons dans le texte qui suit, poursuivre plus en avant cette notion à travers quatre chemins différents pris par la pensée occidentale pour traiter de cette notion très usitée aujourd'hui dans le domaine de l'art contemporain : le dispositif. Le premier cheminement est celui emprunté par Michel Foucault, le second celui de Jean-François Lyotard, le troisième celui de Giorgio Agamben et enfin, même si ses chemins sont sensés ne mener nulle part, celui de Martin Heidegger.

3.1 Le dispositif chez Michel Foucault

Le terme de dispositif apparaît pour la première fois chez Michel Foucault dans les séminaires qu'il délivre au Collège de France en 1978. Ses séminaires seront l'objet d'une publication en 2004, sous le titre *Sécurité, territoire, population*²⁶⁰⁹. Chez le philosophe, le terme dispositif désigne à l'origine les opérateurs matériels du pouvoir. Il faut entendre par là, toutes les formes d'assujettissements possibles mises en place par le pouvoir, toutes ses techniques et ses stratégies. Ce qui importe dès lors à Michel Foucault, n'est plus la question même du pouvoir en place mais « l'édifice juridique de la souveraineté, du côté des appareils d'Etats, du côté des idéologies qui l'accompagnent ».²⁶¹⁰ Michel Foucault emploie le terme de dispositif pour désigner des dispositifs de savoir, de pouvoir, de sexualité ou encore disciplinaires. Il est probable, selon Judith Revel²⁶¹¹, que le terme de dispositif chez Michel Foucault apparaisse à la suite de la publication de *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

²⁶⁰⁸ Sur l'antisémitisme et Heidegger voir. Peter Trawny, *Heidegger et l'antisémitisme. Sur les « cahiers noirs »*, Paris, Seuil, 2014.

²⁶⁰⁹ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Paris, Gallimard, 2004.

²⁶¹⁰ Cours du 14 janvier 1976, in *Microfisica del Potere interventi politici*, Einaudi, 1977, repris in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1991, Vol. 2, texte n° 194.

²⁶¹¹ Judith Revel, *le vocabulaire de Michel Foucault*, Paris, Editions Ellipses, 2002, p. 24.

Comme elle le souligne, c'est la préface qu'il écrit pour l'édition américaine de *l'Anti-Œdipe* qui le laisse penser. Michel Foucault écrit dans cette préface datée de 1977 : « Les notions en apparences abstraites de multiplicités, de flux, de dispositifs et de branchements²⁶¹² ».

Lorsqu'il utilise pour les premières fois le terme de dispositif, c'est pour l'associer au pouvoir en place, c'est plus tard, à force d'utilisations et de conférences, que le sens va devenir plus large. Il deviendra même le terme central, l'axe majeur de son texte la *Volonté de savoir* de 1976 où, là, le terme dispositif est associé à la sexualité. Il est, comme il le souligne, « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref du dit aussi bien que du non-dit²⁶¹³ ». Il ajoute plus loin « le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments²⁶¹⁴ ». Finalement le terme de dispositif va petit à petit remplacer celui d'épistémè que Michel Foucault employait aisément depuis, *Les mots et les choses*. Ce remplacement est dû au caractère discursif du terme qui permet d'inclure plus facilement les institutions et tout l'appareil étatique. Dans le cheminement de pensée du philosophe, la notion de dispositif remplace celle de épistémè.

3.2 Le dispositif chez Jean-François Lyotard

Un autre philosophe est souvent mis en avant dans les textes théoriques concernant le dispositif en art, il s'agit de Jean-François Lyotard. Pourtant nous ne pouvons pas dire que le philosophe traite spécifiquement du dispositif et de sa relation aux pratiques artistiques. En témoigne les ouvrages de et sur le philosophe²⁶¹⁵. Le seul texte où le terme dispositif est présent est *Des dispositifs pulsionnels*²⁶¹⁶. Il s'agit d'un recueil de textes recouvrant la période 1970-1973. La notion y est traitée, mais de manière transversale. Jean-François Lyotard utilise le terme dispositif comme un terme nomade²⁶¹⁷, qui traverse à lui seul diverses disciplines. Les disciplines concernées et traversées dans le texte du philosophe sont la musique, le cinéma, la peinture mais aussi l'économie et le langage. Ce qui nous intéresse en particulier c'est l'approche dans le domaine pictural qu'en fait Jean-François Lyotard. Il est nécessaire de se référer au texte intitulé *La peinture comme dispositif*

²⁶¹² Michel Foucault, « préface à Gilles Deleuze et Felix Guattari », *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press, 1977, repris, in *Dits et Écrits*, vol. 3, texte n° 189.

²⁶¹³ Michel Foucault, entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Wajeman, « Le jeu de Michel Foucault » Ornicar ?, in *Bulletin périodique du champ freudien*, No 10, juillet 1977, repris in *Dits et Écrits*, vol 3, texte 206.

²⁶¹⁴ *Ibid.*

²⁶¹⁵ Françoise Coblence et Michel Enaudeau, *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014. Et Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, (1971), 2002 (5^{ème} tirage).

²⁶¹⁶ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE-10/18, 1973.

²⁶¹⁷ Je reprends ici à mon compte le terme employé par Umut Ungan, in « Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie ». In *Marges* 20, *loc. cit.* p. 18.

*libidinal*²⁶¹⁸. Dans ce texte l'auteur prend plusieurs exemples de l'histoire de l'art afin d'étayer ses propos.

Jean-François Lyotard passe par Eugène Delacroix, Vincent Van Gogh, Daniel Buren, Louis Cane, Alain Kirili, Daniel Dezeuze, Paul Cézanne, Hans Bellmer, Yves Klein, Paul Klee ou encore par la peinture des indiens Kwakiutl. Le texte est une analyse des diverses dynamiques pulsionnelles d'après Karl Marx et Sigmund Freud. Il s'agit pour l'auteur d'en dégager l'économie de différents dispositifs mis en place et à la façon dont ils marquent le discours et la figure. Il faut replacer cette communication qui deviendra un texte dans son contexte. Nous sommes dans ce que nous pouvons nommer la période libidinale de l'auteur, réunie pour l'occasion dans deux ouvrages « les dispositifs pulsionnels²⁶¹⁹ » et « Dérives à partir de Marx et Freud²⁶²⁰ ». Comme le souligne Abigail Heathcote : « l'aspect stable du fantasme prend, pour Lyotard, une signification politique²⁶²¹ ». Le fantasme prend alors, une ou plusieurs formes idéologiques. La « bonne forme » du simulacre est « le résultat de la coopération d'Éros et de Logos²⁶²² », le plaisir et la réalité deviennent alors secondaire. Pour lui, l'idéologie est complètement fondée sur cette double coopération. Une idéologie qui « sert alors à dissimuler la radicalité disruptive du désir à lui-même²⁶²³ ». La critique de cette idéologie se poursuivra dans le texte *Discours, figure*²⁶²⁴, où l'auteur insiste sur le travail de sape de l'art envers cette idéologie dominante et sclérosante des formes et structures culturelles.

3.3 Hiatus

N'oublions pas que Jean-François Lyotard traite ici d'œuvres d'art, qu'il a bel et bien conscience du caractère de transformation des œuvres. N'oublions pas non plus son texte²⁶²⁵ au sujet du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, « Les Transformateurs Duchamp ». Le dispositif, pour le philosophe se constitue dans une double circulation, dans un mouvement double, « entre la constance et l'instabilité²⁶²⁶ ». Nous sommes en présence d'un double mouvement perpétuel, inlassable, dans un premier temps bougeant sans cesse, agissant comme une pulsion indéterminée qui elle-même est

²⁶¹⁸ Le texte est une communication que Jean-François Lyotard prononce à Strasbourg en Avril 1972 devant le Groupe de recherche sur la théorie du signe et du texte. Cette communication sera reproduite en Italie par le Centro Internazionale di Semiotica et di Linguistica, Urbino, juillet 1972. Elle sera reprise dans la réédition qu'en fera Christian Bourgois, voir, Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, op. cit. pp. 237-280. Mais elle est absente de la réédition qu'en feront les éditions Galilée. Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1993.

²⁶¹⁹ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, op. cit.

²⁶²⁰ Jean-François Lyotard, *Dérives à partir de Marx et Freud*, Paris Galilée, 1994.

²⁶²¹ Abigail Heathcote, « Art, fantasme, idéologie », Revue Appareil [En ligne], Numéros, n° 10 - 2012, Mis à jour le 08/01/2013 URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1507>

²⁶²² *Ibid.*

²⁶²³ *Ibid.*

²⁶²⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op.cit.

²⁶²⁵ Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's TRANS/formers*, Louvain, Leuven University Press, 2010.

²⁶²⁶ Umut Urgan, « Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie ». *loc. cit.* p. 22.

ensuite immobilisée, paralysée, stoppée dans son élan par et dans ses systèmes. Cette position entraîne un hiatus, celui de la possibilité d'une œuvre d'art. C'est Hubert Damisch qui va révéler dans un texte de la revue *l'Arc* consacrée à Jean-François Lyotard²⁶²⁷, ce hiatus.

Ce qui gêne l'esthéticien et historien de l'art c'est que chez Jean-François Lyotard, le dispositif est un présupposé, en d'autres termes, il n'existe pas forcément. Hubert Damisch écrit dans son texte que la circulation d'énergie dont parle le philosophe « ne saurait être invoquée comme donnée (« ça circule ») mais qu'elle implique une manière de transposition préalable²⁶²⁸ ». Hubert Damisch fait référence à l'ouvrage de Jean-François Lyotard *Économie Libidinale*²⁶²⁹ ». Nous pouvons aisément transposer l'analyse de Hubert Damisch au domaine pictural et finalement, comme le souligne le jeune chercheur Umut Ugan, le dispositif pictural, n'est pas un vide que la création remplit, il ne s'agit pas d'un « simple lieu de décharge énergétique²⁶³⁰ ». Il faut rappeler que Jean-François Lyotard ne considère pas l'acte créateur comme un acte inconsideré, autarcique et subjectif. Pour le philosophe : « le dispositif, c'est une organisation de branchements : il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique²⁶³¹ ».

3.4 Le dispositif chez Giorgio Agamben

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants²⁶³² ». Cette citation et définition du dispositif, nous la devons au penseur le plus cité par les artistes, curateurs et critiques : Giorgio Agamben. Dans ce court texte, Giorgio Agamben établit une histoire du terme dispositif ainsi qu'une lecture étymologique. L'auteur considère à travers ses observations, que c'est dans les années soixante-dix que le terme dispositif apparaît et sera dès lors fréquemment utilisé. Pour Giorgio Agamben, c'est chez Foucault qu'il faut regarder, car le terme fait partie de « la stratégie de pensée²⁶³³ » du philosophe français. Par la suite, il trace « une généalogie sommaire²⁶³⁴ » de la notion de dispositif. Il part de l'œuvre de Michel Foucault tout en inscrivant le terme dispositif dans le contexte de la fin des années soixante. Il utilise les écrits de Jean Hyppolite et son « Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel », pour évoquer le dispositif chez Michel Foucault²⁶³⁵. Giorgio Agamben relève que Michel Foucault ne va pas employer le terme dispositif dès ses premières recherches, il emploie alors le terme de positivité.

²⁶²⁷ Hubert Damisch, *Dynamique libidinale*, *L'Arc*, n° 64, 1976.

²⁶²⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁶²⁹ Jean-François Lyotard, *Economie Libidinale*, Paris, éditions de Minuit, 1974.

²⁶³⁰ Umut Ugan, « Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie ». *loc. cit.* p. 23.

²⁶³¹ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 247.

²⁶³² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*

²⁶³³ *Ibid.*, p. 8.

²⁶³⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁶³⁵ Il est vrai que les liens qui unissent Michel Foucault et Jean Hyppolite sont connus car ce dernier était le « maître » du jeune Michel Foucault.

C'est ce terme de positivité qui a fait penser aux travaux de Jean Hyppolite sur Hegel. Il faut pour cela se référer au troisième chapitre « Raison et histoire. Les idées de positivité et de destin », de l'ouvrage de Jean Hyppolite précédemment cité²⁶³⁶.

Dans ce troisième chapitre, il va analyser deux ouvrages de Hegel, *L'esprit du christianisme et son destin* (1795)²⁶³⁷ et *La positivité de la religion chrétienne* (1796)²⁶³⁸. Comme le rappelle Giorgio Agamben, pour Jean Hyppolite « le destin et la positivité sont deux concepts clés de la pensée de Hegel²⁶³⁹ ». À travers Jean Hyppolite, il souligne ce qui a intéressé Michel Foucault, c'est-à-dire la différence entre la religion naturelle et la religion positive. La religion naturelle entraîne une relation immédiate tandis que la religion positive implique des sentiments, même s'ils n'affectent pas les âmes, cela implique des actions qui sont accomplies plus ou moins directement²⁶⁴⁰. La positivité est alors pour Hegel « un obstacle à la liberté de l'homme²⁶⁴¹ ». La positivité est donc, pour le jeune Hegel, une contrainte imposée par un état, une religion dominante, un pouvoir en place. Pas étonnant, donc, que cela intéresse le jeune Michel Foucault, qui va lui, de son côté, non pas chercher à réconcilier les deux côtés mais, mener une enquête sur les mécanismes du pouvoir sous toutes ses formes. Après avoir fait le lien entre Jean Hyppolite et Michel Foucault, Giorgio Agamben va avoir une approche plus étymologique, faisant ainsi apparaître, les différentes sources et les différents usages du terme dispositif dans la langue française.

3.5 Le dispositif chez Martin Heidegger

Le terme « dispositif » chez Martin Heidegger est *Gestell*. Cette traduction de *Gestell* en allemand à « dispositif » en français est récente. Selon Giorgio Agamben, le *Gestell* de Martin Heidegger signifie « communément « appareil » (Gerät), mais il entend par ce terme : « le recueillement de cette dis-position (stellen) qui dispose de l'homme, c'est-à-dire qui exige de lui le dévoilement du réel sur le mode du commandement (bestellen)²⁶⁴² ». Le terme *Gestell* apparaît chez le philosophe allemand dans « La technique et le tournant²⁶⁴³ ». Les apparences peuvent être trompeuses, les réflexions de Martin Heidegger ne sont pas orientées vers ce qui se rapporte à la technique. Il déclare même dans le texte « Sérénité » : « il serait insensé de lancer un assaut, tête baissée, contre le

²⁶³⁶ Jean Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* (1944), Paris, Seuil, 1983.

²⁶³⁷ Hegel, *L'esprit du christianisme et son destin précédé de L'esprit du judaïsme*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2003.

²⁶³⁸ Hegel, *La Positivité de la religion chrétienne* (1796), Paris, Presses Universitaire de France, 1983.

²⁶³⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁴⁰ Il est important de livrer ici la citation complète de Jean Hyppolite. « Une religion positive implique des sentiments qui sont plus ou moins imprimés par contrainte dans les âmes ; des actions qui sont l'effet d'un commandement et le résultat d'une obéissance et sont accomplies sans intérêt direct ». Jean Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* (1944), *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁴¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁴² *Ibid.*, p. 27-28.

²⁶⁴³ Martin Heidegger, *La technique et le tournant (Die Technik und die Kehre)*, in *Questions III et IV* (Le tournant), Paris, Gallimard, 1976.

monde technique. Ce serait avoir la vue courte que de condamner le monde technique²⁶⁴⁴ ». Le *Gestell* devient dans l'âtre de la technique, une forme de déploiement.

Pourquoi ? Est-ce la technique qui est toujours convoquée lorsque l'on évoque le dispositif heideggerien ? Simplement parce que Martin Heidegger, la pense, non pas comme une chose, mais comme lors la Grèce antique, comme *technè*. Il faut pour cela se rapporter à Aristote et au livre VI du fameux *Ethique à Nicomaque*²⁶⁴⁵, où la *technè* est alors entendue comme dévoilement de la vérité, « une vérité entendue comme ouverte et sans retrait²⁶⁴⁶ ». Il précise à ce sujet : « Le Gestell, en tant qu'il recueille l'adresse destinale du dévoilement est bien *das Wesen* (l'âtre) de la technique²⁶⁴⁷ ». Une fois cela exposé, il nous reste à comprendre la signification de ce mot. En allemand courant *Das Gestell* signifie le châssis, le creuset, l'étagère, la monture (de lunette) ou le tréteau. Ce terme s'accorde à s'apparenter à la volonté de porter, supporter, tenir. Chez Martin Heidegger, le terme apparaît pour la première fois dans « L'Origine de l'œuvre d'art »²⁶⁴⁸. C'est lors de la conférence de 1949, intitulée *Das Ge-stell*, qui n'est autre que la préparation de la conférence de 1953 sur *la Question de la technique*, que le philosophe aborde pleinement la notion de dispositif. Il a d'ailleurs pris le parti d'affubler le mot d'un trait d'union, ce qui lui permet de faire un lien entre le *ge-* (le rassemblement) et *stellen* (se poser) : « À présent, le rassemblement propre au fait de poser, qui se rassemble à partir de lui-même et au sein duquel tout ce qui est disponible sur commande vient à être en son fonds, nous le nommons : le dis-positif²⁶⁴⁹ ». (Le texte *das gestell* daté de 1949 sera finalement publié en allemand et pour la première fois en 1994.)

En traduisant *Das Gestell* par *Dispositif*, nous sommes en français, au plus près des intentions de Martin Heidegger, qui écrivait dans un texte consacré à la technique : « Das Gestell : le dispositif unitaire de la consommation, l'ensemble des mesures préalables par lesquelles tout est d'avance rendu disponible dans le cadre d'une mise en ordre. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que la sommation unitaire, globale et préalable, rend absolument indispensable la mise en place de dispositifs – de telle sorte que si nous écoutons bien le mot de « consommation », son préfixe cum- nous permet d'entendre tout ce qui est requis par l'attitude globale de sommation, l'ensemble d'exigences qu'elle implique nécessairement, et en particulier la mise en place de ce que nous avons nommé dispositif unitaire²⁶⁵⁰ ». Martin Heidegger entend ce dispositif unitaire comme « pour ainsi dire le négatif photographique de l'Ereignis²⁶⁵¹ ».

²⁶⁴⁴ Martin Heidegger, *Sérénité*, in *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1976.

²⁶⁴⁵ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994.

²⁶⁴⁶ Hadrien France-Lanord, *Gestell*, *loc. cit.*, p. 541.

²⁶⁴⁷ Martin Heidegger, « la question de la technique », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » (n° 52), 1993, p. 40.

²⁶⁴⁸ Martin Heidegger, *De L'Origine de l'œuvre d'art. Première version (1935-36)*, Paris, Payot, coll. Rivages poche/petite bibliothèque, 2014, p. 71.

²⁶⁴⁹ Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, Frankfurt am Main, Vittorio Klosterman verlag, 1994, 2nd éd. 2005, VI, Band 79.

²⁶⁵⁰ François Fédier, *Regarder Voir*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1995, p. 208-209.

²⁶⁵¹ Martin Heidegger, *Sérénité*, *op. cit.*, p. 302.

Ce qui nous amène à penser le Gestell à partir de l'histoire de l'être « à partir de la manière dont la vérité, selon une adresse destinale chaque fois singulière, se dispense aux êtres humains qui ont à la recueillir en l'abritant²⁶⁵².

4. Golden Factory (2010)

Golden Factory est une exposition dont j'ai entièrement réalisé le commissariat (choix des artistes) mais aussi le dispositif scénique²⁶⁵³. *Golden Factory* est une exposition faisant écho à la *Silver Factory* de Andy Warhol²⁶⁵⁴. Pour cette exposition, les murs et plafonds d'Immanence étaient recouverts de feuille d'aluminium doré [Fig. 243]. Les artistes participant à cette exposition ont été invités à répondre aux notions de lieu de passage, de paresse, de rencontres, de projets, de rendez-vous, de fêtes comme pouvait l'être la *Silver Factory*, d'Andy Warhol, c'est-à-dire un lieu propice au surgissement d'idées, aux expériences et à la rêverie.

Cette idée m'est venue à travers la lecture des textes de Arthur Danto : « En fait, la Factory était décorée de façon à ressembler le moins possible à une usine. Les murs et les plafonds avaient été couverts de papier d'aluminium ou de peinture argentée par Billy Linich, bohème new-yorkais qui, en tant qu'homme à tout faire et contremaître, allait jouer un rôle décisif dans le peuplement de ce qu'on appellerait la Silver Factory²⁶⁵⁵ ». L'histoire de la *Factory* de Andy Warhol a toujours été un objet de fantasme ou d'histoire fausse, qui plus est, cet épisode de la *Silver Factory* est resté mythique car beaucoup de séances photos eurent lieu au moment de cet épisode argenté²⁶⁵⁶. Le texte de Danto est précieux car précis à ce sujet : « La *Silver Factory* était une idée de Billy Linich [...] C'est Andy qui avait ensuite proposé à Billy de repeindre ainsi son nouvel atelier, et c'est Andy qui interprète le message que constituaient les murs argentés : « C'était l'époque idéale pour l'argenté. L'argenté était l'avenir...les astronautes portaient des costumes argentés²⁶⁵⁷ ». Au delà de l'aspect typiquement warholien, ma préoccupation première était de changer l'aspect visuel du lieu ainsi que la perception du spectateur. Pour cela, l'enrobage total, des murs et du plafond par des feuilles d'aluminium doré était idéal. Cela créait aussi un jeu nouveau, un dialogue inattendu entre les pièces exposées. Les artistes se sont pris au jeu et ont pour certains d'entre eux proposé des œuvres avec la couleur or (Agnès Thurnauer, Anthony Freestone, George Tony Stoll) ou avec un miroir permettant la réflexion

²⁶⁵² Hadrien France-Lanord, *Gestell, loc. cit.*, p. 543-544.

²⁶⁵³ *Golden Factory*, Immanence, Paris, avec Antonin Amy-Menichetti, Pierre Ardouvin, Tiffany Bouet, Louise Bourgeois, Henri Chopin, John Cornu, Christophe Cuzin, Cécile Desvignes, Sophie Dubosc, Anthony Freestone, Hervé Ic, Stéphane Lecomte, Laurent Mazuy, Steven Parrino, Raymond Pettibon, Sebastien Pons, Yves Ribuschi, Eleonore Saintagnan, George Tony Stoll, Cannelle Tanc, Agnès Thurnauer, Goran Vejvoda, Frédéric Vincent, Andy Warhol. Du 8 octobre au 18 novembre 2010.

²⁶⁵⁴ Collectif, *The Factory*, Madrid, La Fabrica, 2012.

²⁶⁵⁵ Arthur Danto, *Andy Warhol*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Le goût des autres, 2011, p.70.

²⁶⁵⁶ Les photographies que Andy Warhol prenait lors de cette période de la Silver Factory sont visibles dans l'ouvrage : Callie Angell. *Andy Warhol, Screen tests. The films of Andy Warhol, catalogue raisonné*. New York, Abrams in association avec The Whitney Museum of American Art, 2006.

²⁶⁵⁷ Arthur Danto, *Andy Warhol, op. cit.*, p. 100.

(Pierre Ardouvin). En 2016, j'ai réalisé un tableau de format moyen, 116 x 89 cm [Fig. 64]. Il s'agit du dernier tableau réalisé en date.

Nous remarquons immédiatement qu'il est d'une facture plus sombre. Les alignements de livres semblent vibrer sous l'emploi de l'encre. En son centre, la vue d'exposition est plus grande que dans les autres peintures de cette série. La représentation d'une bibliothèque joue le rôle de cadre. La chose vue est encadrée par autant de livres. L'exposition choisie est pour une fois non pas une exposition organisée par un autre artiste, mais par moi-même au sein de l'espace d'art Immanence. Cette exposition est « Golden Factory ». La couleur doré des murs est remplacée ici par un jaune vif, vibrant, chatoyant. Les œuvres disposées dans l'espace d'exposition ne sont pas forcément identifiables. Seuls ceux qui ont le souvenir de l'exposition, et surtout moi-même, en avons une vision synoptique. Cette vision d'ensemble me permet de parcourir l'exposition et d'en donner une autre lecture. Nous parlons d'une exposition que j'ai réalisée, conçue entièrement, pour laquelle j'ai non seulement choisi les œuvres mais aussi et surtout le principe. Dans cette peinture, je rejoue et par là même repense cette exposition. J'ai choisi comme support une photographie, que j'ai prise moi-même. Il existe deux images qui permettent d'avoir une bonne vue générale de l'exposition. Celle-ci et une autre, d'un autre point de vue. Ici le spectateur est dos à ce dernier point de vue.

La vision proposée est celle du spectateur qui est déjà entré dans les lieux, qui a déjà visité l'exposition et qui, par exemple, se prépare à sortir. La scénographie implique une plus grande contemplation de la part du spectateur. Lui qui est dans un dispositif immergeant. Rappelons que les murs et plafonds sont entièrement recouverts de feuille d'aluminium doré. Donnant l'impression d'être plongé dans une espace autre. Dans toutes mes œuvres picturales, j'utilise pour leur réalisation des photographies existantes ou des photos que j'ai prises, comme supports. Ces vues d'exposition, ne sont pas la reproduction fidèle de l'image photographique mais une ressemblance, une interprétation passée par le filtre d'un autre médium, celui de la peinture. Comme le rappelle Walter Benjamin, la traduction visuelle de ces vues d'exposition fonctionne « par la vague ressemblance entre l'original et sa réplique. De même qu'il est clair en général que parenté n'implique pas nécessairement ressemblance²⁶⁵⁸ ». Avec cette peinture d'après *Golden Factory*, je ne m'approprie pas l'exposition d'un autre, je me réapproprie une de mes expositions. Cette peinture est une mise en scène d'une scénographie que je revendique. Je revendique cette scénographie de *Golden Factory*, comme paradigmatique dans mon travail curatorial. Pourquoi alors, ne pas passer au stade de l'affirmation par la réalisation d'une peinture ? Là est tout l'enjeu d'une telle toile immanente à mon travail et à ma double pratique.

²⁶⁵⁸ Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 250.

VII. DE LA REVENDICATION A LA REMUNERATION

1. De la revendication...

Les artistes engagés, sont les héritiers des combats du passé, comme ceux de la *Art Workers' Coalition* à partir de 1969, de *Guerilla Art Action Group* ou du collectif « Artistes et écrivains contre la guerre au Vietnam » (*Artist Protest*) en 1965. Le 27 juin 1965, l'*AWP (Artists and Writers Protest)* rédige une lettre à l'attention du *New York Times* plaidant pour le retrait des troupes américaines du Vietnam. Une lettre rédigée par Rudolf Baranik, May Stevens, Elaine de Kooning, Ad Reinhardt, Denise Levertov, Mitchell Goodman, intitulée « End Your Silence » (la fin de votre silence). Elle sera signée par de nombreuses personnalités du monde artistique. Nous pouvons y lire : « nous artistes des Etats-Unis sont divisés sur plusieurs sujets, artistiquement et idéologiquement, mais nous ne sommes qu'un lorsqu'il s'agit d'humanité²⁶⁵⁹ ». Un encart publicitaire sera aussi placé dans le *Tmes*, signé par cinq cent artistes et écrivains. Ce groupe appelé *Artists and Writers Protest against the War in Vietnam* est, selon Julie Ault, « l'un des premiers groupes post deuxième guerre mondiale à se servir de la renommée de ses membres pour forger une plateforme à objectifs politiques²⁶⁶⁰ ». En 1967, ces mêmes artistes initieront l'*Angry Arts Week*, « la semaine des arts en colère ». Un weekend de manifestations, happenings et actions en faveur de la paix. Plus de six cent artistes participeront à ces protestations, et actions²⁶⁶¹. En 1970, en collaboration avec l'*Artist Worker's Coalition*, *Artists and Writers Protest* seront à l'origine d'une campagne d'envoi de lettres demandant à Pablo Picasso de retirer *Guernica* du MoMA, en signe de protestation contre la politique étrangère américaine [Fig. 244]. Des artistes et des personnalités tels que Robert Mangold, Herbert Marcuse, Donald Judd furent entre autres parmi les petites mains qui écrivirent les pas moins de deux cent soixante cinq lettres, mais « leur effort furent vain²⁶⁶² ». Dans la lignée de *Artist Protest* et des revendications auprès des institutions citons *Studio Museum in Harlem* (1968) et *Museum : A project of living artists* en 1968. Ce dernier est un groupe constitué de huit artistes parmi lesquels Arthur Hughes, Gary Smith, Sharon Brant et Robert Resnick. Situé au 729 Broadway, *Museum : A project of living artists* fut « initialement gouverné par des artistes comme un centre de communication, un centre communautaire et social, esthétique et à fluidité politique²⁶⁶³ ». Un musée qui va aussi être utilisé comme lieu pour les réunions d'autres groupes dont notamment la *Art workers' coalition*.

²⁶⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁶⁰ Julie Ault, « A Chronology of Selected Alternatives Structures, Spaces, Artists'Groups, and Organizations in New York City, 1965-85 », in Julie Ault, *op.cit.*, p. 17.

²⁶⁶¹ Robert Reitz, Dore Ashton, Frazier Dougherty, Bernard Aptekar, Barbara Rose et Irving Petlin seront fortement impliqués dans ces actions.

²⁶⁶² *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁶³ Julie Ault, « A Chronology of Selected Alternatives Structures, Spaces, Artists'Groups, and Organizations in New York City, 1965-85 », *loc. cit.*, p. 21.

2. Art Workers' Coalition (1969)

L'*Art Worker's Coalition* (AWC) a eu de loin l'impact le plus important sur le développement d'espaces alternatifs à New York. Cette coalition est née suite à l'intervention de l'artiste Takis, qui demanda le retrait de sa pièce télé-sculpture (1960) du MoMA. Il ne souhaitait pas être représenté par cette pièce dans l'exposition *The Machine as Seen at The End of the Mechanical Age*²⁶⁶⁴, que le musée américain organisait.

Takis écrivit le 3 janvier 1969 : « Espérons que votre décision unanime du 1^{er} janvier 1969 de retirer mon travail de l'exposition *Machine* au Museum of Modern Art sera que la première d'une série d'actes contre les politiques stagnantes des musées d'art du monde entier. Unissons-nous, les artistes avec les scientifiques, les étudiants avec les travailleurs, afin de changer ces situations anachroniques dans des centres d'information pour toutes les activités artistiques, et de cette façon créer une époque où l'art peut être apprécié librement par chaque individu²⁶⁶⁵ ». Le journal *Village Voice* relate l'événement : « à quatre heures, j'irai retirer ma sculpture de l'exposition machine au Museum of Modern Art [...] ils l'exposent contre mon souhait. J'aurais apprécié votre venue²⁶⁶⁶ ». Le journaliste John Perreault, qui suit l'artiste, parlera même de « révolution cool²⁶⁶⁷ ». Il ajoute : « 4h00, 4h01, 4h02, 4h03 ... dans une galerie bondée, face à des gardes Takis déplace sa propre œuvre, coupe les câbles, les débranche, et, protégé par Farman et Willoughby, se dirige vers le jardin du musée avec un sang-froid qui était incroyable²⁶⁶⁸ ». L'artiste veut poser la question du droit de l'artiste face à ses œuvres notamment dans le cadre de l'appartenance à une collection muséale. Un groupe d'artistes et Bates Lowry, le directeur du MoMA lui-même, projetèrent une rencontre. *AWC* organisa un forum le 10 avril 1969, qui aboutit, à une redéfinition des relations des artistes vivants et de leurs œuvres au MoMA et dans tous les musées Newyorkais.

Ils publièrent les actes de la « rencontre » et produisirent des documents qui établissaient des statistiques et des études sur les activités du groupe jusqu'en 1971, date de leur dissolution. De nombreux documents de cette rencontre sont désormais en ligne, sont toujours pertinents et d'une lecture passionnante²⁶⁶⁹. Soulignons les relations entre les différents groupes et coalitions ainsi, la *Art Workers' Coalition* produira un document contre l'exposition *Harlem on my Mind*.

Ce dernier reproduit trois demandes : « Nous demandons, 1. l'annulation immédiate de l'exposition « *Harlem on my Mind* », dont l'ouverture officielle est prévue le 18 janvier. 2. Que le Metropolitan Museum nomme des noirs à des positions politiques et curatoriales. 3. Que le Metropolitan Museum cherche à avoir plus de relations avec toute la communauté noire », le

²⁶⁶⁴ Pontus Hultén (dir.), *The Machine as Seen at The End of the Mechanical Age*, New York, The Museum of Modern Art, 1968. Consulté in Archive Station, Immanence, Paris.

²⁶⁶⁵ Takis, lettre du 3 janvier 1969.

²⁶⁶⁶ John Perreault, « Whose art ? » *The Village Voice*, 9 janvier 1969.

²⁶⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁶⁹ *Ibid.*

document donnant de plus l'horaire du rendez-vous pour la manifestation devant le musée. Alex Gross du journal *East Village Other* relatera la manifestation : « les manifestations au Musée d'Art Moderne ont tenté d'affecter le monde de l'art dans la lignée des révolutions à Paris²⁶⁷⁰ ». Selon Lucy Lippard, c'est l'artiste Carl Andre qui fit adopter le nom de *Art Worker's Coalition* : « Carl Andre, notre résident marxiste insista pour qu'apparaisse le terme d'ouvriers (workers), apportant le secteur du monde de l'art dans celui du prolétariat²⁶⁷¹ ». Remarquons que Joseph Kosuth dessina le logo pour le pass annuel du MoMA [Fig. 245], qui comprend les termes « Art Worker » ou « A.W.C ». Grâce à ce pass, les artistes ont un accès libre et gratuit dans tous les musées. À l'époque la gratuité ne s'exerçait pas dans les musées, seuls les artistes présents dans les collections d'un musée pouvaient bénéficier d'un tel privilège. De nombreux « groupes ont toujours affirmé leurs positions à travers des tracts et dépliants sous le nom de AWC²⁶⁷² » rappelle Julie Ault. Citons le *Guerilla Art Action Group* fondé en octobre 1969 par Jon Hendricks et le belge Jean Toche.

3. ... à la rémunération

Il existe depuis 2008, aux Etats-Unis, une coalition d'artistes, de performeurs et de curateurs indépendants, de New York, partageant leurs expériences de travail dans les institutions, tout particulièrement des expériences de travail non-rémunéré. Cette coalition se nomme W.A.G.E. Entre 2008 et 2010 seront organisés différents événements et actions, dont l'écriture d'un manifeste avec comme point d'orgue une discussion publique à la Judson Church. À partir de 2010, l'objectif central de W.A.G.E est la sensibilisation au paiement régulier des artistes par les centres d'art et les musées. En 2011, l'espace *Artists Space* a commencé un dialogue avec W.A.G.E. En 2013, la coalition reçoit enfin le statut d'organisation non-profit et du label 501 c3. Les 13 et 14 janvier 2014 un groupe de travail est constitué et se sert des *artists space* comme référents. Des personnalités du monde de l'art (A.K. Burns, Howie Chen, Andrea Fraser, Alison Gerber, Stephanie Luce, Andrew Ross, Marina Vishmidt, W.A.G.E.) vont étudier de manière très étroite les différentes possibilités pour une institutions de payer un artiste, en étudiant et prenant en compte tous les paramètres.

Après deux jours de discussions, les membres de cette commission trouvent un accord sur un cadre, des modalités et une grille de salaire pour les artistes exposant dans une institution. La grille de calcul comprend plusieurs critères (exposition personnelle, exposition en duo, exposition collective de trois à cinq artistes et plus de six artistes, performance, diffusion d'une vidéo avec intervention de l'artiste, événement avec plusieurs participants, lectures, séminaire, workshop, publication d'un texte

²⁶⁷⁰ Alex Gross, « Artists attack moma », *The East Village Other*, 24 janvier 1969.

²⁶⁷¹ Lucy R. Lippard, « Biting the Hand », in Julie Ault, « A Chronology of Selected Alternatives Structures », *loc. cit.*, p. 84.

²⁶⁷² Lucy R. Lippard, « Biting the Hand », in Julie Ault, « A Chronology of Selected Alternatives Structures », *loc. cit.*, p. 87. Se reporter aussi à Lucy R. Lippard, « The Art Workers' Coalition : Not a History », in *Studio International* 180, no 927, novembre 1970, p. 171-174. Reprint in *Get the Message ? A decade of art for social change*, New York, Dutton, 1984, p. 10-19.

existant, écriture d'un texte spécifique en vue d'une publication). W.A.G.E va servir de base de travail pour les artistes anglais qui revendiquent aussi le droit à être payés par les institutions qui les exposent, lançant une campagne, la Paying Artists Campaign²⁶⁷³. Le calcul de ces salaires est proportionnel au budget globaux des lieux d'expositions, avec des fourchettes de budget annuel allant de moins de cinq cent mille dollars, entre cinq cent mille dollars et cinq millions de dollars, entre cinq millions et quinze millions et à plus de quinze millions. Un grand nombre d'institutions ont adopté la grille élaborée par cette coalition, ainsi les plus petits lieux (Slought Foundation, Momenta Art, Participant Inc, et Light Industry), payent respectivement aux artistes pour une exposition personnelle : cent vingt dollars, deux cent soixante douze dollars, trois cent cinquante quatre dollars et quatre cent douze dollars. Ces chiffres correspondent à 0,2 % du budget global. Les plus gros lieux affiliés sont le Jewish Museum, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles, le Hammer Museum, le Walker Art center, le Brooklyn Museum, le Whitney Museum, Le San Francisco Museum, le Guggenheim, le Los Angeles County, le MoMA, le Art Institute of Chicago et le Met de New York qui payent tous la somme de dix mille dollars pour une exposition personnelle.

L'initiative de cette coalition est à saluer, tout comme deux projets français, le premier est la Fraap (fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens), fondée en 2001 et encore aujourd'hui « la seule organisation professionnelle nationale représentant le secteur associatif indépendant des arts plastiques et visuels²⁶⁷⁴ ». Elle est constituée de plus de cent cinquante membres sur l'ensemble du territoire. L'autre initiative est « l'économie solidaire de l'art », qui fut lancée lors de l'été 2014 par quatre artistes (Pierre Belouïn, Carole Douillard, Thierry Fournier et P. Nicolas Ledoux, rejoints par Grégory Chatonsky, Grégory Jérôme, Jean-François Mugnier et J. Emil Sennewald.) d'abord sur Facebook à travers une page de discussion. Rapidement l'initiative va prendre de l'ampleur, un site internet spécifique sera nécessaire pour palier à ce succès. Les objectifs des propositions sont d'ordre éthique et économique : « Elles visent à soutenir les artistes plasticiens professionnels (tous médiums, hors spectacle vivant) et les professionnels indépendants de l'art (commissaires, critiques, graphistes indépendants), soit les deux types d'acteurs les plus fragilisés par le système actuel²⁶⁷⁵ ».

Une économie solidaire de l'art qui va dans le sens des recherches de Tristan Trémeau, refusant le primat de l'économie sur l'artistique, où « Les critiques d'art, qui ont laissé tomber ces méthodes et qui ont ainsi abdiqué toute fonction de contre-pouvoir et de contre-expertise au profit des intermédiaires marchands, cadres et curateurs, devraient fondamentalement se sentir concernés à partir du moment où, dans les dispositifs étudiés ici, ils n'existent plus [...] absorbés ou doublés par la

²⁶⁷³ <http://www.payingartists.org.uk/>

²⁶⁷⁴ <http://www.fraap.org/article2.html>

²⁶⁷⁵ <http://www.economiesolidairedelart.net/>

fonction du curateur²⁶⁷⁶ ». L'idée générale est héritière de la Charte Carfac-Raav au Canada qui, existant depuis 1968²⁶⁷⁷, est la garantie de rémunérations minimales pour les artistes. Inspirée aussi du label anglais « Paying Artists » de Wage, mais aussi de la Fraap dont les membres contribuent régulièrement aux discussions sur la plateforme de l'économie solidaire de l'art. La Charte Carfac-Raav est une grille tarifaire initiée en 1968 par deux artistes, Jack Chambers et Tony Urquhart.

En 1997, le Raav fonde une société de gestion (Sodart) et va lui aussi élaborer une grille tarifaire. En 2004, les deux grilles seront « uniformisées en une seule pour devenir la Grille tarifaire CARFAC-RAAV²⁶⁷⁸ ». En 1988, le droit d'exposition sera inclus dans la législation canadienne. Loin d'être des opportunistes, les artistes et les curateurs indépendants ont des revendications similaires, celles d'être payer pour ce qu'ils font. Il existe une littérature abondante en langue anglaise sur le sujet, Nina Møntmann explore le rôle des institutions dans le processus artistique²⁶⁷⁹. En réactivant l'idée de « machine désirante » empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari, le philosophe Gerald Raunig opère une longue histoire de la contre-culture. Partant de la commune de Paris en 1871 jusqu'aux militants anti-globalisation réunis à Gênes en 2001, il explore méticuleusement les mouvements, les soubresauts provoqués par les situationnistes, les actionnistes viennois²⁶⁸⁰.

4. De l'espace à l'œuvre et réciproquement

Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est l'influence qu'exerce le commissariat d'exposition sur les recherches artistiques d'un artiste-curateur et inversement ; est-ce que les œuvres d'un artiste-curateur exercent une influence sur les expositions qu'il ou elle organise ? Il existe de nombreux exemples mais deux artistes symbolisent cette fusion à merveille, il s'agit de Gordon Matta-Clark et de Alice Aycock. En octobre 1970, Alan Saret et Jeffrey Lew ouvrent, au 112 Greene Street, un lieu qui deviendra le lieu d'expérimentation pour les performances, les installations et l'art conceptuel. Jeffrey Lew est propriétaire depuis 1968 de deux espaces dans l'immeuble, un au premier étage, le second au dernier. Alan Saret est propriétaire d'un logement au 119 Spring Street où il organise des expositions, le lieu baptisé *Spring Palace* y expose Gordon Matta-Clark, Thornton Willis, Joan Jonas et George Trakas. Jeffrey Lew se souvient dans un entretien avec Willoughby Sharp pour la revue *Avalanche* « tout a commencé quand j'ai rencontré Alan. On s'est réunis et on a eu l'idée d'utiliser le studio d'Alan, ainsi que le 112 Greene Street [Fig. 246].

²⁶⁷⁶ Tristan Trémeau, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, Marseille, Éditions Al Dante/éditions Aka, Coll. « Les Cahiers de Midi », 2011, p. 85-86 ; et Tristan Trémeau « L'artiste médiateur », *artpress spécial, Ecosystèmes du Monde de L'Art*, n° 22, 2001.

²⁶⁷⁷ Mike Molter « Artist-Run Centres: Strengths, Assessments, Perspectives », in « Points de forces : les centres d'artistes, bilan et perspectives ». Conférence organisée à Montréal par le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec et La Centrale, du 14 au 17 octobre, 1992. En ligne <http://id.erudit.org/iderudit/36034ac>.

²⁶⁷⁸ <http://www.carcc.ca/documents/PDFfre.pdf>

²⁶⁷⁹ Nina Møntmann (dir.), *Art and its Institutions : Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Londres, Black Dog Publishing, 2006.

²⁶⁸⁰ Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2007.

Ce sont des espaces totalement différents. Le studio d'Alan se prête à la peinture- les peintures rendent bien dedans, les murs sont blancs et le sol est poli - tandis que le 112 Greene Street est vraiment funky comme espace et doit être laissé comme ça. On ne va pas y toucher, sauf pour les éléments de base comme les portes et l'éclairage ; mais on ne va ni le peindre, ni le rénover. On va simplement en retirer les éléments dangereux²⁶⁸¹». Le *112 workshop*, connu aussi sous le nom de *112 Greene Street*, était un lieu où les artistes pouvaient présenter librement leurs travaux. Ils étaient dans les premiers temps auto-curateurs, il n'y avait pas de comité à proprement parlé qui choisissait les expositions. Jean Dupuy revient sur ce lieu : « vous savez au 112 Green Street, à l'entrée il y avait un calendrier où l'on inscrivait son nom et ses dates d'exposition ou de présentation de performances²⁶⁸² ». Le lieu était une usine de chiffons à l'intérieur brut, cinq mètres de hauteur sous plafond. Sept piliers à chapiteaux corinthiens formaient une ligne droite au centre de l'espace. Le sol était inégal. Pour l'exposition inaugurale en 1970, le critique d'art Peter Schjeldahl écrira dans le *New York Times* : « non que l'acceptation par les artistes d'une ambiance funky constitue nécessairement une déclaration d'anti-establishment, il reflète exactement l'esthétique du nouvel art²⁶⁸³. » Gordon Matta-Clark est un des membres les plus actifs et plus assidus, il habite sur place. Dans un entretien avec Liza Béar en mai 1974 il explique : « Tout a commencé dans les années 1970 ; j'habitais alors au sous-sol du 112 Greene Street et je faisais déjà de petites interventions çà et là. Au départ, mes interventions ne touchaient pas à la structure : je me contentais de travailler à l'intérieur d'un espace particulier. Puis je me suis mis à considérer le lieu comme un tout, comme un objet²⁶⁸⁴ ». Le lieu est avant tout, non pas un espace d'autopromotion classique mais un espace d'expérimentation. Cet espace va devenir le terrain des expérimentations de Gordon Matta-Clark, Alice Aycock, Barry la Va, Richard Nonas et Tina Girouard²⁶⁸⁵.

Gordon Matta-Clark est galvanisé par cette atmosphère de liberté l'inspirant pour ses séries de découpes d'immeubles. L'espace du 112 Greene Street va dans son état initial, influencer la conception et réalisation des œuvres elles-mêmes. Cette influence est manifeste chez Gordon Matta-Clark [Fig. 247]. Une autre artiste fut considérablement en phase avec l'architecture des lieux, Alice Aycock. Le texte « La phénoménologie de la perception²⁶⁸⁶ » de Maurice Merleau-Ponty exerça une grande importance sur la théorie de la perception visuelle, laissant une grande place au corps dans l'espace (un corps phénoménal), qui nourrit le milieu universitaire de l'époque. Le projet de « La

²⁶⁸¹ Willoughby Sharp, *112 Greene Street, An Interview with Alan Saret and Jeffrey Lew*, Avalanche, Hiver 1971, p. 12-13.

²⁶⁸² Frédéric Vincent, *Entretien avec Jean Dupuy*, documents annexes, p. 32.

²⁶⁸³ Peter Schjeldahl, « The oddest art showplace in town. » *New York Times*, Novembre 1970.

²⁶⁸⁴ Liza Béar, « entretien avec Gordon Matta-Clark » *Avalanche* n° 10, décembre 1974, P34-37.

²⁶⁸⁵ Jessamyn Fiore, *112 Greene Street, The Early Years (1970-1974)*, New York, David Zwirner, 2012.

²⁶⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945). La traduction anglaise date de 1962.

phénoménologie de la Perception » est de prendre en considération le sujet perçu comme un « être inséparablement pensée naturante et pensée naturée²⁶⁸⁷ ».

L'auteur développe dans ce texte la notion de corps phénoménal qu'il avait abordé dans « la structure du comportement²⁶⁸⁸ », étant alors considérée comme une forme vivante en tant que telle et pouvant être perçue. Dans « La phénoménologie de la perception », la notion de corps phénoménal est complètement différente, elle est même inversée. C'est le corps qui perçoit qui fait apparaître le monde, l'auteur parle alors de « puissance de ce monde²⁶⁸⁹ » et dit : « en même temps que le corps se retire du monde objectif et vient former entre le pur sujet et l'objet un troisième genre d'être, le sujet perd sa pureté et sa transparence. Des objets sont devant moi, ils dessinent sur ma rétine une certaine projection d'eux-mêmes et je les perçois. Il ne pourra plus être question d'isoler dans ma représentation physiologique du phénomène les images rétinienne et leur correspondant cérébral du champ total, actuel et virtuel, dans lequel ils apparaissent²⁶⁹⁰ ». Afin de donner une définition à ces sculptures qui débordent du champ sculptural, Rosalind Krauss parlera de Sculpture in *the expanded Field*²⁶⁹¹, (la sculpture dans le champ élargi). Passant d'une phénoménologie de l'espace à une perception des corps ainsi que d'une phénoménologie des corps à une perception de l'espace, un chiasme s'opère. Alice Aycock va exposer plusieurs fois son travail au 112 Green Street, des réalisations in situ intégrant l'architecture. Après avoir exposé en 1971, la pièce intitulée « Sand/Fans », dans laquelle, sur vingt mètres carrés, l'artiste dispose au sol un tas de sable entouré de quatre ventilateurs en état de marche, elle va explorer plus en profondeur le rapport entre l'architecture et ses œuvres. Ainsi pour sa première exposition personnelle au 112 Green Street en 1974, l'artiste va réaliser un large escalier en bois composé de vingt marches menant au plafond de l'espace d'exposition.

L'artiste veut ouvrir le rapport de l'œuvre et du spectateur à un rapport d'expérience corporelle. Elle déclare en 2008 à propos de cette pièce : « Si l'Art minimal est lié au corps, et la sculpture fait descendre de son piédestal l'homme dans la salle, mon travail étendu l'est au discours dans l'espace architectural. Je voulais inclure toutes les réponses émotionnelles et psychologiques du spectateur. Cela n'est pas juste une conversation formelle²⁶⁹² ». Une expérience sensorielle et physiologique comme le rappelle l'artiste elle-même « Le travail suscite alors une réaction

²⁶⁸⁷ Pascal Dupond, Autour de la Phénoménologie de la Perception, Intervention prononcée dans le cadre de la formation continue de l'Académie de Créteil, disponible sur internet, in http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_perception_merleau-ponty_dupond.pdf. (Consulté le 10 déc. 2015)

²⁶⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2013.

²⁶⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel Gallimard, 1976, p. 402-403.

²⁶⁹⁰ *Ibid.*

²⁶⁹¹ Rosalind E. Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », revue October 8, MIT Press, printemps 1979, p. 30-44. Citons aussi suite à l'importance de cet article de Rosalind Krauss l'ouvrage qui fut consacré au cheminement de pensée du « champ élargi », Spyros Papapetros et Juian Rose, *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT Press, 2014.

²⁶⁹² « Alice Aycock répond à Thomas Butter », Whitehot Magazine, Novembre 2008.

psychologique²⁶⁹³». Roberta Smith dans un article dans d'*Artforum*, explique que l'utilisation de ces œuvres : « donnent lieu à une expérience moins esthétique que physiologique. Dans chacune d'elles Aycock essaie de structurer une situation déconcertante : la désorientation du labyrinthe, la claustrophobie sous un toit bas et lourd, le danger d'un escalier haut et pentu²⁶⁹⁴». La notion de labyrinthe fait penser au texte « l'Aleph » de Jorge Luis Borges. Dans son avertissement, Roger Caillois explique qu'il avait, avec l'autorisation de l'auteur, publié en 1953, quatre de ces nouvelles dans un volume intitulé « Labyrinthes »²⁶⁹⁵.

Après cet escalier qui ne mène nulle part [Fig. 248], Alice Aycock va réaliser deux autres œuvres au 112 Greene Street, la première « Scaffolding » (Echaffaudage) en 1973 et « *The True and the False Project entitled. The Number is so Full of a Number of Things* » (le vrai et la faux projet intitulé « le monde est si plein d'un certain nombre de choses) en 1977. Elle pousse plus loin l'idée de non-fonctionnalité en lien avec l'espace architectural. Robert Hobbs écrira dans une grande monographie sur l'artiste : « dans son texte pour Le vrai et le faux, [elle] souligne l'idée d'être une retardataire à travers les citations, jouant avec l'arbitraire de la vérité et l'absurdité de l'ajout de balises à des événements après leur apparition²⁶⁹⁶». Le critique reconnaît l'importance des écrits de Jorge Luis Borges dont « l'Aleph²⁶⁹⁷ ». Ces relations entre l'environnement et son œuvre seront toujours d'actualité chez l'artiste, qui réalisa en 1972, c'est-à-dire dans la continuité de « Sand/Fans » de 1971, un labyrinthe en bois intitulé *Maze* (Labyrinthe).

En janvier 1971, on voit apparaître les pièces de Gordon Matta-Clark, « Glass Plant » et « Cherry Tree », celle-ci réalisée sur le site même du 112 Greene Street. Dans les sous sols, il creuse un trou et y plante un arbre. L'exposition dure jusqu'au moment où l'arbre meurt (environ trois mois). Pour « Glass Plant » il utilise le principe de la fusion, transformant des bouteilles de soda et de bière en lingot, le tout à base de agar agar, une gélatine à base d'algue, qu'il mélange à diverses substances dans un grand plateau. On y trouve de la vaseline, de la levure, du lait, des jus de légumes, du bouillon de poule et même des déchets provenant de la rue. En mai/juin 1971, il est le commissaire d'une exposition de groupe avec Randal Arbie, Jarek Bark, Peter Barton, Stefan Eins, Dieter Froese, Jene Highstein, Hisachita Ta Kahashi et lui-même. Du 19 au 21 mai 1972 est présenté « Open House », l'un des aboutissements de sculpture étendue. « Open House » est une œuvre non pérenne réalisée dans la rue. L'artiste poursuit ses recherches autour de la notion de recyclage des matériaux. Il utilise une benne à ordures qu'il cloisonne avec des portes d'hôtels et de restaurants, glanées sur les chantiers de construction aux alentours. Dès sa mise en place, « Open House » [Fig. 249] devient un centre d'activité expérimentale où évoluent des danseurs, performeurs et artistes, une sorte de lieu

²⁶⁹³ *Ibid.*

²⁶⁹⁴ Roberta Smith, « Alice Aycock : Sculpture and Photographs », *Artforum*, Septembre 1974, vol 13, n° 1, p. 71.

²⁶⁹⁵ Roger Caillois, « Avertissement », in Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967, p. 4-6.

²⁶⁹⁶ Robert Hobbs, « The True and the False project : Embodied and Disembodied Seeing : Phenomenology and Schizophrenia », in Robert Hobbs, *Alice Aycock, Sculptures and Projects*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 163.

²⁶⁹⁷ *Ibid.*

d'exposition et de diffusion éphémère. Au sujet de cette pièce, Richard Nonas parlera « d'épiphanie spatiale temporelle²⁶⁹⁸ ».

Du 21 octobre au 10 novembre 1972, une seconde version de « Open House » sera présentée devant le 112 Greene Street. Cette seconde version possède un escalier à ciel ouvert menant sur une plateforme, pourvue d'un brasero et d'un barbecue. À l'intérieur du 112 Greene Street, le public pouvait découvrir les pièces « Wall Paper » et « Bronx Floors ». Cette exposition sera très importante pour Gordon Matta Clark, il s'agit d'un tournant dans ses recherches, on remarque d'ailleurs le besoin de l'artiste de concevoir un carton d'invitation. Pour Gordon Matta-Clarck, les découpages d'immeubles abandonnés commencent en 1972-73 avec les « Bronx-Floors ». Il est intéressé par l'architecture ordinaire. Sa première œuvre « anarchitecturale » met en relation l'architecture et le déchet, au travers d'un jeu de mot *Threshole* (1973) qui signifie « seuil » et « trou » (hole). Ce sont des découpes faites sur les seuils d'appartements et à tous les étages. Par la suite, il s'attaquera non seulement à l'intérieur des bâtiments mais aussi aux immeubles et aux maisons. Ses pièces maîtresses sont « Splitting », 1974, ou encore « Conical Intersect », 1975, 27-29, rue Beaubourg, Paris. Il est indéniable que sans le 112 Greene Street, Gordon Matta-Clarck n'aurait pas forcément eut l'idée de découper les bâtiments²⁶⁹⁹. Ces expériences de lieux gérés par des artistes reflètent bien l'état d'esprit de l'époque, duquel Jean Dupuy fut un témoin privilégié : « c'est sur la meilleure décennie. Vous imaginez il n'y avait pas de barrière entre les différents artistes, on étaient mélangés, artistes, musiciens, performeurs, c'était vraiment un moment unique²⁷⁰⁰ ». L'autre point important est l'influence qu'exerce la commissariat d'exposition sur le travail artistique de l'artiste-curateur et inversement. Gordon Matta-Clark est un cas exemplaire dans ce domaine. Gordon Matta-Clarck fait partie de l'exposition²⁷⁰¹ de dessins organisée par l'artiste Richard Deacon. Une exposition dont le sujet est l'abstraction dans le dessin. Gordon Matta-Clarck est représenté par une pièce²⁷⁰², une figure centrale circulaire en découpe où seuls les bords sont dessinés.

VIII. PERSPECTIVES

Pour penser la double activité d'artiste-curateur, je me rapproche et fais miennes les notions et concepts philosophiques aujourd'hui repérés comme : la déterritorialisation, l'immanence, l'heccéité ou l'individuation. Je me suis appuyé sur des théories traditionnelles (Emmanuel Kant, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault), permettant de soumettre l'existence quotidienne de ces doubles activités. Tout au long de cette enquête, je me suis efforcé de

²⁶⁹⁸ Cité in Gordon Matta-Clark, *Open House*, 1972 (1985), in *Présentation des collections*, Genève, Mamco, http://www.mamco.ch/collections/Matta_Clark_T.html (consulté le 11 décembre 2015).

²⁶⁹⁹ Hubertus von Amelnunxen, Angela Lammert, Philip Ursprung, *Gordon Matta-Clark*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2012.

²⁷⁰⁰ Frédéric Vincent, *Entretien avec Jean Dupuy*, documents annexes, p. 31.

²⁷⁰¹ Exposition « Abstract Drawing », The Drawing Room, Londres, du 20 février au 19 avril 2014

²⁷⁰² Gordon Matta-Clarck, *Untitled*, 1976-77, crayon et papier découpé, 58 x 75 cm

mettre en évidence certains aspects, certains traits caractéristiques de l'artiste-curateur en essayant d'en dégager une possible (ou impossible) typologie. Je me suis également appuyé sur des courants de pensées dissidents de notre tradition philosophique, ceux d'Édouard Glissant, du réalisme spéculatif et de l'approche du penseur américain Matthew B. Crawford.

1. L'attention

Le curateur est celui qui « prend soin de » avec toute ses possibilités, mais l'organisation d'une exposition telle que je l'entends en tant qu'artiste-curateur relève aussi du domaine de l'attention. Une attention portée aux artistes, aux œuvres, aux publics, aux relations entre les œuvres. Je prends et détourne cette notion du philosophe et réparateur de motos, atypique, Matthew B. Crawford. Une notion qu'il développe dans son ouvrage *Contact*²⁷⁰³.

L'auteur s'était fait remarquer auparavant avec son texte, *Éloge du carburateur*, où il défendait le sens et la valeur du travail, notamment du travail manuel considéré par « la génération actuelle de révolutionnaires du management comme un obstacle à éliminer²⁷⁰⁴ ». L'auteur s'interroge sur la fragmentation de notre vie mentale, où l'on a « l'impression de ne plus être en mesure de contrôler notre attention, notre présence au monde. Et pour cause [...] Tout est fait pour attirer notre attention afin d'en tirer un bénéfice commercial²⁷⁰⁵ ». Matthew B. Crawford porte une importance aux corps, en opposition aux théories dominantes des sciences cognitives. Il s'appuie sur les idées de Alfred Schütz, qui développa l'idée que nous orientons « le monde autour de notre corps. Il y a ce qui se trouve au-dessus de nous, en dessous, à notre gauche, ce qui est à ma portée, ce qui ne l'est pas²⁷⁰⁶ ». Comme le suggère Alfred Schütz, un individu « s'intéresse avant tout à la région de son univers quotidien qui se trouve à sa portée et qui se déploie dans l'espace et dans le temps avec (cet individu) comme centre²⁷⁰⁷ ». Ce qui constitue un univers aujourd'hui accessible qui « inclut non seulement des objets effectivement perçus, mais aussi des objets qui peuvent être appréhendés via un certain niveau de vigilance sensorielle²⁷⁰⁸ ».

À travers mes expériences de commissariat d'exposition, que cela soit au sein de Immanence ou hors les murs, en adoptant la notion d'attention de Matthew Crawford, considérons comme l'indique l'auteur que : « mon expérience antérieure informe l'expérience présente²⁷⁰⁹ ». Dans la

²⁷⁰³ Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Paris, la découverte, 2016.

²⁷⁰⁴ Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, la découverte, 2010.

²⁷⁰⁵ Matthew B. Crawford, « s'entretien avec Rémi Noyon », L'Obs, 14 février 2016.

²⁷⁰⁶ *Ibid.*

²⁷⁰⁷ Alfred Schütz et Thomas Luckmann, *Die Strukturen der Lebenswelt*, Francfort-sur-le-Main, Shurkamp, 1979, 1982 (2 vols).

²⁷⁰⁸ *Ibid.*

²⁷⁰⁹ Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, op. cit., p. 198.

lignée de Alfred Schütz et Thomas Luckmann, « l'acquisition de connaissances est le fruit de la sédimentation d'expériences courantes au sein de structures de signification (préexistantes), en fonction d'une pertinence et d'une typicité²⁷¹⁰ ». Ajoutant : « cela signifie notamment qu'aucun élément du savoir ne peut être raccordé à une quelconque expérience primordiale²⁷¹¹ ».

Nous sommes, avec la notion d'innovation, confrontés à un processus de sédimentation des expériences passées, « auxquelles est consubstantiel un stock minimal mais déjà déterminé de connaissances²⁷¹² ». Matthew Crawford souligne : « nous ne sommes pas seuls au monde », notre expérience du monde « inclut l'expérience de mes semblables », nous habitons un monde commun (une fois de plus je donne raison à Édouard Glissant), pour qui la mondialisation est « notre subie dans le monde, tout ce qui uniformise, rabaisse, égalise par le bas, neutralise les goûts et les saveurs du monde pour en permettre l'exploitation généralisée²⁷¹³ ». Sans éthique comme le rappelle Alain Badiou, « c'est que le sujet [...] fait défaut²⁷¹⁴ ». Un sujet « exige qu'il se soit passé quelque chose, quelque chose d'irréductible à son inscription ordinaire dans ce qu'il y a²⁷¹⁵ ». Les artistes portent un intérêt certain au réalisme spéculatif, comme l'artiste Amie Siegel qui témoigne d'une approche spéculative déclarant : « [je suis] née entre les objets, entre les images, bureau, écran [...] une constellation d'objets ou l'objet en contexte²⁷¹⁶ », ou comme l'artiste newyorkais Matthew Ritchie pour qui, le réalisme spéculatif est une façon pour les arts visuels d'offrir « des alternatives somatiques aux modèles contemporains de l'inattention et peut être d'un intérêt particulier dans ce contexte²⁷¹⁷ ».

Matthew Ritchie cumule les influences, les réalistes spéculatifs (Quentin Meillassoux, Graham Harman, Bruno Latour), la somatique (Richard Shusterman) et l'attention (Matthew Crawford). Une attitude à rapprocher de celle de Camille Henrot, chez qui, il est question d'être en contact avec « Teilhard de Chardin, Jean-Luc Nancy, Deleuze, Merleau-Ponty, Leibniz, Stodertijk et Coccia pour la philosophie et Latour, Lévi-Strauss et Viveiros de Castro pour l'anthropologie²⁷¹⁸ ». L'artiste s'intéressa à Quentin Meillassoux après avoir trouver des relations possibles avec ses pièces « Grosse Fatigue » et « The Pale Fox ». La position que j'affirme de l'artiste-curateur (comme créateur d'*artist-run space* et/ou de curateur assumé), échappe à cette uniformisation comme le souligne Matthew Crawford : « c'est l'attrait des belles choses qui nous fait sortir de nous-mêmes et aller à la rencontre

²⁷¹⁰ Alfred Schütz et Thomas Luckmann, *Die Strukturen der Lebenswelt*, op. cit.

²⁷¹¹ *Ibid.*

²⁷¹² *Ibid.*

²⁷¹³ Édouard Glissant, « Poétique de la mondialité », in Aliocha Wald Lasowski, *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, op. cit., p. 701.

²⁷¹⁴ Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris Hatier, coll. Optiques Philosophie, 1993, p. 37.

²⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁷¹⁶ Amie Siegel, « A Questionnaire on Materialisms », *October* n° 155, 2016, p. 97.

²⁷¹⁷ Matthew Ritchie, « A Questionnaire on Materialisms », *October* n°155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016, p. 88.

²⁷¹⁸ Camille Henrot, « A Questionnaire on Materialisms », *loc. cit.*, p. 53.

du réel²⁷¹⁹ ». Les notions de tout-monde (Édouard Glissant) et d'attention (Matthew Crawford) sont des notions polycitées des composantes de l'expression du mode de fonctionnement sémiotique des artistes-curateurs. La relation d'assujettissement du moi au monde extérieur est désignée par Crawford comme « l'être situé ²⁷²⁰ ».

2. Le réalisme spéculatif est art

Le réalisme spéculatif a timidement fait son apparition sur la scène de l'art contemporain français, alors qu'il s'est imposé rapidement sur la scène internationale. Avec le saisissant succès du livre de Quentin Meillassoux, *Après la finitude*²⁷²¹, les théories spéculatives éclaboussent le monde de l'art. Le philosophe Armen Avanesian (élève de Jacques Rancière) avancera l'idée que : « les philosophes devraient travailler avec les artistes, et non écrire sur eux²⁷²² ». En 2013, la « power liste » de la revue *Art review* classait le réalisme spéculatif (Quentin Meillassoux, Graham Harman, Ray Brassier et Ian Hamilton Grant) à la quatre vingt et unième place des personnalités les plus influentes du monde l'art²⁷²³. Le numéro 93 de la revue allemande *Texte zur Kunst* est entièrement consacré au réalisme spéculatif²⁷²⁴, dans lequel Armen Avanesian écrit un article concernant la fin spéculative du régime esthétique²⁷²⁵. Comme le souligne le jeune philosophe « le monde universitaire n'a pas joué un rôle suffisamment actif dans l'élaboration des nouvelles théories. C'est la raison pour laquelle nombre des philosophes qui défendent des idées nouvelles, ceux qui sont associés au réalisme spéculatif par exemple, se tournent vers l'art. Le réalisme spéculatif est un cas intéressant : c'est le premier vrai mouvement à émerger en philosophie au XXI^e siècle²⁷²⁶ ». Le succès s'explique par la rencontre de plusieurs facteurs. Le premier est la jeunesse des penseurs à l'origine de ce mouvement qui contraste avec un monde universitaire vieillissant. Le second est l'immédiate réception positive du monde de l'art au réalisme spéculatif. Le troisième est l'utilisation des nouveaux médias et outils de communication, Armen Avanesian rappelle qu'il « est devenu manifeste que les problèmes planétaires auxquels nous sommes confrontés ne peuvent plus s'expliquer par les schémas qui avaient cours jusqu'alors et, d'autre part, ces jeunes philosophes diffusent leur pensée par des moyens de communication modernes, les mêmes qu'utilisent les artistes, (internet, blogs, maison d'édition en open source)²⁷²⁷ ».

²⁷¹⁹ Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, op. cit., p. 340.

²⁷²⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

²⁷²¹ Quentin Meillassoux *après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, op. cit

²⁷²² Armen Avanesian « entretien avec Ingrid Luquet-Gad », *Zéro deux*, n° 73, été 2015, p. 23.

²⁷²³ http://artreview.com/power_100/2013/

²⁷²⁴ *Texte zur Kunst* n° 93, Mars 2014, Berlin.

²⁷²⁵ Armen Avanesian, « The Speculative End of the Aesthetic Regime », *Texte zur Kunst* n° 93, mars 2014, Berlin, pp. 52-65.

²⁷²⁶ Armen Avanesian « entretien avec Ingrid Luquet-Gad », *loc. cit.*

²⁷²⁷ *Ibid.*

Le facteur le plus important est que ces penseurs ne sont pas issus d'universités centrales et importantes. Cette pensée est née en périphérie, elle est décentrée, en dehors du cadre, dans les marges. Seul Quentin Meillassoux est issu d'une grande école (l'École Normale Supérieure de Paris). Ian Hamilton Grant vient de l'université de Bristol, Graham Harman est à l'université du Caire et Ray Brassier enseigne à l'université de Beyrouth. Armen Avanesian souligne que personne ne vient de « New York, Londres ou à Berlin²⁷²⁸ ». Une pensée périphérique, décentrée, qui dans ses fondements décentre, fait bouger les lignes ; les marges se centralisent, les centres se marginalisent, les contingences existent, il suffit de les saisir et de les connecter. La conférence inaugurale du réalisme spéculatif se déroula au Goldsmiths College de Londres, réputé pour sa formation en commissariat d'exposition (le MFA en *curating*).

Le réalisme spéculatif est, dans l'histoire de la pensée, une possibilité nouvelle d'apport pour les artistes « qui ne veulent plus faire de l'art qui soit critique ou politique au sens où on l'a entendu jusqu'ici ?²⁷²⁹ ». Le danger est de voir fleurir des œuvres orientées vers l'objet, des sculptures orientées vers l'ontologie ou de l'art archifossile. Il est nécessaire de se demander comment l'art pense ? Comment l'artiste-curateur pense ? Comment pense-t-il sa double pratique ? Armen Avanesian est linguiste, homme de lettres, ainsi son projet est celui d'une poétique spéculative²⁷³⁰. Ce qui l'intéresse, c'est le travail avec les artistes et non écrire sur eux. Son approche est collaborative. . De 2011 à 2014, il collabore avec le graphiste Andreas Töpfer, le résultat étant une publication où sont présentés les quinze chapitres ou étapes d'une poétique spéculative²⁷³¹, illustrée de dessins d'Andreas Töpfer.

Cet ouvrage soulève le problème d'une contradiction envers l'approche de Armen Avanesian et l'art. Les textes du philosophe fonctionnent comme un vade-mecum digne d'intérêt sur le réalisme spéculatif, mais les dessins de Andreas Töpfer sont des petits dessins désignés comme spéculatifs qui contrastent avec l'idée d'un réel engagement et non d'une simple illustration. Une autre objection est possible. Armen Avanesian se dit être intéressé par les artistes de la génération dite post-internet : « ce sont les pratiques immatérielles auxquelles je trouve le plus d'intérêt, celles qui modifient les formes de leur distribution sur le marché. Car la logique du marché est là depuis le début, ce n'est pas uniquement le produit final qu'elle vient corrompre²⁷³² ». Il est vrai que l'ontologie-orientée-vers l'objet et le réalisme spéculatif attirent les artistes utilisant le numérique et les nouveaux médias, mais comme le précise Norbert Hillaire, il serait réducteur de penser les artistes employant les outils

²⁷²⁸ *Ibid.*

²⁷²⁹ *Ibid.*

²⁷³⁰ *Ibid.*

²⁷³¹ Ces quinze étapes sont : le roman du temps présent, Présent : une Poétique, temps et verbe, Poétique, narration passées, positions actuelles, poésie et concept, l'abysse intellectuelle : l'horreur spéculative, cyclonopédie : complicité avec des matériaux anonymes, généalogies de la spéculation : matérialisme et subjectivité depuis le structuralisme, le concept de non-photographie, l'objet quadruple, itération, réitération, répétition : une analyse spéculative vide de sens, métanoia : l'ontologie spéculative du langage, ironie et la logique de la modernité, éthique du savoir : poétique de l'existence, accélération.

²⁷³² Armen Avanesian « entretien avec Ingrid Luquet-Gad », *loc. cit.*

numériques comme étant ancrés dans une histoire linéaire où seul le changement de support serait déterminant²⁷³³. Pour l'artiste Ed Atkins, le réalisme spéculatif est une façon « d'extraire le corps de la figuration d'un certain infini²⁷³⁴ ». L'artiste américain Sam Lewitt y trouve lui « le désir d'un renouvellement de l'efficacité des structures matérielles qui fonctionnent indépendamment des circuits de représentations associées aux modèles linguistiques²⁷³⁵ ».

3. Pollinisation

Les initiatives alternatives semblent euro-centrées, pourtant, elles émergent de toute part, possédant une économie similaire, des modes de fonctionnement semblables à la notion de « pollinisation » chère à Yann Moulier Boutang, pour qui les initiatives alternatives sont : « une forme d'action dans un milieu interactif qui contribue à générer des formes durables d'existences²⁷³⁶ ».

Cette pollinisation des échanges se retrouve dans les *artist-run spaces*. Il en existe désormais partout à travers le monde²⁷³⁷. Très présents à New York, Los Angeles, Berlin, ces espaces alternatifs constituent un véritable maillage. À Londres, ils ont fait l'histoire, à Paris, un nouveau apparaît. Il en existe sur tout le territoire français, des lieux historique comme « La Cédille qui sourit » à Villefranche sur mer. Des lieux qui par leurs actions menées auprès des publics, témoignent d'un engagement citoyen à travers l'art.

La liste des *artist-run spaces*, lieux alternatifs espaces indépendants ou espaces non-profit quelqu'en soit la dénomination donnée, est longue. Il ne s'agit pas d'en donner ici toute une liste, mouvante, mais de laisser apprécier l'ampleur du réseau international possible.

Essaimés à travers le territoire : Le Pays où le ciel est toujours bleu et La Borne, La mire (Orléans), IrmaVepLab (Châtillon sur Marne), La Station, Le dojo (Nice), SMP, Ribq, La galerie du tableau²⁷³⁸ (Marseille), l'atelier Oblik (Clichy), La générale en manufacture (Sèvres), le 6B (Saint-Denis), Le générateur (Gentilly), In extenso (Clermont-Ferrand), Interface, et Vortex (Dijon), Aperto (Montpellier), L'attrape couleur (Lyon), Castel coucou (Forbach), Fabrique Pola, La Mobyette, DiffRACTIS, Point Barre, A5BIS-ESPACE 29, Fenêtre sur rue (Bordeaux), Rdv, Zoo galerie (Nantes), Le syndicat potentiel (Strasbourg), La plate-Forme (Dunkerque), La Malterie – Valenciennes, L'H du

²⁷³³ Voir sur ce sujet Norbert Hillaire, *L'art dans le tout numérique*, Paris, éditions Manucius, 2015.

²⁷³⁴ Ed Atkins, « A Questionnaire on Materialisms », in *October* n° 155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016, p. 6.

²⁷³⁵ Sam Lewitt, « A Questionnaire on Materialisms », *October* n° 155, *loc. cit.*, p. 67.

²⁷³⁶ Yann Moulier Boutang, *L'Abeille et l'économiste*, Paris, carnets nord, 2010, p. 186.

²⁷³⁷ Howard Chan et Mei Cheung, *In-between: International Community - Initiated Art Space*, Kowloon, Hong Kong, 1aspace, 2002. Adrienne Doig et Tess Horwitz, *Endangered Spaces : Artist Run Initiatives in New South Wales*, Sydney, Artspace Sydney, 1989. Tessa Dwyer et Sarah Tutton, *USE by : Asia Pacific Artist Initiatives Project*, Fitzroy, Centre for Contemporary Photography and 200 Gertrude Street, 2000.

Yasuko Fuiuchi, *Alternatives 2005 : Contemporary Art Spaces in Asia*, Trad. Hoashi Aki, Tokyo, Japan Foundation, 2004. Heagney, *Making Space : Artist-Run Initiatives in Victoria*, Melbourne, Victorian Initiatives of Artists Network (VIA-N), 2007. Brett Jones et Leung Chi Wo, *Space Traffic : Artist-Run Spaces Beyond a Local Context*, Melbourne, West Space; Sheung Wan, Hong Kong, Para/Site Art Space, 2002.

²⁷³⁸ Voir sur ce lieu, Jean-Pierre Ostende, *16m2. Le roman de la Galerie du Tableau à Marseille et ailleurs, 1995-2005*, Marseille, Le Mot et le reste, Diem Perdidi, 2005.

siège (Lille), Ergastule, 379 (Nancy), La ruche, Le repaire des plasticiens - Bois-Guillaume, Flux lem (Sotteville-lès-Rouen), Mix'art Myrys, Lieu-commun (Toulouse), pour ne citer qu'eux.

Berlin possède une longue tradition d'espaces alternatifs, mais c'est le pays tout entier qui participe à ce maillage artistique avec des lieux dans toutes les villes. Laden fur nichts, Heimat moderne, Lofft, D21, Universal Cube, Delikatessenhaus (Leipzig), Öffentlicher Raum Aachen (Aachen), 7 stock, Info Offspring Kiosk, Motorenhalle - Projektzentrum für zeitgenössische Kunst, street level, IDEE 01239 e.V. - Stadtteilforum Prohlis, doppel de, galerie module (Dresde), Ballhaus im Nordpark, Kunstpunkte, Etage 20, SITE, Kultur Bahnhof Eller, Kunstraum Düsseldorf, 701 e.V., Parkhaus im Malkastenpark, PLUS, MAP Markus Ambach Projekte, KIT Kunst im Tunnel, reinraum e.V., fiftyfifty - Edition Galerie, Mintrop 20, K22A, SYRIUS, white light, Forum Art & Sound, Acapulco (Dusseldorf), evolutionäre zellen, raumpool e.V., rraum, gutleut 15, The Thing, dont miss, Raum 121, Beige cube (Frankfurt), PERFORMANCE HOTEL, Hermes und der Pfau, Galerie Inter Art, Play it, Galerie im Künstlertreff (Stuttgart), Rohkunstbau (Postdam), Förderverein Aktuelle Kunst, Mike Karstens, buerokartie (Munster), breeze of tenderness, HeadEgg, GALERIE FOE 156, L'arc - der Bogen, french-made, Cyberday Gallery, WELTRAUM, mbf-kunstprojekte, PLATFORM3, ALM, Ponybar, V-Raum AKKU, Galerie Hobbyshop, mini salon, kunst-buero, raum 500, Büro Orange, kunstprojekte (Munich), Boutique, Die Bastei, Carlswerk, Raumalk, second Sunday, 150m3 largus, plan project, race fast safe car, beletage, projects in arts & theory, kunstkontor, e-raum, jagla (Cologne), getting-ut, frise, Island, betongalerie, skam, xpon-art, on-off art projects, projekthaus, open muséum, kunstlerhaus sootborn, trottoir, KX, Y8, kadeze, Uni, feld fur kunst, westwerk (Hambourg).

Ces *artist-run spaces* sont disséminés dans toute l'Europe, avec des lieux comme : En Irlande : Pallas contemporary projects (Dublin), en Ecosse, Transmission (Glasgow), Collective (Edinbourg) en Norvège : 0047, 1857 (Oslo), en Suède : CirkulationsCentralen (Malmo), au Danemark : X-Bunker (Sonderborg), Rum 46 (Aarhus), Bureau republik, Warehouse 9, KBH Kunsthall, Airplay (Copenhague). En Finlande : Tokoinranta (Helsinki), en Belgique : Objectif exhibitions, error One, lokaal 01 (Anvers), CCNOA, VIENNA INTERNATIONAL APARTMENT, H29, Etablissement d'en face, D+T Project, WE-project, Komplot, Island, The Ister, Abilène, La Loge, Théophile's papers, Rosa Brux, rectangle, Hectoliter, Dehors contemporary Window, de la charge, c-o-m-p-o-s-i-t-e, Deborah Bowmann, Greylight Projects, Helka, Artists Club Coffre-Fort (Bruxelles), aux Pays-bas : W139, Smart, De Veemvloer, Mart House, Petersburg Project space, PS Project Space, If I Can't dance, i Don't Want To be part of Your revolution (Amsterdam), KW14 (Den Bosch), Walden Affairs (La Hague), De Vishal, Nieuwe Vide artspace (Haarlem), TENT, Mama showroom, Gil & Moti, De Player (Rotterdam). En Espagne : Espai Ubu, Halfhouse (Barcelone), Stadraum (Valence), en Suisse : Forde, Agent double, Croxhapox, écart²⁷³⁹, espace labo (Genève), Espace Basta, urgent Paradise, Fer de Lance (Lausanne), Filiale Basel, Kaskadenkondensator, New Jersyy, Ausstellungsraum Klingental,

²⁷³⁹ Lionel Bovier et Christophe Cherix, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Genève, Mamco, 1997.

doc Basel (Bâle), marks blond project, Biel/Bienne, Association Artcanal, Art-Etage (Berne), Darsa Comfort, DIENSTGEBÄUDE, Réservoir, White space, Message salon, K3, Project space, Les complices, Cabaret voltaire (Zurich). En Autriche : Bell Street project, Flat 1, Tonspur, Swinger, Ortner 2, Rearte Gallery, Ostlicht, Denkraum, Saprophyt, Pro Choice, Brot Kunsthalle, Wienstation, H17, Offspace, Rauchsalon, Fluc, Praxis kunst, Art position, Palais porcia, republicart (Vienne), Stadtpark 1, medien.KUNSTLABOR, Werkstatt, kunstGarten (Graz), Hang art7, Eboran, Kunstprojekt, ARGEkultur, Periscope (Salzbourg). En Italie : UNO SPAZIO SU MISURA, Peep-Hole, The Factory (Milan), Zona (Florence), car projects (Bologne). En Slovénie, P74 Center and Gallery, PMCA - The P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art (Ljubljana), en Croatie, Operation city (Zagreb), en Hongrie, Liget Galeria, karton Galeria & Museum, Artpool, Dinamo (Budapest), en Tchèque, Space Camp, Display, DIVO Institute (Prague), en Pologne, Modelarnia Gdansk - frühere Danziger Schiffswerft (Danzig), Galeria AT (Posen), F.A.I.T. (Foundation Artists – Innovation – Theory), (Cracovie), en Albanie, Tirana Art Center, Zeta Gallery (Tirana), en Russie, L-Gallery (Moscou), en Azerbaïdjan, Yarat Contemporary Art Space (Baku), en Bosnie-Herzégovine, Duplex 100M2 (Sarajevo), en Bulgarie, Ogms (Sofia), à Chypre, Artos (Nicosie).

Une publication sur l'histoire des initiatives en Europe de l'Est est à remarquer, elle est le fruit des recherches de l'artiste nommé Irwin. Elle est entièrement consacrée à l'Art contemporain en Europe de l'Est²⁷⁴⁰. Cet ouvrage est un outil indispensable pour la compréhension de l'art contemporain en Europe de l'Est. Présentant, dans un premier temps, les initiatives d'artistes présentées par Pays, il dévoile dans un second temps, des textes, dont celui de Boris Groys sur « L'art Conceptualisme à Moscou » en réponse à l'Art conceptuel Américain²⁷⁴¹ ou encore celui de Jürgen Harten sur les relations difficiles entre l'Art Russe et l'Art Allemand²⁷⁴². Igor Zabel propose un texte sur le groupe slovène OHO²⁷⁴³, tandis que Slavoj Zizek écrit sur la notion de liberté en Russie après Marx et Lénine²⁷⁴⁴. Suite à un long recensement des structures alternatives en Europe, grâce à un appel à financement participatif, un ouvrage sur les *artist-run spaces* en Europe sort à l'automne 2016. Cet ouvrage dirigé par Gavin Murphy du Pallas Project en Irlande, pose le premier jalon d'une histoire en train de se faire²⁷⁴⁵.

La pollinisation a également atteint l'Asie avec, en Thaïlande, As yet unnamed (Bangkok), en Inde, Project 88, Open Circle (Bombay), KHOJ International Artists' Association, (New Delhi), en

²⁷⁴⁰ Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, Londres, Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design et University of the Arts London, 2006.

²⁷⁴¹ Boris Groys, « Moscow Conceptualism Twenty-Five Years Later », in Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, op. cit., p. 408-409.

²⁷⁴² Jürgen Harten, « From the Black Square to the White Flag », Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, op. cit., p. 384-389.

²⁷⁴³ Igor Zabel, « A Short History of OHO », in Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, op. cit., p. 410-432.

²⁷⁴⁴ Slavoj Zizek, « Can Lenin tell us About Freedom Today ? » in Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, op. cit., p. 487-493.

²⁷⁴⁵ Gavin Murphy (dir.), *Artist-Run Europe : Pratices/Projects/Spaces*, Eindhoven, Onomatopée, 2016.

Corée du sud, imaginary reality studio, Brain factory, Pool, Loop, Live Club Ssam (Séoul), en Chine, 798 Dayaolu space, perof.net, Hart Center of Arts (Pékin), Vitamin Creative Space, (Guangzhou), Fringe club, Para/site (Hong Kong), au Vietnam, CAMPUS HANOI, (Hanoi), Saigon open city (Ho chi min ville), en Nouvelle Zélande, THE PHYSICS ROOM (Christchurch), en Australie, MOP, SNO Sydney Non Objective, Chalk House (Sydney), Metropolitan Meat Market Arts Hub, TCB, Blindside, Kings Artist Run, West space (Melbourne), Gertrude Contemporary, Conical (fitzroy), à Singapoure, the Artists Vilage (Singapoure), au Japon, Contemporary Art and Spirit, (Osaka), FADs Art Space, (Tokyo), en Indonésie, Ruangrupa, (Jakarta).

La Chine est sous les projecteurs depuis plusieurs années. Des historiens de l'art et des artistes se font les témoins de l'histoire alternative et artistique de ce pays. Le curateur indépendant Biljana Ciric²⁷⁴⁶, est à l'origine d'une publication où apparaissent trente-six initiatives et expositions depuis 1979 à Shanghai. Les expositions sont toutes documentées, accompagnées de plans réalisés afin d'aider le lecteur dans son approche et sa compréhension de l'exposition.

Des entretiens avec les artistes apportent des témoignages importants sur la manière dont ces expositions ont été organisées et perçues. Un ouvrage qui est tributaire de l'intérêt porté depuis peu à l'histoire des expositions. Malgré toute ses difficultés, le continent Africain voit apparaître des initiatives alternatives comme : L'appartement 22 (Rabat, Maroc), Mille Feuilles (La Marsa, Tunisie), B'Chira Art center (Sidi, Tunisie), maison de l'Image (Tunis, Tunisie), Alexandria Contemporary Arts Forum (Alexandrie, Egypte), Artellewa (Gizeh, Egypte), Association Soleil d'Afrique, (Bamako, Mali), Gugulective, (Capetown, Afrique du Sud), The Premises, (Johannesburg, Afrique du Sud), Ker-Thiossane, (Dakar, Sénégal). Au Moyen-orient, avec : Barbur, (Jerusalem, Israel), Al-Ma'mal Foundation, (Jerusalem, Palestine), Kolahstudio, Parkinggallery, (Téhéran, Iran), Platform Garanti Contemporary Art Center, (Istanbul, Turquie).

En Amérique du Sud, des structures apparaissent au Brésil, Atelië Coletivo 2^E1 (Sao Paulo), Center of Experimentation & Information, (Belo Horizonte), en Argentine, Belleza y Felicidad, Appetite (Buenos Aires), au Mexique, el despacho (Mexico), OPA, (Guadalajara).

4. Un avenir

Tous ces lieux, toutes ces initiatives alternatives sont exemplaires, je retiens deux initiatives de deux artistes africains, celle de Yinka Shonibare et celle de Barthélémy Togo.

Yinka Shonibare est un artiste d'origine nigérienne vivant à Londres. Il a créé un projet nommé *Guest Project* [Fig. 250]. Il s'agit d'une invitation faite à un ou plusieurs artistes de présenter son travail pendant un mois. Lors de ce mois d'exposition est organisé un diner permettant à l'artiste de confronter ses idées et de faire des rencontres. Yinka Shonibare fait partager son réseau de connaissance afin de servir le travail d'artistes plus jeunes.

²⁷⁴⁶ Biljana Ciric, *A History of exhibitions : Shanghai 1979-2006*, Londres, Centre for Chinese Contemporary Art (CFCCA), 2014.

Barthélémy Togo a créé sur ses propres fonds un lieu d'exposition, la Bandjoun Station au Cameroun [Fig. 251]. L'idée est de montrer en Afrique, les œuvres d'artistes africains de renom présents dans les collections des musées européens et américains. La Bandjoun Station est, selon l'artiste, « un espace de vie avec une salle de spectacles de près de mille places et trois plateaux d'exposition, dont l'une dédiée à une collection d'environ mille œuvres d'art contemporain et d'art classique²⁷⁴⁷ ». En plus des œuvres exposées, des échanges se font avec des artistes occidentaux comme Orlan, David Lynch, Louise Bourgeois ou Soly Cissé. Dans une région du pays très empreinte de tradition, ce lieu a d'abord accueilli « des cérémonies funéraires, des célébrations de naissance, l'intronisation des nouveaux chefs²⁷⁴⁸ ». De 2008 à 2013, y sont organisées des portes ouvertes pour que la population s'empare des lieux. Lorsque Barthélémy Togo prépara son installation pour la Biennale de Venise²⁷⁴⁹, composée de cinquante quatre cercueils, la réaction du public camerounais lors de sa présentation à la Bandjoun Station fut mitigée. Depuis, le lieu est visité par des personnes extérieures, la population commençant seulement à comprendre l'intérêt d'un tel édifice. Le bâtiment accueille aussi une plantation de café vendu sur place, les prix sont fixés par les habitants, une manière de protester contre la fixation des prix du café par l'occident. Quatre hectares de plantation d'agriculture complètement biologiques jouxtent la plantation de café, y poussent haricots blancs, maïs et bananes douces, une façon de préserver les graines mères et de concurrencer l'industrie de l'agriculture génétiquement modifiée.

Ces deux initiatives démontrent que les artistes ne sont pas seulement obnubilés par l'autopromotion, mais que ces espaces sont avant tout des lieux de partages, partage de temps, de liberté, de notoriété, mis au service de la population. Les *artist-run spaces* sont des équipements collectifs qui, face aux enjeux politiques et micro-politiques, tiennent une place prépondérante dans le plurivers artistique. Les initiatives alternatives sont des champs hétérogènes qui s'articulent les uns aux autres, non pas comme un réseau de branchages mais comme un rhizome (Gilles Deleuze 1980).

Les artistes-curateurs fondateurs d'*artist-run space* négocient sans cesse avec la classe politique qui « ne s'est pas encore rendue compte²⁷⁵⁰ » que ces lieux sont la consistance du tissu social. Ils en sont : « la trame syntagmatique, qui ne résulte plus d'une composition de groupes homogènes d'individus, de familles, de classes ou de nations, mais d'agencements hétérogènes²⁷⁵¹ ». Les *artist-run spaces* sont constitués d'organes (collectifs d'artistes), de modes de sémiotisation de territoires (réseau international), de machines, de flux sémiotiques, de connexions internationales (échanges de programmations entre structures) de toute nature. Ces lieux, ces espaces alternatifs font désormais partie de la cartographie culturelle, même s'ils possèdent une visibilité réduite. Même s'ils sont

²⁷⁴⁷ Barthélémy Togo, entretien avec Roxana Azimi, « L'artiste camerounais Barthélémy Togo veut réinventer le mécénat », Le Monde, le 06 janvier 2015.

²⁷⁴⁸ *Ibid.*

²⁷⁴⁹ Exposition *All The World's Futures*, Biennale Arte, Venise, 2015.

²⁷⁵⁰ Félix Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, Paris, L'aube, 2014 (2011), p. 90.

²⁷⁵¹ *Ibid.*

faiblement considérés par les élus, comme le rappelle Félix Guattari : « la vie politique se joue au niveau des agencements collectifs de désir et des équipements de pouvoir ».²⁷⁵²

Au sein d'une exposition les enjeux de pouvoir se jouent à travers des rapports d'agencements machiniques et institutionnels, pour reprendre une terminologie guattarienne. « Toutes les micro-politiques se contaminent²⁷⁵³ », celle de l'exposant et celle de l'exposé, celle du curateur et celle du « curaté ». Le rôle de ces collectifs est de problématiser, et non « de mettre en scène, de représenter – la matière d'expression politique à laquelle la collectivité est confrontée²⁷⁵⁴ ».

La politique du désir, pour ces *artist-run spaces* et initiatives d'artistes, concerne essentiellement des « agencements de particules de possible », des initiatives dans une dynamique de construction, à tous les niveaux. Des « machines de libération²⁷⁵⁵ » arborant un mode de fonctionnement en arborescence dé-hiérarchisé, les *artist-run spaces* sont construits selon « un processus de production sociale en rhizome contournant ces mêmes institutions²⁷⁵⁶ ». La cartographie des *artist-run spaces* comme monde des possibles « ne se ramènera donc jamais à de simples options bipolaires²⁷⁵⁷ ». Félix Guattari a établi un schéma des différents agencements²⁷⁵⁸. Il s'en dégage quatre types de compositions.

Composition 1 : micro-agencement d'énonciation ; c'est-à-dire une politique moléculaire de désir appliquée à un ensemble micro-social (agencement pour soi-même ou pour un groupe).

Composition 2 : macro-agencement d'énonciation, comme une politique moléculaire de désir appliquée à un ensemble macro-social (Mai 86, par exemple).

Composition 3 : micro-équipement de pouvoir (système répressif autoritaire comme le directeur, l'inspecteur).

Composition 4 : macro-équipement de pouvoir (l'armée, la police, l'éducation nationale).

Si je transpose les compositions de Félix Guattari, je peux constituer différents agencements.

Composition 1>2 : De l'*artist-run space* (comme micro-agencement d'énonciation) faisant boule de neige et induisant un climat ambiant favorable à l'apparition de nouveaux collectifs (*artist-run space*, revues, magazines).

Composition 2 >4 : Une séquence de politique moléculaire come lors des années 1970 à New York ou à la fin des années 1990 à Paris face à l'institution inopérante (musée d'art moderne), accouchant d'apories (ZAC 99).

Composition 1>3 : Les *artist-run spaces* rejetés par l'institution, faibles moyens, pas de considération.

²⁷⁵² *Ibid.*, p. 91.

²⁷⁵³ *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

²⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

²⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 138-150.

Composition 2>1 : L'air du temps se retourne contre les agencements collectifs, création d'un sentiment de phénomène de mode.

Composition 4>1 : Suite au succès public des agencements collectifs, l'institution l'intègre (danger de récupération inévitable)

Composition 3>1 : Constitués en réseau, les *artist-run spaces* se renforcent. Plus impactant, l'autorité les autorise.

Nous assistons à des rapports classiques entre des micro-équipements (*artist-run spaces*) et des macro-structures de pouvoir. Les rapports molaires-moléculaires et micro-macrosociaux sont tributaires des rapports de double-pouvoir, ainsi le délégué aux arts plastiques au sein de la Drac est réceptif aux initiatives alternatives, mais le ministère de la Culture est lui plus réceptif à la visibilité et à l'immédiateté. Se confronte dès lors deux positions qui vont devoir composer au sein d'une même de l'institution (le ministère de la Culture).

Ces agencements macro-politiques sont le lot quotidien des artistes-curateurs au sein des *artist-run spaces*. Dans l'optique d'une généalogie critique de l'usage définitoire de l'institution, il faut savoir, comme le rappelle Olivier Quintyn, qu'avoir « recours à des éléments institutionnels dans une définition de l'art fait courir le risque à cette dernière d'être politiquement et artistiquement conservatrice²⁷⁵⁹ ». Le danger pour les artistes-curateurs est de refuser de se définir, ce qui aurait sinon comme conséquence une perte d'identité. Il est question de connexions, comme l'écrivit Gilles Deleuze : « le problème collectif, c'est d'instaurer, trouver ou retrouver un maximum de connexions. Car les connexions, c'est précisément la physique des relations, le cosmos²⁷⁶⁰ ».

Liam Gillick est l'auteur d'un curieux livre²⁷⁶¹, un essai où il tente de revenir sur l'influence du climat d'une époque, des changements sociaux-politiques que traversent les artistes. Il prend les exemples de Gustave Courbet, Pablo Picasso, Kasimir Malevitch et Andy Warhol. Ce livre est plus une généalogie qu'une histoire linéaire. Il revient sur l'apathie et l'aveuglement des artistes contemporains envers les événements et l'actualité, envers ce monde changeant. Il opère à un rajustement, celui de l'utilisation et de l'incorporation de la part des artistes des avancées technologiques dans leurs pratiques. Rapidement, il s'en prend aux artistes et à leurs « déclarations auto-constipées » et à leurs « déclarations qui déploient et tendent à décontextualiser leurs pratiques²⁷⁶² ». Liam Gillick déclare justement qu'il est important aujourd'hui de ne pas prendre les autoroutes, il suggère de « choisir la ruelle²⁷⁶³ ». Plus loin, il s'en prend aux critiques d'art dont l'activité de critique a été supplantée depuis « l'apparition du curatorial²⁷⁶⁴ ». Pour lui : « les curateurs

²⁷⁵⁹ Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, éditions questions théoriques, coll. Saggio Casino piccolo, 2015, p. 129.

²⁷⁶⁰ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 69-70.

²⁷⁶¹ Liam Gillick, *Industry and Intelligence: Contemporary Art Since 1820*, New York, University Press of Columbia, 2016.

²⁷⁶² *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁶³ *Ibid.*, p. 48.

²⁷⁶⁴ *Ibid.*

ont remplacé les critiques comme interprètes autoritaires de l'art contemporain²⁷⁶⁵ ». Il va jusqu'à employer le terme de « curateur complet » (complete curator) pour désigner ces curateurs qui s'occupent de tout, du commissariat d'exposition, de la scénographie, jusqu'aux écrits sur l'artiste.

Ce curateur complet a tendance à prendre la place, toute la place, jusqu'à devenir le sujet seul de la présentation : « Le curateur complet a émergé comme un nouvel agent de la pratique curatoriale. Le curateur complet est un individu intensifié ou un groupe démontrant des réponses variées à une demande éthique qui excède ce qui est produit par les artistes et pose en principe des nouveaux modèles en avance sur l'art d'aujourd'hui. Le curateur complet exprime le désappointement envers l'art actuel et la fatigue envers l'incapacité de l'art de produire une nouvelle société et de nouvelles relations²⁷⁶⁶ ». Liam Gillick met le doigt sur une attitude que personne n'ose désigner, celle du curateur qui se prend non seulement pour l'artiste, mais aussi pour le scénographe, le critique. Il met aussi l'accent sur cette propension qu'ont ces curateurs complets à se prendre pour tout ce qu'il ne sont pas, doutant de la production de l'art actuel tout en le promouvant dans les expositions qu'ils organisent. Le curateur complet n'étant pas à une contradiction prêt.

À qui advient le rôle de proposer une société nouvelle, un nouveau modèle, de nouvelles relations ? Est-ce aux artistes, aux critiques, aux curateurs ou au public d'endosser cette responsabilité ? Dix ans après la parution de son désormais célèbre ouvrage *L'artiste et les commissaires*²⁷⁶⁷, Yves Michaud revient sur sa publication y estimant le caractère trop romantique, « dans la mesure où elle supposait une sorte d'intégrité et d'autonomie de l'œuvre et un primat de l'artiste²⁷⁶⁸ ». Dans son ouvrage initial, le philosophe critiquait comme il l'écrit lui-même « en premier lieu l'action des commissaires qui s'arrogent le droit de manipuler les œuvres d'art ou les artistes au service de leurs thèses²⁷⁶⁹ ». Yves Michaud va en 1999, dire et écrire plus clairement ce que Liam Gillick tente d'exprimer en 2016, soit la tendance dans les institutions muséales « à la commercialisation, à la touristification, à la dysneyisation, qui n'ont fait que s'accroître²⁷⁷⁰ ». Il ajoute que les commissaires et conservateurs ont aujourd'hui « du mal à se faire à des rôles différents de ceux pour lesquels ils s'étaient engagés, des rôles désormais de promoteurs, de producteurs et d'opérateurs de l'industrie du loisir plus que de militants de l'art contemporain²⁷⁷¹ ». Depuis son ouvrage de 1989, le philosophe français et ancien directeur de l'école nationale supérieure des beaux

²⁷⁶⁵ *Ibid.*

²⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁷⁶⁷ Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1989.

²⁷⁶⁸ Yves Michaud, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires ? » ETC, n° 45, mars-avril-mai 1999, p. 9

²⁷⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁷¹ *Ibid.*

arts²⁷⁷² (1989 à 1997) a poursuivi sa réflexion autour de deux notions qu'il nomme le « macro-économique et le micro-culturel²⁷⁷³ ».

Les institutions muséales sont organisées comme autant de parcs à thèmes ayant le souci de rentabiliser leurs expositions et autres événements organisés. Pour cela, ils s'adjoignent de commissaires, mais aussi de scénographes et d'architectes. Comme il le rappelle : « la considération de l'œuvre d'art passe au second plan²⁷⁷⁴ ». Les œuvres nécessitent dès lors d'être produites, nous entrons dans un système de production digne du spectacle vivant, du cinéma, et de la musique. Je révèle en tant qu'artiste-curateur, être le témoin de ce nivellement normatif. Un nivellement que j'ai vécu lorsqu'il a fallu faire une demande d'aide de financement pour une pièce numérique²⁷⁷⁵. Cette demande se fait auprès d'un organisme appelé Dicréam (dispositif d'aide pour la création artistique multimédia et numérique), qui n'est autre qu'une antenne pour les arts numérique du CNC, c'est-à-dire du Centre National du Cinéma. La France étant un pays « hautement bureaucratique²⁷⁷⁶ », pour une demande de financement de production d'une œuvre numérique,²⁷⁷⁷, le commanditaire se retrouve, pour une demande de financement de production d'une œuvre numérique, confronté à la constitution de dossiers dignes de la production d'un film. Ce que relève Yves Michaud, c'est que cette situation n'est pas à être considérée comme une nouvelle attaque envers les pratiques de l'art actuel, mais comme « une normalisation et une sorte de retour à la loi commune ou au droit commun²⁷⁷⁸ ». Il ajoute qu'aujourd'hui, « des productions extrêmement différentes sont désormais en compétition pour capter l'attention du public²⁷⁷⁹ ». Les productions artistiques ne sont plus protégées par une quelconque aura ou originalité de son énoncé, elle se retrouvent sur le même plan que toutes les autres productions. Ce qui implique que les artistes et les commissaires se retrouvent être des acteurs comme les autres. L'énoncé artistique est lui-même banalisé, mais d'un autre côté, le curateur n'est désormais plus le défenseur des œuvres d'art. Il n'est plus investi d'une mission épique. Les relations qu'entretiennent artistes et commissaires d'exposition, ne sont plus qu'une « forme d'expérimentation collective à impact incertain et, de toute manière, limitée²⁷⁸⁰ ».

En 1999, dans cet article pour le 45^{ème} numéro de la revue *ETC*, il écrit : « On constate d'ailleurs que certains artistes eux-mêmes reprennent aujourd'hui à leur compte la fonction de commissaire soit en recourant aux dispositifs de présentation comme éléments constitutifs de leurs

²⁷⁷² J'ai été étudiant dans cette même école de 1991 à 1998, Yves Michaud a donc été mon directeur pendant la grande majorité de mes études dans cet établissement.

²⁷⁷³ Yves Michaud, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? », *loc. cit.*

²⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁷⁷⁵ Il s'agit d'une pièce de l'artiste Santiago Borja, pour l'exposition « Architecture invisible #1 », à Immanence, Paris, du 16 novembre au 14 décembre 2013.

²⁷⁷⁶ Yves Michaud, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? » *ETC*, n° 45, mars-avril-mai 1999, p. 11.

²⁷⁷⁷ Yves Michaud, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? » *ETC*, n° 45, mars-avril-mai 1999, p. 11.

²⁷⁷⁸ Yves Michaud, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? », *loc. cit.*

²⁷⁷⁹ *Ibid.*

²⁷⁸⁰ *Ibid.*

œuvres, soit en se transformant eux-mêmes en commissaires de leurs œuvres ou de celles d'autres artistes²⁷⁸¹ ». Pour le philosophe : « L'évolution actuelle de certains lieux gérés par les artistes ou de certains collectifs d'artistes à Paris me paraît significative de ce changement qui doit donc être apprécié avec des concepts différents de ceux que nous utilisions quand il y avait encore des beaux arts, une prééminence de l'artiste et de sa mission²⁷⁸² ». Le commissaire passe de l'organisation d'exposition à caractère de loisir à fort impact et fortes retombées, à l'organisation d'une exposition dans un lieu plus marginal et aux retombées moins impactantes. De son côté, l'artiste peut endosser le rôle de commissaire : « Il n'y a pas alors de manipulation sinon comme manipulation mutuelle et acceptée²⁷⁸³ ». Pour Yves Michaud, il n'existe visiblement pas « d'autres figures en dehors de celles-ci²⁷⁸⁴ ». Dix autres années après la parution de cet article dans la revue *ETC*, soit vingt ans après *L'artiste et les commissaires*, Yves Michaud enfonce le clou et délivre dans un entretien pour le magazine grand public, *Télérama*, son nouveau point de vue : « La véritable audace, aujourd'hui, c'est de se déplacer, de passer à d'autres formes. Passer des arts plastiques à la techno, comme la DJ Miss Kittin, qui sort des beaux-arts de Grenoble. Ou la plasticienne Valérie Mréjen, qui passe à l'écriture, mais reste sous-estimée par le milieu littéraire, très corporatiste²⁷⁸⁵ ». Pour Yves Michaud, cela est clair, le salut de l'art, son ultime audace, est la double activité.

5. Diffusion de la recherche

Depuis plusieurs années, à travers mes recherches, les relations entre ma pratique curatoriale et artistique se croisent. Toutes ces recherches ne se retrouvent pas seulement dans les œuvres et les expositions. Elles font l'objet de conférences, de communications dans des colloques internationaux, permettant une diffusion et une valorisation de la recherche. J'ai ainsi donné deux conférences à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2015, la première consacrée aux espaces alternatifs aux Etats-Unis et au Canada²⁷⁸⁶, la seconde sur les espaces alternatifs à Paris et à Berlin²⁷⁸⁷. La même année, je suis intervenu dans un colloque intitulé "Exposer la recherche"²⁷⁸⁸ où j'ai montré comment mes recherches influençaient ma double activité d'artiste-curateur, avec des réalisations concrètes d'œuvres et d'expositions réalisées. Toujours en 2015, j'ai donné une conférence à Berlin

²⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁸² *Ibid.*

²⁷⁸³ *Ibid.*

²⁷⁸⁴ *Ibid.*

²⁷⁸⁵ Yves Michaud, « La véritable audace, dans l'art aujourd'hui, c'est de passer à d'autres formes », entretien avec Erwan Desplanques et Jacques Morice, *Télérama*, 21 mars 2009, en ligne

<http://www.telerama.fr/scenes/yves-michaud-la-transgression-aujourd-hui-ne-va-pas-tres-loin-il-s-agit-d-une-audace-ritualisee-et-encadree,40623.php>

²⁷⁸⁶ « Les espaces alternatifs aux Etats-Unis et au Canada », Ensb-a, Paris, nov. 2015.

²⁷⁸⁷ « Les espaces alternatifs à Paris et à Berlin », Ensb-a, Paris, nov. 2015

²⁷⁸⁸ Céline Henry, Sergueï Wolkonski (dir.), « L'exposition dans l'œuvre », colloque International "Exposer la recherche", laboratoire LARA-SEPPIA Université de Toulouse Jean Jaurés, oct. 2015.

sur les initiatives alternatives berlinoises²⁷⁸⁹. En 2014, Jérôme Glicenstein, spécialiste de l'exposition, m'invita à l' INHA pour présenter aux étudiants, l'histoire d'un lieu alternatif comme Immanence²⁷⁹⁰. En 2013 c'est au 104 que je donnai une conférence sur le *112 Green Street*²⁷⁹¹. Depuis que j'ai commencé à donner des conférences et à intervenir dans des colloques, je n'ai de cesse de vouloir vivre ces moments qui constituent pour moi le prolongement logique et essentiel de mes recherches d'artiste-curateur et d'artiste-chercheur.

L'exposition, que cela soit en tant qu'artiste ou en tant que curateur, participe comme ces conférences à un mode de transmission du savoir, il s'agit dès lors de travailler « la forme même que prend la parole²⁷⁹² ».

IX. PERSPECTIVE ARTISTIQUE ET CURATORIAL

1. Nouvelle dynamique

Dans le milieu des années 2000, j'étais à l'origine du dépliant « itinéraire bis », réunissant un ensemble de structures et initiatives dédiées aux arts plastiques. Faute de lieux, qui disparurent les uns après les autres, je décidai d'arrêter cette publication. Depuis l'ouverture de Immanence, en janvier 2000, peu de lieux ont ouvert. Pendant plusieurs années, aucun collectif d'artistes ou de curateurs n'a ouvert un espace d'exposition, la situation de l'art n'étant plus celle de la fin des années 1990. Le marché de l'art repartant à la hausse, les galeries d'art redeviennent attractives pour les jeunes artistes, favorables au jeunisme. Autre facteur non négligeable, aucun artiste ou jeune curateur ne souhaite s'investir dans la création d'un lieu. Ils ont appris de leurs aînés la difficulté d'une telle entreprise. Ils préfèrent donc proposer des expositions ponctuelles dans des structures existantes, laissant la charge de travail aux gérants de ces lieux. Avec la venue d'une nouvelle crise économique, les désillusions de certains de ces jeunes artistes et/ou curateurs, mènent à constater l'apparition d'une nouvelle génération de lieux. Une nouvelle génération d'artistes qui se prennent en main, sans préoccupation de notoriété.

2. Renouveau

Depuis le début des années 2010, la scène artistique est de nouveau en pleine effervescence à Paris. Des espaces indépendants, des *artist-run spaces* apparaissent à nouveau. Une nouvelle génération d'artistes fuit le poids des institutions, de la bureaucratie, partant à l'étranger, notamment à Berlin, Londres ou Bruxelles. Cependant beaucoup ont fait le chemin inverse fuyant du milieu trop concurrentiel des villes qui ne leur apporte aucune progression dans leur carrière. Comme le rappelle

²⁷⁸⁹ « Les espaces alternatifs à Berlin des années 1960 à aujourd'hui », Copyright, Berlin, mai 2015.

²⁷⁹⁰ « Les initiatives d'artistes », INHA, avec Jérôme Glicenstein, Paris. Le 24 mars 2014.

²⁷⁹¹ « Gordon Matta-Clark, du 112 au restaurant », Le 104, Paris, 10 novembre 2013. Voir aussi Frédéric Vincent, *Food, Gordon Matta-Clark*, Berlin, Paris, Londres, bootleg éditions, 2012.

²⁷⁹² Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles, loc., cit.* p. 53.

Thomas Conchou, Anna Frera, Victorine Grataloup et Carine Klonowski : « cette revitalisation progressive du territoire vient innover un milieu qui prend conscience de sa diversité et de sa force²⁷⁹³ ». Des lieux viennent enrichir une scène artistique parisienne avec ses espaces historiques, Glassbox, Immanence, l'espace Khasma, Jeune Création, Béton Salon.

La scène française redevient attractive, Paris redevient un champ des possibles. Des lieux sont clairement identifiés comme s'adressant à ces jeunes artistes.

Comme l'espace Shanaynay créé par Romain Chenais et Jason Hwang, situé au 78 rue des amandiers dans le 20^{ème} arrondissement [Fig. 252]. En 2011²⁷⁹⁴, Sabrina Tarasoff, curatrice et membre de l'équipe actuelle de Shanaynay, exprime son envie, celle de « combler le déficit de structures d'exposition indépendantes à Paris, et la culture qui va avec. Pour le dire de manière un peu dramatique, c'est cette idée de transformation qui a présidé à l'idée d'ouvrir ce lieu²⁷⁹⁵ ».

Lors de mon intervention à la table ronde sur les *artist-run spaces* au salon jeune création en 2016²⁷⁹⁶, j'ai pu constater ce renouveau. Une petite vingtaine de représentants de ces lieux étaient présents. Nous pouvons distinguer différents types de structures : les squats, les ateliers d'artistes (avec ou sans lieux d'expositions), les espaces d'expositions et les appartements. Sont apparus des espaces comme le -1, fondé en janvier 2011, par les artistes Matthieu Cossé, Alexandre Désirée et Renaud Perriches, rejoints par la curatrice Louise Grislain. Exo Exo²⁷⁹⁷, une galerie alternative ouverte en 2013 par la curatrice Elisa Rigoulet et l'artiste Antoine Donzeaud.

Tonus un espace d'exposition dans un ancien garage²⁷⁹⁸, ouvert en février 2014 par Jade Fourès-Varnier et Vincent de Hoÿm. Treize a ouvert en 2010, rue Moret, voisin de Glassbox. Un espace de travail et d'exposition qui rassemble le collectif « le Commissariat », composé de Olga Rozenblum, Maxime Guitton et Gallien Déjean. Dans le 18^{ème} arrondissement, le 22 rue Muller, est un espace dirigé par les graphistes Valentin Bigel, Alice Gavin, et l'illustratrice Louise Duneton. Plateforme est une émanation de « l'entreprise », un projet culturel né en 1999 sous l'impulsion de François Ronsiaux issu de la scène des squats parisiens, après la fermeture douloureuse de leur espace de travail, un squat vidé violemment par les forces de police. Beaucoup d'artistes ont perdu tout leur travail et tout leur matériel. François Ronsiaux toujours désireux de travailler avec des structures associatives, de proposer une alternative au circuit artistique conventionnel, créé un lieu du nom de « Plateforme ». Tous les mois, y est²⁷⁹⁹ proposée une exposition de trois semaines. Pendant plusieurs

²⁷⁹³ Thomas Conchou, Anna Frera, Victorine Grataloup et Carine Klonowski, « La vie d'artiste », *Vacarme*, n° 75, printemps 2016, p. 112.

²⁷⁹⁴ Cet espace d'exposition a été accueillie de nombreux artistes et à donner carte blanche à des curateurs, Laure Prouvost, Benoît Maire, Falke Pisano, Liam Gillick, Chris Sharp, Vincent Honoré, Nina Canell, Gasconade.

²⁷⁹⁵ Sabrina Tarasoff citée in Ingrid Luquet-Gad, « Paris, je suis venu te dire que je reviens », in <http://i-d.vice.com/fr>, 23 septembre 2015. (Consulté le 05/01/2016)

²⁷⁹⁶ Table ronde sur les *artist-run spaces*, salon jeune création, Pantin, galerie Thaddaeus Ropac, le 19 janvier 2016.

²⁷⁹⁷ Exo Exo, 10 ter rue Bisson 75020 Paris.

²⁷⁹⁸ Tonus, 4 rue de la Procession 75015 Paris.

²⁷⁹⁹ Plateforme, 73 rue des Haies, 75020 Paris.

années, l'équipe va fonctionner sans subvention, jusqu'à épuisement physique. L'organisation d'une exposition par mois demande une implication temporelle et financière que les membres de l'équipe ne pouvaient plus supporter. L'équipe²⁸⁰⁰ décidera de faire une demande de subvention auprès de leur mairie d'arrondissement.

En 2015, la mairie du II^{ème} arrondissement de Paris leur accorde une subvention, permettant le financement du loyer. François Ronsiaux m'avouera lors de la table ronde du 18 janvier 2016, que cette situation est plus agréable que celle qu'il avait vécue lors de son militantisme dans les squats. La Couleuvre²⁸⁰¹ est un espace situé dans l'ancien atelier de l'artiste Frédérique Lucien²⁸⁰² [Fig. 253]. L'artiste Philippe Richard, président de l'association ACOTé, définit ses objectifs comme une envie « de travailler ensemble pour promouvoir la création artistique sous toutes ses formes, d'aider les artistes à réaliser des projets et à les diffuser, de favoriser les regards singuliers²⁸⁰³ ».

La Maudite²⁸⁰⁴ est un espace d'exposition ouvert par deux artistes-curateurs, Beatriz Toledo et Wagner Morales. Leur objectif est de permettre à des artistes issus de la scène brésilienne de s'insérer dans la scène française. La Maudite a aussi mis en place un espace de documentation appelé « Doc Center », qui regroupe des catalogues d'expositions, livres d'artistes, magazines indépendants, portfolios et du matériel audiovisuel provenant de la scène brésilienne. En proposant des expositions à des artistes brésiliens et plus largement d'Amérique du Sud, les deux fondateurs de la Maudite ont souhaité faire connaître ces artistes à des curateurs européens. « Pauline Perplexe » est une initiative de douze jeunes diplômés de l'école des Beaux arts de Paris, leur originalité réside dans leur fonctionnement. Réunis sous le régime associatif, ils ont investi un pavillon à Arcueil au sud de Paris. Ce pavillon en pierre meulière est typique des pavillons de banlieue. Ces douze artistes y vivent, y travaillent et y exposent, une pièce est d'ailleurs réservée à cet effet. « Pauline Perplexe » a bénéficié en 2014, du travail de l'association « Plateau Urbain », qui joue « le rôle d'agent immobilier dans une optique non lucrative afin de redonner une activité à des immeubles vacants en renégociant des baux précaires à des tarifs réduits²⁸⁰⁵ ». « W »²⁸⁰⁶ s'est installé dans la banlieue Est de Paris, à Pantin en février 2010.

L'espace est divisé en deux parties bien distinctes, un espace atelier et un espace d'exposition. Comme le précise la présentation de ce collectif « Des neuf artistes qui composent W, chacun construit une pratique singulière, et chacune de ces pratiques réclame impérieusement son siège. Le projet est vivant parce qu'il fait travailler ensemble des méthodes et des modèles différents. »²⁸⁰⁷ Y est privilégiée la discussion de groupe comme forme émulative du processus créatif. Une manière de

²⁸⁰⁰ François Ronsiaux, Dorota Kleszcz, Laura Morabito, Stefan Brion, Vincent Debanne.

²⁸⁰¹ *La couleuvre*, 15 bis rue Parmentier à Saint-Ouen.

²⁸⁰² Frédérique Lucien est présidente de l'association ACOTé.

²⁸⁰³ Phrase issue des statuts de l'association, disponible sur le site de la fraap, <http://www.fraap.org/article565.html>.

²⁸⁰⁴ La maudite, 4 rue Jouye-Rouve 75020 Paris

²⁸⁰⁵ <http://www.plateau-urbain.com/#!le-concept/c1d73>

²⁸⁰⁶ L'atelier W, 6 avenue Weber, 93500 Pantin.

²⁸⁰⁷ <http://cargocollective.com/atelier-w/CONTACT>

poursuivre la pratique de l'atelier en commun, que nous retrouvons dans les écoles d'art. Autre initiative d'anciens étudiants de l'École Nationale Supérieure des beaux-arts de Paris, diplômés en 2013, Coline Cuni, Gwendoline Perrigieux et Cyril Zarcone ouvrent « Chez Kit » en 2014 dans un local industriel à Pantin [Fig. 254]. Ils qualifient leur espace « *d'artist-run space*, c'est-à-dire un espace pour les artistes, géré par des artistes. »²⁸⁰⁸ L'espace de deux cent mètres carrés est modulable. Tous les trois mois, ils déplacent leurs œuvres en cours de réalisation pour faire place à des projets d'expositions, individuelles, collectives, des projections, des colloques ou des performances. « Rotolux » est un espace de travail, situé dans une ancienne imprimerie de Bagnolet, douze artistes et designers²⁸⁰⁹ ont investi les lieux inaugurés en juin 2015. Des expositions y sont organisées de temps à autre dans un des espaces du bâtiment. À la fin de l'année 2014, le collectif « Associatif Artistique » de l'Ourcq (CAAOU), alors à l'origine du squat « Point G » (un espace de trois mille mètres carrés dans le XIX^eme, ouvert en 2012) et de « Wonder » (mille cinq cent mètres carrés à Saint-Ouen), se rassemble dans un nouveau lieu « L'Amour », à Bagnolet.

« L'Amour » est à la fois, selon ses fondateurs, une galerie, un théâtre, un bal populaire, un cinéma, un atelier, un lieu de vie, un collectif d'artistes, un lieu d'échange et de création. Après avoir passé la phase de travaux, l'équipe de « L'Amour » ouvre sa première exposition²⁸¹⁰. Mais sur décision du tribunal administratif, ce squat doit quitter les lieux après la trêve hivernale de 2016. « Palette Terre » est une galerie en appartement²⁸¹¹, fondée en janvier 2014 par l'artiste Bastien Cosson. Il a isolé, dans son lieu de vie, une pièce orientée plein sud, qu'il réserve à des expositions de peintures. Ichoisissant ce médium car peintre lui-même, son appartement est situé au 5^{ème} étage, excluant toute pratique sculpturale ou d'installation. « Room E-10 27 »²⁸¹² est une plateforme permettant la réalisation d'expositions dans un appartement, celui de Thomas Butler, un curateur anglais vivant à Paris. Il a mis à la disposition d'artistes une partie de son logement depuis le mois de mai 2015. « L'Entreprise Culturelle » est une association qui fédère divers organismes du secteur culturel. Active depuis 2003, elle fut fondée par Faycal Baghriche, Emily King et Florent Ruppert, qui mirent en place une résidence à la Villa du Lavoir à Paris, dont « le principe de la résidence est d'offrir à des artistes ou des professionnels du secteur culturel un espace de travail permettant de finaliser leur projet²⁸¹³ ».

3. Michael Riedel

²⁸⁰⁸ <http://www.chezkit.fr/Pages/chezkit.html>

²⁸⁰⁹ Léna Araguas, Johan Decaix, Clémence Cousteau, Alaric Garnier, Virginie Gouband, Arthur Hoffner, Charlotte Khouri, Anaïs Leroy, Emilie McDermott, Bastien Phung, Dimitri Robert-Rimsky et Clara Stengel.

²⁸¹⁰ Exposition *Industries*, du 26 février au 26 mars 2015, Bagnolet, L'Amour.

²⁸¹¹ Palette Terre, 9 rue Rochebrune, Paris.

²⁸¹² Room E-10 27, 36 rue Polonceau, 75018 Paris.

²⁸¹³ <http://www.entreprisesculturelle.org/presentation.html>

Une autre tentative de libération de la pensée à attirer mon attention est celle de Michael Riedel. Riedel est un artiste qui utilise l'édition, les publications et les documents de communication sur l'art pour les transformer en expositions. Une utilisation de tout ce paratexte qu'il transforme en œuvre. Pour François Aubart, le travail de Michael Riedel : « révèle un contexte dans lequel l'œuvre ne tend à exister que par la médiation et la diffusion qui en est faite²⁸¹⁴ ».

De 2000 à 2011, Michael Riedel va, avec Dennis Loesch, dans une maison située au numéro 16 de la Oskar-von-Miller à Frankfort, reproduire plusieurs expositions de Portikus, une institution qui existe dans la ville de naissance de Adorno depuis 1987. Il s'agit d'une entreprise de duplication, qui rend compte d'un répertoire de pratiques critiques de la communication culturelle. Pour François Aubart : « chacun de ces projets tend à identifier et à exacerber les modifications engendrées par les processus de duplication²⁸¹⁵ ». Michael Riedel s'explique, le Oskar-von-Miller consistait à « la reproduction d'activités provenant du paysage culturel de la ville alentour²⁸¹⁶ ». Plus loin, il ajoute : « l'espace Oskar-von-Miller strasse 16 est devenu un enregistreur qui se contentait de rejouer son offre culturelle et d'attendre, avec impatience et non sans admiration, de pouvoir observer les réactions qu'elle provoquait²⁸¹⁷ ». Pour sa troisième exposition personnelle dans la galerie Michel Rein²⁸¹⁸, l'artiste va concevoir son exposition comme la chronique de l'espace Oskar von Miller Strasse 16²⁸¹⁹.

La devise de l'artiste est : « Enregistrer-labelliser-rejouer ». Michael Riedel présente des situations artistiques reproduites, il s'est mis à fouiller dans les poubelles des musées pour y dégager et récupérer des morceaux d'installations jetés par les artistes, comme celle de Jim Isermann par exemple. Il enregistrait des conversations sans importances, considérait l'écrit comme un matériau possible de la réalisation d'une pièce. Lors d'une exposition à la galerie David Zwirner en 2005²⁸²⁰, il couvre les murs d'agrandissements photographiques de peintures de Neo Rauch qui était l'artiste. Les posters sont imprimés sur des lés de papier carrés, avec parfois certains manques, d'autres sont inversés, parfois la couleur est absente. En 2011 lors de *l'Armory Show* [Fig. 255], il présente un accrochage de son travail « et en vis-à-vis, la représentation de celui-ci ». Comme le souligne Rémy Parcollet « l'ensemble, lui-même documenté, peut se décrire ainsi : « Vue d'exposition avec papier-peint vert (violet) sur le mur arrière montrant dans l'image ce mur lui-même vide²⁸²¹ ».

L'artiste déconstruit le lieu de diffusion. Tout ce qui touche à l'exposition est, pour l'artiste, prétexte à la réalisation d'un nouvel original, tout, qu'il s'agisse d'une exposition, d'une œuvre, d'un événement, d'un catalogue, d'une revue. L'évolution et le développement des techniques d'impression ouvrent la voie à une plus grande utilisation des images et notamment de ces agrandissements

²⁸¹⁴ François Aubart, « Michael Riedel », *Artpress* n° 337, p. 38.

²⁸¹⁵ François Aubart, « Lorem ipsum, sur les transcriptions de Michael Riedel », revue *Zéro deux* n° 54.

²⁸¹⁶ Michael Riedel, *Re-entry*, Oskar Book, 2014.

²⁸¹⁷ *Ibid.*

²⁸¹⁸ Michael Riedel, *record, label, play back (malentendu, ignorance, doubles flous)*, Galerie Michel Rein, Paris, du 7 février au 28 mars 2015.

²⁸¹⁹ Michael Riedel, *oskar*, New York, David Zwirner Editions, 2014.

²⁸²⁰ Michael Riedel, *Neo*, Galerie David Zwirner, New York, du 22 novembre au 23 décembre 2005.

²⁸²¹ Rémy Parcollet, *Figures du photomural exposé, loc. cit.*, p. 54.

photographiques, facilement imprimables via des imprimeurs en ligne proposant une large gamme de produit à échelle artisanale et industrielle. Ce qui apparaît chez Michael Riedel, comme chez Véronique Bourgoïn, c'est la mise en œuvre d'un caractère processuel. Passant de l'interprétation à la réalisation, de l'original à la copie, rejouer, du vrai au faux, à moins que cela ne soit l'inverse, dans les deux cas, la réinterprétation constitue bel et bien un original.

4. Pratique artistique suite

La pratique artistique contemporaine est souvent désignée comme une culture du mixage (Nicolas Bourriaud). Aujourd'hui, ce terme est dépassé, nous parlons désormais de « Mashup ». Le mixage n'est d'ailleurs qu'une version postmoderne du collage, la plus grande invention du XX^{ème} siècle. Comme le collage au cinéma, en peinture (Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912). Tout le XX^{ème} siècle fut matière aux rapprochements, qu'ils soient surréalisme, dada, pop, fluxus. Le collage, le rapprochement, est la marque de fabrique du cinéaste Jean-Luc Godard, citant Pierre Reverdy il dit : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique²⁸²² ».

Le « Mashup » vient du domaine musical où il désigne un collage de genres musicaux différents. Il s'agit de créer une chanson à partir de plusieurs morceaux préexistants. Cette technique de *sampling* apparaît dans les années 1980, elle sera popularisée par le groupe belge Soulwax en 2001 avec l'album *2 Many DJs, As Heard on Radio Soulwax part. 2*. Ce disque est composé d'une seule et unique piste constituée de cent quatorze morceaux différents. Cette idée de mélange va être reprise dans le domaine du jeu vidéo et en informatique. Elle apparaît dans le domaine des expositions avec l'exposition « Mashup » qui se déroula à la Vancouver Art gallery en 2016²⁸²³. Une exposition sous titrée « la naissance de la culture moderne ». Elle est une traversée du XX^{ème} siècle à travers l'idée de collage, du rapprochement, du détournement. Composée de quatre parties, elle convoque dans les premières salles, les peintres cubistes, futuristes, les collages de Kurt Schwitters, les photomontages de Hannah Höch et de Franz Roh, « l'art des bruits » de Luigi Russolo, les readymades et la boîte-envalise de Marcel Duchamp, les collages de Joseph Cornell.

La seconde partie est consacrée à la période de l'immédiate après-guerre avec l'apparition des mass média, et notamment de l'exposition « This si tomorrow » de l'Independent Group. Sont présentés les assemblages visuels de Andy Warhol, Robert Rauschenberg, les thèses situationnistes, le

²⁸²² Pierre Reverdy, *Le gant de crin*, op. cit., p. 15.

²⁸²³ « Mashup, The Birth of the Modern Culture », Vancouver Art Gallery, du 20 février au 12 juin 2016.

décollage d'affiches (Jacques Villeglé), les rapprochements de Jean-Luc Godard, de Arthur Lipsett et de Joyce Wieland. L'idée de collage est présente dans le design et l'architecture, l'exposition met l'accent sur les réalisations de Achille Castiglioni et Frank Gehry. La troisième partie est consacrée à l'appropriation et au *sampling*. La dernière section est consacrée à l'ère du digital, au hacking, au remix et à l'archive à l'âge de la post-production. Pour le curateur de l'exposition Bruce Grenville : « le mashup est une chose, extraite, repositionnée, assemblée et impliquée ; offrant une forme ouverte et flexible, avec l'idéologie claire de proposer un irrésistible affect²⁸²⁴ ». L'idée de rapprochement, de collage, est aujourd'hui complètement acceptée, banalisée, au point que nous la retrouvons malgré nous dans les expositions. Des rapprochements que nous retrouvons aussi dans la scénographie d'exposition.

Pour cela, la technique du photomural est employée. Il n'est pas rare de voir des expositions avec des agrandissements photographiques en fond sur lesquels sont accrochées des œuvres.

5. Soutenance

Pour la soutenance de thèse, j'envisage d'organiser une exposition au sein de l'espace Immanence. Une exposition ouverte au public incluse dans la programmation d'Immanence. La création d'une exposition est une manière de rendre visible mes recherches, d'être en accord avec mes principes et mes préoccupations. La création d'un environnement permettra une approche sémantique de l'œuvre et de la pratique curatoriale. Cette proposition survit à une dynamique et est le résultat « d'une sédimentation anthropologique²⁸²⁵ ». Cette exposition témoigne d'un changement d'époque. Le fil conducteur est le basculement entre la forme Art contemporain et la forme actuelle. La forme Art contemporain qui a succédé à la forme Art Moderne, est aujourd'hui achevée. L'Art contemporain fait partie du passé. Nous sommes entrés dans la première période de cette forme actuelle qui n'est pas nommée. Cette nouvelle forme se caractérise par son éclatement, sa multitude et son hétérogénéité. Une première période qui semble dresser une généalogie de notre époque. Les artistes ont pris les devants, ils sont des éléments moteurs, ils participent à l'accélération du dépassement des formes passées.

Nous retrouvons aujourd'hui ces préoccupations chez Alex Williams et Nick Srnicek, pour qui il s'agit d'accélérer la gauche et le capitalisme²⁸²⁶. Le succès inattendu du manifeste accélérationniste de Alex Williams et Nick Srnicek fut traduit en plusieurs langues. Suscitant de nombreux débats en France, ils furent invités par les curateurs du collectif « Le peuple qui manque » à une table ronde au

²⁸²⁴ Bruce Grenville, « Mashup : The birth of Modern Culture », in catalogue *Mashup, The Birth of Modern Culture*, Vancouver, Art Gallery, 2016, p. 41.

²⁸²⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 41.

²⁸²⁶ Nick Srnicek et Alex Williams, « #Accelerate. Manifesto for an Accelerationist Politics », in *Critical Legal Thinking*, 14 mai 2013. En ligne : <http://criticallegal-thinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/>

Centre Georges Pompidou avec Sophie Wahnich et Yann Moulier-Boutang²⁸²⁷. La revue *Multitudes* de ce dernier publia la première traduction française²⁸²⁸. Le journal *Libération* se fera le relais du manifeste à travers Marie Lechner²⁸²⁹. Ce manifeste fait l'objet d'une étude dans un ouvrage collectif sous la direction de Laurent de Sutter²⁸³⁰. Un ouvrage qui regroupe des propositions d'applications du manifeste accélérationniste à différents champs. Les auteurs écrivant sur des champs qu'ils souhaitent voir être accélérés sont : Antoni Negri pour la politique²⁸³¹, Nick Land pour le capitalisme²⁸³², Mark Fisher pour la révolution²⁸³³, Reza Negarestani pour l'humanité²⁸³⁴, Ray Brassier pour la raison²⁸³⁵, Tiziana Terranova pour l'automatisation²⁸³⁶, Yves Citton pour l'écologie²⁸³⁷, Armen Avanesian pour l'université²⁸³⁸ et Laboria Cubaniks pour le féminisme²⁸³⁹. Nous ne sommes plus dans une négociation qui débouche sur une « bureau-médiocratie » mais sur une prise de conscience de nos possibilités. Pour beaucoup, tout a été fait, et plus rien ne reste à faire. Au contraire, nous affirmons que puisque tout a été fait, nous avons la liberté de ne pas à avoir à le faire, alors faisons autre chose. Dès lors, cela n'est plus une impasse, mais un champ de possibilités, bien plus grand qui s'offre à nous, artistes et curateurs.

J'ai décidé pour la soutenance d'organiser une exposition, une opération de mixage de l'exposition que j'ai organisé en Allemagne, « Ich Hörte Sagen » au Kunsthaus de Berlin en 2014 [Fig. 256]. La traduction française de « Ich Hörte Sagen » est « J'ai entendu dire », le titre d'un poème de Paul Celan. « J'ai entendu dire » résonne comme une invitation aux recherches que je mène.

L'exposition « J'ai entendu dire » sera une représentation mentale ou une trace mémorielle de l'exposition originale. À Immanence sera présenté sur des agrandissements photographiques, un choix d'œuvres exposées en Allemagne. Pour cette exposition l'accent sera mis sur la transition entre la forme passée Art Contemporain et la forme actuelle. J'exposerai des pièces de : Joseph Beuys, Richard Hamilton, Larry Rivers, Cannelle Tanc, Makoto Ofune, Laurent Proux, Raphaëlle Peria, Bettina Weiss, Edward Ruscha, Marcel Broodthaers. Pour la soutenance de cette thèse, j'envisage de penser la présentation des pièces en essayant de mettre en œuvre une articulation entre ma pratique artistique et ma pratique curatoriale. Pour cela, j'avais dans un premier temps envisagé de présenter

²⁸²⁷ Table ronde, « Faster ? Le manifeste de l'accélérationnisme », 1^{er} décembre 2014, à 19h00 (2h00), Petite salle, Centre Pompidou, Paris.

²⁸²⁸ Nick Srnicek et Alex Williams, *Manifeste accélérationniste*, (trad. Yves Citton), Paris, *Multitudes* n° 56, 2014. Revue *Multitudes* été 2014, n° 56. En ligne : <http://www.multitudes.net/category/l-edition-papier-en-ligne/56-multitudes-56/>

²⁸²⁹ Marie Lechner, « Nick Srnicek et Alex Williams : « Nous avons perdu le fil du futur », *Libération*, 17 octobre 2014.

²⁸³⁰ Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

²⁸³¹ Antoni Negri, « Accélérer la politique », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 49.

²⁸³² Nick Land, « Accélérer le capitalisme », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 69.

²⁸³³ Mark Fisher, « Accélérer la révolution », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 83.

²⁸³⁴ Reza Negarestani, « Accélérer l'humanité », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 97.

²⁸³⁵ Ray Brassier, « Accélérer la raison », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 157.

²⁸³⁶ Tiziana Terranova, « Accélérer l'automatisation », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 183.

²⁸³⁷ Yves Citton, « Accélérer l'écologie », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 205.

²⁸³⁸ Armen Avanesian, « Accélérer l'université », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 225.

²⁸³⁹ Laboria Cubaniks, « Accélérer le féminisme », in Laurent de Sutter (dir.), *Accélération !*, *loc.cit.*, p. 253.

des œuvres en regard de la documentation sur les expositions organisées. Mais cela pose le problème du statut de ces documents présents et surtout du choix de leur mode de monstration. J'ai donc opté pour une articulation entre photomuraux et œuvres. Je prends, ici, le photomural comme outil curatoriale me permettant de mettre en abîme certains projets curatoriaux sur lesquels viennent se poser mes œuvres. Les deux pratiques se retrouvent l'une sur l'autre.

J'envisage de présenter des pièces d'artistes que je convoque dans mon travail de thèse. Des artistes présents par des pièces originales ou des multiples. Seront présentes des pièces de Edward Ruscha, John Giorno, Andy Warhol, John Cage, Richard Hamilton, Marcel Broodthaers, Jean Le Gac, Jean-Marc Bustamante, Patrick Tosani, Robert Filliou, Martin Kippenberger, Marcel Duchamp, Mathieu Mercier, Ain Baxter. Seront aussi présentées des publications d'expositions évoquées dans le texte. Seront disposés des catalogues et des livres d'artistes, conviés dans mon texte. Nous avons vu dans les chapitres consacrés aux artistes-scénographes d'exposition, l'utilisation faite par El Lissitzky et Herbert Bayer de ces agrandissements photographiques. Nous avons vu comment ces outils de monstration peuvent rapidement servir une idéologie et une propagande. L'utilisation d'agrandissements photographiques est de plus en plus présente dans les expositions, comme lors de l'exposition « Marcel Duchamp, la peinture, même » au Centre Pompidou en 2014-15²⁸⁴⁰, où de larges agrandissements photographiques accueillent soit des œuvres soit des ouvrages auxquels l'artiste eut accès. Sur fond d'une vue de la bibliothèque Sainte Geneviève, sont présentés des ouvrages de perspectives de Albrecht Dürer, des manuels de l'encyclopédie et des traités de mathématiques. Dans une autre salle, un photomural représente une visite d'une exposition coloniale sur lequel sont disposés dans des boîtes en plexiglas, des ouvrages de Stéphane Mallarmé et de Jules Laforgue. Le musée parisien s'est découvert une spécialité curatoriale à travers ces photomuraux, désormais employés dans presque toutes les expositions et tous les accrochages.

Dans le cadre du nouvel accrochage du musée d'art moderne, sont présentés des fauteuils de Le Corbusier devant une grande photographie couleur d'un intérieur, dans lequel ces mêmes fauteuils sont représentés. En 2012, l'exposition *L'Art en guerre* au Musée d'art moderne de la ville de Paris présentait dans l'entrée, un agrandissement d'une vue de l'exposition internationale du surréalisme de 1938. Comme le souligne Remy Parcollet, cela nous donne l'occasion de penser à « la place du document dans un processus d'accrochage²⁸⁴¹ ». Dans les institutions ces images d'archives fonctionnent comme les preuves de la qualité de la mise en scène de l'exposition « d'une proposition curatoriale devenue historique²⁸⁴² ». Dans les musées, l'utilisation de l'agrandissement photographique sert à valoriser les expositions passées en utilisant des images d'archives et à scénographier des

²⁸⁴⁰ Exposition « Marcel Duchamp, la peinture, même », Centre Georges Pompidou, Paris, du 24 septembre 2014 au 5 janvier 2015.

²⁸⁴¹ Remi Parcollet, « Figures du photomural exposé », *Artpress 2, Les expositions, à l'ère de leur reproductibilité*, fév/mars/avril 2015, p. 49.

²⁸⁴² *Ibid.*

expositions afin de rendre immersif le dispositif scénique. Mais à quoi sert le photomural chez les artistes ?

Les œuvres et accrochages inventifs sont désormais repris dans les photomuraux, comme cette image de « Sixteen Miles of String » de Marcel Duchamp présentée lors de l'exposition « Ambiente/Arte », à la biennale de Venise organisée par Germano Celant en 1976. Dans ce travail de prospection effectué durant l'accomplissement de cette thèse, deux exemples récents ont attiré mon attention, ceux des artistes Véronique Bourgoïn et Michael Riedel.

En 2014, l'artiste Véronique Bourgoïn présentait au centre d'art le 116, à Montreuil, un environnement fait de grands agrandissements noir et blanc représentant son habitat, sur lequel elle disposa, ses œuvres et celles d'autres artistes²⁸⁴³. Le tout formait un environnement visuellement efficace, comme souvent dans ce genre de dispositif. Qu'en est-il du travail de l'artiste ? Est-ce que son œuvre est ce tout, incluant cet environnement ? Ou est-ce l'environnement *et* ses propres œuvres ?

L'artiste met en scène son salon, qui a accueilli pendant plus de vingt cinq ans des expositions. L'Atelier Réflexe est présenté par Bourgoïn comme : « une structure d'échange et de soutien des jeunes artistes²⁸⁴⁴ » Celle-ci a été créé en 1994 par Véronique Bourgoïn et Julie Susin, un projet pédagogique qui apporte son soutien aux « jeunes photographes et artistes dans les voies expérimentales et imprévisibles de la création²⁸⁴⁵ ». ». L'Atelier Réflexe est rattaché à La Fabrique des Illusions, créé en 1989, ce lieu de création, de formation et de diffusion étant lui aussi une initiative de Véronique Bourgoïn et Julie Susin. Au centre d'art le 116, l'Atelier Réflexe et la Fabrique des Illusions investissent les lieux.. Le cartel à l'entrée de l'exposition annonce : « l'Atelier Réflexe a mené en 20 ans une cinquantaine de projets artistiques mis en scène ici lors de la performance inaugurale. Le plus souvent réalisés à Montreuil, ces projets sont diffusés à l'international sous forme d'éditions, d'installations, de performances et d'expositions²⁸⁴⁶ ».

L'artiste joue à déconstruire les images, transformant le monde en un élément fictionnel. Elle aime jouer entre ce qui est vrai ou faux, comme cette édition, la réplique du journal le Monde parfaitement imité. Dans la plupart des expositions muséales où le photomural est utilisé pour magnifier l'exposition et les archives, dans la reconstruction d'expositions comme *Other Primary Structures* par exemple, les vues agrandies de l'exposition originale font face aux œuvres présentées. Le curateur Jens Hofmann, formé au théâtre, insiste sur l'exposition comme construction dramatique, prenant comme exemple Kasimir Malevitch, El Lissitsky, Alexander Dorner, et Alfred Barr Jr.²⁸⁴⁷.

²⁸⁴³ Les artistes présentés lors de cette exposition sont : Antoine d'Agata, André Butzer, Véronique Bourgoïn, Linda Bilda, Joan Fontcuberta, Gelatin, Sara Glaxia, Guðný Guðmundsdóttir, Les Hole Garden, Abdel Kader Rifi, Adolfo Kaminsky, Martin Kippenberger, Paul Kooiker, Gilles Lacombe, Pascale Lecoq, Richard Lecoq, Jean-Louis Leibovitch , Jérôme Lefdup, Anne Lefèbvre, Jochen Lempert, Boris Mikhailov, Juli Susin et de la collection Royal Book Lodge les œuvres de : Abel Auer, matali Crasset, Andy Hope 1930, Daniel Johnston, Jonathan Meese, Raymond Pettibon, Ralph Rumney, Storwal, Miroslav Tichy.

²⁸⁴⁴ Interview de Véronique Bourgoïn, « Salon Cosmos » au 116 par TVM Est Parisien.

²⁸⁴⁵ <http://atelier-reflexe.org/atelier.html>

²⁸⁴⁶ Interview de Véronique Bourgoïn, « Salon Cosmos » au 116 par TVM Est Parisien.

²⁸⁴⁷ Jens Hofmann, *Theater of exhibitions*, Berlin, Sternberg Press, 2015, pp. 53-55.

Procédé que le curateur Jens Hofmann avait déjà utilisé lors de l'exposition « When Attitudes Became Form Become Attitudes » en 2012. Un des exemples les plus significatifs dans l'utilisation du photomural pour la valorisation d'une exposition, est celui de l'exposition *Painting 2.0 : Expression in the information Age*, au musée Brandhorst de Munich en 2016²⁸⁴⁸. Cette exposition pose la résurgence de la peinture de ces dernières années à l'heure de l'explosion des nouvelles technologies. Au détour des salles, un agrandissement de l'exposition de Gerhard Richter et Konrad Lueg, *Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* de 1963, sur lequel sont disposés sept tableaux de Konrag Lued et un de Sigmar Polke. Le photomural agit comme une mise en abîme temporelle. Les œuvres apposées sur l'agrandissement photographique témoignent d'un passage d'une époque à une autre. Présentes devant le spectateur, les œuvres opèrent à un basculement temporel. Cette impression est accentuée par l'opposition du noir et blanc, l'agrandissement photographique et les couleurs des œuvres.

6. Cyanotype

Une autre piste de travail s'offre à moi depuis peu, il s'agit de la réalisation de cyanotypes. Des *cyanotypes* où je reprends toutes mes obsessions, toutes mes préoccupations, les artiste-curateurs, les expositions, les livres, les catalogues d'expositions, les textes. Le cyanotype est un procédé photographique inventé en 1842 par l'astronome John Frederick William Herschel. Il s'agit de concevoir un photogramme en mélangeant deux produits chimiques, le citrate d'ammonium ferrique et le ferrocyanure de potassium. Mélangés de manière égale, et apposés sur une feuille de papier, ils vont ensuite réagir à la lumière et dévoiler le motif interposé entre la feuille et les rayons du soleil. Notons que le premier livre réalisé avec des cyanotypes, *British Algae: Cyanotype Impressions*²⁸⁴⁹ est l'œuvre d'Anna Atkins, amie de Herschel. Depuis quelques mois j'ai donc commencé une série de cyanotypes où je reprends les alignements de livres sur une étagère, que je compose en mariant les ouvrages par affinités, ainsi que les vues d'expositions (*First paper of surrealism* [Fig. 257], Gordon Matta Clark au 112 Green Street [Fig. 258], « Golden Factory » à Immanence [Fig. 259], « Zeitgeist » de Joseph Beuys au Martin Gropius Bau [Fig. 260], « Grow and form » [Fig. 261], le mur d'André Breton [Fig. 262], « The Uncanny » de Mike Kelley [Fig. 263], le « Momas » [Fig. 264] et le défilé pour les Skoda de Martin Kippenberger). Je fais apparaître dans un bleu cyan des œuvres de Jasper Johns, Cy Twombly, Marcel Duchamp (le grand verre), Yves Klein, Oldenburg (affiche pour « the store »), ou une dédicace que me fit Ed Ruscha.

²⁸⁴⁸ Exposition *Painting 2.0 : Expression in the information Age*, Musée Brandhorst, Munich, du 14 novembre 2015 au 30 avril 2016.

²⁸⁴⁹ Anna Atkins, *British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843-1853. Londres, Autoédité. Il semblerait d'environ deux cent exemplaires aient été réalisés de ce livre, il n'en subsiste aujourd'hui plus qu'une quinzaine.

À travers ces transferts photographiques de vues d'expositions, de livres [Fig. 265], et de catalogues [Fig. 266] : « le discours historique ne naît jamais. Toujours il recommence²⁸⁵⁰ ». Les cyanotypes sont apparus par l'intermédiaire de deux artistes, le premier Robert Rauschenberg et Ute Lindner ensuite (cofondatrice de Copyright, Berlin). Robert Rauschenberg réalisa des cyanotypes ou « blue print » en 1951 [Fig. 267]. Un article²⁸⁵¹ de la revue *Artforum* révéla l'existence de ces cyanotypes que l'on croyait perdus. Robert Rauschenberg les avait réalisés pour le magazine *Life* qui lui passa commande à l'époque.

Sous la plume de Michael Lobel, nous pouvons revivre l'exaltation qui parcourra l'artiste lors de la réalisation de ses pièces. Chez Ute Lindner la pratique est concomitante avec ses activités curatoriales. Cofondatrice de *l'artist-run space* Copyright à Berlin. Elle réalise des cyanotypes depuis le début des années 1990. Elle a réalisé une série de grands cyanotypes sur toiles nommée *Pentimenti*, en 2012 [Fig. 268]. Ute Lindner et Patrick Huber m'ont invité en 2015 à participer à une exposition dont le principe était d'exposer les bleus d'une œuvre comme dans un cabinet d'architecture.

En architecture ce procédé se nomme la diazographie. Elle consiste à reproduire les plans imprimés en blanc sur un fond bleu. Pour cette exposition, c'est le procédé photographique du cyanotype qui est utilisé ainsi, furent exposés ensemble les originaux et leurs doubles bleus. En 2016, Ute Lindner et Patrick Huber réitèrent leur initiative à Paris dans un nouveau lieu, nommé *la cave à bananes*, impasse des bourdonnais. Il s'agit du tout nouvel atelier de l'artiste française Marie-Hélène Fabra que j'avais invité en résidence à Berlin en 2006. Dans son atelier-galerie eut lieu l'exposition²⁸⁵² autour de ses doubles en cyanotypes [Fig. 269]. Notons qu'ici ne furent exposés que les doubles et non les originaux. Toutes mes recherches se retrouvent désormais non seulement dessinées et peintes, mais aussi en bleu, reproduites par contact grâce à ce procédé photographique monochrome. Une des caractéristiques d'un cyanotype est sa capacité à se régénérer. Les images qui auraient pâlies suite à une trop forte exposition au soleil, peuvent retrouver leur bleu cyan originel une fois entreposées dans l'obscurité. Pour le professeur émérite de l'université Humboldt de Berlin, Horst Bredekamp : « le modèle est l'un des éléments les plus marquants de l'acte d'image intrinsèque. Les modèles peuvent agir non seulement comme des outils explicatifs [...] Sans cette double fonction, ils ne peuvent être entièrement compris²⁸⁵³ ». Depuis ses croisements, je réalise dans l'atelier des cyanotypes que je mêle aux agrandissements photographiques d'expositions passées.

Dans la perspective d'une expérience (John Dewey) où l'interaction de « l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence²⁸⁵⁴ », où l'individu n'est pas vécu

²⁸⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante*, op. cit., p. 11.

²⁸⁵¹ Michael Lobel, « Lost and Found », *Artforum*, Vol. 54, n° 6, février 2016, p. 184-197.

²⁸⁵² Exposition *Blue Notes*, La Cave à Bananes, Paris, du 19 mai au 22 mai 2016

²⁸⁵³ Horst Bredekamp, *théorie de l'acte d'image*, (Berlin, Suhrkamp, 2010), Paris, La découverte, 2015, p. 265.

²⁸⁵⁴ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit, p. 80 ; John Dewey, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard, 2012. Voir aussi Dominique Château, *John Dewey et Albert C. Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2003.

comme séparé de son milieu (Gilbert Simondon)²⁸⁵⁵, la présentation lors de la soutenance (rendue visible par elle-même), sera l'accomplissement d'expériences comme accumulation de la composante discursive (recherches en thèse), de questionnements heuristiques (réflexions du chercheur), d'une composante artistique (recherche artistique) et des expériences personnelles de ma double activité (l'artiste-curateur). Les agrandissements photographiques servant de réceptacle aux œuvres, de surfaces d'accueil, de plans immersifs, de perspectives de travail. Cette présentation est la résultante d'une situation, d'événements et de recherches données qui sont la mise en perspective d'une réalité nouvelle, une poïétique en action (René Passeron)²⁸⁵⁶.

Il s'agit pour moi d'expérimenter sur moi-même, sur ces deux pratiques artistique et curatoriale, un déplacement de point de vue. Il s'agit en déplaçant de point de vue, de changer de positionnement afin, comme le rappelle Georges Didi-Huberman : « de pouvoir se donner les moyens de déplacer la définition de son objet²⁸⁵⁷ ».

²⁸⁵⁵ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.* Se reporter aussi à Anne Sauvagnargues, « Portrait du philosophe en bricoleur », *Critique* n° 816, mars 2015, pp. 401-412.

²⁸⁵⁶ René Passeron, *Pour une philosophie de la création*. Paris, Klincksieck, 1989.

²⁸⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante*, *op. cit.*, p. 43.

CONCLUSION

Le terme d'artiste-curateur est le plus adapté aux différents aspects de ma double pratique. Depuis ma sortie de l'École nationale Supérieure des beaux-arts de Paris, pratique artistique et activité curatoriale se conjuguent. Diverses catégories possibles d'artistes-curateurs se sont révélées à travers une typologie que je me suis employé à identifier. Ce processus de recherche a permis de déterminer que certaines catégories ne sont pas, à proprement parler, liées aux artistes-curateurs. Les curateurs-amateurs par exemple, écrivains, intellectuels, cinéastes, curateurs d'un jour ; les artistes-concepteur de musée d'artiste, de l'ordre de l'œuvre plus que de la pratique curatoriale ; ou encore les artistes-scénographes, proches de la mise en scène plus que du choix curatorial.

À propos d'artistes-curateurs, deux catégories bien distinctes se dégagent. La première, la plus légitime, est celle des artistes ayant fondé, créé un espace d'exposition, un espace alternatif, un *artist-run space*. Ils ont une pratique artistique mêlée à une pratique curatoriale, gérant ainsi leur double activité au quotidien. Dans ce travail de thèse, les jalons de ma double pratique se sont posés à travers mon expérience personnelle, celle de mon travail plastique et de mes expositions au sein de *l'artist-run space* Immanence, ouvert depuis janvier 2000 à Paris. Ma pratique curatoriale a contribué à penser, concevoir et réaliser divers projets - des expositions, des cartes blanches, des résidences en France et à Berlin, exploitant tous les formats et horizons possibles. L'autre catégorie d'artistes-curateurs, rassemble les artistes invités à organiser une exposition, comme Mike Kelley, Mathieu Mercier, Dominique Gonzalez-Foerster, Jean-Marc Bustamante ou Richard Hamilton. Ce qui les distingue des autres artistes invités à concevoir une exposition dans un musée, c'est que tous ces artistes assument pleinement le commissariat d'exposition comme pratique connexe à leur travail plastique.

Dans la première partie, divers genres de cette typologie ont été mis à jour : les artistes au musée, les curateurs-amateurs et les musées d'artistes. Le tout mis en relation avec des expériences personnelles d'organisation d'une exposition dans une institution, le musée de la poste, lors de la nuit blanche à Paris, événement institutionnel. Dans la seconde partie, est questionnée la double activité, incluant ma pratique artistique qui met en jeu le dessin, la peinture, la vidéo et la sculpture. Cette partie est l'objet de toutes mes interrogations sur cette pratique jumelée. Dès lors se présente un aspect de ma pratique curatoriale et se dresse un état des lieux des *artist-run spaces*. Le choix s'est délibérément porté sur les lieux alternatifs de Paris et de Berlin, deux villes dans lesquelles j'ai participé à partir de 2005, à l'élaboration de résidences pour artistes et curateurs. Berlin est une ville où la rencontre d'artistes à la double pratique est fréquente, plus affirmée qu'en France. J'y ai croisé différentes expériences artistiques et curatoriales révélatrices de mes préoccupations, celles des croisements possibles entre les deux activités.

La troisième partie présente des expériences exemplaires pouvant faire office de paradigmes dans le domaine de l'art de l'exposition. Une présentation des précurseurs, Gustave Courbet, Jacques-Louis David mettant en jeu tant l'importance de leur geste que le statut de l'artiste même. Une démonstration de ces gestes curatoriaux se déployant à travers le XX^{ème} siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Dans la quatrième partie, se pose la problématique de la confrontation entre artiste-curateur et curateur-artiste. Les notions d'auteur (Roland Barthes) et de signature (Giorgio Agamben) y sont convoquées. Au delà des polémiques et simples confrontations, la bonne intelligence régnant entre artiste et commissaire d'exposition est énoncée. Deux approches différentes sont énoncée, une pragmatique, de Edward Kienholz et Walter Hopps et une plus théorique, de Maria Lind et Liam Gillick. Ce dessine aujourd'hui, une nouvelle génération de curateurs sensibles aux croisements des pratiques artistiques et des activités curatoriales.

L'accumulation d'ouvrages, d'écrits et d'articles sur le commissariat d'exposition tend à démontrer que l'histoire des expositions se destine à devenir une discipline à part entière. Les expositions organisées par les artistes sont aujourd'hui créditées dans leurs récentes monographies. L'exemple le plus significatif reste celui de Marcel Duchamp, ses activités curatoriales et scénographiques sont mentionnées dans les ouvrages les plus récents. Tandis que dans le livre publié en 1984 par Jean-Christophe Bailly, ne figurent pas les relations qu'entretenait l'artiste avec l'exposition, « First papers of surrealism », « l'exposition internationale du surréalisme ». Comme souvent jusqu'à cette époque, les auteurs ne se souciaient que de la définition du ready-made et de la signification du « Grand Verre ». Le dernier chapitre est consacré « aux œuvres mineures » de l'artiste : « les dessins préparatoires, esquisses, repentirs, projets abandonnés, travaux de jeunesse, illustrations, travaux détendus, exercices, farces²⁸⁵⁸ ». Jean-Christophe Bailly estime que la pratique artistique de Marcel Duchamp est comparable à faire « des pas de côté²⁸⁵⁹ ». La pratique curatoriale et scénographique chez Marcel Duchamp est elle aussi, un de ces *pas de côté*.

Après avoir présenté tous ces éléments, cette double pratique d'artiste-curateur s'affirme comme pleinement assumée et vivace. Chez les artistes-curateurs fondateurs de lieux, l'activité artistique vit en parallèle à la gestion d'un lieu d'exposition. Ces artistes-curateurs énoncent un mode de fonctionnement alternatif à un modèle linéaire. Une exposition, organisée par un artiste ou à l'initiative d'un *artist-run spaces*, peut-être un modèle de production et de conception. Les lieux indépendants permettent dès lors, à de nombreux artistes de poser les bases de leurs réflexions. L'artiste-curateur propose un modèle transversal, liant ses compétences historiques, philosophiques à ses expériences artistiques, allant de la conception à la réalisation. Quelle raison mène des artistes à vouloir montrer d'autres artistes ? Souvent, il s'agit de faire écho, de proposer au public un regard différent nourri d'expériences, de rencontres, d'envies. La ligne directrice des artistes-curateurs est

²⁸⁵⁸ Jean-Christophe Bailly, *Duchamp*, Paris, Hazan, 1984, p. 96.

²⁸⁵⁹ Claire Parnet et Michel Butel, « Où le poète J.C.Bailly parle du peintre-ingénieur Duchamp », *Les Nouvelles*, 5 au 11 avril 1984, p. 41.

une courbe, souvent insaisissable. Le défi est la réussite de la couverture d'un spectre très large, d'un champ hétérogène tout en restant attentifs et inventifs. Pour eux, l'exposition se présente comme un désert à peupler. La double activité se nourrit d'expositions vues mais aussi organisées, faisant avancer rapidement les artistes-curateurs.

Organiser des expositions dans un même lieu requiert une approche différente, demandant une remise en question permanente de l'idée même de curateur²⁸⁶⁰. C'est en organisant une série d'expositions que l'on devient curateur. La fonction théorique et heuristique des artistes-curateurs, leurs capacités à déterritorialiser les champs du savoir, ont tendance à faire éclater toute typologie mise en place. Tout comme « les scientifiques essaient de construire des accélérateurs capables de faire se rencontrer des noyaux d'atomes²⁸⁶¹ », les artistes-curateurs sont des accélérateurs de particules. Faite confiance aux artistes-curateurs. Ces derniers sont prêts au changement dans la continuité, ce que Henri Bergson nomme la continuité de changement, la « conservation du passé dans le présent, durée vraie, l'être vivant semble donc bien partager ces attributs avec la conscience²⁸⁶² ». Leur pratique se perçoit comme un positionnement dans un milieu, un entre-deux, ayant pour fonction d'exprimer « la différence et le multiple immanent²⁸⁶³ ». *L'artist-run space* permet d'« alimenter son statut d'artiste en se créant ses propres opportunités de monstration, en tissant d'autres liens et en fabriquant d'autres connexions. Alors, plus que des missionnaires, nous sommes des activistes comme le sont Ipso Facto, Immanence, le Pays où le ciel est toujours bleu, le Pavé dans la Mare, Rhinocéros, Castel Coucou... L'émergence de ces structures, les relais qu'elles constituent et la continuité qui les caractérise mettent en relief leur nécessaire existence dans le milieu de l'art contemporain. », précise Fabienne Tainturier de l'espace Interface, à Dijon²⁸⁶⁴.

La multiplication d'artistes invités à penser une exposition se dénote. Les musées et fondations l'inscrivent dans leur programmation. La carte blanche à un artiste est aujourd'hui devenue récurrente, une personnalité médiatique de préférence comme peut l'être Michel Houellebecq au Palais de Tokyo en 2016²⁸⁶⁵. Une confusion des genres se cultive dans un but purement commercial. La pratique quotidienne des artistes-curateurs assumant leur activité curatoriale est cependant préférée. Ils sont autant influencés par les œuvres que par les expositions et les scénographies. Penser l'exposition à notre époque, c'est aussi penser la forme qui succède à l'art contemporain. Il est évident pour les artistes-curateurs d'essayer de transmettre modestement leurs expériences, qu'elles soient artistiques, théoriques ou esthétiques, des mythologies collectives²⁸⁶⁶ et non plus individuelles (Harald Szeemann). L'artiste aujourd'hui ne réalise plus une seule œuvre (peinture, dessin, installation, vidéo), mais pense en terme d'exposition, ce qui me fait dire que les artistes-curateurs ont un rôle primordial à

²⁸⁶⁰ Elena Filipovic, *What is an exhibition ?* Mousse n° 30, *loc. cit.*

²⁸⁶¹ Slavoj Žižek, *La subjectivité à venir, Essais critiques*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2006, p. 99.

²⁸⁶² Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1941, 1986, p. 22-23.

²⁸⁶³ Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, éditions Kimé, 1994, p. 33.

²⁸⁶⁴ Fabienne Tainturier, « Missionnaires de l'Art Contemporain ? » in *appartement galerie Interface/ Dijon, 1995-2001*, Dijon, Interface, p. 9.

²⁸⁶⁵ Michel Houellebecq, exposition « Restez vivant », Palais de Tokyo, Paris, du 22 juin au 11 septembre 2016.

²⁸⁶⁶ Le terme de Mythologies individuelles renvoie à la *documenta 5* organisée par Harald Szeemann en 1972.

jouer dans l'élaboration de nouvelles formes de pensée et d'action. Tout comme Georges Didi-Huberman, j'ai le sentiment de travailler « en permanence sur « deux tableaux » à la fois : laisser venir l'impensé dans une pratique de l'attention flottante tout en développant une méthode d'analyse modeste, patiente et aussi rigoureuse que possible, « Cette méthode consiste à trouver le passage entre le regard et les mots, l'expérience sensible et la pratique d'une écriture²⁸⁶⁷ ».

La remarque de Jean-Hubert Martin concernant les artistes qui incluent dans leurs expositions des œuvres anciennes, ressurgit, agissant comme un symptôme. Aujourd'hui, les artistes ne se réfèrent plus seulement à la modernité, dans une « idée de rupture par rapport à la tradition mais au contraire²⁸⁶⁸ », révélant une inscription dans « une sorte d'histoire de l'art universelle et qu'ils ne cherchent plus à créer des liens avec le côté universel²⁸⁶⁹ ». Une attitude qui permet de relativiser « l'importance de la modernité qui était la référence toute puissante que l'on ne mettait pas en doute, or cela impliquerait que l'on commence à remettre en cause la modernité afin de la considérer pour ce qu'elle est réellement c'est-à-dire un continuum historique et une rupture relative par rapport à une grande tradition, peut-être que c'est cela le réel post modernisme ?²⁸⁷⁰ ». Les artistes et les curateurs se retrouvent sur ce point. Les artistes font de leur côté dialoguer leurs propres œuvres avec des pièces anciennes dans leurs expositions personnelles et de leur côté les curateurs font de même.

Cela s'illustre dans l'exposition « Capital » à la Hamburger Bahnhof à Berlin en 2016²⁸⁷¹, composée en trois mouvements : le doute, le territoire et l'utopie. Le visiteur est plongé dans une projection mentale et visuelle des conséquences de l'activité humaine sur la planète, il y croise une tortue empaillée, une balance hollandaise du 18^{ème} siècle, un reliquaire de Saint Barthélemy (14^{ème} siècle), une table d'offrande de la Grèce antique, un buste de femme en cire des années 1930, une statue de bouddha (8^{ème} siècle), une statue égyptienne du dieu Thot, au milieu d'œuvres de Marcel Broodthaers, Stan Douglas, Jeff Wall, Berlinda De Bruyckere ou encore Andy Warhol. Mais le plus significatif reste la présence du film de Manthia Diawara interviewant Édouard Glissant lors de son voyage sur le Quenn Mary 2 en 2009²⁸⁷². Pendant tout l'entretien et le voyage, Glissant revient sur la poétique de la relation, comme théorie de l'échange des principes de la philosophie continentale avec le paradigme non-hiérarchique du modèle de l'archipel qu'il a mis en place.

Ainsi, aujourd'hui, plus que jamais, les îles, les peuples et leurs idées sont de plus en plus autonomes et interdépendants ; le signe non pas d'une abolition des frontières, mais de la frontière considérée comme élément de passage, de jonction et de relation. Le symptôme de notre époque est la mise en jeu de cette relation, à la fois chez les artistes et les curateurs. De nombreuses observations et pistes de réflexions ont été dévoilées, permettant d'approfondir le sujet traité. Les expériences artistiques et activités curatoriales témoignent des croisements entre pratique et recherche. La méthode

²⁸⁶⁷ Georges Didi-Huberman, « Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience », Les Inrocks, *loc. cit.*

²⁸⁶⁸ Jean-Hubert Martin, Entretien avec Frédéric Vincent, Documents annexes, p. 33.

²⁸⁶⁹ *Ibid.*

²⁸⁷⁰ *Ibid.*

²⁸⁷¹ Exposition Capital, Hamburger Bahnhof, Berlin, du 2 juillet au 6 novembre 2016.

²⁸⁷² Manthia Diawara, « Édouard Glissant : One World in Relation », 2010, Vidéo couleur sonore, 48 minutes.

employée, de l'enquête, à travers les œuvres et les expositions, permet une mise à distance dédoublée par la prégnance de ma double activité d'artiste et de curateur.

Ma pratique artistique s'inscrit plus que jamais dans divers lieux : The Centre Of Attention (Londres), Copyright (Berlin), et bien d'autres encore. Les croisements entre pratiques et théories opèrent une poétique de la relation mise en perspective dans l'exposition de ma soutenance. [Fig. 270]. Ma démarche d'artiste-curateur se poursuit à travers l'organisation d'exposition au sein d'Immanence, avec par exemple, l'organisation d'une exposition personnelle de l'artiste allemande Ruth Wolf-Rehfeldt (en partenariat avec la documenta 14) ; au sein d'autres lieux comme le centre d'art Tabakalera à San Sebastian (Espagne). En fonction des réflexions proposées au terme de cette thèse, nous constatons que de nouveaux éléments ont été apportés, que de nouvelles questions apparaissent. Les artistes-curateurs ont un bel avenir devant eux, les institutions feront appel à ces derniers mais comme le soulève ici l'auteur, les artistes-curateurs proposent un modèle transversal à travers l'organisation d'expositions et la création de lieux. Les conclusions de ce travail de thèse montrent que l'auteur en tant qu'artiste et curateur trace les lignes d'un vaste chantier en construction, écrivant une histoire en train de se faire, la sienne qui par extension devient la notre. Toutes ces œuvres, expositions, dispositifs et lieux deviennent des terres de mélange et de passage²⁸⁷³, qui malgré tout demeurent, résistent et s'affirment.

²⁸⁷³ Au sens donné par Édouard Glissant, in Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 181.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	5
1. Au tour de l'artiste-curateur	5
2. Qu'est qu'un curateur ?	6
3. Du trait d'union	8
4. Le découpage	10
5. Typologie des artistes-curateurs.....	10
PARTIE 1.....	21
TYPOLOGIE DE L'ARTISTE-CURATEUR	21
I. L'ARTISTE AU MUSEE.....	21
1. Wir sind im Rosennetz	22
2. The Ancients Stole All Our Great Ideas (Edward Ruscha).....	24
2.1 <i>A Book by its Cover</i>	24
2.2 Le Voyage	25
2.3 Contexte	25
2.4 L'exposition	26
2.5 Minéraux	27
2.6 Curiositas et Objets de science.....	27
2.7 Les animaux empaillés	29
2.8 Crackers.....	30
2.9 Livres.....	30
2.10 Peintures.....	31
3. Le retour	34
4. Ugo Rondinone	35
5. John Armleder	37
6. Richard Wentworth	39
7. Artist's choice	40
7.1 Scott Burton	40
8. Raid the Ice box 1 (Andy Warhol).....	41
9. Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage)	49
10. Peindre un réfrigérateur dans un cirque	56
11. Les Pléiades.....	58
12. Des images comme des oiseaux (Patrick Tosani et Pierre Giner)	59
II. PORTRAITS D'EXPOSITIONS PAR DES CURATEURS-AMATEURS.....	61
1. <i>New Sculpture</i> (James Graham Ballard)	61
1.1 La foire aux atrocités.....	62
1.2 Independent Group.....	65
1.3 Science-Fiction.....	67
1.4 Influences	68
2. Voyage(s) en utopie (Jean-Luc Godard)	68
2.1 Collage(s).....	70
2.2 Au revoir commissaire.....	71
2.3 ... Bonjour les indics.....	72
2.4 Archéologie	72
3. Les Immatériaux (Jean-François Lyotard et Thierry Chaput).....	74
3.1 Influences	76
4. Diaspora (Claire Denis).....	78
5. Exhibitions, L'invention du sauvage (Lilian Thuram).....	79
6. GIRL (Pharrell Williams)	80
7. Prendre soin de Robert Mapplethorpe	81
8. Karl Lagerfeld	83
9. Les Musées sont des Mondes (J.M.G Le Clézio).....	84

10. Voyages (Philippe Djian).....	85
11. La main et le regard (Jean-Philippe Toussaint).....	87
12. Les aventures de la vérité (Bernard-Henri Levy)	88
13. Atlas (Georges Didi-Huberman).....	92
III- MUSEES D'ARTISTE.....	96
1. Introduction au musée d'artiste.....	96
2. Musée d'art moderne (Marcel Broodthaers).....	100
3. Kunstlermuseum (Bogomir Ecker et Thomas Huber)	105
4. Le musée de Jean Le Gac.....	107
IV. CURATEUR AU MUSEE.....	111
1. Musée de la Poste.....	111
1.1 Contexte	111
1.2 L'exposition	111
1.3 Projet	113
1.4 Critique.....	114
PARTIE 2.....	116
DE LA DOUBLE ACTIVITÉ	116
I. PRATIQUE ARTISTIQUE	116
1. Curating Drawing.....	116
2. Curating Painting	120
3. Croisements.....	126
4. Eric Fischl	126
5. François Boisrond	128
6. Représenter le monde de l'art	130
7. Bibliothèques.....	133
8. Bibliothèque en littérature et en peinture	133
9. Livres.....	135
10. Curating Sculpture	135
II- PRATIQUE CURATORIALE	140
1. Histoire d'Immanence, espace d'art contemporain.....	140
1.1 Le plan d'Immanence.....	142
1.2. L'Heccéité d'une double pratique.....	146
1.3. Le planomène	152
1.4 Ontologie-Orientée-vers l'Objet	155
1.5 Réalisme spéculatif	158
2. Ma pratique de commissaire d'exposition	163
2.1 Appartement.....	165
2.2. La Première année (2000).....	166
3. Exposer la recherche ou l'exposition dans l'œuvre	168
3.1 Sound Art Vol. 1	168
3.2 Cover Record	171
4. Archive Station.....	172
5. De la double activité.....	176
5.1 Félix Vallotton	177
5.2 John Coplans	179
5.3 Jean-Marc Bustamante	184
III. LES LIEUX ALTERNATIFS OU ARTIST-RUN SPACE	186
1. Paysage d'artist-run space	186
1.1 L'American Center.....	189

1.2 Les années 1980	190
1.3 L'usine Pali-Kao	191
1.4 La scène niçoise	192
1.5 La Cédille qui Sourit (Fiiliou/ Brecht).....	193
1.6 Le Pays où le ciel est toujours bleu et La Borne, Orléans (2000-2012).....	197
2. Friches	198
2.1 Usine éphémère.....	199
3. À Pierre et Marie.....	200
4. De la crise à l'abondance	204
4.1 Espaces de diffusions	204
4.2 Galerie Anton Weller.....	205
4.3 Ghislain Mollet-Viéville	205
4.4 Eriko Momotani	206
4.5 Deux pièces cuisine.....	206
4.6 Café au lit.....	207
4.7 La galerie du sous-sol.....	208
4.8 Accès Local.....	208
4.9 Paris Project Room.....	209
4.10 Glassbox.....	209
4.11 Public.....	210
4.12 Castillo/Corrales.....	211
4.13 Béton Salon	212
5. Ateliers	212
5.1 Les jours de la sirène.....	213
6. Itinéraire bis	213
7. Paysage d'artist-run spaces à Berlin	215
7.1 Immanence à Berlin	215
7.2 Die Tödliche Doris.....	217
7.3 Atelier Michael Diller	218
7.4 Die EP Galerie.....	218
7.5 Atelier Hans Scheib.....	220
7.6 Deloch Galerie	220
7.7 Wohnmaschine.....	220
7.8 Galerie Arkade	221
8. Martin Kippenberger.....	221
8.1 Kippenberger Büro.....	223
8.2 SO 36.....	226
8.3 Momas.....	227
8.4 Texte Zur Kunst	229
9. Project Space festival.....	232
10. Space-Run Berlin	233
IV. LES ARTIST-RUN SPACES EN PRATIQUE	234
1. Être artiste à Berlin ou l'artist-run space exposé	234
1.1 Copyright.....	234
1.2 United Island Tour (Capri).....	235
1.3 documenta 12+ 1 (Kunstlerhaus Frize).....	236
1.4 Ich hörte Sagen (Scotty Enterprise)	237
2. L'artiste run space exposé ou être curateur à Paris	241
2.1 Point de vue Copyright à Paris.....	241
2.2 KUNSTLERHAUS-FRIZE.....	242
2.3 Le Chant de mon chantier (Scotty Enterprise à Paris).....	242
V. L' ARTIST-RUN SPACE ET L'INSTITUTION.....	243
1. De la récupération institutionnelle	243

2. Life/Live.....	243
3. ZAC 99.....	244
4. No soul for sale.....	248
5. Project (or).....	249
6. Art swap europe.....	249
VI. DE L'INDEPENDANCE.....	250
1. Alternatif.....	250
1.2 Le temps de travail.....	250
1.3 Financement aidé.....	253
1.4 De l'Indépendance à la dépendance.....	255
1.5 Bureaucratisation.....	256
1.6 Institutionnalisation.....	259
1.7 Autres sources possibles de financement.....	262
1.8 L'économie, le statut.....	263
1.9 Un nouveau modèle : l'artist-run gallery.....	264
1.10 Galerie commerciale ou non-profit ?.....	267
PARTIE 3.....	270
LES ARTISTES CURATEURS.....	270
I. PROLEGOMENES AUX ARTISTES-CURATEURS.....	270
II. La genèse, les précurseurs.....	273
1. Jacques Louis David.....	273
1.1 Les Sabines.....	273
2. Gustave Courbet.....	275
2.1 Le pavillon du réalisme.....	276
2.3 Genèse et aboutissement.....	282
3. Edouard Manet et les impressionnistes.....	283
3.1 Chez Nadar.....	284
III. LES ARTISTES MONTEURS D'EXPOSITIONS.....	285
1. Le Cabaret Voltaire, Zürich (1916).....	285
1.1 dada messe.....	285
2. Marcel Duchamp.....	288
2.1 La Société Anonyme.....	289
2.2 L'Exposition Internationale du surréalisme, Galerie des Beaux-Arts (1938).....	290
2.3 First Papers of Surrealism, New York en 1942.....	294
2.4 Les espaces enlacés.....	297
3. Richard Hamilton, The Independent Group.....	298
3.1 L'Institut of Contemporary Art (I.C.A).....	299
3.2 Growth and Form.....	300
3.3 Parallel of Life and Art.....	303
3.4 Man, machine and Motion.....	304
3.5 An Exhibit.....	305
3.6 This is Tomorrow.....	307
4. Black Eyes & Lemonade : Curating popular Art (Barbara Jones).....	312
5. Mike Kelley.....	313
5.1 The Uncanny.....	314
6. Peindre The Uncanny.....	320
IV- LES SCENOGRAPHES ARTISTES.....	322
1.1 El Lissitzky.....	322
1.2 Exposition Pressa.....	325
1.3 L'exposition FIFO.....	327
1.4 De l'influence de El Lissitzky en matière de scénographie.....	331

1.5 Mostra della Rivoluzione Fascista, Rome, 1932.....	331
2. Herbert Bayer.....	333
2.1 Le champ de vision.....	334
2.2 L'exposition Bauhaus.....	334
3. Edward Steichen.....	336
3.1 La galerie 291.....	337
3.2 Road to Victory.....	339
3.3 Family of Man.....	340
3.4 The Bitters Years.....	340
3.5 De l'instrumentalisation.....	342
4. Friedrich Kiesler.....	343
4.1 Art of This century.....	344
4.2 La salle Surréaliste.....	345
4.3 La salle cinétique.....	347
4.4 La galerie lumière du jour et la bibliothèque de peintures.....	347
4.5 Blood Flames.....	348
5. Daniel Buren.....	349
IV- LES SCENOGRAPHES ARCHITECTES.....	355
1. Philippe Rahm (la Force de l'art 02).....	356
2. Archipel.....	358
3. Crystal Palace.....	359
VI. LES ARTISTES-CURATEURS – EPOQUE CONTEMPORAINE.....	361
1. Dominique Gonzalez-Foerster.....	363
2. Maurizio Cattelan.....	367
2.1 Wrong Gallery (2001-2009).....	368
3. Urs Fischer (2008).....	369
4. Mathieu Mercier.....	371
4.1 Dérive.....	372
4.2 Babou.....	372
4.3 Monochromes et readymades (2014).....	373
5. Damien Hirst (Freeze).....	377
6. Joseph Kosuth (1989).....	380
PARTIE 4.....	384
DEVENIR DES ARTISTES-CURATEURS.....	384
I. LES COMMISSAIRES D'EXPOSITION.....	384
2. Curator (dessins).....	386
II- LA FORMATION DES CURATEURS.....	388
1. Ecoles et formations/ les apprentis curateurs.....	388
2. Veuillez patienter, Please Wait, espera por favor (2006).....	396
3. Chers Objets (2015).....	397
4. Nouvelles vagues.....	399
5. J'invite un curateur.....	402
6. Return on Investment.....	405
III. DE L'ŒUVRE D'ART A L'EXPOSITION.....	408
1. Écrire les expositions.....	408
2. Documentation.....	411
IV. ARTISTE-CURATEUR VERSUS CURATEUR-ARTISTE.....	414
1. Le cas Harald Szeemann.....	414
2. De l'auteur.....	418

3. De la signature.....	423
4. Le curateur est-il un artiste ?.....	428
5. Avons nous encore besoin des curateurs ?.....	430
6. Le modèle Szeemann est-il obsolète ?.....	433
7. Être curateur.....	434
8. Curateur versus artiste.....	438
9. Réalisme spéculatif et contingence curatoriale.....	449
V. DE LA BONNE INTELLIGENCE ENTRE ARTISTE ET CURATEUR.....	450
1. Edward Kienholz et Walter Hopps.....	450
2. Maria Lind et Liam Gillick.....	455
3. Une nouvelle génération.....	458
VI. PARTICULARITES DES ARTISTES-CURATEURS.....	459
1. Le spectateur.....	459
2. De l'espace.....	462
3. Du dispositif.....	465
3.1 Le dispositif chez Michel Foucault.....	466
3.2 Le dispositif chez Jean-François Lyotard.....	467
3.3 Hiatus.....	468
3.4 Le dispositif chez Giorgio Agamben.....	469
3.5 Le dispositif chez Martin Heidegger.....	470
4. Golden Factory (2010).....	472
VII. DE LA REVENDICATION A LA REMUNERATION.....	474
1. De la revendication.....	474
2. Art Workers' Coalition (1969).....	475
3. ... à la rémunération.....	475
4. De l'espace à l'œuvre et réciproquement.....	478
VIII. PERSPECTIVES.....	482
1. L'attention.....	483
2. Le réalisme spéculatif est art.....	485
3. Pollinisation.....	487
4. Un avenir.....	490
5. Diffusion de la recherche.....	496
IX. PERSPECTIVE ARTISTIQUE ET CURATORIAL.....	497
1. Nouvelle dynamique.....	497
2. Renouveau.....	497
3. Michael Riedel.....	500
4. Pratique artistique suite.....	502
5. Soutenance.....	503
6. Cyanotype.....	507
CONCLUSION.....	510
TABLE DES MATIERES.....	515
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	521
GLOSSAIRE.....	535
INDEX DES NOMS.....	537
INDEX DES NOTIONS.....	564
BIBLIOGRAPHIE.....	567

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1. Vue de l'exposition *Wir sind im Rosennetz*, Flat 1, Vienne, du 20 au 25 novembre 2012.
Photographie : Frédéric Vincent © Immanence, 2012 22
- Fig. 2. Edward Ruscha, *Wanze*, poudre à canon, pigment sec et graphite sur papier, 36.8 x 57.2 cm. ©
Galerie Gagosian 26
- Fig. 3. Vue d'ensemble de l'exposition *The Ancients Stole All Our Great Ideas*, Kunsthistorisches
Museum de Vienne, 25 septembre-2 décembre 2012.
Photographie : Frédéric Vincent 26
- Fig. 4. Dodécaèdre : Têtes humaines et têtes d'animaux, fin du XVIème siècle, bois, papier, métal, 39
cm. Kunsthistorisches Museum, Collection Château Ambras.
© Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-N° PA 945 28
- Fig. 5. Edward Ruscha, *Crackers*, Los Angeles, Heavy Industry Publications, 1969. Collection
Frédéric Vincent. Photographie : Frédéric Vincent 29
- Fig. 6. Livre de modèles Viennois, première moitié du XVème siècle, Kunsthistorisches Museum,
Vienne, 56 dessins à la pointe d'argent sur papier montés sur des panneaux, boîtier, 95 x 90 cm.
© Kunsthistorisches Museum, Wien, Kunstammer, Inv.-No KK 5003 30
- Fig. 7. Edward Ruscha *Sunset Strip Buildings*, Los Angeles, Auto-publication, 1966. Collection
Frédéric Vincent. Photographie : Frédéric Vincent 31
- Fig. 8. Frédéric Vincent, *The ancient stole all own great ideas*, 2015, acrylique et papier sur toile, 61 x
99 cm. Photographie : Frédéric Vincent 34
- Fig. 9. Edward Ruscha, *Mark Twain Quote, (The ancients stole all our great ideas)*, 2012,
lithographie, 55 x 40 cm (édition de 60 exemplaires). © Galerie Gagosian 34
- Fig. 10. Vue de l'exposition *The Third Mind*, Palais de Tokyo, Paris, 2009 34
- Fig. 11. Vue de l'exposition *UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO*, Palais de Tokyo, Paris, 2016,
© Palais de Tokyo, Paris, 2016 35
- Fig. 12. Vue de l'exposition *all of the above*, Palais de Tokyo, Paris, 2011 © Palais de Tokyo, Paris,
2011 37
- Fig. 13. *Plug In # 44*, Lily von der Stokker invite Rachel Harrison, Van Abbemuseum, Eindhoven.
Photographie : Peter Cox 38
- Fig. 14. Vue de l'exposition *Scott Burton*, Paul Kasmin Gallery, New York, mai-juin 2015.
© Paul Kasmin Gallery, New York 40
- Fig. 15. Dominique de Menil, Jane Forth et Andy Warhol lors du vernissage au Rice Museum de
l'exposition *Raid the Icebox I*. Photographie : Hickey-Robertson 44
- Fig. 16. *Raid the Icebox* par Andy Warhol, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1970.
Photographie : Hickey-Robertson 44
- Fig. 17. Réserves du Museum of Art, Rhode Island School of Design lors de la sélection que fit Andy
Warhol en 1969. Photographie : Hickey-Robertson 46

- Fig. 18. Vue d'installation de l'exposition *Raid the Icebox I*, Isaac Delgado Museum, New Orléans, 1970 47
- Fig. 19. Vue de l'exposition *Rolywholyover A Circus*, LA MoCA, Los Angeles, du 12 septembre au 28 novembre 1993 48
- Fig. 20. *Museumcircle nombre 1-8 93*, 1992, nombres générés par ordinateur pour l'installation de l'œuvre « museumcircle » pour l'exposition *Rolywholyover A Circus*, LA MoCA ©Julie Lazar 52
- Fig. 21. Frédéric Vincent, *Raid the Icebox*, 2015, acrylique sur toile, 116 x 89 cm 56
- Fig. 22. Frédéric Vincent, *Rolywholyover A Circus*, 2015, acrylique et quatre tubes de néons sur toile, 180 x 122 x 8 cm 56
- Fig. 23. Frédéric Vincent, *Rolywholyover A Circus*, 2015, acrylique sur toile, 40 x 30 cm 56
- Fig. 24. Frédéric Vincent, *Rolywholyover A Circus*, 2015, acrylique et quatre tubes de néons sur toile, 180 x 122 x 8 cm 57
- Fig. 25. Vue de l'exposition "En suspension...", œuvres de Marc Camille Chaimowicz et de la collection du Frac des Pays de la Loire, exposition du 7 avril au 1er septembre 2013
Photographie : Marc Damage 58
- Fig. 26. Gavillet & Rust, *adams x burr x coplans x cordebard x de cointet x craven x dheurle x durham x filliou x fontcuberta x general idea x hains x hains x hains x kasten x majerus x majerus x rondeau x wall x welling* (2013). Photographie : Cédric Eymenier 58
- Fig. 27. *Des images comme des oiseaux*, une traversée dans la collection photographique du centre national des arts plastiques. Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner, La Friche La Belle de Mai, Marseille 59
- Fig. 28. James Graham Ballard, *Car Crashes, Vintage Car*, Exposition *Atrocity*, Institute for Research in Art and Technology, Robert Street, Londres, 1970 61
- Fig. 29. Edward Kienholtz, *Back Seat Dodge 38*, 1964, peinture, Dodge 1938, musique enregistrée, poulet, bouteilles de bière, herbe artificielle, plâtre, 167 x 304 x 396 cm
Collection du Lacma de Los Angeles, Inv. No M.81.248a-e 63
- Fig. 30. Tacita Dean, *JG*, film anamorphique 35 mm en couleur et noir et blanc, 2013
© Galerie Marian Goodman 68
- Fig. 31. Vue de l'exposition *Voyage(s) en utopie*, Jean-Luc Godard 1946-2006 © Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou 2006 72
- Fig. 32. Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, *Les immatériaux*, Centre Pompidou, Paris, 1985. © Centre Pompidou, Paris 74
- Fig. 33. Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, *Les immatériaux*, Centre Pompidou, Paris, 1985. © Centre Pompidou, Paris 74
- Fig. 34. Claire Denis, *Diaspora*, Musée du Quai Branly, dispositif nubien de Yousry Nasrallah. © Musée du Quai Branly 78

- Fig. 35. Vue d'exposition *Exhibitions*, salle de présentation de Cire anatomique d'homme noir, Musée du Quai Branly, Paris Photographie : Gaëtan Noussouglou 79
- Fig. 36. Vue de l'exposition *Lumières : carte blanche à Christian Lacroix*, Musée Cognacq-Jay, Paris, 2015. © Agence Roger-Viollet 82
- Fig. 37. Vue du stand de la galerie Gmurzynska, FIAC 2011 83
- Fig. 38. Jean-Philippe Toussaint, Photographie inspirée de *l'Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour, pour l'exposition *La main et le regard*, 2012. 86
- Fig. 39. Spectateur devant le tableau *La Datcha* de Gilles Aillaud, Francis Biras, Lucio Fanti, Fabio Rieti et Eduardo Arroyo, Fondation Maeght Photographie : Yann Revol 88
- Fig. 40. Aby Warburg, Atlas *Mnémosyne*, planche 79, 1920-1925 93
- Fig. 41. Vue de l'exposition *Atlas : How to Carry the World in One's back ?*, Karlsruhe, ZKM, Madrid, Musée Reina Sofia, Hambourg, Collection Falckenberg. © Musée Reina Sofia, Madrid 94
- Fig. 42. Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Afteratlas* au Beirut Art Center, 2014. © Beirut Art Center 94
- Fig. 43. Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo, Paris, 2014. © Palais de Tokyo, Paris 95
- Fig. 44. Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1936 – 1941, Carton, bois, papier, plastique, 40 x 37,5 x 8,2 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, Inv. AM 1184 OA 96
- Fig. 45. Joseph Beuys, *Block Beuys*, Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, 1970 97
- Fig. 46. Frédéric Vincent, *Musée d'art moderne département des aigles*, 2014, Acrylique, papier et résine sur toile, 33 x 23 cm 100
- Fig. 47. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département Des Aigles, Section des Figures*, Kunsthalle de Düsseldorf, 1972 © Maria Gilissen 103
- Fig. 48. Bogomir Ecker et Thomas Huber, vue de Kunstlermuseum, salle présentant, Norbert Kricke, Raumplastiken, 1952/76, Karl Otto Götz, Toro, 1964, Hommage à Melville, 1960. Museum Kunst Palast, Düsseldorf. 106
- Fig. 49. Dédicace de Jean Le Gac, Gilbert Lascaux et Jean Le Gac, *Musée Jean le Gac*. Photographie : Frédéric Vincent 108
- Fig. 50. Jean Le Gac, *Maquette pour les grandes vacances ou le prisonnier 29*, 1999-2006, technique mixte. 109
- Fig. 51. Frédéric Vincent, Composition de livres d'artistes dans une vitrine du Musée de la Poste, 2004. Photographie : Michel Tabanou 112
- Fig. 52. Jason Karaïndros, *Les pigeons du Pirée, Vidéo Couleur*. Photographie : Frédéric Vincent 112
- Fig. 53. Frédéric Vincent, Timbres Vidéo, vidéo couleur, 2004 Photographie : Frédéric Vincent 112

Fig. 54. Frédéric Vincent, <i>Brian and Patrick</i> , 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm.	116
Fig. 55. Brian O'Doherty/Patrick Ireland, <i>Golden Door, Rope Drawing#110</i> , Corde en Nylon, bâche peinte, 2006, Galerie The Hugh Lane, Dublin	116
Fig. 56. Revue Aspen 5+6, 1967.	117
Fig. 57. Frédéric Vincent, <i>Paul Thek/Marcel Duchamp</i> , 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm	118
Fig. 58. Frédéric Vincent, <i>souvenir</i> , 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm	119
Fig. 59. Frédéric Vincent, <i>Szeemann's note book</i> , 2014, acrylique et photocopie couleur sur papier, 50 x 40 cm	119
Fig. 60. Frédéric Vincent, <i>The Bride and the Bachelors</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm	121
Fig. 61. Frédéric Vincent, <i>La Cédille</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 61 x 46 cm	121
Fig. 62. Frédéric Vincent, <i>Family of Man</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm	121
Fig. 63. Frédéric Vincent, <i>Ferus</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 100 x 100 cm	121
Fig. 64. Frédéric Vincent, <i>Golden factory</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm	121
Fig. 65. Frédéric Vincent, <i>Kippenberger buro</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm	121
Fig. 66. Frédéric Vincent, <i>The Uncanny</i> , 2015, acrylique et papier sur toile 200 x 200 cm	121
Fig. 67. Frédéric Vincent, <i>An exhibit</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm	121
Fig. 68. Agnès Thurnauer, <i>Vue de l'exposition Sujet, Verbe et compléments</i> , Immanence, Paris, 2011. Photographie : Aurélien Mole	123
Fig. 69. Art & Language, <i>Index, (Incident dans un musée Francisco Sabaté)</i> , 1986, Acrylique sur toile 176 x 274,5 cm	124
Fig. 70. Claudio Parmiggiani, <i>Senza Titolo</i> , 2014, fumée sur bois, 115 x 150 cm. Collection Emmanuelle et Michael Guttman, Belgique	125
Fig. 71. Matt Bollinger, <i>The Reservoir</i> , 2014, peinture Flashe, acrylique et collage sur toile non encadrée, 255,5 x 358 cm. © Matt Bollinger	125
Fig. 72. Eric Fischl, <i>Art Fair Booth No. 16 Sexual Politics</i> , 2014, huile sur toile	126
Fig. 73. François Boisrond, <i>Dans le pavillon coréen, Biennale de Venise 13, (Kimsooja)</i> , 2014, huile et acrylique sur toile, 77 x 81 cm	129
Fig. 74. Antoine, Watteau, <i>L'Enseigne de Gersaint</i> , 1720, huile sur toile, 166 x 306 cm	130

- Fig. 75. Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son étude*, 1474-1475, huile sur panneau de tilleul, 45,7 x 36,2 cm. © National Gallery Londres 133
- Fig. 76. Frédéric Vincent, *26*, cire, papier sur bois, 35 x 18 x 20 cm 135
- Fig. 77. Frédéric Vincent, *Musique*, cire, guitare, métal, résine et caisse en bois, 160 x 40 x 150 cm 135
- Fig. 78. Joseph Beuys, *Palazzo Regale*, 1985, cymbales, coquillage, manteau de fourrure, terre dans une vitrine. © Manitoba Museum of Finds Art 136
- Fig. 79. Bruce Nauman, *Fifteen Pairs of Hands*, 1996, bronze, support métallique peint. Photographie : Christian Sinibaldi © Bruce Nauman 136
- Fig. 80. Frédéric Vincent, *Cerveau icones*, 2001, huile et feuilles d'or sur aluminium, 100 x 100 cm 137
- Fig. 81. Paul Thek, *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, 1965, Sérigraphie sur bois, cire peinte. ©Philadelphia Museum of Art 137
- Fig. 82. Paul Thek, *Untitled (Hand With Ring)*, 1967, Bronze Peint 137
- Fig. 83. Photogramme du Film Roberto Rossellini, *Voyage en Italie*, 1953 © Films sans Frontières 137
- Fig. 84. Vue de l'espace Immanence, Paris Photographie : Frédéric Vincent 140
- Fig. 85. Vue de l'exposition d'ouverture, Immanence, Paris, 25 janvier 2000 Photographie : Frédéric Vincent 166
- Fig. 86. Jean-Michel Alberola, *Billet de tombola pour Immanence*, impression sur papier bleu, 10 x 21 cm. Photographie : Frédéric Vincent 166
- Fig. 87. Vue de l'exposition Édouard Levé, *Rêves Reconstitués*, 2000. Photographie : Frédéric Vincent 167
- Fig. 88. Carton d'invitation pour l'exposition *Carte Blanche 4*, juin 1999. Photographie : Frédéric Vincent 167
- Fig. 89. Vue de l'exposition *Sound Art Vol. 1*, Immanence, Paris, 2004. Photographie : Frédéric Vincent 168
- Fig. 90. Vue de l'exposition Goran Vejvoda, *Le plus grand piano du monde*, Immanence, Paris, du 5 octobre au 2 novembre 2002. Photographie : Frédéric Vincent 169
- Fig. 91. Vue de l'exposition *Cover Record*, Immanence, Paris, 2008 Photographie : Frédéric Vincent 171
- Fig. 92. Vue de l'exposition *Cover Record*, Immanence, Paris, 2008 171
- Fig. 93. Vue de l'exposition Frédéric Vincent, *Best Of*, espace Vallès, à Saint-Martin D'hères, 2009 171

Fig. 94. Livres et catalogues du fonds Archive Station, Immanence, Paris, Photographie : Frédéric Vincent	173
Fig. 95. Vue de l'exposition <i>Au-tour de Robert</i> , Immanence, Paris, 2007. Photographie : Frédéric Vincent	173
Fig. 96. Vue de l'exposition <i>Something Else Press</i> , Immanence, Paris, 2010	174
Fig. 97. Vue de l'exposition <i>BABE</i> , Immanence, Paris, 2013	174
Fig. 98. Exposition Côme Mosta-Heirt à Immanence, Paris, 2015	175
Fig. 99. Vue de la soirée <i>Au pied de la lettre</i> , Immanence, Paris, 2016	175
Fig. 100. John Coplans, AP (main debout), 1987, photographie noir et blanc, 107 x 99 cm © Galerie Anne de Villepoix, Paris	181
Fig. 101. Thomas Huber, <i>Der Rote Fries/La Frise Rouge</i> , 2014, l'Espace EDF Bazacle, Toulouse. Photographie : Nicolas Brasseur	184
Fig. 102. Premier groupe célébrant la première année d'existence du Clay Club, New York, 1929. ©Sculpture Center, New York	188
Fig. 103. Irving Sandler et Lois Dodd à la Tanager Gallery, 1956. © SFMOMA	188
Fig. 104. Exposition de Yoko Ono, galerie AG, New York, juillet 1961. Photographie : George Maciunas	188
Fig. 105. Bibliothèque de l'American Center, Paris, boulevard Raspail	188
Fig. 106. Affiche pour une soirée de performance, Usine Pali Kao, Paris, 1981 © Thierry Cheverney	190
Fig. 107. Frédéric Vincent, <i>La Cédille</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 61 x 46 cm	193
Fig. 108. Robert Filliou et George Brecht, <i>La cédille qui sourit</i> , 1965	194
Fig. 109. Vue du Pays où le ciel est toujours bleu, Orléans Photographie : Sébastien Pons	197
Fig. 110. Frédéric Vincent, <i>I do what I want</i> , 2004, acrylique sur pochette de disque, chaise en bois et musique d'environnement	197
Fig. 111. Frédéric Vincent, <i>Cerveau icones</i> , huile et feuilles d'or sur aluminium monté sur panneaux de bois	198
Fig. 112. Marie Poncelet, <i>Camin Spital</i> , 1991, Hôpital Éphémère, Hôpital Bretonneau, Paris, France, 1991	199
Fig. 113. Robert Filliou, <i>Sans titre et sans tête</i> , 1983. Betacam numérique PAL, couleur, son. Collection Centre Georges Pompidou, Inv : AM 2007-176	201
Fig. 114. Dan Graham, <i>Musée pour Gordon Matta-Clark</i> , Maquette, 1983	202

Fig. 115. Vue partielle de L'Appartement, Ghislain Mollet Vieville, Mamco, Genève	205
Fig. 116. Ai Kitahara, installation in situ chez Eriko Momotani, 1996	206
Fig. 117. Sarah Roshem par Jérôme Rappanello, 2004, polaroid, 2 pièces cuisines, Paris	206
Fig. 118. Gaël Amzalag et Charlotte Beaurepaire, <i>tout compte fait</i> , Paris Project Room, Paris, mars 2001	208
Fig. 119. Vue de l'exposition <i>Ailleurs 3</i> , Glassbox, Paris, 1999	209
Fig. 120. Frédéric Vincent, <i>Please allow me to introduce myself</i> , 2009, pochettes de disques et musique d'environnement	209
Fig. 121. Julien Mijangos, <i>17m2 par dessus deux fauteuils</i> , Le jour de la sirène, Christophe Cuzin et Justine Schmitt, Paris, 2003	212
Fig. 122. Itinéraire bis, Immanence, Paris © Immanence, Paris	213
Fig. 123. Carton d'invitation de la résidence Visite ma tente, Berlin © Immanence	215
Fig. 124. Die Tödliche Doris, 1983 © Kirlian	217
Fig. 125. Atelier Michael Diller, 14 septembre 1984 Photographie : Barbara Metselaar Berthold. © Archiv Uta Grundmann	218
Fig. 126. Galerie Jürgen Schweinebraden © Archiv Jürgen Schweinebraden	218
Fig. 127. Performance <i>Brot+Sekt</i> , Galerie De Loch, Berlin, 1986 © Stefan Nestler	220
Fig. 128. Robert Lippok, <i>Schimmelmaschinen und Schimmel</i> , 14 - 30. Janvier 1989 © Archiv Friedrich Loock	220
Fig. 129. Vue de l'exposition de Horst Bartnig, Galerie Arkade, 1975-76 © Horst Bartnig, Klaus-Werner-Archiv der Akademie der Künste, Berlin	221
Fig. 130. Martin Kippenberger, <i>Uno di voi, un tedesco in Firenze, 1976-77</i> . Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain	222
Fig. 131. Frédéric Vincent, <i>Momas</i> , acrylique sur toile, 2015, 35 x 27 cm	222
Fig. 132. Martin Kippenberger, Kippenberger Büro, 1978	223
Fig. 133. Martin Kippenberger, <i>The intimate Life of the Skoda Family</i> , photographies au sol, 1978	223
Fig. 134. Kippengerber buro, Berlin, 1978 © Achim Schächtele	225
Fig. 135. Vue du Momas, Syros, 1994 © Lukas Baumewerd	228
Fig. 136. Christopher Wool et Martin Kippenberger portant les T-shirts Momas de Christopher Wool, 1994	228
Fig. 137. Mario Garcia Torres, <i>What Doesn't Kill You Makes You Stronger</i> , 2007, vidéo couleur	230

Fig. 138. Frédéric Vincent, <i>No Drawing, No Cry</i> , Paris, LBF éditions, impression noir et blanc sur papier, 21 x 15 cm	231
Fig. 139. Selda Asal, <i>Project Space Festival</i> , Apartment Project, Berlin © DR	232
Fig. 140. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, <i>Die Raum</i> , 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm	233
Fig. 141. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, <i>FIT</i> , 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm	233
Fig. 142. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, <i>Immanence</i> , 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm	233
Fig. 143. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, <i>Kippenberger büro</i> , 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm	233
Fig. 144. Frédéric Vincent, Vue de l'exposition <i>Harmony Factory</i> , Copyright, Berlin, 2006	235
Fig. 145. Frédéric Vincent, Artist-run Berlin, <i>Capri</i> , 2015, photographie couleur, 30 x 40 cm	235
Fig. 146. Vue de l'exposition <i>Ich Hörte Sagen</i> , Scotty Enterprise, Berlin, 2014	237
Fig. 147. Frédéric Vincent, <i>///// Posters</i> , 2104, affiche et néon, 100 x 70 cm	237
Fig. 148. Frédéric Vincent, <i>Sound for an exhibition</i> , 2014, 57'12	238
Fig. 149. Ute Lindner, <i>Point de Vue</i> , 2006, photographie sur verre © Ute Lindner	241
Fig. 150. Vue de l'exposition <i>Kunstlerhaus Frise</i> , Immanence, Paris, 2007	242
Fig. 151. Labomatic, Exposition <i>Zac 99</i> , Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	245
Fig. 152. <i>No Soul For Sale</i> , Tate Modern Turbine Hall, Londres © FLUXspace	248
Fig. 153. Vue de la foire <i>Project(or)</i> , Rotterdam, 2008	249
Fig. 154. Vue de <i>Art Swap Europe</i> , 2008	249
Fig. 155. Vue de l'exposition TOGETHER/ALONE, embassy gallery, Los Angeles, 2016	266
Fig. 156. Vue de l'exposition de Sylvain Polony à la Galerie XENON, mars/mai 2014	266
Fig. 157. Vue d'une exposition consacrée aux estampes à la galerie Réserve-Bienvenue, 2016	267
Fig. 158. Exposition Skinnerbox, galerie Disku, Berlin © Jan Sobottka	268
Fig. 159. Jacques Louis Davis, <i>Les Sabines</i> , 1796-1799, huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris © RMN - Musée du Louvre	273
Fig. 160. Benjamin West, <i>Mort du général Wolfe</i> , 1771, Huile sur toile, 151 x 213 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa	273
Fig. 161. Gustave Courbet, <i>Le pavillon du réalisme</i> , Paris, 1855	275

Fig. 162. Atelier de Nadar, 35 Boulevard des Capucines, Paris, circa 1855	284
Fig. 163. Frédéric Vincent, Vue de l'exposition <i>Utopies Incarnées</i> , Cabaret Voltaire, Zurich, janvier-février 2010 © Valentine Meyer	285
Fig. 164. <i>2016</i> , journal du Cabaret Voltaire, Zurich, janvier-février 2010 © Cabaret Voltaire, 2010	285
Fig. 165. Vernissage de dada Messe, juin 1920 © adoc-photos/Corbis	286
Fig. 166. Marcel Duchamp, <i>Ciel de roussettes</i> (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle), détail, 1938, Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, janvier-février 1938	291
Fig. 167. Claude Lévêque, <i>Chant</i> , 2011, Installation : parapluies noirs déchirés, tubes fluo, filtres gris, ventilateurs, diffusion sonore (frottements métalliques), Dimensions variables © Galerie Kamel Mennour	292
Fig. 168. Frédéric Vincent, <i>first paper</i> , acrylique et résine sur toile, 23 x 30 cm	294
Fig. 169. Marcel Duchamp, <i>Sixteen Mile of String</i> , 1942, installation lors du vernissage de l'exposition <i>First Papers of Surrealism</i> , New York, octobre-novembre 1942 © John Schiff	294
Fig. 170. Reconstitution de l'exposition <i>Growth and form</i> , Tate Modern, Londres, Avril 2014 Photographie : Frédéric Vincent © Richard Hamilton Estate	300
Fig. 171. Richard Hamilton, <i>Chromatic Spiral</i> , 1950, huile sur bois, 54,3 x 48,5 cm, Tate Modern, Inv. T07405 © Richard Hamilton, Tate Modern, Londres	302
Fig. 172. Vue de l'exposition <i>Parallel of Life and Art</i> , ICA, Londres, 1953	304
Fig. 173. Vue de l'exposition <i>Man machine and motion</i> , ICA, Londres, 1954	305
Fig. 174. Reconstitution de l'exposition Richard Hamilton, <i>An exhibit</i> , ICA, février 2014	305
Fig. 175. Frédéric Vincent, <i>An exhibit</i> , 2015, acrylique et papier sur toile, 116 x 89 cm	307
Fig. 176. Hamilton, Richard, McHale, John, Voelcker, John, montage de l'exposition <i>This is Tomorrow</i> , Whitechapel Gallery, Londres, 1956 Photographie : Sam Lambert	308
Fig. 177. Richard Hamilton, <i>Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, So Appealing?</i> , 1956, Collage, 26 cm × 24.8 cm. Kunsthalle Tübingen	309
Fig. 178. Richard Hamilton, reconstitution de la pièce pour l'exposition <i>This is Tomorrow</i> , Tate Modern, Londres, Avril 2014 Photographie : Frédéric Vincent	309
Fig. 179. Mike Kelley lors de l'exposition <i>The Uncanny</i> , Gemeentemuseum, Arnhem, 1993. © Mike Kelley Foundation for the Arts	314
Fig. 180. Mike Kelley, détail de la salle des Harems, exposition <i>The Uncanny</i> , Arnhem, 1993. Photographie : Paula Court	317
Fig. 181. El Lissitzky, <i>Cabinet abstrait</i> , 1930, Hanovre	324

Fig. 182. Vue du pavillon soviétique, exposition <i>Pressa</i> , Cologne, 1928	326
Fig. 183. Vue du pavillon russe, exposition <i>FIFO</i> , Stuttgart, 1929	328
Fig. 184. Affiche de l'exposition <i>Film und Foto</i> . 1929. Lithographie Offset, 84 x 58.5 cm. The Museum of Modern Art, New York	329
Fig. 185. Jérôme Saint-Loubert Bié, <i>photographies de six photographies de l'exposition Fifo</i> , 2001, Esslingen	331
Fig. 186. Herbert Bayer, <i>Champ de Vision</i> , 1930	334
Fig. 187. Herbert Bayer, Vue de l'exposition, <i>Bauhaus</i> , MoMA, 1938 Photographie : Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn	335
Fig. 188. Vue intérieure de la galerie 291, New York Photographie : Gertrude Käsebier	337
Fig. 189. Vue de l'entrée de l'exposition <i>Road to Victory</i> , MoMA, 1942	339
Fig. 190. Vue de l'exposition <i>Family of Man</i> , MoMA, 1955	340
Fig. 191. Vue de la reconstitution de l'exposition <i>The Bitters Years</i> , Château d'eau de Dudelange, Luxembourg, 2011	341
Fig. 192. Frederick Kiesler, système d'installation <i>Leger und Träger</i> conçu pour l'Exposition <i>Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik</i> , Vienne, 1924 © Archives Frederick Kiesler, Vienne	343
Fig. 193. Vue de la salle des abstraits, exposition <i>Art of this Century</i> , New York, 1942. Photographie : Berenice Abbott © Archives Frederick Kiesler, Vienne	344
Fig. 194. Vue de la salle des surréalistes, exposition <i>Art of this Century</i> , New York, 1942. Photographie : Berenice Abbott © Archives Frederick Kiesler, Vienne	345
Fig. 195. Frederick Kiesler, <i>étude pour les supports à tableaux</i> , gouache sur papier, 1942, 28 x 35,8 cm © Archives Frederick Kiesler, Vienne	346
Fig. 196. Vue du mécanisme pour la Boîte-en-valise de Marcel Duchamp, salle cinétique, 1942. Photographie : Berenice Abbott © Archives Frederick Kiesler, Vienne	347
Fig. 197. Vue de l'exposition <i>Blood Flames</i> , Hugo Gallery, New York, 1947 © Archives Frederick Kiesler, Vienne	348
Fig. 198. Vue de l'exposition <i>Blood Flames Revisited</i> , Kasmin Galerie, New York, 2014	348
Fig. 199. Daniel Buren, <i>Ecrire la craie</i> , bas-relief travail in-situ, 2007 Expérience Pommery #4	350
Fig. 200. Philippe Rahm, <i>Généalogie Blanche</i> , structure d'accueil pour l'exposition <i>La Force de L'art</i> 02, Grand Palais, Paris, 2009 © Studio Prenez soin de vous	356

- Fig. 201. Vue du stand Archipel de Frédéric Vincent et Cannelle Tanc pour l'exposition *La Force de L'art 02*, Grand Palais, Paris, 2009 358
- Fig. 202. Vue du stand *Archipel* de Frédéric Vincent et Cannelle Tanc pour l'exposition *La Force de L'art 02*, Grand Palais, Paris, 2009 358
- Fig. 203. Frédéric Vincent, *Crystal Palace, épisode 3*, 2009 359
- Fig. 204. Frédéric Vincent, *Crystal Palace, épisode 2*, 2009 359
- Fig. 205. Dominique Gonzalez-Foerster, vue de l'exposition *1984-1999 La Décennie*, Centre Pompidou Metz, 2014 364
- Fig. 206. Paul McCarthy's *Bang-Bang Room* (1992), 4ème Biennale de Berlin, 2006 © Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin 367
- Fig. 207. Maurizio Cattelan, *The Wrong Gallery*, 2015, technique mixte, 46 cm x 28 cm x 6 cm 369
- Fig. 208. Urs Fischer, Exposition *Who's Afraid of Jasper Johns?* Tony Shafrazi Gallery, New York, 2008 © Tony Shafrazi Gallery 370
- Fig. 209. Vue de l'exposition *Backstage (retour de stage) — Un commissariat de Mathieu Mercier*, Backslash Gallery, Paris, 2012 © Backslash Gallery, Paris 371
- Fig. 210. Vue de l'exposition *Dérive*, Commissariat Mathieu Mercier, Espace d'entreprise Ricard, Paris, 2007 © Espace d'entreprise Ricard, Paris 371
- Fig. 211. Christian Babou, *Style Bretagne*, 1972, Acrylique sur toile et bois, 137 x 200 cm © Galerie Sémiose, Paris 373
- Fig. 212. Vue de l'exposition *Monochromes & Readymades*, au centre d'art contemporain de l'Onde à Velizy-Villacoublay en 2014, Collection Mathieu Mercier © Aurélien Môle 373
- Fig. 213. Dr Lakra *Magnificent Obsessions : The Artist as Collector*, Barbican Art Center, Londres, 2015 374
- Fig. 214. Vue de l'exposition *Freeze*. Au mur Michael Landy, au premier plan Sarah Lucas. © Lala Meredith-Vula 377
- Fig. 215. Joseph Kosuth, *Du phénomène de bibliothèque (Friedrich Nietzsche), Version II*, 2006, sérigraphie sur verre, néon, livre de philosophie, 104 x 200 cm © Galerie Almine Rech 381
- Fig. 216. Frédéric Vincent, *Curator*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387
- Fig. 217. Frédéric Vincent, *Damned*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387
- Fig. 218. Frédéric Vincent, *Déetective*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387
- Fig. 219. Frédéric Vincent, *Marilyn*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387
- Fig. 220. Frédéric Vincent, *Documenta 5*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387
- Fig. 221. Frédéric Vincent, *Documenta 5*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387
- Fig. 222. Frédéric Vincent, *Beuys*, 2014, encre sur papier, 24 x 30 cm 387

Fig. 223. Vue de l'exposition <i>Veillez Patienter, please wait, espera por favor</i> , Immanence, Paris, 2006 © Immanence, Paris	394
Fig. 224. Vue de l'exposition <i>Chers Objets</i> , Immanence, Paris, 2015	397
Fig. 225. Nouvelles vagues L'exposition <i>La Méthode Jacobson</i> , Palais de Tokyo, Paris	397
Fig. 226. Les Frères Chapuisat, vue de l'exposition <i>Sanctum Sanctorum</i> , JGM Galerie, Paris	400
Fig. 227. Vue de l'exposition <i>Purkinje effect</i> , Galerie 1900-2000, Paris, 2013	401
Fig. 228. Vue de l'exposition <i>tambours et trompettes</i> , Immanence, 2001 © Immanence, Paris	402
Fig. 229. Vue de l'exposition <i>Le plus petit dénominateur commun</i> , Immanence, Paris, 2006 © Immanence, Paris	403
Fig. 230. Vue de l'exposition <i>Extérieur jour</i> , Immanence, Paris, 2008 © Immanence, Paris	403
Fig. 231. Vue de l'exposition <i>Musée des rencontres</i> , Galerie Cortex Athlético, Bordeaux, 2008 © Immanence, Paris	403
Fig. 232. Vue de l'exposition <i>Banalités Curieuses</i> , Immanence, Paris, 2011 © Immanence, Paris	403
Fig. 233. Vue de l'exposition <i>Primavera</i> , Immanence, Paris, 2011 © Immanence, Paris	403
Fig. 234. Vue de l'exposition <i>Architecture Invisible #1</i> , Immanence, 2011 © Immanence, Paris	404
Fig. 235. Vue de l'exposition <i>Return on Investment</i> , Immanence, Paris, 2015 © Immanence, Paris	405
Fig. 236. Vue de l'exposition <i>Return on Investment</i> , Immanence, Paris, 2015 © Immanence, Paris	406
Fig. 237. Fiche de l'exposition <i>Return on Investment</i> , Immanence, Paris, 2011 © Art & Flux	406
Fig. 238. Vue du hall principal de l'exposition <i>Live in Your Head. When attitudes Become Form : Works-Concepts-Processes-Situation-Information</i> , Kunsthalle de Berne, 1969	414
Fig. 239. Vue de l'exposition, <i>The Shell (Landscapes, Portraits & Shapes)</i> , Galerie Almine Rech, 2015. © Galerie Almine Rech, Paris	442
Fig. 240. Les artistes Messrs, Al Bengston, Blum Moses et Altoon devant la Ferus galerie, Los Angeles, 1959. © William Claxton/ Demont Photo Management	451
Fig. 241. Exposition Andy Warhol, Galerie Ferus, Los Angeles, 1962 © Seymour Rosen	454
Fig. 242. Liam Gillick, vue de l'exposition <i>199C to 199D</i> avec la 23 ^{ème} session de l'Ecole du Magasin, Grenoble, 2014 © CNAC	455
Fig. 243. Vue de l'exposition <i>Golden Factory</i> , Immanence, Paris, 2010 © Immanence, Paris	472

Fig. 244. Membres de la coalition Art Workers lors de la manifestation <i>Q:And Babies? A: And Babies</i> , devant <i>Guernica</i> de Pablo Picasso, 1970	473
Fig. 245. Pass annuel du Museum of Modern Art, New York, réalisé par Joseph Kosuth	475
Fig. 246. Vue du 112 Greene Street, New York © Estate Gordon Matta-Clark	478
Fig. 247. Gordon Matta Clark, <i>Floors</i> , 1972 © Clark Bron	479
Fig. 248. Alice Aycock, <i>Stairs (These Can Be Climbed)</i> , 1974, bois, 112 Greene Street, New York. © Alice Aycock	480
Fig. 249. Gordon Matta Clark, <i>Open House</i> , 1972, benne, cloisons, portes ; 248 x 242 x 611 cm	481
Fig. 250. Inauguration de l'exposition <i>Chair exhibition</i> , programme Guest Projects de Yinka Shonibare, Londres, janvier 2015 © Tom Carter	490
Fig. 251. Bathélémy Toguou, <i>Bandjoun Station</i> , Cameroun	490
Fig. 252. Julien Goniche, <i>4D PSYCHO VAPOR</i> , Shanaynay, Décembre 2014-janvier 2015	498
Fig. 253. La Couleuvre Expositions : Finissage de l'exposition <i>Clairement Dénombrée</i> , La Couleuvre, Saint-Ouen 2014	499
Fig. 254. Vue de l'exposition <i>Irredux</i> à l'atelier Kit, curation Katerina Stella. 25/01/2015	499
Fig. 255. Michael Riedel, Installation du stand de la galerie David Zwirner, Armory Show, 2012	501
Fig. 256. Vue de l'Exposition <i>Ich Hörte Sagen</i> , 2014, Scotty Enterprise, Berlin	503
Fig. 257. Frédéric Vincent, <i>First Paper</i> , 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm	506
Fig. 258. Frédéric Vincent, <i>Gordon</i> , 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm	506
Fig. 259. Frédéric Vincent, <i>Golden Factory</i> , 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm	506
Fig. 260. Frédéric Vincent, <i>Zeitgeist</i> , 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm	506
Fig. 261. Frédéric Vincent, <i>Growth and form</i> , 2016, Cyanotype sur toile, 30 x 18 cm	506
Fig. 262. Frédéric Vincent, <i>Le mur d'André Breton</i> , 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm	506
Fig. 263. Frédéric Vincent, <i>The Uncanny</i> , 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm	506
Fig. 264. Frédéric Vincent, <i>Momas</i> , 2016, Cyanotype, 25 x 32 cm	506
Fig. 265. Frédéric Vincent, <i>Livres</i> , 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm	506
Fig. 266. Frédéric Vincent, <i>Catalogues</i> , 2016, Cyanotype, 50 x 65 cm	506
Fig. 267. Robert Rauschenberg, Cyanotype, 1951 © Rauschenberg Estate	506

- Fig. 268. Ute Lindner, *Pentimenti*, 2012, Cyanotype sur toile, 70 x 100 cm
© Ute Lindner, Berlin 507
- Fig. 269. Exposition *Blue Notes*, La cave à Bananes, Paris, du 19 mai au 22 mai 2016 507
- Fig. 270. Vue de l'exposition « J'ai entendu dire », Immanence, Paris. Exposition organisée pour la
soutenance. 513

GLOSSAIRE

Artists run space

Terme anglais pour désigner les lieux indépendant, appelés en France lieu intermédiaire, espace alternatif ou espace indépendant. Ces lieux sont des espaces d'exposition créés et gérés par des artistes. Nous préférons ici, le terme *d'artists run space* car il comprend le mot « artistes » renvoyant au statut des personnes créatrices de ses lieux. En France, ces lieux sont entre autres, Glassbox, Immanence, Tonus, Le pays où le ciel est toujours bleu, interface, lieux communs. Ces organisations à but non lucratif sont l'équivalent de centres d'art gérés par des artistes fonctionnant en parallèle des galeries commerciales. Ils supportent en général la production de l'exposition. Ils établissent un dialogue entre les artistes, les pratiques nouvelles et les artistes émergents.

Curating

Terme anglais désignant l'action d'organiser une exposition

Commissaire d'exposition, curateur (curator)

Un commissaire d'exposition est une personne qui a en charge l'organisation d'une exposition. Le rôle du commissaire d'exposition est multiple, il choisit les artistes, les œuvres, la problématique et la thématique de l'exposition. Souvent il prend en charge la scénographie ou la disposition des œuvres dans l'espace. Le rôle du commissaire d'exposition ne s'arrête pas là, car il assure aussi la relation avec le public, il opère des choix pour le catalogue dans lequel il ou elle écrit un ou plusieurs textes. En règle générale, le commissaire d'exposition est le chargé scientifique du catalogue. Le commissaire d'exposition peut être rattaché à une institution, musée ou centre d'art ou bien exercer son activité de manière indépendante.

Dispositif

Le dispositif est un ensemble de moyens impliquant l'utilisation de l'espace d'exposition. Le dispositif est un ensemble de pièces constituant un mécanisme, il peut s'agir dans le cas présent des œuvres et/ou de l'espace d'exposition.

documenta

La documenta est une grande manifestation d'art qui se déroule tous les cinq ans à Kassel en Allemagne et dure cent jours. La documenta a été créée en 1955 par Arnold Bode qui cherchait à travers cette manifestation, permettre au public allemand de se réconcilier avec l'art moderne international après la dictature nazie.

Critique institutionnelle

La critique institutionnelle est apparue au moment où les institutions ont commencé à avoir une place prépondérante dans le monde de l'art. Elle questionne la place de ces institutions et le processus de récupération systématique de celle-ci. Une question qui finit toujours par voir l'autorité de l'institution consolidée.

Déterritorialisation

La déterritorialisation est concept philosophique créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari en 1972 dans leur ouvrage commun, *L'anti-Œdipe*.

Heccéité

L' heccéité, l' haecéité, ou encore L'eccéité, est un concept philosophique qui définit la particularité d'une chose qu'elle soit matérielle ou non. Le terme d' Heccéité désigne l'individu afin de formuler le principe d'individuation.

Ontologie-Orientée-vers l'Objet

L'Ontologie-Orientée-vers l'objet est une école de pensée qui rejette le *prima* de l'existence humaine sur l'existence des objets non humain. L'Ontologie-Orientée-vers l'objet s'oppose radicalement à l'anthropocentrisme d'Emmanuel Kant. Contrairement à ce dernier les philosophes orientés vers

l'objet considèrent que les objets existent indépendamment de la seule perception humaine. Les objets ne sont pas ontologiquement épuisés par leurs relations avec les hommes. Ainsi toutes les relations y compris celles entre les objets agissent, interfèrent apportant une conscience équitable entre l'homme et l'objet. L'Ontologie-Orientée-vers l'objet est associé au réalisme spéculatif.

Le terme de philosophie orienté vers l'objet a été inventé par le philosophe Graham Harman dans son allocution « Brief SR/OOO Tutorial, *Object-Oriented Philosophy* », le 23 septembre 2011.

Réalisme spéculatif

Le réalisme spéculatif est apparu en 2007 lors d'une conférence aux Goldsmiths College, Université de Londres. Les participants à cette conférence étaient : Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman, Quentin Meillassoux, Alberto Toscano. Ce qui était encore qu'un mouvement embryonnaire est aujourd'hui, une constellation qui dépasse les intentions premières des auteurs. Plusieurs branches de la pensée spéculative existent aujourd'hui, le réalisme spéculatif, le nouveau matérialisme, l'immatérialisme, l'actant-réseau. Le réalisme spéculatif s'exprime dans plusieurs domaines : l'art, l'informatique, l'écologie ou encore la politique.

INDEX DES NOMS

A

ABAD, Francesc, 94
ABADIE, Daniel, 66
ABALLI, Ignasi, 94
ABBIOUI, Mehdi, 371
ABBOTT, Berenice, 338, 345
ABDESSEMED, Adel, 350, 351, 354
ABÉLÈS, Luce, 280
ABENSOUR, Dominique, 417
Accès Local, 208, 245, 245
ACCONCI, Vito, 259, 388
ACHOUR, Boris, 210, 211
ADAMI, Valerio, 90
ADAMS, Frank Dawson, 27
ADAMS, Tim, 127, 128
ADAMSON, Glen, 393
ADAMSON, Steven, 377
ADKINS, Helen, 285, 286
ADLER, Judith, 257
ADLER, Mortiner J., 32
ADRIEN VI, 270
AESCHIMANN, Éric, 240
AFIF, Saâdane, 350, 351, 371
AGAMBEN, Giorgio, 15, 16, 424, 425, 426, 440, 465, 466, 470, 511
AGEE, James, 94
AGID, Olivier, 166
AGNEZ, Clémence, 209
AGOFROY, Hélène, 172
AGUIRRE, Peio, 446
AHEARN, John, 129
AKHUNOV, Vyacheslav, 94
ALBEROLA, Jean-Michel, 22, 166
ALBERRO, Alexander, 17, 114, 388
ALBERS, Joseph, 52, 324
ALBRECHT, Dorothee, 221
ALDEN JEWELL, Edward, 295
ALDISS, Brian, 67
ALECHINSKY, Pierre, 22
ALEMANI, Cecilia, 248
ALEXANDER, Karen, 435
ALLAIN, Marcel, 109

ALLEN, Gwen, 181
ALLEN, Jennifer, 98
ALLENE, Jennifer, 98
ALLIOU, Kathy, 397
ALLOWAY, Lawrence, 66, 122, 158, 180, 303, 304, 306, 307, 308, 451
ALMENDRA, Wilfrid, 371, 372
ALOCCO, Marcel, 190
ALPERT, Max, 328
ALTE, Nora, 388
ALTHAMER, Pawel, 368, 462
ALTSHULER, Bruce, 390, 412, 413
ALTHUSSER, Louis, 418
ALTO, Alvar, 303
ALTOON, John, 451
AMANDE in, 209
AMBERS, Joseph, 94
AMIRKHANIAN, Charles, 50
AMMANN, Jean-Christophe, 385, 388, 428
AMOR, Monica, 17
AMY-MENICHETTI, Antonin, 359, 361, 381, 472
AMZALAG, Gaël, 208
ANDERSON, Alice, 173, 404
ANDERSON, Laurie, 168, 259
ANDRÉ, Carl, 205, 376, 475
ANDRES, Günther, 241
ANNEGARN, Dick, 189
ANSAY, Pierre, 150
ANSELMO, Giovanni, 352
ANTIC, Igor, 350
ANTOINE, Pierre, 371
APOLLINAIRE, Guillaume, 109, 174, 298
APPELT, Dieter, 172
APTER, Emily, 388
ARABIE, Randal, 481
ARAGON, Louis, 94, 123
ARAGUAS, Léna, 500
ARCIMBOLDO, Giuseppe, 28, 31, 34
ARDENNE, Paul, 59, 164, 246, 249, 252, 367, 400, 401, 407, 428, 432
ARDOUVIN, Pierre, 381, 472

ARENDDT, Hannah, 21
ARENSBERG, Walter, 289, 297
ARISTOTE, 148, 279, 463, 471
ARMAN, 189, 192, 195, 200, 374
ARMLEDER, John, 37, 38, 211, 362, 372, 442
ARMSTRONG, Carol, 388
ARP, Hans, 94, 177, 285, 291
ART & LANGUAGE, 124, 125, 206
Art Worker's Coalition, 16, 473, 474, 475, 476
ARTSCHWAGER, Richard, 185, 236, 364
ASAFU-ADJAYE, Olivia, 129
ASHER, Michael, 21, 114, 202, 227, 352
ASHFORD, Doug, 183
ASHMOLE, Elias, 271
ASKEVOLD, David, 202
ASSE, Geneviève, 22
ASSIRELLI, Enrico, 371
ASSOLENT, Mikaela, 445
ATKINS, Ed, 485
ATTIA, Kader, 316, 350, 351
AUBART, François, 414, 500, 501
AUBERT, Jean-Louis, 200
AUBRY, Brigitte, 66, 229, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 309
AUBRY, Martine, 254
AUDEBERT, Philippe, 176
AUDI, Paul, 316
AUER, Abel, 506
AUERBACH, Ruth, 446
AUGER, Sophie, 374, 445
AULT, Julie, 18, 19, 186, 188, 260, 474, 475, 476
AUPETITALLOT, Yves, 393
AUTHER, Elissa, 168
AVANESSIAN, Armen, 159, 187, 449, 484, 485, 486, 504
AVELINE, Pierre, 206
AVRAY, Wilson Frank, 162
AY-O, 50, 195

AYCOCK, Alice, 478, 479, 480, 481
AYRAULT, Damien, 445
AZAÏS, Camille, 214
AZIMI, Roxana, 163, 205, 411, 430, 490
AZOURY, Philippe, 365

B

BABIN, Sylvette, 188
BABIOLE, Cécile, 209, 210
BACH, Elvira, 129
BACHELARD, Gaston, 448
BACK, Jean, 341
BACON, Francis, 65, 90, 127, 149, 370, 378
BADIOU, Alain, 102, 158, 159, 238, 239, 484
BADOLATO, Santo
Alessandro, 403
BAECHLER, Donald, 129, 370
BAER, Josh, 259
BAG, Alex, 364
BAGHRICHE, Faycal, 500
BAILEY, David, 448
BAILLIER, Francis, 192
BAILLY, Jean-Christophe, 511, 512
BAKHTINE, Mikhaïl, 421
BALDASSARI, Anne, 418, 426, 427
BALDESSARI, John, 41, 89, 94, 259, 319, 364
BALDWIN, Michael, 124, 125
BALKENHOL, Stephan, 350, 351
BALL, Hugo, 285, 414
BALLAN, Erwan, 197
BALLARD, James Graham, 12, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 310
BALZER, David, 393
BANHAM, Mary, 303
BANHAM, Reyner, 300, 303, 304, 307, 310
BANKSY, 378, 460
BARABASH, Ruth, 166
BARAK, Ami, 111, 115
BARANIK, Rudolf, 474
BARBIER, Colette, 399
BARBIER, Gilles, 174
BARBIER, Sylvain, 208

BARBIEUX, Jean-Marc, 192
BARCELO, Miquel, 90
BARDIN, Christophe, 465
BARDIN, Olivier, 245
BARFUSS, Ina, 129, 223
BARK, Jarek, 481
BAROT, Valérie, 208
BARR Jr, Alfred H., 324, 460, 506
BARRÉ, François, 71
BARRIENTOS, Rose
Marie, 405, 406, 407, 408
BARRY, Robert, 298, 202, 206, 372
BARTHÉLÉMY, Jean-
Hugues, 147, 360
BARTHES, Roland, 9, 15, 92, 102, 118, 342, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 427, 463, 511
BARTNIG, Horst, 221
BARTON, Peter, 481
BASELITZ, Georg, 22, 129, 183
BASQUIAT, Jean-Michel, 84, 127, 129, 370
BASSANO, 131
BASSERODE, 10, 166, 193
BASTIAN, Charlotte, 242
BASUALDO, Carlos, 17
BATAILLE, Georges, 92, 94, 128, 152, 174, 238, 312
BATTAGLIA, Valérie, 237
BAUD, Marie-Claude, 129
BAUDELAIRE, Charles, 276, 278, 423
BAUDEVIN, Francis, 58
BAUER, Marc, 58
BAUHIN, Caspar, 28
BAUMEISTER, Willi, 329, 330
BAUMEWERD, Lukas, 228, 229, 231
BAWIN, Julie, 60, 79, 80, 102, 248, 271, 274, 278, 298, 351, 352, 369, 378, 379
BAX, Martin, 61, 65
BAXTER&, Iain, 211, 379, 405, 406, 407, 504
BAXTER&, Ingrid, 257
BAYARD, Pierre, 87
BAYER, Herbert, 15, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 505

BAYOL-THEMINES,
Lionel, 173
BAZILE, Bernard, 350, 351
BAZIN, Germain, 271
BAZIN, Philippe, 396
BEATLES (The), 237, 312
BEAULIEU, Alain, 60
BEAUMES, Frédéric, 209
BEAUREPAIRE, Charlotte, 209
BEAURIN, Vincent, 371
BÉCANOVIC, Cécilia, 403
BECHER, Bernd, 94, 206, 219
BECHER, Hilla, 94, 206, 219
BECK, Julian, 189
BECK, Martin, 183
BECKER, Howard, 208
BECKETT, Samuel, 94, 117
BEE, Evelyn, 7
BEECROFT, Vanessa, 365
BÉHAR, Henri, 286
BEKOLO, Jean-Pierre, 78
BEL GEDDES, Norman, 356
BEL, Jérôme, 365
BÉLANGER, Cendrillon, 166
BELHAJ KACEM, Mehdi, 365
BELIN, Valérie, 166
BELL, Alexander Graham, 170
BELL, Larry, 29, 30, 451
BELL, Wyatt, 194
BELLE, Charles, 213
BELLET, Harry, 91, 128, 129, 184, 185
BELLMER, Hans, 318, 401, 468
BELMONT, Sarah, 86, 91
BELOÛIN, Pierre, 245
BELTRAME, Loidgi, 209, 236
BEMBEKOFF, Marc, 399
BEN HAJ, Ali Chaima, 397
BENAÏ, Yamina, 36
BENAITEAU, Carole, 391, 392
BENAITEAU, Marion, 391, 392
BENEDETTI, Lorenzo, 331, 416, 446
BENGLIS, Lynda, 348

BENGSTON, Al, 451
 BENJAMIN, Adarsha, 265
 BENKARD, Ernst, 94
 BENNING, Sadie, 364
 BENOIST, Emilie, 209
 BENOIT, Stéphane, 404
 BENTON, Thomas, 338
 BERCHEM, Otto, 58
 BERDAGUER, Christophe, 371
 BERGALA, Alain, 69, 138
 BERGERON, Luc, 67
 BERGMAN, Ingrid, 52, 137, 138
 BERGSON, Henri, 116, 119, 120, 146, 383, 512
 BERLAND, Alain, 365, 431
 BERMAN, Eugène, 294
 BERMAN, Shirley, 453
 BERMAN, Wallace, 37, 453, 454
 BERNADAC, Marie-Laure, 84, 381, 431
 BERNADET, Jean-Baptiste, 442
 Bernadette Corporation, 364
 BERNARD, Emile, 177
 BERNARD, Paul, 58
 BERNARD, Sophie, 286
 BERNARD, Thomas, 403
 BERNSTEIN, David, 54
 BERNUS, Arnaud, 209
 BERNUS, François, 209
 BERTHIER, Julien, 209
 BERTHON, Olivia, 391, 392
 BERTRAND DORLEAC, Laurence, 293
 BERTRAND, Jean-Pierre, 202
 BERURIERS NOIRS (les), 191
 BEUYS, Joseph, 52, 97, 129, 136, 221, 225, 237, 238, 239, 287, 414, 416, 448, 504, 507
 BEY, Hakim, 366
 BEZZOLA, Tobias, 23, 119, 120, 263, 414, 415, 416
 BHABHA, Homi, 388
 BHABHA, Huma, 266
 BIDAULT, Fabienne, 445
 BIDLO, Mike, 129, 370
 BIERSTEDT, Ina, 235
 BIET, Alain, 287
 BIGA, Daniel, 193
 BIGEL, Valentin, 498
 BIGELOW, Kathryn, 364
 BILDA, Linda, 506
 BILL, Max, 301, 303, 327
 BILLINGS, Henry, 338
 BING, Leon, 29
 BIRNBAUM, Daniel, 78, 417
 BISHOP, Claire, 7, 462
 BISMUTH, Léa, 313, 394
 BISMUTH, Pierre, 350, 351
 BISSIERE, Roger, 177
 BLACKER, Kate, 202
 BLADEN, Ronald, 35
 BLAINE, Julien, 177, 253, 283
 BLAIR, Streeter, 452
 BLAKE, Peter, 179, 311, 374
 BLAKE, William, 118
 BLANCH, Arnold, 338
 BLANCHARD, Pascal, 79
 BLANCHOT, Maurice, 75, 316
 BLANCKART, Olivier, 200
 BLAUSSYLD, Maurice, 208
 BLESS, 245, 364
 BLISTÈNE, Bernard, 168, 349
 BLOCH, Marc, 92
 BLOCK, René, 194, 225, 398
 BLONDEL, Maurice, 9
 BLOSSFELDT, Karl, 94, 374
 BLUME, Peter, 338
 BLUMENFELD, Erwin, 94
 BLUMENFELD, Zoé, 105
 BLUMENSCHNEIN, Tabea, 218
 BLUNDEN, André, 284
 BLUNDEN, Margaret, 284
 BOCCANFUSO, Raphaël, 198
 BOCHNER, Mel, 17, 94, 206
 BOCK, John, 348
 BÖCKLIN, Arnold, 179
 BOCSKAY, Georg, 30
 BODE, Arnold, 117, 385
 BODE, Sigmund, 117
 BODE, Wilhelm, 117
 BODENMÜLLER, Carola, 194
 BOHN, Alexandre, 207
 BOIDRON, Claude, 373
 BOILEAU, Nicolas, 166
 BOISROND, François, 12, 122, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134
 BOLLINGER, Matt, 126
 BOLTANSKI, Christian, 93, 94, 97, 166, 174, 175, 200
 BOLTANSKI, Luc, 366
 BOLTANSKY, Georgy, 329
 BONACORSI, Robert, 130
 BONACOSSA, Ilaria, 446
 BONAFUOX, Pascal, 125
 BOND, Henry, 364
 BONINO, Serge-Thomas, 150
 BONITO, Oliva Achille, 409, 416
 BONNEFOI, Christian, 197, 198
 BONNEFOUS, Florence, 365
 BONNET, Frédéric, 400
 BONNET, Jacques, 134
 BONNEVIE, Claire, 396
 BONSIEPE, Silvia, 268
 BONTECOU, Lee, 35
 BONVICINI, Monica, 372
 BORDARIER, Stéphane, 213
 BORDOWITZ, Gregg, 388, 435
 BORGEAUD, Bernard, 202
 BORGES, Jorge Luis, 94, 133, 421, 480, 481
 BORJA, Santiago, 404, 495
 BOROFISKY, Jonathan, 35, 259, 318
 BOSCH, Hieronymus, 31
 BOSCH, Jérôme, 25
 BOSSE, Katharina, 396
 BOSSÉ, Laurence, 243, 244, 245
 BOSSER, Daniel, 376
 BOSSEUR, Jean-Yves, 50, 52, 53, 55, 170
 BOSSUT, Étienne, 206
 BOTELLA, Bruno, 267
 BOTTIN, Marie, 396
 BOUAILLON, Inès, 397
 BOUCHER, François, 271

BOUDIN, Eugène, 284
BOUDVIN, Simon, 209
BOUET, Tiffany, 381, 472
BOUGUEREAU, William, 178
BOUHOURS, Jean-Michel, 70
BOUILLON, François, 166
BOUILLON, Julien, 371
BOULEZ, Pierre, 83, 170
BOULLOGNE, Louis, 271
BOURDIEU, Pierre, 257, 366, 423, 458
BOURDON, David, 44, 45, 46, 56
BOURGEOIS, Louise, 22, 85, 174, 238, 381, 472, 490
BOURGOIN, Véronique, 501, 505, 506
BOURMEAU, Sylvain, 91
BOURNE, Cécile, 214
BOURRIAUD, Nicolas, 8, 138, 139, 192, 204, 211, 230, 262, 366, 370, 455, 456, 458, 459, 501
BOURUET-AUBERTOT, Véronique, 82
BOUSTEAU, Fabrice, 40, 349, 353
BOUTANG, Pierre-André, 86
BOUTELOUP, Mélanie, 212
BOUTOUX, Thomas, 211
BOUYSSI, Nicolas, 429
BOVIER, Lionel, 38, 365, 446, 448
BOWEN, Denis, 179, 180
BOWES, David, 129
BOYCE, Martin, 35, 368, 371
BOYER, Guy, 184
BOZZI, Robert, 193
BP, 379, 406
BRACEWELL, Michael, 312
BRADLEY, Kimberly, 268
BRADLEY, Will, 256
BRAINARD, Joe, 35
BRANA, Pierre, 373
BRANCUSI, Constantin, 18, 40, 41, 181, 182, 290, 297, 298
BRAQUE, Georges, 140, 300, 344
BRASSAÏ, 94, 177
BRASSIER, Ray, 158, 485, 504, 536
BRAUNTUCH, Troy, 37, 259
BRAXTON, Anthony, 189
BRECHT, Bertold, 94
BRECHT, Georges, 51, 52, 94, 99, 174, 175, 193, 194, 195, 196, 197, 369
BREDEKAMP, Horst, 508
BREER, Robert, 195
BRÉHIER, Hervé, 403
BREININGER, Ana, 265
BREMER, Claus, 51
BRENNAN, Timothy, 162, 446
BRESSON, Philippe, 189
BRESSON, Robert, 70
BRETON, André, 14, 33, 51, 94, 177, 189, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 317, 318, 401, 507
BREUER, Donna, 193
BRIGHT, Deborah, 46
BRIK, Osip, 328
BRINES, Marie, 397
BRION, Stefan, 498
BRISSON, Luc, 148
BRITAIN, David, 66
BRONSON, AA, 96, 197, 219, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 365, 385, 391, 391
BROODTHAERS, Marcel, 11, 12, 17, 21, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 111, 112, 114, 152, 153, 163, 166, 173, 196, 221, 222, 238, 239, 294, 315, 318, 362, 411, 423, 424, 426, 443, 444, 504, 513
BROOK, Alex, 338
BROUWN, Stanley, 202, 206, 352
BROWN-SARACINO, Japonica, 188
BROWN, Don, 378
BROWN, Earle, 51
BROWN, Gavin, 370
BROWN, James, 128
BROWN, Milton, 409
BROWN, Trisha, 36
BRU, Laura, 371
BRUCE, Patrick Henry, 290
BRUEGHEL, Jan, 31
BRUEGHEL, Pieter, 25, 31
BRUEHL, Anton, 338
BRUGÈRE, Fabienne, 7
BRUGUERA, Tania, 183, 462
BRUNEL, Raphaël, 446
BRUNI, Lorenzo, 446
BRUNON, Bernard, 208, 405, 406
BRUSSE, Mark, 195
BRUYAS, Alfred, 276, 278, 459
BSCHER, Isabelle, 83
BUBLEX, Alain, 10
BUCHLOH, Benjamin, 103, 124, 182, 342, 388, 398
BUCK, Louis, 342
BUCKINGHAM, Matthew, 388
BUDDENSIEG, Andrea, 434
BUDON, Florence, 359, 361
BUDOŮ, Philippe, 358
BUFFET, Bernard, 442
BUI, Betty, 205
BUI, Phong, 348
BUISSON, Frédéric, 198
BULL, Hank, 17, 362
BULLOCH, Angela, 363, 364, 365, 377, 456
BUNK, Arne, 242
BURAGLIO, Pierre, 190
BURCHARTZ, Max, 329, 330, 333
BURCHFIELD, Charles, 338
BURCKHARDT, Jacob, 94
BURDEN, Chris, 68
Bureau berlin, 108
Bureau for Open Culture, 434, 435
BUREN, Daniel, 15, 21, 39, 76, 90, 91, 96, 103, 114, 146, 155, 200, 201, 202, 206, 238, 239, 298, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 378, 379, 427, 428, 429, 431, 449, 468
BURGESS, Anthony, 54
BURGESS, Marilyn, 255
BURGIN, Victor, 94, 206
BURN, Ian, 206
BURNS, A.K., 476
BURR, Tom, 435

BURROUGHS, Williams, 35, 52, 62, 65, 117, 152, 188, 315, 387
BURTON, Scott, 11, 18, 40
BURY, Pol, 195
BUSONI, Ferruccio, 170
BUSSON, Jean-Marcel, 1210
BUSTAMANTE, Jean-Marc, 13, 39, 140, 166, 177, 184, 185, 186, 402, 404, 504, 510
BUTLER, Judith, 328, 366
BUTLER, Thomas, 328
BÜTTNER, Werner, 224, 226
BUTZER, André, 506
BYRD, Joseph, 51
BYRNE, David, 364

C

CABANNE, Pierre, 291, 297
CADERE, André, 206
CADIOT, Olivier, 366
CAEIRO, Alberto, 109
CAGE, John, 11, 17, 36, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 117, 131, 168, 175, 189, 297, 336, 504
CAGNAT, Valérie, 165
CAHILL, James, 378
CAHILL, Thaddeus, 170
CAHN, Isabelle, 460
CAILLOIS, Roger, 480
CALAFERTE, Louis, 366
CALAIS, Stéphane, 371, 372
CALLE, Robert, 194, 200, 203, 353
CALLE, Sophie, 39, 155, 201, 202, 353, 354, 409
CALSA, Adolphe-Félix, 284
CALVIN, Brian, 441
CAMUFFO, Giorgio, 358
CANE, Louis, 468
CANELL, Nina, 498
CANETTI, Elias, 132
CAPITAIN, Gisela, 222, 223, 224, 225
CAPLAN, Elliot, 55
CAQUOT, Christine, 191, 192

CARAËS, Marie-Haude, 172
CARASSOU, Michel, 286
CARAX, Leos, 364
CARBONI, Erberto, 332
CARCOPINO, Charles, 349
CARDIFF, Janet, 57, 175
CAREY, Ellen, 128
CARIGLIANO, Sandra, 210
CARL, Bettina, 235
CARNELL, John, 67
CARPENTER, Merlin, 183
CARRÀ, Carlo, 252
CARRÈRE, Elliot, 86
CARROL, Lewis, 94, 124
CARRON, Valentin, 35, 37
CARTER, Jimmy, 314, 318
CARTER, Paul, 341
CASCARO, David, 215
CASCELLA, Daniela, 446
CASEDESUS, Béatrice, 81
CASSAS, Louis François, 85
Casson Man, 356
CASTAGNARY, Jules Antoine, 280
CASTETS, Simon, 393
CASTIGLIONI, Achille, 502
CATELAN, Laurent, 27
CATTELAN, Maurizio, 15, 248, 249, 362, 363, 367, 368, 369, 413, 364
CAZAL, Philippe, 201, 202
CECCHINI, Loris, 350
CELAN, Paul, 237, 238, 239, 240, 504
CELANT, Germano, 505
CÉLINE, Louis Ferdinand, 236
CELMINS, Vija, 35
CESARCO, Alejandro, 58
CÉZANNE, Paul, 46, 47, 284, 302, 468
CHABAT, Céline, 267
CHABROL, Marina, 210
CHAILLOU, Thimothée, 37
CHAIMOWICZ, Marc Camille, 11, 58
CHALMET, Véronique, 344
CHALUMEAU, Jean-Luc, 19, 204
CHAMBERLAIN, John, 370
CHAMBERS, Jack, 477

CHAMOISEAU, Patrick, 462, 463, 466
CHAN, Howard, 487
CHANCÉ, Dominique, 84
CHANTECAILLE, Pierre, 373
CHANZIT, Gwen, 335
CHAPLIN, Charles, 310
CHAPUT, Thierry, 73, 76, 363, 413
CHAR, René, 240
CHARDIN, Jean-Siméon, 271
CHARDON, Nicolas, 209
CHARLESWORTH, Sarah, 206
CHARLIER, Jacques, 173
CHARPENTIER DE COSSIGNY, Joseph-François, 227
CHÂTEAU, Dominique, 508
CHATEIGNON, Julie, 397
CHÂTELET, Gilles, 366
CHATONSKY, Grégory, 477
CHAUFOUR, Corinne, 166
CHAUSSARD, Pierre, 273
CHAUVELOT, Laura, 397
CHAUVIRÉ, Christiane, 94, 380
CHAZEIX, Jérôme, 234
CHECEFSKY, Bruce, 18
CHEEVER, John, 127
CHEIKH, Simon, 390, 445
CHEMARIN©, Ludovic, 379, 406
CHEN, Howie, 446, 447, 476
CHENEBAULT, Bernard, 205
CHENG, Yuan-Chih, 396
CHÉREAU, Patrice, 83
CHÉRIX, Christophe, 38
CHESSA, Milena, 356
CHEUNG, Mei, 486
CHEVALIER, Catherine, 92, 182, 225, 229, 271, 321
CHEVALIER, Peter, 128
CHEVERNEY, Thierry, 191
CHEVRIER, Jean-François, 103, 362
CHIA, Sandro, 128
CHIAPELLO, Eve, 366
CHICAGO, Judy, 17, 362

CHICHA-CASTEX, Céline, 166
 CHIDIAC, Hana, 81
 CHILDRESS, Nina, 191
 CHOI KWAN LAM, Margaret, 357, 358
 CHOPIN, Henri, 174, 175, 189, 381, 472
 CHRIQUI, Jacky, 166
 CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, 8
 CHUBAC, Albert, 193
 CIESLEWICZ, Roman, 364
 CIRIC, Biljana, 17, 489
 CISSÉ, Soly, 490
 CITROËN, Hans, 286
 CITROËN, Paul, 286
 CITTON, Yves, 503
 CLADDERS, Johannes, 100, 101, 384, 388
 CLAIR, Jean, 71, 110, 298
 CLAIRET, Alain, 71
 CLARCK, Ron, 391
 CLARK, Kenneth, 303
 CLARK, Larry, 364
 CLAUDEL, Paul, 33, 132
 CLAURA, Michel, 200, 201
 CLAUS, Carl Friedrich, 221
 CLAVEZ, Bernard, 188, 371
 CLEMENTE, Francesco, 128
 CLÉMENTI, Pierre, 189
 CLOSE, Chuck, 41, 128
 CLOSKY, Claude, 10, 200, 210, 211
 COADOU, François, 139, 155
 COATES, Robert, 294, 346
 COBO, Chema, 128
 COCTEAU, Jean, 63, 70, 71, 109
 CODE, Paolo, 209
 COE, Jonathan, 54
 COFFEEN, Daniel, 420
 COHEN, Lynne, 396
 COHEN, Philippe, 91
 COINDET, Delphine, 37, 396
 COINEAU, Hélène, 232
 COLARD, Jean-Max, 372, 445
 COLBERT, Jean-Baptiste, 272
 COLDCUT, 169
 COLEMAN, Glenn, 338
 COLEMAN, James, 94
 COLERIDGE, Samuel Taylor, 281
 COLLIN-THIÉBAUT, Gérard, 202, 206
 COLLINS, Judith, 311
 COLLISHAW, Mat, 377, 378
 COLOMBIER, Michel, 169
 COLOMER, Jordi, 58
 COLONNA-CÉSARI, Annick, 88, 90
 COMPAGNON, Antoine, 422
 COMTE, Serge, 174
 CONCHOU, Thomas, 497
 CONNELLY, Arch, 128
 CONNELLY, Chuck, 128
 CONER, Bruce, 35, 451
 CONTE, Kari, 411
 CONVERT, Pascal, 94, 202
 COOK, Sarah, 434
 COPLANS, John, 13, 54, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 454, 455
 COPLEY, John Singleton, 273
 COPLEY, William, 174
 COPPOLA, Francis Ford, 364
 COPPOLA, Sofia, 80
 CORDELL, François, 303
 CORDELL, Magda, 303
 CORILLON, Patrick, 352
 CORNARO, Isabelle, 411
 CORNE, Éric, 167, 261, 262, 263
 CORNELL, Joseph, 52, 348, 451, 454, 501
 CORNER, Philip, 174
 CORNETTE, Joël, 130
 CORNU, Gérard, 7
 CORNU, John, 381, 471
 CORREARD, Stéphane, 204, 373, 442
 CORSO, Gregory, 188
 COSSÉ, Matthieu, 497
 COSSON, Bastien, 500
 COTTINGHAM, Laura, 246
 COUCHOT, Edmond, 78
 COULANGE, Alain, 155
 COUPET, Frédéric, 10
 COUPLAND, Douglas, 366
 COURAJOD, Louis, 408
 COURBET, Gustave, 14, 100, 131, 164, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 289, 450, 459, 493
 COURTIN, Pierre, 22
 COUSTEAU, Clémence, 499
 COUTELLE, Arnaud, 267
 COUTUREAU, Julie, 210
 COUZON CESCO, Anne, 209
 COX, Christoph, 448
 COXIE, Michiel, 89
 COYPEL, Antoine, 271
 CRAGG, Tony, 106, 201
 CRARY, Jonathan, 388
 CRASSET, Matali, 505
 CRAWFORD, Holly, 444
 CRAWFORD, Matthew B, 482, 483, 484
 CRAWFORD, Tad, 264
 CREIGHTON, T.H., 344, 346
 CREISCHER, Alice, 17, 446
 CRIMP, Douglas, 388, 457
 CROFT, Brenda L., 18
 CROSBY, Theo, 303
 CROW, Thomas, 388
 CRUMB, Robert, 387
 CUBANIKS, Laboria, 503
 CUENAT, Philippe, 106
 CULVER, Andrew, 51, 59
 CUMMINGS, Alissandra, 448
 CUMMINGS, Edward Estlin, 49
 CUNI, Coline, 499
 CUNNINGHAM, Merce, 44, 54, 55, 189, 336, 499
 CURCIO, Antonello, 350, 351
 CURLET, François, 372
 CURRIN, John, 378, 442
 CURTIS, Penelope, 184
 CUSSET, François, 365
 CUZIN, Christophe, 191, 213, 381

D

D'AGATA, Antoine, 505
 D'HARNONCOURT, Anne, 54, 298, 384

D'HARNONCOURT, René, 340, 341
D'HOEY, Jean, 270
DA COSTA, Valérie, 6, 17, 365
DACHY, Marc, 118, 325
DAGBERT, Anne, 108
DAGEN, Philippe, 141, 166, 178, 204, 211, 282, 311, 454, 455
DAHN, Walter, 224
DALLAMURA, Madallena, 358
DAMISCH, Hubert, 468
DAMOURETTE, Jacques, 9
DANEY, Serge, 366
DANTO, Arthur, 376, 426, 472
DARBLAY, Aymée, 166
DARBOVEN, Hanne, 94, 168, 374
DARMON, Éric, 171
DAUCHEZ, Cécile, 404
DAUGHADAY, Charles, 32
DAUGHERTY, James, 290
DAUMIER, Honoré, 280
DAURIAC, Jacqueline, 201, 203, 350, 351
DAUTREY, Jehanne, 12, 172
DAVALLON, Jean, 47
DAVENPORT, Ian, 377
DAVEY, Michel, 94
DAVID, Catherine, 103, 384, 431, 437, 446, 595
DAVID, Jacques-Louis, 14, 72, 273, 274
DAVIDSZ, Jan, 31
DAVVETAS, Démosthènes, 109
DAWSON, Verne, 35
DE BALZAC, Honoré, 281, 422
DE BOEWER, Charlotte, 404
DE CAMPOS, Alvaro, 109
DE CAZALET, Astrid, 371
DE CHARDIN, Teilhard, 484
DE CHARMOY, Cozette, 173
DE CHASSEY, Éric, 59
DE CHAVANNES, Puvis, 100
DE CHIRICO, Giorgio, 177
DE COINTET, Guy, 37
DE DUVE, Thierry, 102, 296, 376, 425
DE FORBIN, Auguste, 272
DE GOYA, Francisco, 94
DE HOÏM, Vincent, 498
DE KONING, Krijn, 352
DE KOONING, Elaine, 473
DE KOONING, Willem, 52, 54, 183
DE LANDA, Manuel, 13, 142, 156, 159
DE LEEUW, Riet, 7
DE LLANO, Pedro, 93
DE LOISY, Jean, 57, 399
DE MAISON ROUGE, Isabelle, 269, 407
DE MARIA, Walter, 51, 206
DE MEAUX, Charles, 365, 368
DE MENIL, Dominique, 41, 42, 43, 44, 46
DE MENIL, Jean, 41, 42, 43, 44, 46
DE MURALT, Roland, 240
DE PALMA, Brett, 128
DE QUINCEY, Thomas, 134
DE ROOIJ, Willem, 365
DE ROSA, Maria, 255
DE RUYTER, Thibaut, 232, 233
DE SAINT PHALLE, Niki, 98
DE STAËL, Nicolas, 69, 72, 73
DE VRIES, herman, 396
DE WAAL, Edmund, 24, 374
DE WENDELSTADT, Albertine, 98
DEAN, James, 64
DEBADOV, Dimitry, 328
DEBAILLEUX, Henri-François, 201, 351, 352, 353, 354
DEBAISE, Didier, 9, 142, 158
DEBANNE, Vincent, 498
DEBORD, Guy Ernest, 94, 139, 366
DEBUSSY, Claude, 55, 169, 270
DECAIX, Johan, 499
DECLERCQ, Alain, 58
DÉCOSTERD, André, 404
DECRAUZAT, Philippe, 37
DECTER, Joshua, 389, 446
DEFEO, Jay, 35, 451
DEFERT, Daniel, 1125
DEGAS, Edgar, 284, 314
DEGENER, David, 51
DEGOT, Ekaterina, 17
DEGUY, Michel, 101
DÉJEAN, Gallien, 67, 498
DEJODE, Sophie, 58
DEL RENZIO, Toni, 300, 303
DEL VECCHIO, Gigliotto, 445
DELACOUR, Yann, 81
DELACOURT, Sandra, 172, 496
DELACROIX, Eugène, 276, 467
DELANO, Jack, 341
DELANOË, Bertrand, 111
DELAUNAY, Alain, 148, 151
DELAUNAY, Robert, 177
DELEUZE, Gilles, 10, 13, 86, 90, 92, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 169, 220, 235, 236, 237, 238, 253, 261, 307, 314, 366, 382, 418, 420, 429, 463, 464, 466, 478, 482, 484, 491, 493, 512
DELIGNY, Fernand, 94
DELILLE, Damien, 396
DELLA FRANCESCA, Piero, 88
DELLER, Jeremy, 22, 34
DELTCHEV, Boris, 166
DEMAND, Thomas, 411
DEMBY, Éric, 394
DEMESTER, Jeremy, 361, 362
DEMPSEY, Andrew, 309
DEN OUDSTEN, Frank, 297, 412
DENEUVE, Catherine, 80
DENIS, Claire, 78, 79
DENIS, Maurice, 252
DENIS, Raphael, 85
DENNETT, Daniel, 461

DENON, Vivant, 272
 DÉOTTE, Jean-Louis, 462
 DERFUS, Dana, 30
 DERNIE, David, 358
 DEROO, Rebecca, 435
 DEROUBAIX, Damien, 209
 DEROUET, Nathalie, 81
 DERRIDA, Jacques, 23, 77, 88, 90, 110, 122, 123, 139, 143, 145, 147, 154, 159, 160, 163, 243, 360, 401, 418, 422, 423, 424, 426, 463, 482
 DERRIEN, Marianne, 445
 DÉSANGES, Guillaume, 211
 DESCAMPS, Sonia, 410
 DÉSIRÉE, Alexander, 498
 DESNOYERS, Fernand, 280
 DESPENTES, Virginie, 248, 249
 DESVIGNES, Cécile, 381, 403, 472
 DETTERER, Gabriele, 38, 187
 DEUTSCHE, Rosalyn, 388
 DEVÈZE, Laurent, 405, 406
 DEVIER, Charlie, 267
 DEWEY, John, 136, 427, 506
 DEYDIER, Christian, 83
 DEYER, Werner, 394, 395
 DEZEUZE, Daniel, 190, 468
 DI ROSA, Hervé, 128
 DIBBETS, Jan, 236
 DIDEROT, Denis, 271
 DIDI-HUBERMAN, Georges, 12, 77, 91, 93, 94, 95, 112, 121, 132, 135, 136, 176, 222, 503, 507, 509, 513
 DIEDERISCHSEN, Dietrich, 229
 DIETMAN, Erik, 196
 DIETRICH, Cyril, 209, 229
 DIETZ, Steve, 434
 DILLER, Michael, 216, 218, 233
 DIMITROFF, Dagmar, 218
 DINAHET, Marcel, 58, 208
 DINE, Jim, 454
 DING, Debbie, 403
 DION, Mark, 183, 388, 435
 DISCH, Thomas, 67
 DISNEY, Walt, 199, 202
 DJIAN, Philippe, 12, 83, 85, 86, 87
 DOCQUIERT, Françoise, 163, 389, 371, 469
 DODGE, Jason, 372
 DOLLA, Noël, 193, 372
 DÖLP, Meike, 235
 DOMINGUEZ, Oscar, 51, 63
 DONATONI, Franco, 170
 DONGUY, Jacques, 165, 196
 DONIN, Nicolas, 170
 DONNELLY, Trisha, 35, 41
 DONZEAUD, Antoine, 498
 DORLIN, Elsa, 7
 DORNER, Alexander, 41, 322, 323, 331, 334, 385, 506
 DOUGLAS, Stan, 253, 364, 513
 DOUILLARD, Carole, 477
 DOWNSBROUGH, Peter, 206
 DRABBLE, Barnaby, 435, 446
 DRAGUET, Michel, 102
 DRAPATZ, Sigrun, 242
 DREIER, Chris, 218
 DREIER, Katherine, 298, 290, 297, 511
 DREYFUS, Charles, 173, 287
 DRODNICK, Jim, 18
 DROHOJOWSKA-PHILIP, Hunter, 451, 452, 453, 454
 DROUAULT, Gilles, 371
 DROUGUET, Noémie, 272
 DRUGEON, Stéphanie, 403
 DRUTT, Matthew, 325
 DU BOIS, Guy René, 338
 DUBOSC, Sophie, 381, 472
 DUBREUIL, Jean-François, 190
 DUBUFFET, Jean, 52, 176
 DUCHAMP, Marcel, 14, 48, 51, 52, 64, 90, 93, 94, 96, 116, 117, 118, 131, 156, 169, 170, 177, 195, 197, 238, 252, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 306, 309, 310, 311, 312, 314, 317, 318, 324, 344, 347, 372, 375, 376, 377, 384, 401, 416, 438, 439, 448, 451, 454, 457, 468, 502, 504, 507, 511, 512
 DUCHOW, Achim, 224
 DUDA, Juiane, 235
 DUGAT, Anne Lise, 359, 361
 DULGUEROVA, Elitza, 412, 413
 DUMONT, Stephen D., 150
 DUNAND, Jean, 83
 DUNETON, Louise, 498
 DUNS SCOT, Jean, 13, 146, 147, 149, 150, 151, 155, 162, 164, 461
 DUPEYRAT, Jérôme, 445
 DUPONCHELLE, Valérie, 80, 89
 DUPOND, Pascal, 479
 DUPRAT, Hubert, 202
 DUPUY, Dector, 202
 DUPUY, Jean, 478, 482
 DURAND-RUEL, Christophe, 210
 DURAND, Régis, 349
 DURANTY, Edmond, 280
 DURAS, Marguerite, 364, 366
 DURER, Albrecht, 25, 301, 450
 DUSTAN, Guillaume, 366
 DUTKO, Jean-Jacques, 81
 DUVAL, Anne-Sophie, 83

E
 E BOETTI, Alighiero, 93
 EAMES, Charles, 301, 347
 EAMES, Ray, 347
 EARLY, Walter, 364
 ECHENOZ, Jean, 86
 ECKER, Bogomir, 12, 99, 100, 105, 106, 107, 185
 ECO, Umberto, 83, 133, 422
 EDELHEIT, Martha, 258
 EDELMAN, Bernard, 426
 EDISON, Thomas, 170
 EGAÑA, Miguel, 202
 EGOYAN, Aton, 73
 EIGENHEER, Marianne, 435, 446
 EINS, Stefan, 481
 EISENSTEIN, Sergueï, 328
 EKEBERG, Jonas, 434

ELEMENTO, Nathalie, 350, 351
ELIE, Maurice, 143
ELISABETH, Bruno, 51
ELLROY, James, 366
ELMGREEN & DRAGSET, 368, 372, 411
ELZÉVIR, 166
EMIN, Tracey, 61, 244, 310, 378
ENGEL, Pascal, 158
ENGRAMER, Sammy, 371
ENO, Brian, 168, 169
ENWEZOR, Okwui, 388, 400, 437
ERDMANN, Anatol, 219
ERÉBO, Robert, 193
ERGINO, Nathalie, 58
ERNST, Max, 65, 300
ESCHER, Mc, 67
ESNER, Rachel, 212
ETIENNE, Marc, 371, 372
etoy Corporation, 379, 406
EUCKEN, Rudolf, 144
EVAN, Gareth, 435
EVANS, Walker, 94, 338, 341
EWALD, François, 125
EWIG, Isabelle, 390, 397

F

FABRA, Marie-Hélène, 508
FABRE, Chloé, 210
FAERBER, Johan, 73
FAHLSTRÖM, Öyvind, 94, 196
FAHMY, Thierry, 266
FAIRHURST, Angus, 377, 378
FALCKENBERG, Harald, 77, 92, 94, 316
FALGUIÈRES, Patricia, 117, 118, 291, 408
FAN, Shen, 17
FANCHON, Sylvie, 197
FANTIN-LATOUR, Henry, 87
FARAGO, Max, 264
FARINA, Aurelien, 85
FAROCKI, Harun, 194, 388
FARRELLY, Peter, 364
FATO, Matteo, 403
FAU, Alexandra, 403, 445
FAUCHEREAU, Serge, 76

FAURE, Pierre, 396
FAUST, Jeanne, 242
FAUST, Marina, 365
FAUSTINO, Didier Fiuza, 207
FAUTRIER, Jean, 183
FAVIER, Philippe, 22
FEBVRE, Lucien, 92
FEININGER, Lyonel, 252
FELDMANN, Hans-Peter, 93, 372
FELSCH, Philipp, 162
FEND, Peter, 364
FERDINAND II (Archiduc d'Autriche), 26
FERGUSON, Bruce W., 246, 411
FERLINGHETTI, Lawrence, 188
FERRÈRE, Xavier, 267
FERRERI, Marco, 364
FETTING, Rainer, 129, 225
FIBISCHER, Bernard, 394
FIETZEK, Gerti, 415
FILIPOVIC, Elena, 17, 267, 276, 446, 512
FILLIOU, Robert, 15, 51, 58, 59, 94, 96, 99, 111, 112, 144, 173, 174, 175, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 219, 221, 238, 252, 253, 369, 372, 375, 376, 404, 504
FINCH, Christopher, 67
FINCH, Mick, 197
FIORE, Jessamyn, 479
FIRMAN, Daniel, 371
FIRST, Danny, 265
FISCHER, Urs, 11, 15, 35, 154, 253, 362, 363, 370, 371, 413
FISCHL, Eric, 12, 126, 127, 128, 130, 131, 132
FISCHLI, Peter, 94, 364, 372
FISHER, Jennifer, 18
FISHER, Mark, 504
FIT (Freie Internationale Tankstelle), 247, 249, 379, 406
FLAUBERT, Gustave, 382
FLAVIN, Dan, 185, 206
FLECK, Robert, 428, 429
FLEISCHER, Alain, 94, 202
FLEISS, Elein, 204

FLETCHER, Annie, 446
FLEURY, Sylvie, 37, 372
FLOC'H, Nicolas, 208, 372
FLUSSER, Vilém, 448
FLYNT, Henry, 51
FOCILLON, Henri, 92
FOHR, Andreas, 182, 225, 229, 321
FONDANE, Benjamin, 94
FONTAINE, Claire, 58
FONTANA, Lucio, 292, 332
FONTCUBERTA, Joan, 506
FORD, Charles Henri, 348
FORESTIER, Amélie, 371
FORMICA, Jean-Pierre, 349
FORMIS, Barbara, 375
FORRESTER, Viviane, 366
FOSTER, Hal, 388, 391
FOUCAULT, Michel, 16, 60, 90, 93, 103, 122, 125, 142, 159, 162, 164, 206, 218, 220, 238, 239, 366, 382, 418, 422, 423, 425, 436, 443, 444, 458, 466, 467, 469, 470, 482
FOULKES, Llyn, 451
FOURES-VARNIER, Jade, 498
FOUREY, Morgane, 372
FOURNEL, Jacques, 202
FOURNIER, Thierry, 477
FRAMIS, Alicia, 350
FRANCASTEL, Pierre, 92, 284
FRANCBLIN, Catherine, 73, 110, 336, 365, 366, 407
FRANCE-LANORD, Hadrien, 239, 471, 472
FRANCESCHI, Xavier, 399
FRANÇOIS, Jean-Charles, 189
FRANÇOIS, Michel, 350, 351, 372
FRANK-DUMAS, Elisabeth, 68
FRANK, Didier, 464
FRANKEL NATHANSON, Marjorie, 45
FRANKFURTER, Alfred, 294
FRASER, Andrea, 12, 21, 114, 257, 259, 388, 395, 435, 476

FREESS, Maïke, 396
FREESTONE, Anthony, 381, 472
FRENKEL, Vera, 96
FRERA, Anna, 497
Frères Chapman (Les), 62, 285, 310
Frères Ripoulin (Les), 191
FREUD, Sigmund, 63, 117, 238, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 401, 409, 467, 468,
FREY, Bruno S., 435
FRIED, Michael, 283
FRIEDLANDER, Lee, 181
FRIEDMAN, Dan, 128, 368
FRIEDMANN, Gloria, 202
FRITSCH, Katharina, 442
FRIZE, Nicolas, 111, 114
FROESE, Dieter, 481
FROMANGER, Gérard, 69, 122
FROMENT, Jean-Louis, 356, 357
FRONSAC, Julien, 66, 67, 68
FRY, Roger, 302
FUCHS, Rudi, 108
FÜHNER, Hermann, 27
FUKASAWA, Naoto, 81
FULLER, Buckminster, 23, 55, 184
FURCY-RAYNAUD, Marc, 271
FUSC, Coco, 388

G

GABO, Naum, 177, 324
GABONI, Raoul, 191
GAGOSIAN, Larry, 34, 80, 153, 369, 375, 417
GALE, Peggy, 96, 260
GALIEN, Jacques, 7
GALLACCIO, Anya, 377
GALLIANO, John, 78
GALLO, Francesca, 74
GALLOWAY, Alexander R., 121, 158
GANZER, Jim, 30
GARAICOA, Carlos, 350
GARCIA TORRES, Mario, 230, 231
GARCIA, Hélène, 209
GARCIA, Marc-Henri, 267

GARCIA, Tristan, 143, 156
GARET, Jedd, 128
GARNIER, Alaric, 500
GARNIER, Claire, 396
GARRAU, Marie, 7
GASIOROWSKI, Gérard, 88, 372
GAUDEFRY, Isabelle, 184
GAUDREAU, Chantal, 252
GAUGUIN, Paul, 177
GAUTEL, Jakob, 112, 113, 206
GAUTHIER LAROCHE, Georges, 444
GAVILLET & RUST, 58, 59
GAVIN, Alice, 498
GEBAUER, Kiki, 242
GECTHOFF, Sonia, 451
GEERS, Kendell, 350, 351
GEHRY, Frank, 39, 502
GELATIN, 173, 506
GELLERT, Hugo, 338
GELZER, Gilgian, 197
GENELIN, Julie, 22, 23
GENERAL IDEA, 59, 96, 197, 219, 202, 221, 255, 258, 364, 385
GENETTE, Gérard, 123, 144, 382, 439, 457
GENIES, Bernard, 418
GEORGACOPOULOS, Alexis, 67
GEORGE, Adrian, 392
GERBAUD, Florian, 166
GERBAULT, Alain, 202
GERBER, Alison, 476
GERBET, Charles, 156, 157
GEREDE, Dr. Selçuk, 202
GÉRICAULT, Théodore, 184
GERMANI, Elio, 403
GERMER, Stefan, 183, 229
GERNES, Paul, 37
GERNREICH, Rudi, 29
GERSTENBERG, Jörn, 235
GESING, Rolf, 235
GETTE, Paul-Armand, 112, 166, 173
GEVE, Thomas, 94
GHANDOURHERT, Maya, 94
GHEORGHE, Catalin, 114, 434, 446

GIACOMETTI, Alberto, 94, 177, 355
GIALLO, Vito 45
GIATTINO, Gabrielle, 446, 447
GIEDION, Sigfried, 304
GILBERT & GEORGE, 244, 370, 409
GILISSEN, Maria, 101, 104
GILLI, Claude, 193
GILLICK, Liam, 15, 138, 204, 259, 362, 363, 364, 365, 368, 372, 450, 455, 456, 457, 458, 493, 498
GIMEL, Augustin, 29, 166
GINER, Pierre, 59, 60
GINGERAS, Alison, 370, 411
GINSBERG, Allen, 52, 188
GIONI, Massimiliano, 248, 367, 368, 369, 399
GIORNO, John, 36, 37, 175, 504
GIRONCOLI, Bruno, 35
GIROUARD, Tina, 479
GIROUD, Michel, 287
GISINGER, Arno, 94, 95
GLASS, Philip, 171, 189
GLAXIA, Sara, 506
GLEADOWE, Teresa, 391, 446
GLENN-MURRAY, Lydia, 266
GLICENSTEIN, Jérôme, 7, 115, 315, 334, 361, 362, 384, 409, 412, 429, 445, 448, 466, 498
GLISSANT, Édouard, 17, 84, 85, 116, 117, 135, 136, 152, 190, 191, 193, 314, 385, 418, 419, 463, 464, 465, 484, 486, 514, 515
GLOBERMAN, Steven, 435
GLÖCKNET, Hermann, 221
GLORIEUX, Guillaume, 131
GOB, André, 272
GOBER, Robert, 35, 315, 318
GODARD, Agnès, 78
GODARD, Jean-Luc, 12, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 94, 95, 238, 242, 342, 364, 366, 502

- GOEBEL, Johannes, 57
 GOETHE, Johann
 Wolfgang, 94, 281
 GOETZ, Andrian, 82
 GOIFFON, Juliette, 371
 GOKALP, Sébastien, 459
 GOLDBERG, Michael, 180
 GOLDIN, Nan, 260
 GOLDSTEIN, Ann, 227,
 228, 315
 GOLDSTEIN, Jack, 259
 GOLDSTEIN, Mark, 316
 GOMBRICH, Ernst, 132
 GONNET, Christophe, 166
 GONZALEZ-FOERSTER,
 Dominique, 15, 75, 76, 138,
 362, 363, 364, 365, 366,
 398, 413, 429, 432, 444, 510
 GONZALEZ-TORRES,
 Félix, 259, 365
 GONZALEZ, Angelica, 465
 GOODE, Joe, 30
 GOODMAN, Mitchell, 474
 GOODMAN, Nelson, 123
 GORDON STOUT,
 Richard, 219
 GORDON, Douglas, 119,
 364, 456
 GORDON, Kim, 183
 GÖRGEN, Annabelle, 292,
 293
 GORKY, Arshile, 52, 348
 GOTTHARDT, Alexxa, 265
 GOUBAND, Virginie, 500
 GOURMEL, Yoann, 248,
 446
 GOVAN, Michael, 389
 GOY, Bernard, 262, 396
 GRACE, Claire, 17
 GRACE, Trudis, 258
 GRACQ, Julien, 87
 GRAHAM, Beryl, 434
 GRAHAM, Dan, 117, 155,
 202, 203, 364
 GRANDGEORGES, Pierre-
 Yves, 202
 GRANOUX, Pierre, 234
 GRASSKAMP, Walter, 202
 GRASSO, Laurent, 401
 GRATALOUP, Victorine,
 497
 GRAU, Donatien, 87, 429,
 432
 GRAU, Oliver, 434
 GRAVES, Nancy, 258
 GRAW, Isabelle, 121, 229,
 365, 388
 GRAY, Eileen, 237
 GREEN, Renée, 388, 435
 GREENBERG, Clement,
 46, 182, 156, 345
 GREENBERG, Reesa, 411
 GREGOIRE XIII (pape), 28
 GREGORY, Steven, 378
 GRENIER, Catherine, 298,
 368, 369, 435
 GRENVILLE, Bruce, 502
 GRIGELY, Joseph, 211
 GRIPPE, Peter, 55
 GRIS, Juan, 290
 GRISLAIN, Louise, 498
 GROPIUS, Walter, 129,
 332, 333, 334
 GROS, Frédéric, 125
 GROSS, Alex, 475
 GROSSE, Isabelle, 205
 GROSSMAN, Nancy, 35
 GROSZ, George, 94, 329,
 326
 GROUP MATERIAL, 17,
 259, 260, 364, 413
 GROUSSIN, Lucie, 396
 GROYS, Boris, 77, 438,
 439, 440, 444, 489
 GRZESZYKOWSKA,
 Aneta, 367
 GUATTARI, Félix, 13, 135,
 142, 143, 144, 145, 146,
 148, 150, 151, 152, 159,
 163, 218, 220, 236, 261,
 314, 382, 429, 448, 466,
 478, 482, 491, 492, 535
 GUELAUD, Pauline, 84
 GUENA, Clarence, 371
 Guerilla Art Action Group,
 16, 473, 476
 GUERRIN, Michel, 353
 GUET, Michel, 10
 GUGGENHEIM, Peggy,
 297, 300, 303, 344
 GUILLAUME, Ann, 22, 23
 GUILLAUMIN, Armand,
 284
 GUILLEMOT, François,
 191
 GUILLET, Adrien, 372
 GUILLOT, Antoine, 426
 GUILLOT, Claire, 184
 GUIMBREIERE, André,
 102
 GUINOCHE, François,
 202
 GUITTON, Maxime, 498
 GUNNING, Lucy, 39
 GUPTA, Subodh, 350, 351
 GURNEY, Kim, 435
 GURSKY, Andreas, 39, 107
 GUSAN, Gilbert, 178
 GUSTON, Philip, 39, 55
 GYGI, Fabrice, 37
 GYSIN, Brion, 35, 169
- ## H
- HAACKE, Hans, 21, 96,
 114, 388
 HABBERJAM, Barbara,
 151
 HABIB, André, 73, 138
 HÄCKEL, Simone, 242
 HACKER, Dieter, 128
 HACKETT, Pat, 43
 HADDAD, Michèle, 276
 HAECKEL, Ernst, 94
 HAGSPIEL, Wolfram, 325
 HAINS, Raymond, 73, 94,
 411
 HALBREICH, Kathy, 434
 HALDORF, Erik, 190
 HALIMI, Serge, 366
 HAMANAKA, Katsu, 81
 HAMBLETON, Richard,
 128
 HAMILTON FINLAY, Ian,
 174, 202
 HAMILTON GRANT, Iain,
 158, 485, 536
 HAMILTON, Richard, 14,
 17, 52, 66, 67, 175, 237,
 238, 298, 299, 300, 301,
 302, 303, 304, 305, 306,
 307, 308, 309, 310, 311,
 312, 313, 376, 378, 451,
 504, 510
 HAMMOND, Romy, 397
 HAMMONS, David, 372
 HANNULA, Mika, 256
 HANRU, Hou, 111, 114
 HANSEN, Al, 174
 HANUSCH, Michael, 235
 HARDING, Adrian, 202
 HARDING, Anna, 434
 HARDT, Michael, 217
 HARDY, David, 372
 HARE, David, 289, 348

HARING, Keith, 128, 370
 HARLOW, Harry, 314
 HARMAN, Graham, 13, 142, 152, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 187, 484, 485, 536
 HARRIS, Ed, 297, 347
 HARRIS, Jonathan, 434, 435
 HARRISON, Charles, 308, 445
 HARRISON, Dew, 18
 HARRISON, Rachel, 11, 38, 137, 153, 259, 266
 HARTEN, Jürgen, 103, 226, 238, 409, 489
 HARTUNG, Hans, 72
 HARTVIG, Nicolai, 83
 HARVEY, David, 388
 HARVEY, Marcus, 378
 HARVEY, Ross, 434
 HARZER, Verena, 217
 HASSAY, Jeff, 265
 HATCHER, David, 235
 HATOUM, Mona, 41, 350, 351
 HATTAN, Éric, 58, 290
 HAUSSMANN, Raoul, 252, 287
 HAY, Anaïs, 267
 HAYES, Sharon, 388
 HEARTFIELD, John, 94, 241, 286, 329
 HEGEL, 90, 160, 187, 416, 461, 469, 470
 HEGEWISH, Katharina, 409
 HEIDEGGER, Martin, 14, 16, 55, 56, 75, 90, 91, 123, 146, 149, 151, 152, 154, 156, 157, 159, 160, 162, 238, 239, 240, 317, 433, 463, 464, 466, 470, 471, 482
 HEIDSIECK, Bernard, 175, 189
 HEIMBACH, Wolfgang, 31
 HELGUERA, Pablo, 398
 HÉLION, Jean, 176
 HELL, Ter, 128
 HEMINGWAY, Ernest, 32
 HEMKEN, Kai-Uwe, 324, 326, 408
 HENDERSON, Judith, 303
 HENDERSON, Nigel, 299, 300, 301, 303
 HENDRICKS, Jon, 194, 476
 HENDRIX, Jimmy, 118
 HENNINGS, Emmy, 285
 HENRION, Isabelle, 445
 HENROT, Camille, 84, 358, 484
 HENRY, Bertrand, 22
 HENRY, Céline, 496
 HENRY, Maurice, 291
 HENRY, Pierre, 169
 HENZE, Volker, 219
 HERBERT, Martin, 128
 HERFORT, Frank, 232
 HERMANN, Meyer, 316
 HERNANDEZ, Olivia, 403
 HEROLD, Georg, 224, 236, 370
 HERSANT, Isabelle, 206
 HERSCHEL, William, 507
 HERVÉ, Lucien, 238
 HERZOG & DE MEURON, 41, 325, 355, 364
 HERZOGENRATH, Wolfgang, 325
 HESSE, Eva, 117, 414
 HEUZE, Bruno, 153
 HIGELIN, Jacques, 189
 HIGGINS, Dick, 18, 174, 175, 195, 196, 371, 418, 419
 HIGGINS, Tim, 40
 HIGGS, Matthew, 211
 HIGGS, Robert J., 32
 HIGHSTEIN, Jene, 481
 HILAIRE, Norbert, 76
 HILDEBRANDT, Hans, 327
 HILLER, Lejaren, 53
 HILLER, Susan, 94
 HILSEN RATH, Edgar, 56
 HINDERER, Max Jorge, 17
 HIRSCH, Stefan, 338
 HIRSCHHORN, Thomas, 200, 211, 364, 388, 462
 HIRST, Damien, 15, 62, 310, 353, 362, 363, 374, 377, 378, 379, 413
 HITCHCOCK, Alfred, 70, 319
 HÖCH, Hannah, 93, 286, 287, 329, 502
 HOCHULI, Andreas, 67
 HÖCKELMANN, Antonius, 183
 HOCKNEY, David, 80, 129, 311, 442
 HODGKIN, Howard, 184, 374
 HOEDICKE, Karl-Horst, 128
 HOET, Jan, 385, 409
 HÖFER, Candida, 107, 396
 HOFFMANN, Jens, 212, 236, 315, 388, 392, 399, 429, 411, 445, 447
 HOFFMANN, Leni, 107
 HOFFNER, Arthur, 500
 HOLBEIN, Hans, 178
 HOLE Garden, Les, 506
 HOLERT Tom, 182
 HOLLAND DAY, Fred, 336
 HOLLANDE, François, 254
 HOLLER, Carsten, 236
 HOLROYD, Geoffrey, 303
 HOLZER, Jenny, 128, 202, 259, 388
 HOLZMAN, Winnie, 364
 HOME, Stewart, 244
 HOMER, William Innes, 337
 HONORE, Vincent, 498
 HOOPS, Walter, 15, 180, 298, 385, 414, 415, 416, 436, 447, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 511
 HOPTMAN, Laura, 41, 394
 HORN, Roni, 94
 HOROWITZ, Jonathan, 364
 HOROWITZ, Noah, 435, 445
 HOTZEL, Hans-Dirk, 107
 HOUELLEBECQ, Michel, 365, 366, 512
 HOVING, Thomas, 436
 HOWARD, Mrs H.T., 338
 HOWARD, Rachel, 378
 HUBAUT, Joël, 236, 287
 HUBER, Patrick, 216, 234, 241, 508
 HUBER, Thomas, 12, 105, 106, 107, 130, 184
 HUBERMAN, Anthony, 17, 42
 HUEBLER, Douglas, 94
 HUELSENBECK, Richard, 117
 HUGHES, Fred, 44
 HUGUET, Charlotte, 395
 HUGUET, Rodolphe, 234

HUITOREL, Jean-Marc, 58
HULTEN, Pontus, 34, 42,
70, 76, 192, 197, 383, 387,
429, 473
HUMBLE, Keith, 188
HUME, Gary, 378
HUMPHREY, David, 128
HUNT, Bryan, 128
HUNTINGTON, Samuel,
365
HUPPERT, Isabelle, 80
HURÉ, Jean-Luce, 401
HUSKY, Suzanne, 266
HUSSLER, 122, 148, 156,
157, 159, 463
HÜTTNER, Per, 362, 445
HUYGHE, Pierre, 75, 210,
363, 444
HYPPOLITE, Jean, 468,
469

I

IBK, 378, 405
IC, Hervé, 380, 471
ICHIYANAGI, Toshi, 51
IFP, 363
IGNATOVICH, Boris, 327
ILES, Chrissie, 387
IMHOF, Seppi, 98
IMMENDORFF, Jorg, 128
Independent Group, 62, 65,
66, 297, 298, 299, 302, 303,
304, 305, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 501
INDIANA, Robert, 83
INGOLD Airlines, 378, 405
INGRAND, Hervé, 166
INGRES, Jean-Auguste-
Dominique, 72, 100
INKSTER, Dean, 17
IOANNOU, Athina, 350,
351
IOLAS, Alexander, 44, 347
IPPOLITO, Angelo, 180
IRAVANIAN, Mehrdad,
259
IRELAND, Patrick, 116,
117, 118
IRWIN, Robert, 180, 450,
488
ISAACS, John, 180
ISABEY, Jean-Baptiste, 274
ISABEY, Léon, 277
ISERMANN, Jim, 39, 500

ISRAEL, Alex, 441

J

JAAR, Alfredo, 387
JACOB, Max, 140
JACOMIJS Snoep,
Michaël, 79
JACQUEMET, Gisèle, 166
JACQUET, Alain, 195
JACQUET, Claire, 210, 372
JAGUER, Edouard, 288
JAKUBEC, Doris, 177, 178
JAMES, Gareth, 387
JAMES, Henri, 132
JAMESON, Fredric, 365
JAMET CHAVIGNY,
Stéphanie, 404, 405, 406
JAMIE, Cameron, 363
JANKOWSKI, Christian,
409
JAN RENDERS, Willem,
324
JANCO, Marcel, 284
JANIS, Sidney, 294
JANSSENS, Ann Veronica,
349, 350, 351
JAPPE, Anselm, 139
JASKEY, Jenny, 448
JAUNIN, Françoise, 38, 361
JEAN, Marcel, 290, 292
JEANPIERRE, Laurent,
431, 440, 457
JEFFERY, Celina, 18
JEFFREY, Ian, 376
JENNEY, Neil, 119, 120,
153
JENNINGS, Terry, 51
JESTRAM, Rainer, 220
Jesus had a sister
productions, 378, 405
JEZEQUEL, Claire-Jeanne,
166
JIEUN Lee, Jennie, 265
JIMENEZ, Marc, 437
JOANNOU, Dakis, 418
JOHNS, Jasper, 36, 42, 52,
55, 131, 185, 195, 317, 369,
506
JOHNSON Bryan Stanley,
54
JOHNSON, Philip, 42
JOHNSON, Ray, 51, 195,
252
JOHNSTON, Daniel, 505

JOIGNOT, Frédéric, 462
JOISTEN, Bernard, 208,
364
JOLLES, Adam, 294
JOLLY, Édouard, 60
JOLY, Patrice, 214, 356,
374
JONAS, Joan, 259
JONES, Barbara, 312
JONES, Ronald, 48
JOO, Michaël, 377
JOPLIN, Janis, 118
JORDAN, Neil, 363
JORN, Asger, 139, 410
JOSEPH, Pierre, 275, 363,
364, 365
JOSEPHSOHN, Hans, 35
JOUANNAIS, Jean-Yves,
201, 348, 355, 356
JOUBERT, Bernard, 197
JOUFFROY, Alain, 9, 10,
140
JOURMARD, Véronique, 395
JOUSSE, Thierry, 78
JOUVAL, Sylvie, 144, 195
JOYCE, James, 23, 49, 50,
52, 54, 109, 131, 137, 151,
169, 237, 299, 501
JUDD, Donald, 107, 108,
181, 185, 387, 455, 473
JULIEN, Isaac, 387
JUNG, Carl Gustav, 148
JUNG, Theodor, 340
JUST, Michaël, 351

K

KACHUR, Lewis, 18, 294
KAEPPELIN, Olivier, 88,
90, 91
KAGOSHIMA, Ewao, 128
KAHN, Douglas, 87
KAHN, Louis, 357
KAITAVUORI Kaija, 391
KAMENSKY Volko, 241
KAMINSKY Adolfo, 505
KANDINSKY Vassily, 51,
409
KANT, Emmanuel, 60, 88,
91, 134, 142, 147, 158, 159,
160, 186, 280, 481, 535
KANTOR Maïa, 84
KANTOR, Morris, 338
KAPLAN, R. L, 128
KAPP, David, 128

KAPROW, Allan, 52, 174
 KAR-WAI, Wong, 363
 KARAİNDROS, Jason, 111, 112
 KARMEN, Roman, 327
 KÄSTNER, Frank, 234
 KATZ, Alain, 441
 KAUFFMAN, Graig, 450
 KAUFMAN, Jane, 258
 KAUFMAN, Mikhail, 327
 KAWAMATA, Tadashi, 349, 351
 KAWARA, On, 94, 96, 205, 363, 367
 KEATON, Buster, 309
 KELLER, Christoph, 446
 KELLER, Terrance, 187
 KELLEY, Mike, 3, 14, 15, 94, 116, 136, 152, 153, 181, 182, 183, 210, 222, 227, 237, 259, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 362, 386, 400, 506, 509
 KELLY, Ellsworth, 41, 52
 KELLY, Mary, 387
 KEMPS, Niek, 201
 KENNEDY, Dedde, 32
 KENNEDY, Garry, 201
 KENNEDY, John F, 62, 64
 KERR, Les, 450
 KESTER, Grant H, 433
 KHALATOV, A.B, 325
 KHATIBI, Abdelkébir, 462, 463
 KHEDOORI, Toba, 35
 KHOURI, Charlotte, 499
 KIAROSTAMI, Abbas, 73
 KIECOL, Hubert, 227
 KIEDROWSKI, Thomas, 45
 KIENHOLZ, Edward, 15, 63, 180, 237, 238, 317, 384, 449, 450, 451, 452, 453, 454
 KIESLER, Frederick, 15, 23, 34, 296, 302, 305, 328, 335, 343, 344, 345, 346, 347, 348
 KIESLER, Lillian, 343, 346
 KIHM, Christophe, 440
 KIKOL, Larissa, 232
 KILIMNIK, Karen, 35, 363, 441
 KINDERMANN, Angelika, 104
 KING, Emily, 416, 417, 449
 KING, Scott, 37
 KIPPENBERGER, Martin, 17, 121, 175, 182, 183, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 236, 318, 504, 505, 506
 KIRILI, Alain, 467
 KIRSTEIN, Lincoln, 338
 KISTERS, Sandra, 212
 KITAHARA, Ai, 206
 KITANO, Takeshi, 364
 KIVELITZ, Christoph, 241
 KJELLMAN-Chapin, Monica, 312
 KLAUKE, Jürgen, 223
 KLEIN, Yves, 52, 83, 111, 174, 189, 193, 195, 298, 409, 467, 507
 KLEMM, Sebastian, 268
 KLESZCZ, Dorota, 498
 KLINGELHÖLLER, Harald, 107
 KLONOWSKI, Carine, 497
 KLOSSOWSKI, Pierre, 101, 177
 KLÜSER, Bernd, 404, 411
 KNAPSTEIN, Gabriele, 194
 KNATHS, Karl, 338
 KNIGHT, Christophe, 52
 KNIGHT, John, 202, 349, 351
 KNOWLES, Alison, 174, 195, 196
 KOBERLING, Bernd, 128
 KOELLA, Rudolf, 177
 KOENIG, Gloria, 347
 KOETHER, Jutta, 122, 182, 183, 224, 225, 226, 227, 229
 KOIRE, Shoko, 81
 KOKKONEN, Laura, 398
 KOLBOWSKI, Silvia, 388
 KOLLE, Régine, 166, 167
 KOOIKER, Paul, 505
 KOOLHAAS, Rem, 355, 364, 365
 KOONS, Jeff, 259, 318, 369, 378, 455
 KOPP, Jan, 209
 KORINE, Harmony, 183, 364, 365
 KOSHALEK, Richard, 54
 KOSSMANN Herman, 297, 412
 KOSTELANETZ, Richard, 49, 50, 51, 57, 170, 188
 KOSUTH, Joseph, 15, 21, 90, 96, 206, 362, 379, 380, 381, 382, 413, 475
 KOSZEWSKI, Zabo, 309
 KOURIS, Heather, 447
 KRAFTWERK, 314, 318
 KRAUSE KNIGHT, Cher, 18
 KRAUSS, Rosalind, 479
 KRAUSS, Ulrich, 268
 KRAUTH, Jean-Marie, 202
 KRAVAGNA, Christian, 435, 436
 KREBBER, Michael, 182, 183, 228
 KREMPF, Antoine, 254
 KREWANI, Julia, 242
 KRIEGER, William, 17
 KRISTEVA, Julia77, 421
 KRIWET, Ferdinand, 107
 KROPF, Laurent, 371
 KROPF, Stéphane, 37
 KRUGER, Barbara, 128, 259
 KRUSE, Käthe, 218
 KRYSA, Joasia, 434
 KTOURZA, Valérie, 141, 142, 213
 KUBELKA, Peter, 70
 KUBOTA Sebastian, 128
 KUBRICK, Stanley, 364
 KUHN, Laura, 54
 KUHN, Walt, 338
 KUMMER, Raimund, 106, 107
 KUNTZEL, Thierry, 349, 351, 352
 KUNZ, Emma, 35
 KUNZ, Georges Frederick, 27
 KÜPPERS, Sophie, 323, 324, 328
 KURZMEYER, Roman, 23, 119, 120, 263, 415, 416
 KUSHNER, Robert, 128
 KWASTEK, Katja, 434
 KWON, Miwon, 57, 114, 115
 KWONG, Tseng, 128
 L
 L'HOSTIS, Catherine, 98

LA VA, Barry, 479
 LABAT, Pierre, 403
 LABELLE-ROJOUX, Arnaud, 173, 354
 LABUSSIÈRE, Maëlle, 197
 LACHELIER, Henri, 119
 LACOMBE, Bertrand, 58
 LACOMBE, Gilles, 505
 LACROUX, Jean-Pierre, 9
 LACY, Steve, 189
 LAFONT, Suzanne, 166, 396
 LAFORGUE, Jules, 504
 LAFUENTE, Pablo, 17
 LAGEIRA, Jacinto, 6, 120, 121, 140, 141, 381
 LAGERFELD, Karl, 12, 83
 LAHUERTA, Claire, 432, 465
 LAIB, Wolfgang, 202
 LALANDE, André, 9, 144, 146
 LALONDE, Jean, 255
 LAM, Wilfredo, 83
 LAMARCHE-VADEL, Bernard, 88
 LAMARCHE-VADEL, Gaétane, 213
 LAMBERT, Alix, 37
 LAMBERT, Jean-Clarence, 196
 LAMBIE, Jim, 378
 LAMBRICHS, Georges, 101
 LAMMERT, Angela, 481
 LAMOUREUX, Vincent, 209, 404
 LAMY, Frank, 166
 LANAVERE, Marianne, 445
 LAND, Nick, 503
 LAND, Peter, 364
 LANDERS, Sean, 378
 LANDY, Michael, 377
 LANE, Abigail, 377
 LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 282
 LANGE, Dorothea, 318, 340
 LANGLOIS, Henri, 68, 69, 426
 LANNOY, Richard, 303
 LANTIER, Claude, 200
 LARIZADEH, Kourosh, 320
 LAROCHE, Hadrien, 293, 296
 LARRIEU, Daniel, 189
 LASCAULT, Gilbert, 99, 108, 109
 LASSALLE, Hélène, 380
 LATOUR, Bruno, 77, 365, 484
 LAUCOU, Christian, 173
 LAUDER, Ronald, 417
 LAUFER, Roger, 9
 LAUGIER, Sandra, 7
 LAUREL, Marie-Christine, 403
 LAUTREAMONT, 359
 LAVIER, Bertrand, 37, 69, 84, 201, 202, 349, 411, 442
 LAVINE, Steven, 357
 LAVRADOR, Judicaël, 349, 377
 LAWLER, Louise, 114, 201, 202, 259, 304, 365, 388
 LAYRAC, Renaud, 15, 379, 405, 406, 407
 LAZAR, Julie, 49, 53, 57
 LE BOIS, Benjamin, 210
 LE BON, Laurent, 129, 286, 418, 431
 LE BOUIL, Charles, 190
 LE BRICOMTE, Léa, 287
 LE BRUN, Charles, 270, 271
 LE CLEZIO, Jean-Marie, 86, 128, 193, 384
 LE CORBUSIER, 55, 94, 177, 220, 237, 238, 301, 303, 505
 LE CORRE, Laurent, 403
 LE DEUNFF, Laurent, 267
 LE GAC, Christophe, 204
 LE GAC, Jean, 12, 73, 99, 100, 107, 108, 109, 110, 11, 131, 173, 174, 175, 202, 504
 LE GALL, Guillaume, 397
 LE GENISSEL, Aurélien, 368
 LE GOFF, Alice, 7
 LE HOUELLEUR, Monique, 10
 LE NAIN (Frères), 275
 LE RIDER, Jacques, 281
 LE ROUGE, Gustave, 109
 LEARSON, Kate, 436
 LEBEER, Irmeline, 101
 LEBEL, Jean-Jacques, 188, 189, 190
 LEBLANC, Maurice, 109
 LEBLON, Guillaume, 58
 LÉBOUCQ, Brice, 78
 LÉBOVICI, Elisabeth, 117, 166, 355, 441, 442
 LEBRUN, Rico, 451
 LECCIA, Ange, 201, 202, 363, 364
 LECHNER, Marie, 336, 503
 LECHNER, Regna, 232
 LECKEY, Marc, 17, 362, 364
 LECLERC, Fabienne, 399
 LÉCOMTE, Frédéric, 404
 LÉCOMTE, Marcel, 101
 LÉCOMTE, Stéphane, 15, 23, 173, 359, 360
 LÉCOQ, Pascale, 505
 LÉCOQ, Richard, 505
 LEDOUX, Nicolas, 477
 LEE NOVA, Gary, 257
 LEE, Russell, 341
 LEE, Seulgi, 209
 LEE, Simon, 273
 LEERING, Jean, 327, 385
 LEFDUP, Jérôme, 505
 LEFEBVRE, Anne, 505
 LEFEBVRE, Antoine, 15, 100, 173, 404
 LEFEBVRE, Jean, 101
 LEFRANC, Jean, 148
 LEGER, Fernand, 89
 LEGER, Gabriel, 85
 LEGRAND, Julie, 205
 LEHMANN, Ann-Sophie, 212
 LEHRER-GRAIWER, Sarah, 265
 LEHRER, Erica, 435
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 9, 119, 142, 146, 148, 154, 159, 484
 LEIBOVITCH, Jean-Louis, 505
 LEIDER, Phil, 180
 LEMAIRE, Gérard-Georges, 271
 LEMAITRE, Maurice, 174
 LEMOINE, Serge, 280
 LEMONNIER, Anne, 391, 392
 LEMOYNE, François, 271
 LEMPert, Jochen, 505

LENGLOIS, Camille, 206
 LENIAUD, Jean-Michel, 47
 LEON X (pape), 270
 LEONARD, Zoé, 94, 435
 LEQUEUX, Emmanuelle, 399, 431
 LERNER, Adam, 187
 LEROUX, Gaston, 109
 LEROUX, Pierre, 275
 LEROY, Anaïs, 499
 LEROY, Louis, 284
 LESCOURRET, Marie-Anne, 132
 LESSER, Casey, 265
 LESTRIGANT, Frank, 28
 LEVASSEUR, Iris, 166
 LEVÉ, Édouard, 166, 167, 429
 LEVELL, Nocola, 18
 LÉVÊQUE, Claude, 292, 349, 350, 351, 441, 442
 LEVERTOV, Denise, 473
 LEVI STRAUSS, David, 414, 415, 447, 448
 LEVINAS, Emmanuel, 122, 123
 LEVINE, Les, 96, 298
 LEVINE, Sherrie, 254
 LEVY, Bernard-Henri, 12, 87, 88, 89, 90, 91
 LEW, Jeffery, 203, 263, 478
 LEWIS, Glenn, 96
 LEWIS, Joe, 128
 LEWIS, Tim, 378
 LEWITT Sam, 486
 LEWITT, Sol, 10, 52, 94, 117, 259, 374
 LEXTRAIT, Fabrice, 198, 199, 203
 LEYDIER, Richard, 361
 LICATA, René, 192
 LICHT, Alan, 57
 LICHTENSTEIN, Roy, 181, 195, 451, 454
 LIMERAT, Francis, 372
 LIN, Ma, 434
 LIND, Maria, 15, 393, 450, 455, 446, 457, 458, 510
 LINDMAN, Erik, 442
 LINDNER, Ute, 234, 235, 241, 507
 LINICH, Billy, 472
 LIPPARD, Lucy, 385, 475
 LIPSETT, Arthur, 502
 LISSITSKY, El, 15, 94, 146, 302, 306, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 333, 506
 LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, 323, 324, 328
 LITTLEFIELD, William, 338
 Living Théâtre, 189, 190
 LOBDELL, Frank, 451
 LOBEL, Michael, 47, 507
 LOCHER, Robert, 338
 LOESCH, Dennis, 500
 LOIRE, Cédric, 405
 LONG, Richard, 236, 414
 LONGO, Robert, 17, 37, 128, 259
 LONGONI, Alix, 17
 LOOCK, Friedrich, 220
 LOOS, Adolf, 316, 317
 LOPES, Teresa Rita, 109
 LORD, Andrew, 35
 LOREN, Cary, 116, 387
 LOUIS XIV, 131, 270, 272
 LOUIS, Annick, 421
 LOUVES, Adrienne, 209
 LOWCOST, Masto, 191
 LOWRY, Bates, 473
 LOWRY, Glenn, 417
 LOWRY, Malcolm, 385, 386
 LOZOWICK, Louis, 338
 LU, Pei-Yi, 434
 LUCAS, Sarah, 35, 62, 369, 377, 378, 409, 413
 LUCCHINI, Patrick, 38
 LUCIEN, Frédérique, 498
 LUCKMANN, Thomas, 483
 LUCRATE MILK (les), 191
 LUGINBÜHL, Bernhard, 98
 LUGON, Olivier, 329, 330, 333, 337, 339
 LUM, Ken, 395
 LUMB, Nicholas, 378
 LUMEY, Richard, 357
 LUNCH, Lydia, 226
 LÜPERTZ, Markus, 128
 LUQUET-Gad, Ingrid, 60, 214, 419, 484, 485, 497
 LURÇAT, Jean, 177
 LYNCH, Alan, 451
 LYNCH, David, 364, 490
 LYNES, George, 338
 LYOTARD, Jean-François, 12, 16, 73, 77, 78, 88, 90, 123, 218, 220, 294, 413, 437, 465, 466, 467, 468, 469, 511

M

MABRUT, Claire, 81
 MAC ADAMS, Alfred, 348
 MACAGY, Jermaine, 42
 MACIUNAS, George, 51, 96, 168, 188, 193, 371
 MACK, Heinz, 107
 MACLEAR, Christy, 184, 185
 MACLOW, Isabelle, 51
 MACUGA, Goshka, 17, 362, 385
 MADAoui, Daniel, 197
 MADERNA, Bruno, 170
 MAGAL, Frédérique, 200
 MAGRITTE, René, 44, 65, 90, 102, 196, 443
 MAHE, Gilles, 201, 202, 372
 MAHON, Alyce, 295
 MAHOU, Pascal, 190
 MAILLET Éric, 208
 MAINARDI Patricia, 277, 278
 MAINKA, Friederike, 350
 MAIRE, Benoît, 497
 MAIRESSE, Philippe, 208
 MAJERUS, Michel, 227
 MALABOU, Catherine, 143, 158, 160
 MALET, Léo, 291
 MALET, Rosa Maria, 309
 MALEVITCH, Kasimir, 323, 493, 506
 MALIK, Sahail, 448
 MALINA, Judith, 189
 MALLARME, Stéphane, 102, 117, 170, 504
 MALLET, Franck, 171
 MALOOF, Nikki, 266
 MALPHETTES, Pierre, 236
 MALRAUX, André, 73, 304
 MAN RAY, 94, 289, 290, 291, 292, 318, 372, 401
 MANET, Édouard, 14, 84, 124, 132, 283, 289
 MANGION, Éric, 449
 MANGUEL, Alberto, 125
 MANIGLIER Patrice, 160

MANZONI, Piero, 94, 96, 318
 MAPPLETHORPE, Robert, 80, 81, 364, 365
 MARC, Daniel, 192
 MARC'O, 189
 MARCADÉ, Bernard, 109, 188, 189, 371
 MARCEL Didier, 350, 351
 MARCHAL, Irwin, 267
 MARCHAND-ZANARTU, Nicole, 172
 MARCHAND, Antoine, 445
 MARCLAY, Christian, 38, 51
 MARCUSE, Henry, 474
 MAREY, Etienne-Jules, 62, 63, 94
 MARGUIN, Séverine, 221
 MARINI, Alexandra, 396
 MARION, Jean-Luc, 279, 317
 MARISSAL, Laurent, 124, 175
 MARKER, Chris, 72, 73, 242, 364
 MARKL, Hugo, 35
 MARLOW, Tim, 378
 MARPLE, Mieke, 265
 MARQUEZ, Anne, 71, 72, 95, 96
 MARTEL Richard, 251, 252, 253
 MARTEL, Frédéric, 264
 MARTIN-FUGIER, Anne, 362
 MARTIN, Agnès, 183
 MARTIN, Jean-Clet, 135, 138, 140, 143, 153, 154, 157, 159, 163, 463
 MARTIN, Jean-Hubert, 26, 46, 97, 98, 100, 105, 106, 107, 200, 201, 355, 385, 399, 430, 448, 512
 MARTIN, Kris, 25
 MARTINEZ, Alanna, 389
 MARTINEZ, Andrew, 43
 MARTINEZ, Daniel Joseph, 348
 MARTINI, Anna, 232
 Marx Brothers, 29
 MARX, Harpo, 29, 30
 MARX, Karl, 103, 149, 467
 MASON, Charles, 403
 MASSERA, Jean-Charles, 315
 MASSEY, Anne, 299
 MASSON, André, 176, 291
 MASSON, Tom, 282
 MATHIEU, Georges, 177
 MATISSE, Henri, 23, 72, 73, 140, 177, 302
 MATISSE, Pierre, 294
 MATTA-CLARCK, Gordon, 94, 268, 479, 481, 482
 MATTA, Roberto, 290, 291, 346, 348
 MATTRAT, Jean-Claude, 173
 MAURIN, Charles, 177
 MAVRIDORAKIS, Valérie, 61, 64, 65, 66
 MAVROKORDOPOULO, Cybèle, 397
 MAXFIELD, Richard, 51
 MAXIMILIEN II, 30
 MAY, Agathe, 22
 MAYER, Catherine, 379
 MAYER, Jérôme, 166
 MAYROTH, Natalie, 232
 MAZEAUFROID, Jean, 190
 MAZUY, Laurent, 19è, 198, 381, 471
 MAZZUCCO, Katia, 132
 MCALLISTER, John, 442
 MCCARTHY, Paul, 15, 211, 313, 316, 318, 364, 368
 MCCASLIN, Matthew, 372
 MCCOLLUM, Allan, 37, 206, 364
 MCCRACKEN, John, 206
 MCDERMOTT, Emilie, 499
 MCEWEN, Adam, 22, 368
 MCHALE, John, 303, 308
 MCKAY, Sally, 435
 MCKENZIE, Lucy, 17, 362
 MCKNIGHT, David, 255
 MCLAUHLAN, Anna, 244
 MCLEAN, Bruce, 128
 MCLUHAN, Marshall, 51, 156, 252
 MCMULLEN, Ken, 110
 MCSHINE, Kynaston, 259
 MEAILLE, Philippe, 124
 MEDEIROS, Elli, 364
 MEDINA, Cuauhtémoc, 445
 MEESE, Jonathan, 505
 MEIER, Alena, 235
 MEILLASSOUX, Quentin, 13, 77, 156, 158, 159, 160, 187, 484, 485, 535
 MEISSONIER, Ernest, 100
 MEKAS, Jonas, 73
 MELLON, Suzanne, 264
 MELTZER, David, 451
 MELTZER, Richard, 174
 MENAGER, Daniel, 133
 MENGUE, Philippe, 143, 511
 MENKES, Suzy, 401
 MENNOUR, Kamel, 80, 292, 350
 MERCIER, Denis, 202
 MERCIER, Mathieu, 15, 37, 163, 350, 351, 362, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 396, 402, 411, 413, 459, 504, 509
 MEREDITH-VULA, Lala, 379
 MERLEAU-PONTY, Maurice, 89, 156, 419, 484
 MERTENS, Martin, 268
 MERTZ, Albert, 202
 MERZ, Mario, 119
 MESENS, Édouard Léon Théodore, 299
 META BAUER, Ute, 445
 METZINGER, Jean, 177
 METZKES, Harald, 221
 MEYER, Franz, 385, 393
 MEYER, James, 17, 435
 MEYER, Karl, 128
 MEYER, Valentine, 205, 445
 MICHAUD, Éric, 333
 MICHAUD, Philippe-Alain, 132
 MICHAUD, Yves, 431, 494, 495, 496
 MICHAUX, Henri, 94
 MICHEL-ANGE, 270
 MICHEL, Aurélie, 465
 MICHELON, Olivier, 184
 MIDDENDORF, Helmut, 225
 MIESSNER, Marie-Cécile, 166
 MIEVILLE, Anne-Marie, 68
 MIGNARD, Pierre, 271
 MIKHAILOV, Boris, 505

MILHÉ, Nicolas, 267
MILLE, Wilfried, 442
MILLER, Adam D, 265
MILLER, Henry, 184
MILLER, John, 37, 182, 183, 259, 318
MILLER, Kenneth Hayes, 338
MILLER, Lee, 299
MILLER, Nagel, 64
MILLET, Catherine, 120, 305, 357, 380, 414
MILLS, Jeff, 78
MING-LIANG, Tom, 364
MING, Yan Pei, 396
MINISSALE, Gregory, 18
MIRZA, Monique, 449
MISIANO, Viktor, 391
MITCHELL, W.J.T, 435
MODIGLIANI, Amédéo, 140
MOEC, Nadine, 201
MOEGLIN-DELCROIX, Anne, 24, 31
MOFFAT, Isabelle, 17, 301, 306
MÖHLMANN, Frauke, 412
MOHOLY-NAGY, Laszlo, 94, 117, 301, 306, 324, 327, 330, 333, 334
MOISDON, Stéphanie, 67, 245, 349, 364
MOLE, Aurélien, 343, 362, 376
MOLINERO, Anita, 58
MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, 70, 205, 206, 380, 381
MOLNAR, Vera, 190
MOLZAHN, Johannes, 330, 333
MOMOTANI, Eriko, 206
MONDRIAN, Piet, 57, 88, 89, 121, 126, 176, 180, 323, 344
MONET, Claude, 284
MONNIER, Gérard, 282
MONNIER, Mathilde, 78
MONORY, Jacques, 174
MONROE, Marilyn, 62, 63, 309
MONT, Miquel, 208
MONTARON, Laurent, 58, 59, 166
MONTE YOUNG La, 51, 52, 315, 416
MONTEBELLO, Pierre, 9
MÖNTMANN, Nina, 17, 395, 446, 477
MOONDOG, 168
MOORCOCK Michael, 67
MORABITO, Laura, 498
MORALES, Wagner, 498
MOREL, Jean-Paul, 177
MORELLE, Louis, 159
MORELLET, François, 122, 200
MORENO, Camille, 232
MORETTI, Nani, 364
MORFAUX, Louis-Marie, 148
MORGAINÉ, Alice, 402
MORGAN, Barbara, 339
MORIARTY, Catherine, 313
MORICE, Charles, 178
MORICE, Jacques, 495
MORIN, Edgar, 461
MORINEAU, Camille, 262
MORISOT, Berthe, 284
MORLEY, Malcolm, 128, 369
MORRIS, Michael, 257
MORRIS, Robert, 22, 51, 117, 128, 369
MORRIS, Simone, 51
MORRISSEY, Paul, 45
MORTIE, Jean, 216
MORTON, Ree, 258
MOSES, Ed, 453
MOSSET, Olivier, 37, 352, 372, 375
MOSTA-HEIRT, Côme, 175, 202,
MOUFARREGE, Nicolas, 128
MOULENE, Claire, 166, 211, 269, 372
MOULÈNE, Jean-Luc, 11, 166
MOULIER BOUTANG, Yann, 487, 503
MOURAUD, Tania, 206
MOURE, Gloria, 101
MOUTEAULT, Franck, 197
MOZART, Wolfgang Amadeus, 53
MRÉJEN, Valérie, 174, 210, 495
MUCHA, Alphonse, 252
MUGNIER, Jean-François, 477
MÜHL, Otto, 415
MULDER, Suzanne, 297, 327, 412
MÜLLER, Anna, 412
MÜLLER, Christian, 435
MULLER, Thomas, 371
MULLER, Vanessa Joan, 435
MÜLLER, Wolfgang, 218
MULLICAN, Matt, 94, 364
MUNIZ, Vik, 41, 80
MURAKAMI, Tadeshi, 81, 91, 362, 379
MURPHY, Gavin, 489
MURRAY, Elizabeth, 41
MUSIL, Robert, 133
MUSSCHE, Nicolas, 371
MUSSOLINI, 332
MUSTEATA, Natalie, 17
MUZET-HERRSTRÖM, Selma, 397

N

N.E. Thing Co. LTD, 96, 257, 405
NABEYRAT, Estelle, 115, 391
NACHTERGAEL, Luigi, 423
NADIN, Peter, 202
NAGY, Peter, 37
NAIRNE, Sandy, 411
NALECZ, Halima, 179
NAMUTH, Hans, 034
NANCY, Jean-Luc, 35, 90, 148, 149, 258, 454, 484, 487
NANNUCCI, Maurizio, 38, 187, 206
NARAGHI, Mitra, 202
NASEMANN, Gabi, 67
NASH, Mark, 430
NASRALLAH, Yousry, 78
NATALE, Rodolpho, 202
NAUMAN, Bruce, 94, 136, 152, 318, 414
NAYERI, Farah, 378
NEFZGER, Jurgen, 396
NEGARESTANI, Reza, 503
NEGRE, Richard, 358
NEGRI, Antoni, 217, 503

NEILL KENNEDY, Garry, 96
NEMEROFF, Davida, 265
NEMOURS, Aurélie, 190
NERRY, Olivier, 198
NEUTRA, Richard, 316
NEWHALL, Beaumont, 55, 342
NEWMAN, Amy, 181
NEWMAN, Arnold, 295
NEWMAN, Barnett, 52, 124, 125, 295, 370
NIAGARA, 116
NICOLAEV, Stefan, 209
NICOLAÏ, Carstein, 220
NICOLAO, Federico, 92
NIEHOFF, Christine, 242
NIEMEYER, Oscar, 238
NIETZSCHE, Friedrich, 75, 92, 160, 165, 230, 237
NISBET, Peter, 323
NITSCH, Hermann, 415
NOBIS, Beatrix, 325
NOËL, Bernard, 276
NOGUSHI, Isamu, 348
NOLAND, Cady, 35, 364, 369
NOLLERT, Angelica, 398
NONAS, Richard, 258, 479, 481
NONO, Luigi, 170
NORDLAND, Gerald, 453
NOUVEL, Jean, 74, 82, 364
NOUZILLE, Yvon, 208
NOVAK, Ladislav, 219
NUNBERG, Geoffrey, 394
NYMAN, Michael, 170

O

O'BRIAN, Melanie, 435
O'DOHERTY, Brian, 116, 117, 118, 291, 292, 294, 296, 317, 435, 442
O'NEILL, Paul, 398, 444, 445, 446
OBRIST, Hans Ulrich, 36, 62, 65, 75, 76, 78, 243, 244, 310, 355, 363, 365, 378, 399, 410, 416, 417, 418, 428, 429, 431, 444, 445, 447, 463
ODENBACH, Marcel, 219
ODER, Devon, 265
OFUNE, Makoto, 504

OGIER, Bulle, 189
OGIER, Pascale, 110
OITICICA, Hélio, 17, 362
OLDENBOURG, Serge, (Serge III), 193
OLDENBURG, Claes, 96, 99, 126, 174, 185, 188, 195, 368, 507
OLIVEIRA, Henrique, 399
OLIVEROS, Pauline, 168
OLIVESI, Stéphane, 423
OLOWSKA, Paulina, 17, 362
OLRY, Stéphane, 192
ONO, Yoko, 51, 52
OPALKA, Roman, 206, 219
OPPENHEIM, Denis, 318
OPPENHEIM, Meret, 203
OPPENHEIM, Yves, 166
ORISKOVA, Maria, 431
ORLAN, 490
ORMOND, Tom, 378
ORSINI, Jérôme, 171
OSBORNE, Marijane, 28
OSMAN, Hafiz B, 403
OSTENDE, Florence, 36, 37, 315, 320, 411
OSTENDE, Jean-Pierre, 487
OSTERMEIER, Birgit, 268
OSTROWSKI, David, 442
OTANI, Masahide, 403
OTHONIEL, Jean-Michel, 166
OTTINGER, Didier, 358
OTTO, Laurens, 396
Ouest-Lumière, 379, 405, 406
OUSLER, Tony, 314, 318
OUTERBRIDGE, Paul, 338
OWEN, Laurence, 378
OZANFANT, Amédée, 177

P

PACQUEMENT, Alfred, 353, 354
PAGÉ, Suzanne, 354, 355, 374
PAIK, Nam June, 51, 52, 57, 168, 189
PAINE, Roxy, 348
PAÏNI, Dominique, 68, 70, 71, 72
PAINLEVÉ, Jean, 94
PALISSY, Bernard, 401

PALMIER, Jean-Michel, 286
PANCHAL, Gyan, 209
PANCRAZZI, Luca, 350
PANKOK, Bernard, 327
PANOFSKY, Erwin, 92
PAOLINI, Giulio, 372
PAOLOZZI, Eduardo, 18, 61, 64, 65, 66, 67, 300, 301, 302, 303, 304, 311, 313, 387
PAOLOZZI, Freda, 303
PAPASTERGIADIS, Nikos, 434
PAPAY, Noëlle, 248
PAPERMAN, Patricia, 7
PAPOUIN, Laurence, 197
PARACELSE, 424, 425
PARCOLLET, Rémi, 410, 501, 505
PARDO, Jorge, 184
PARÉ, Ambroise, 28
PARIENTE, Nathalie, 445
PARIS, Harold, 180
PARK, Stephen, 377
PARMENTIER, Michel, 352
PARMENTIER, Nicole, 130
PARMIGGIANI, Claudio, 125
PARNET, Claire, 86, 144, 152, 153, 162, 511
PARR, Martin, 374
PARRENO, Philippe, 17, 75, 76, 78, 204, 211, 363, 364, 368, 444, 456, 457
PARRINO, Steven, 37, 381, 471
PARSONS, Laurie, 35
PARSY, Paul-Hervé, 195
PARTOUCHE, Marc, 291
PASCHKE, Ed, 128
PASMORE, Victor, 17, 66, 305, 306, 307
PASQUET, Christophe, 200
PASSEK, Jean Loup, 70
PASSERON, René, 508
PATAECZECK, Anna, 232
PATERSON, Andrew, 435
PATKIN, Ishar, 128
PATTERSON, Ben, 174, 195
PATTERSON, Monica, 435
PATTERSON, Richard, 377
PATTERSON, Simon, 377

PAULIN, Pierre, 371, 372, 403
 PAUPERT-BORNE, Raphaëlle, 234
 PECOIL, Vincent, 430
 PEINADO, Bruno, 236, 362, 413
 PELLAT, Jean-Christophe, 256
 PELLETIER, Gérard, 255
 PELZER, Birgit, 101
 PENCENAT, François-Thibaut, 371
 PENCK, A.R., 128, 218, 219, 221
 PENNERON, Bertrand, 198
 PENONE, Giuseppe, 94
 PENROSE, Roland, 299
 PEREC, Georges, 133
 PERIA, Raphaëlle, 504
 PERLOFF-GILES, Alexandra, 263, 398
 PERREAULT, John, 475
 PERRET, Mai-Thu, 37
 PERRET, Véronique, 405
 PERRIAND, Charlotte, 238
 PERRICHES, Renaud, 498
 PERRIGUEUX, Gwendoline, 499
 PERROT, Antoine, 197
 PERROTIN, Emmanuel, 79, 401
 PERROTTE, Derek, 254
 PERRY, James A., 47
 PESSOA, Fernando, 109
 PETITGAND, Dominique, 35à, 351
 PÉTRI, Agnès, 166
 PETROV, Nikolai, 328
 PETTIBON, Raymond, 364, 365, 381, 471, 505
 PEVAK, Alexandr, 396
 PEVSNER, Antoine, 117
 PEYRISSAC, Christine, 267
 PEYTON, Elisabeth, 368
 PFEIFFER, Alice, 390
 PFEIFFER, Jean, 101
 PFEUFER, Joaquim, 195
 PHELIPPOT, Vincent, 197
 PHILIPPE, Elisabeth, 87
 PHILIPSZ, Susan, 25
 PHILLIPS, Michelle, 30
 PHILLIPS, Richard, 442
 PHUNG, Bastien, 499
 PIC, Roger, 141
 PICABIA, Francis, 177, 228, 287, 290, 324, 369, 401
 PICASSO, Pablo, 51, 140, 218, 219, 300, 302, 304, 344, 418, 426, 474, 493, 501
 PICHON, Édouard, 9
 PIENE, Otto, 107
 PIERRE & GILLES, 89
 PIERRE, Jean-Baptiste Marie, 271
 PIERRE, José, 288, 291
 PIETTRE, Céline, 185
 PIFFARETTI, Bernard, 166
 PIGEAT, Anaël, 68
 PIJAUDIER-Cabot, Joëlle, 124
 PINAUD, Pascal, 372
 PINAULT, François, 90, 91
 PINAULT, Régis, 208
 PINCEMIN, Jean-Pierre, 22, 198
 PING, Huang Yong, 89
 PINHAS, Richard, 142, 165
 PINTE, Jean-Louis, 141, 211
 PIRON, François, 211
 PISANO, Falke, 497
 PISLOT, Virginie, 266
 PISSARRO, Camille, 284
 PISTOLETTO, Michelangelo, 219
 PLANCHE, Gustave, 281
 PLANTEROSE, Aude, 396
 PLATON, 60, 89, 90, 422
 PLATT, Charles, 67
 PLEVOETS, Sébastien, 424
 POHLERS, Angie, 232
 POINSOT, Jean-Marc, 349, 350, 409, 437, 439
 POLETTI, Katia, 177
 POLKE, Sigmar, 94, 223, 225, 412, 506
 POLLET, Ariane, 342
 POLLMANN, Ulrich, 331
 POLLOCK, Jackson, 32, 89, 183, 193, 297, 304, 347, 420
 POMMEREHE, Werner W., 435
 PONGE, Francis, 424
 PONS, Sébastien, 197
 POORE, Henry Varnum, 338
 POP, Iggy, 226
 POPPE, Mariel, 242
 PORCHER, Benoit, 373
 POSTREL, Virginia, 394
 POTTER, Sally, 61
 POUIVET, Roger, 13
 POUSETTE-DART Joanna, 348
 POUSSIN, Nicolas, 178, 271
 PRADEAU Frédéric, 371
 PRÉSENCE
 PANCHOUNETTE, 372
 PRÉVOST Pierre, 85
 PRICE, Kenneth, 30, 451
 PRICE, Seth, 259
 PRIMATICCIO, Francesco (Le Primate), 270
 PRINA, Stephen, 227
 PRINCE, Richard, 153, 364, 369, 370, 378
 PRINTZ, Eugène, 81
 PROUDHON, Pierre Joseph, 275, 276
 PROUST, Marcel, 86
 PROUVOST, Laure, 497
 PROUX, Laurent, 504
 PROVENCHÈRE, Éric, 197
 PRUITT, Rob, 364
 PRULHIÈRE, Edouard, 197
 PUDOVKIN, Vsevolod, 328
 PUTMAN, James, 39, 409

Q
 QUAINANCE, Don, 345, 347
 QUESSADA, Dominique, 145
 QUINT, Charles, 270
 QUINTIN, François, 139
 QUINTYN, Olivier, 492
 QUOI, Alexandre, 334

R
 RAAD, Walid, 17, 93, 94, 362
 RACINE, Bruno, 72
 RADTKE, Niels, 210
 RAE, Fiona, 377
 RAFFARIN, Jean-Pierre, 254
 RAGON, Michel, 277, 283
 RAHAUER, Ralph, 452
 RAHM, Philippe, 15, 355, 356, 357, 358

RAIDEL, Ella, 234
 RAINER, Arnulf, 22
 RAINER, Yvonne, 260
 RAMADE, Bénédicte, 154, 367, 370
 RAMIS, Harold, 364
 RAMPLEY, Matthew, 132
 RAMSDEN, Mel, 124, 206
 RANCIÈRE, Jacques, 77, 78, 102, 142, 159, 293, 361, 365, 366, 398, 462, 484
 RAND, Steven, 436, 47
 RANSON, Jacqueline, 195
 RAO, Nathalie, 210
 RAPHAËL, 178, 197
 RAPPANELLO, Jérôme, 206, 207
 RAUCH, Neo, 501
 RAUDIVE, Klaus, 315
 RAUNIG, Gérald, 443, 477, 478
 RAUSCHENBERG, Robert, 36, 52, 55, 62, 94, 119, 131, 184, 185, 370, 374, 502, 507
 RAY, Jean, 109
 RAYNAUD, Jean-Pierre, 174
 RAYSSAC, Simon, 167
 RAYSSE, Martial, 193, 200
 READ, Benedict, 299
 READ, Herbert, 299, 344
 readymades belong to everyone ®, 208
 REAGAN, Ronald, 62
 RED CRAYOLA (the), 226
 REDON, Odilon, 177
 REGARD, Maurice, 181
 REICH, Steve, 169, 171, 374
 REICHLINE, Neil, 30
 REINERT, Achim, 107
 REINERT, Bim, 107
 REINHARDT, Ad, 52, 348, 473
 REIP, Hugues, 371, 372
 REIS, Ricardo, 109
 REISS, Julie H., 412
 REITHMANN, Max, 136
 RENARD, Alexis, 29
 RENARD, Emilie, 210, 211
 RENARD, Maurice, 109
 RENAUT, Alain, 464
 RENOIR, Auguste, 284
 RESTANY, Pierre, 409
 RESTER, Karen, 224
 RETALLACK, Joan, 54
 RETTIG, Jean-François, 402
 RETZ, Markus, 22
 REUMAUX, Alexis, 166
 REVEL, Judith, 239, 466
 REVERDY, Pierre, 70, 501
 REY, Alain, 252, 424, 449
 REYMOND, Fabrice, 10, 210, 357
 RHEINSBERG, Raffael, 219
 RIAN, Jeff, 365
 RIAZANTSEV, Igor, 325
 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, 290
 RICHARD, Jean-Claude, 85
 RICHARD, Philippe, 498
 RICHER, Artie, 451
 RICHEZ, Chloé, 396
 RICHTER, Daniel, 183
 RICHTER, Dorothee, 94, 434, 435, 445, 446
 RICHTER, Gerhard, 107, 225, 412, 455, 506
 RICHTER, Hans, 117, 322
 RICUPERO, Cristina, 256
 RIEDEL, Michael, 16, 500, 501, 503
 RIEGEL, Martin, 256
 RIFKA, Judy, 128
 RIFKIN, Jeremy, 365
 RIGOLET, Elisa, 498
 RILEY, Bridget, 442
 RILEY, Richard, 309
 RILEY, Terry, 51
 RILKE, Rainer Maria, 133, 359
 RIMBAUD, Arthur, 94
 RINKE, Klaus, 107
 RIOUL, René, 256
 RIPOLL-HURIER, Simon, 371
 RIST, Pipilotti, 364
 RITA MITSOUKO (les), 191
 RITCHIE, Matthew, 483
 RITTENER, Didier, 167
 RIVERS, Larry, 504
 RIVEY, Hubert, 197
 ROBBE-GRILLET, Alain, 117
 ROBBINS, Daniel, 42, 43, 44, 46
 ROBBINS, David, 66, 303, 364
 ROBERT-RIMSKY, Dimitri, 499
 ROBERT, David, 407
 ROBERT, Hubert, 129, 130, 271
 ROBERTSON, Clive, 435
 ROBINSON, Walter, 37
 ROBUSCHI, Yves, 381, 471
 ROCHEGROSSE, Georges, 178
 ROCKBURNE, Dorothea, 358
 ROCKENSCHAUB, Gerwald, 37
 RODCHENKO, Aleksander, 326, 327, 328, 329, 332
 RODRIGUEZ, Véronique, 282
 ROGOFF, Irit, 434
 ROHE, Andreas, 226
 ROHLING, Gerd, 128
 ROHMER, Éric, 364
 ROHRER, Rob, 319
 ROLIN, Olivier, 86
 ROLLING STONES (the), 48
 ROMEDA, Bruno, 81
 ROMERO, Betsabeé, 84
 RONDINONE, Ugo, 11, 25, 35, 36, 37, 364
 RONSIAUX, François, 498
 ROSATI, Lauren, 246
 ROSEFELDT, Julian, 184
 ROSENBERG, Pierre, 130
 ROSENTHA, Rachel, 453
 ROSHEM, Sarah, 207
 ROSIER, Mathilde, 404
 ROSLER, Martha, 17, 362
 ROSS-HO, Amanda, 266
 ROSS, Andrew, 476
 ROSS, Charles, 94
 ROSS, Kristin, 365
 ROSSELLINI, Roberto, 137, 138
 ROTH, Dieter, 51, 94, 174, 175, 221
 ROTHKO, Mark, 42, 52
 ROTHSTEIN, Arthur, 341
 ROTRAUT, 193
 ROUART, Henri, 284
 ROUILLARD, Dominique, 310

ROUILLER, Laetitia, 210
 ROUSSEL, Raymond, 109
 ROUSSELOT, Bruno, 191, 213
 ROYER, Élodie, 248, 445
 ROYOUX, Jean-Christophe, 363
 ROZENBLUM, Olga, 498
 RUBENS, Pierre-Paul, 31, 34, 106, 130, 178, 270
 RUBIN, James H., 275, 277, 280
 RUBIN, William, 460
 RUDEL, Jean, 194
 RÜDIGER, Bernard, 172
 RUEL, Jean-Pierre, 166
 RUFF, Thomas, 94
 RUHLMANN, Jacques Emile, 81
 RUMNEY, Ralph, 179, 505
 RUNAGA, Carmela, 106
 RUPPERSBERG, Allen, 125, 363, 364
 RUPPERT, Florent, 500
 RUSCHA, Edward, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 135, 174, 175, 181, 238, 387, 415, 450, 451, 454, 455, 504, 507
 RUSSOLO, Luidgi, 170, 252, 502
 RUTAULT, Claude, 173, 174
 RUTHENBECK, Reiner, 376

S

SAARINEN, Eero, 347
 SABOT, Philippe, 60
 SACHS, Tom, 372
 SAINT AUGUSTIN, 118
 SAINT-HILAIRE, Geoffroy, 149
 SAINT-JACQUES, Camille, 204
 SAINT-LAURENT, Yves, 402
 SAINT-LOUBERT BIÉ, Jérôme, 339
 SAINTAGNAN, Eleonore, 381, 471
 SALEH, Haroun Mahamat, 78

SALEIL, Fabien, 313
 SALLE, David, 128
 SALMON, Naomi Tereza, 94
 SALOMÉ, 128, 225
 SALTZ, Jerry, 447
 SAMARAS, Lucas, 185, 258
 SAMIKY, Abdellatif, 419, 420
 SANDER, August, 94
 SANDERS, George, 137
 SANDLER, Irving, 258, 259
 SANS, Jérôme, 366, 427, 429
 SANTORO, Vittorio, 403
 SAPORTA, Marc, 54
 SARCHIAPONE, Cosmos, 19
 SARET, Alan, 203, 263, 478
 SARION, Loup, 371
 SARKIS, 76, 200, 201
 SARTRE, Jean-Paul, 80, 190, 238
 SASSO, Robert, 139, 143, 147, 152, 153
 SATELLITES (les), 200
 SATIE, Erik, 49, 52
 SAUVAGNARGUES, Anne, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 307, 508
 SAVERAC, Valérie, 403
 SAXL, Fritz, 132, 134
 SAYAG, Alain, 70
 SAYTOUR, Patrick, 202
 SCARPA, Carlo, 355, 358
 SCARPA, Susanna, 210
 SCHÄCHTELE, Achim, 226
 SCHAEFFER, Frédéric, 254
 SCHAEFFER, Pierre, 168
 SCHAFAPFF, Jörn, 6
 SCHAFHAUSEN, Nicolaus, 435
 SCHAMBERG, Morton, 290
 SCHAPIRO, Meyer, 94
 SCHAPIRO, Miriam, 17
 SCHARF, Kenny, 128, 369
 SCHARMACHARJA, Shamita, 434
 SCHAUB, Werner, 249
 SCHEIB, Hans, 219, 220, 233

SCHEIB, Ursula, 219
 SCHELLING, 90
 SCHER, Julia, 364
 SCHIAPARELLI, Elsa, 295
 SCHIELE, Egon, 252
 SCHIPPER, Esther, 365
 SCHJELDAHL, Peter, 478
 SCHLEIME, Cornelia, 219
 SCHLESSER, Thomas, 281
 SCHLICHTER, Rudolf, 286
 SCHMID, Andreas, 221
 SCHMID, Elsa, 338
 SCHMIDT-HEINS, Gabriele, 202
 SCHMIDT-ROTTLUFF, Carl, 218, 252
 SCHMIDT, Bruno, 128
 SCHMIDT, Julius, 180
 SCHMIT, Tomas, 174, 219
 SCHMITT, Éric, 81
 SCHMITT, François, 158, 198
 SCHMITT, Yann, 158
 SCHNABEL, Julian, 127
 SCHNAPPER, Antoine, 28, 282
 SCHNEEMAN, Carolee, 36, 183
 SCHNEIDER, Eckhard, 184
 SCHNEIDER, Romy, 238
 SCHNELLER, Katia, 172, 495
 SCHNYDER, Jean-Frédéric, 35
 SCHOEMIG, Claudia, 242
 SCHÖNING, Klaus, 50
 SCHORR, Collier, 364, 365
 SCHUBERT, Franz, 94
 SCHUBERT, Karsten, 434
 SCHULTZ, Deborah, 423
 SCHÜTTE, Thomas, 201
 SCHÜTZ, Alfred, 483
 SCHUYFF, Peter, 37
 SCHWARTZMAN, Allan, 259
 SCHWARZ, Arturo, 295
 SCHWEINEBRADEN, Jürgen, 216, 218, 219, 233
 SCHWEIZER, Mathias, 371, 372
 SCHWITTERS, Kurt, 94, 175, 196, 300, 322, 323, 330, 454, 502
 SCHWOB, Marcel, 134
 SCURTI, Frank, 211

SÉCHAS, Alain, 442
 SEGAL, George, 63
 SEKULA, Allan, 342
 SEMIN, Didier, 129, 397, 428, 453, 454
 SENNEWALD, J. Emil, 207
 SÉRANDOUR, Yann, 331
 SEROTA, Nicholas, 417
 SERRA, Richard, 181, 414, 415
 SERUSIER, Paul, 177
 SEUPHOR, Michel, 177
 SEVERINI, Gino, 177
 SHAFRAZY, Tony, 369
 SHAIKHET, Arkady, 328
 SHARP, Chris, 497
 SHARP, Jasper, 24, 25, 26, 33
 SHARP, Willoughby, 30, 263, 478
 SHATSKIKH, Aleksandra, 323
 SHAW, Jim, 37, 116, 183, 211, 374, 387
 SHEELER, Charles, 338
 SHERMAN, Cindy, 259
 SHERMAN, Daniel J., 434
 SHIRMAN, Caroline, 391
 SHOLETTE, Gregory, 435
 SHONIBARE, Yinka, 16, 490
 SHUSTERMAN, Richard, 154, 484
 SIEGEL, Amie, 483
 SIEGELAUB, Seth, 437, 445
 SIEKMANN, Andreas, 17, 446
 SIEREK, Karl, 59
 SIGNAC, Paul, 177
 SIMMONS, Laurie, 37, 259
 SIMMONS, Williams, 347
 SIMON, Leila, 445
 SIMONCELLI, Silvia, 434
 SIMONDON, Gilbert, 13, 144, 146, 147, 149, 150, 163, 164, 1360, 460, 508
 SIMONDS, Charles, 219
 SIRJACQ, Julien, 200
 SIRONI, Mario, 332
 SISLEY, Alfred, 284
 SKODA, Claudia, 222, 223, 230, 507
 SKODA, Jürgen, 222, 223, 230, 507
 SKURVIDA, Sandra, 17, 49, 52, 54
 SLOAN, John, 338
 SLOTERDIJK, Peter, 56, 151, 152, 237, 359, 360, 433, 462, 469
 SMITH, Kiki, 314
 SMITH, Philip, 259
 SMITH, Roberta, 374, 480
 SMITH, Terry, 8
 SMITH, Tony, 117, 184
 SMITH, Valérie, 314
 SMITHSON, Alison, 303
 SMITHSON, Peter, 303, 304
 SMITHSON, Robert, 68, 457
 SMOLIK, Noemi, 409
 SMOTHERS, Tommy, 29
 SNAUWAERT, Dirk, 17
 SNYDER, Ellsworth, 54
 SNYERS, Alain, 87
 SOFIO, Séverine, 432, 440, 458
 SOLANIS, Valérie, 43
 SONDAG, Gérard, 150, 155
 SONNEWEND, Annette, 242
 SORBELLO, Marina, 250, 445
 SOTTASS, Ettore, 364
 SOURIAU, Etienne, 11
 Soussan Ltd., 208
 SOUVESTRE, Pierre, 109
 SPIEGLER, Mark, 414
 SPOEREL, Hermann, 128
 SPOERRI, Daniel, 51, 97, 98, 99, 108, 174, 175, 196, 197, 200, 372, 376
 SR Labo, 379, 405
 SRNIECK, Nick, 162
 ST. JOHN, Caruso, 379
 STAEBLER, Claire, 349
 STAECK, Klaus, 221
 STAFFELS, Marianne, 193
 STAHL, Antje, 104
 STALLONE, Sylvester, 83
 STANGL, Reinhard, 219
 STANISZEWSKI, Mari Anne, 188, 411
 STANKOWSKI, Anton, 330
 STARR, Georgina, 364
 STEEDS, Lucy, 17
 STEEL, June, 454
 STEFAN, Olga, 434
 STEFANOV, Nathalie, 293
 STEICHEN, Edward, 15, 266, 331, 336, 337, 38, 339, 340, 341, 342, 343
 STEIGLITZ, Alfred, 337, 338
 STEINBACH, Haim, 259, 372, 378
 STEINMETZ, Jean-Luc, 279
 STEIR, Pat, 22
 STELLA, Frank, 88, 451
 STELLA, Joseph, 290
 STEMBERA, Petr, 219
 STEMMRICH, Gregor, 415
 STENCZER, Sara, 396
 STENGEL, Clara, 499
 STENGERS, Isabelle, 9, 142, 158
 STEPANOVA, Varvara, 328
 STEPHENSON, Clare, 244
 STEPHENSON, Ian, 179
 STERFELD, Nora, 398
 STERLING, James, 303
 STERNE, Laurence, 54
 STEVENS, May, 473
 STIEGLER, Bernard, 75, 136, 147, 158, 164, 170, 432, 433, 460,
 STILL, Clyfford, 453
 STIMSON, Blake, 113
 STINGEL, Rudolf, 369
 STOCKEBRAND, Marianne, 107
 STOCKHAUSEN, Karlheinz, 170
 STOLL, Georges Tony, 209, 358, 381, 472
 STONE, Richard, 377
 STORWAL, 505
 STOTZ, Gustaf, 327
 STRAND, Paul, 338
 STRAUB, René, 234
 STRAUSS, Jacques, 394
 STRICK, Jeremy, 227
 STRZEMINSKI, Wladyzlaw, 94
 STURTEVANT, 364
 SUBOTNICK, Ali, 248, 367, 368, 369
 SUGIMOTO, Hiroshi, 374
 SUPERFLEX, 256
 SURET, Isabelle, 205

SUSIN, Julie, 505
SUTHERLAND, Frederick, 128
SUTHERLAND, Graham, 302
SUZUKI, Daisetz Teitaro, 31, 54
SVEVO, Italo, 270
SWED, Mark, 54
SWEENY, James Johnson, 297
SZEEMANN, Harald, 22, 23, 35, 90, 119, 120, 129, 145, 153, 228, 237, 238, 263, 352, 354, 385, 387, 393, 409, 413, 414, 415, 416, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 444, 47, 448, 449, 512
SZEWCZYK, Monika, 17, 455

T

TA KAHASHI, Hisachita, 48
TABANOU, Michel, 111, 112, 113, 173, 175, 193, 404
TABANOU, Roger, 175
TABTI, Youssef, 242, 358
TAEUBER-ARP, Sophie, 177, 287
TAÏB, Jacqueline, 197
TAINURIER, Fabienne, 511
TAKADA, Kenzo, 81
TAKIS, 195, 196, 474, 475
TALEC, Nathalie, 202
TANC, Cannelle, 11, 15, 23, 29, 111, 112, 113, 140, 141, 146, 165, 198, 200, 235, 236, 237, 239, 285, 357, 358, 402, 504
TANC, Virgile, 359, 360
TANGUY, Karen, 402
TANGUY, Yves, 294
TAPIES, Antoni, 94
TARASOFF, Sabrina, 497
TARDI, Jacques, 174
TAROOP & GLABEL, 211
TATAH, Djamel, 396
TATSCHKE, Igor, 220
TATU, Pierre, 350
TAYLOR, Charles, 187
TAYLOR, Elisabeth, 62, 63

TAYOU, Pascale Marthine, 84, 350
TEIGE, Karel, 328
TELEMAQUE, Hervé, 84
TÉLÉPHONE, 191
TEN-DOESSCHATTE, Chu Petra, 278
TER-OGANYAN, Avdey, 17, 362
TERRAGNI, Giuseppe, 332
TERRANOVA, Tiziana, 503
TERRONI, Cristelle, 186, 188
TEUBER, Dirk, 325
That's painting productions, 379, 400, 405
THEA, Carolee, 414, 432
THEK, Paul, 35, 118, 120, 136, 137, 153, 315, 321
THELY, Nicolas, 166
THEMERSON, Stefan, 94
THEODOROPOULOU, Vanessa, 172, 496
THEUNIS, Xavier, 371
THEYS, Hans, 104
THIEFFINE, Maxime, 403
THISTLEWOOD, David, 299
THOMAS, Philippe, 17, 364, 424
THOMAS, Virginie, 371, 403
THOMPSON, d'Arcy Wentworth, 300, 301, 313
THOMPSON, Mel, 182
THOREL, Benjamin, 211
THORNDIKE, Lynn, 27
THORNTON, Leslie, 478
THURAM, Lilian, 12, 78, 79
THURMAN, Blair, 37
THURNAUER, Agnès, 123, 124, 125, 381, 471, 472
TICHY, Miroslav, 505
TIELEMANS, Esther, 39
TIEPOLO, 42
TILLMANS, Wolfgang, 364, 365
TILLMON, James Karuna, 393
TINGUELY, Jean, 52, 98, 174, 189
TIRAVANIJA, Rirkrit, 259, 362, 364, 370, , 444, 463

TITUS-CARMEL, Gérard, 174
TOBEY, Mark, 338
TOGUO, Barthélémy, 16, 350, 351, 490
TOLEDO, Beatriz, 498
TOMA, Yann, 11, 15, 167, 172, 379, 404, 405, 406, 407
TOMLINSON, Hugh, 151
TOMPKINS, Betty, 442
TONNELIER, Audrey, 238
TONG, Chen, 87
TÖPFER, Andreas, 485, 486
TOPOR, Roland, 173
TOPPEL, Harald, 219
TORONI, Niele, 352
TORRES, Emmanuel, 86
TORRES, Pascal, 85, 230
TORRES, Rigoberto, 128
TOSANI, Patrick, 11, 59, 60, 166, 504
TOULOUSE-LAUTREC, Henry, 252
TOURLE, Sandie, 209
TOURNACHON, Félix (Nadar), 284
TOUSSAINT, Jacques-Heinrich, 393
TOUSSAINT, Jean-Philippe, 12, 83, 86, 87
TOWNLY, Hugh, 180
TRAKAS, George, 478
TRASTOUR, Virgine, 166
TRAWNY, Peter, 239, 466
TREBOSC, Delphine, 28
TREMBLAY, John, 37
TREMBLEY, Nicolas, 245
TREMEAU, Tristan, 471
TREVEL, Aldéric, 371
TROCKEL, Rosemarie, 94, 364
TRON, Colette, 76
TRONCHE, Anne, 188, 262
TRONCY, Eric, 6, 204, 365, 440, 441, 442, 443
TROUVÉ, Tatiana, 89
TRUDEAU, Pierre, 255, 256
TSCHICHOLD, Jan, 327, 328, 330
TSCHUMI, Bernard, 58
TSU BOÏ, Asuka, 81
TUAZON, Oscar, 211, 212
TUCHOLSKY, Kurt, 94
TUDOR, David, 52, 55, 168

TUER, Dot, 434
TUPITSYN, Margarita, 323,
325, 326, 328, 332
TURK, Gavin, 378
TURNBULL, William, 300,
302, 303, 304
TURNER, Caroline, 434
TURNER, Fred, 336
TURPIN, Sylvie, 197
TURRELL, Jim, 181
TURSIC, Ida, 442
TWAIN, Mark, 32, 33, 34
TWOMBLY, Cy, 52, 400,
507
TYLER, Parker, 348
TZARA, Tristan, 51, 169,
174, 177, 285, 286, 287
TZIVELOS, Christos, 202

U

UCHEDA, Rémi, 167, 198
UCHIKURA, Carmela, 81
UECKER, Günther, 107
UNGAN, Umut, 369, 467,
468, 498
UPDIKE, John, 127
URANGA Bravo,
Alejandro, 177
URANGA, Carmela, 200,
205
URQUHART, Tony, 477
URSPRUNG, Philip, 481
UTERMÖHLEN, Nikolaus,
218
UTZON, Jorn, 358

V

VACCARI, Andrés, 65
VADROT, Olivier, 58, 430
VALEAU, Delphine, 139
VALENTIN, Karl, 94
VALLI, Rhadha, 210
VALLOS, Fabien, 10
VALLOTTON, Félix, 131,
177, 178, 179
VAN BRUGGEN, Coosje,
99
VAN DER ROHE, Mies,
301, 333, 336
VAN DER STOKKER,
Lily, 38, 39, 364, 369
VAN DOESBURG, Nelly,
344

VAN DOESBURG, Theo,
176, 322, 344
VAN GOGH, Vincent, 290,
309, 467
VAN GOLDEN, Daan, 442
VAN HAARLEM, Cornelis,
89
VAN LAMSWEERDE,
Inez, 183
VAN LIESHOUT, Erik,
367, 368
VAN LOO, Carle, 271
VAN RUYSDAEL, Jacob,
130
VAN SCOREL, Jan, 270
VANDERLINDEN,
Barbara, 267
VARESE, Edgar, 52
VARINI, Felice, 200, 201,
202
VARNEDOE, Kirk, 18, 40
VASARI, Giorgio, 194, 444
VASSILIEFF, Marie, 140,
212
VAUTIER, Ben, 174, 192,
193, 194, 196, 197, 219
VEGA, Alan, 260
VEILHAN, Xavier, 37, 58,
262
VEJVODA, Goran, 50, 170,
381, 471
VELASQUEZ, Diego, 125,
131, 433
VENET, Bernar, 200
VENTURI, Lionello, 283
VERGIER, Françoise, 166
VERGNE, Philippe, 184
VERMEER, Johannes, 25,
48
VERMEYEN, Jan, 30
VERNA, Jean-Luc, 364,
365
VERNET, Claude Joseph,
274
VERTOV, Dziga, 324, 325,
328, 473
VIALLAT, Claude, 193
VICENTE, Anne-Lou, 445
VIEILLE, Jacques, 202
VIEN, Joseph-Marie, 27
VIKTOR & ROLF, 402
VILLANI, Arnaud, 139,
143, 147, 152, 153
VILLEGLE, Jacques, 94,
502

VILLENEUVE, Mathilde,
207
VILLON, Jacques, 252,
288, 290
VILMOUTH, Jean-Luc,
202, 363, 372
VILOUX, Égide, 197
VINCENT, Frédéric, 10, 11,
19, 22, 23, 24, 25, 26, 29,
34, 46, 96, 113, 115, 119,
122, 124, 135, 136, 139,
140, 141, 165, 166, 173,
175, 197, 198, 209, 213,
215, 219, 233, 235, 236,
237, 238, 255, 257, 259,
285, 290, 301, 305, 306,
307, 308, 309, 354, 355,
356, 359, 360, 371, 381,
384, 385, 391, 395, 396,
400, 402, 404, 430, 454,
455, 467, 471, 478, 482,
496, 497, 498, 512
VIOLA, Bill, 85
VISHMIDT, Marina, 476
VISUAL Artist Group, 362
VIVA, 43
VIVIAN, Arnaud, 365
VO, Danh, 374, 411
VODJANI, Isabelle, 202
VOELCKER, John, 308,
309
VOGEL, Carol, 44
VOGELER, Heinrich, 290
VOLCKMAIR, Jean-Luc,
28
VOLLARD, Ambroise, 69
VOLLE, Annick, 166
VOLMAN, Gil, 139
VOLTZ, Aurélie, 210j 245
VON AMELUNXEN,
Hubertus, 172, 481
VON BISMARCK,
Beatrice, 6, 446
VON BONIN, Cosima, 227,
229
VON DODERER, Heimito,
133
VON HEYL, Charline, 442
VON HUMBOLDT,
Alexander, 281
VON PERFALL, Josephine,
223
VON SCHILLER,
Friedrich, 281

VON SCHLOSSER, Julius, 408
VON SYDOW, Eckard, 323
VON TRIER, Lars, 364
VOSTELL, Wolf, 174, 418, 419
VOUET, Simon, 84, 271

W

W.A.G.E., 478
WACHSMUTH, Simon, 94
WACHWEGER, Thomas, 128, 223
WADE, Gavin, 6, 362, 444, 446
WAHLER, Marc-Olivier, 22, 35, 57
WAHNICH, Sophie, 503
WALBERG, Patrick, 289, 443
WALLACE, Keith, 219
WALLACH, Alan, 434
WALLROT, Clemens, 220
WALSH, David, 98
WALSH, Victoria, 300
WALTHER, Franz Erhard, 94
WARBURG, Aby, 59, 92, 93, 94, 95, 121, 125, 132, 134, 222, 337, 425, 502
WARHOL, Andy, 11, 17, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 64, 118, 127, 128, 137, 153, 156, 181, 195, 224, 260, 298, 317, 318, 374, 378, 381, 450, 454, 471, 472, 493, 502, 504, 513
WARING, Iwan, 51
WARREN, Rebecca, 35
WASHINGTON Dead Cats, 191
WATERNAUX, Isabelle, 166
WATKINS, Franklin, 338
WATTEAU, Jean-Antoine, 130, 131, 178
WATTS, Robert, 193, 195
WEBER, Max, 103
WEBER, Rico, 98
WEBERN, Anton, 170
WEIBEL, Peter, 172, 366, 434
WEIL, Andrew, 54

WEINER, Lawrence, 175, 183, 202, 368, 414, 415
WEIR, Peter, 364
WEISBROD, Andrea, 207
WEISS, Bettina, 504
WEISS, David, 94, 363, 400
WEISS, Jonathan, 64
WEISS, Linda, 242
WEITZEL, Antje, 250
WEIWEI, Ai, 362
WELCHMAN, John C., 114, 380
WENTWORTH, Richard, 11, 39, 300, 301
WERNER, Klaus, 218
WERNER, Paul, 434
WEST, Benjamin, 273
WEST, Franz, 400
WESTON, Edward, 327, 338
WESTPHAL, Bertrand, 463
WETTERWALD, Elisabeth, 230, 231, 441
WHETTALL, Sophie, 350
WHITAKER, Amy, 434
WHITE, Pae, 374
WHITELEY, Gillian, 312
WICQUART, Bertrand, 201, 202
WIEDMER, Paul, 98
WIELAND, Joyce, 502
WIENSOWSKI, Ingeborg, 232
WILCOX, Fred McLeod, 278
WILDER, Billy, 307, 308
WILIAMS, Emmett, 51, 173, 197
WILLIAMS, Aubrey, 179
WILLIAMS, Christopher, 183, 227, 260, 364
WILLIAMS, Mason, 30
WILLIAMS, Pharrell, 12, 79, 80
WILLIAMS, Sue, 35, 364
WILLIATS, Stephen, 219
WILLIS, Thornton, 478
WILSON-GOLDIE, Kaelen, 17
WILSON, Colin St John, 303
WILSON, Fred, 21, 259, 388, 435
WILSON, Ian, 202
WILSON, Robert, 80

WINER, Helene, 259
WINKELMANN, Jan, 268, 416
WINTERS, Terry, 22, 128
WIRTH, Iwan, 417
WITHERS, Rachel, 39
WITTGENSTEIN, Ludwig, 90, 94, 379, 380
WOELFFER, Emerson, 24
WOHNSEIFER, Johannes, 227
WOISNITZA, Karla, 219
WOLF, Laurent, 89
WOLFF, Christian, 51
WOLFF, Jocelyn, 207, 213
WOLFF, Willy, 221
WOLKONSKI, Sergueï, 496
WOOD, Heidi, 58, 396
WOOD, Jonas, 442
WOOD, Paul, 308
WOODROW, Bill, 202
WOOL, Christopher, 182, 227, 228, 302, 370, 442
WOOLF, Virginia, 302
WRIGHT, Edward, 307
WRIGHT, Karen, 136
WRIGHT, Richard, 25
WRIGHT, Stephen, 406
WULFFEN, Thomas, 49
WYATT, Edward, 455
WYSE, Dana, 205, 46

X

XENAKIS, Iannis, 55

Y

YAMME, Louise, 128
YARROW, William, 338
YASSEF, Virginie, 209, 371
YEE, Lydia, 374
YEOMANS, Richard, 304
YI, Ding, 17
YOKOYAMA, Hiroshi, 202
YONG, Shi, 17
YOUNG, Vivienne, 67
YTIGA, Noumata, 81
YUKA, Takuyama, 35

Z

ZAATARI, Akram, 17, 362
ZABEL, Igor, 428, 489

ZADKINE, Ossip, 294
ZAHM, Olivier, 204, 365
ZAPPA, Frank, 168
ZAPPERI, Giovanna, 210
ZARCONE, Cyril, 499
ZARKA, Raphaël, 58, 209
ZAUGG, Rémy, 206, 355,
364
ZDENEK, Félix, 228
ZDJELAR, Katarina, 403
ZEHE, Jörn, 242
ZELEVANSKY, Lynn, 118
ZEMECKIs, Robert, 364
ZERIAHEN, Karim, 78
ZEROVC, Beti, 390
ZHEN, Chen, 352, 403
ZHOU, Tiehai, 17
ZIMMER, Bernd, 128, 225,
226
ZIMMER, Salomé, 225
ZINI, Anne-Laure, 396
ZITTEL, William, 39
ZIZEK, Slavoj, 461, 489,
512
ZOBERNIG, Heimo, 227,
364
ZOITL, Moira, 221
ZOLA, Emile, 283
ZOLINE, Pamela, 61
ZONDER, Jérôme, 209
ZORN, Marie, 165
ZUCKER, Joseph, 128
ZUKIN, Robert, 188
ZURCHER, Mathieu, 10
ZUTTER, Jörg, 278

INDEX DES NOTIONS

A

AFFECT, 98, 147, 148, 149, 150, 151, 160, 161, 460, 470, 475, 502

AGENCEMENTS, 16, 23, 51, 133, 140, 144, 150, 152, 156, 236, 171, 305, 341, 355, 365, 426, 455, 465, 491, 492

ALTERNATIF, 14, 16, 18, 19, 61, 186, 187, 188, 191, 203, 204, 205, 206, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 232, 233, 236, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 269, 368, 369, 377, 390, 398, 451, 461, 463, 474, 486, 487, 491, 496, 509, 510

ANALOGIE, 72, 102, 121, 144, 150, 228, 464, 467, 468

APPAREIL, 420, 460, 462, 465, 466, 467, 470

APPARENCE, 74, 160, 440, 466, 470

APPROPRIATION, 36, 78, 210, 230, 259, 280, 331, 375, 381, 445, 502

ARCHÉ, 239

ARCHIFOSSILE, 485

ARCHIVE, 12, 15, 19, 23, 34, 36, 37, 40, 47, 51, 53, 57, 60, 66, 67, 74, 99, 101, 113, 121, 124, 137, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 190, 191, 195, 199, 201, 210, 231, 232, 234, 238, 243, 245, 262, 271, 301, 303, 304, 318, 320, 324, 332, 334, 338, 339, 340, 341, 344, 346, 347, 375, 389, 393, 401, 402, 403, 409, 410, 412,

415, 434 446, 454, 474, 55, 506

ATTENTION, 16, 18, 30, 154, 317, 337, 355, 360, 382, 404, 432, 482, 483, 484, 495, 500, 505, 512

AUFKLÄRUNG, 56

C

CARE, 7

CARTOGRAPHIE, 37, 149, 152, 491

COMMENCEMENT (anfang), 239

CORRELATIONISME, 100, 158, 159, 160, 331

CRISTALLISATION, 325, 326, 341

CRITIQUE ARTISTE, 360, 377

CRITIQUE

INSTITUTIONNELLE, 12, 21, 60, 96, 101, 113, 114, 182, 362, 394, 443, 534

CURATING, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 18, 19, 21, 23, 59, 76, 81, 83, 90, 100, 116, 118, 119, 120, 122, 126, 135, 136, 139, 171, 172, 173, 221, 222, 238, 276, 312, 313, 320, 357, 358, 381, 384, 386, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 398, 409, 414, 415, 416, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 444, 445, 446, 447, 48, 449, 454, 455, 457, 485

CURATORING, 5

CURE, 7, 8, 10

D

DASEIN, 55, 149, 433

DÉCONSTRUCTION, 70, 160, 308, 419, 425, 426

DÉPENDANCE, 14, 254

DÉSENCHANTEMENT (Entzauberung), 105

DÉTERRITORIALISATION, 135, 136, 152, 482, 534

DEVENIR-MOLÉCULAIRE, 382

DIFFERENCE, 123, 422, 425, 46

DISPOSITIF, 11, 12, 16, 23, 37, 47, 59, 61, 72, 75, 76, 113, 133, 168, 170, 173, 174, 175, 238, 239, 254, 293, 301, 306, 312, 313, 318, 328, 331, 332, 335, 336, 343, 345, 347, 350, 356, 358, 364, 380, 381, 398, 399, 404, 434, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473, 477, 494, 495, 505

DOUBLE, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 75, 81, 105, 111, 115, 116, 118, 119, 131, 143, 146, 147, 149, 150, 152, 155, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 168, 172, 174, 176, 177, 184, 186, 216, 222, 238, 256, 288, 314, 315, 320, 339, 346, 354, 360, 382, 390, 401, 419, 421, 425, 426, 432, 439, 443, 468, 473, 482, 485, 488, 492, 495, 500, 507, 508, 509, 510, 511, 513

E

ENTÉLÉCHIE (έντελέχεια), 148

EPIGENÈSE, 160

EPOKHÈ, 433

ESPACES ENTRE
(Zwischenraum), 121

ESTHÉTIQUE
RELATIONNELLE, 192,
366, 455

ÊTRE-AU-MONDE (In-
der-Welt-Sein), 464

G

GESTALLTHEORIE, 84

GESTELL, 75, 470, 474

H

HASARD, 50, 51, 54, 55,
63, 64, 65, 83, 102, 106,
241, 288, 289, 320, 353,
393, 411, 449

HECCÉITÉ, 13, 143, 146,
147, 148, 149, 150, 151,
152, 153, 155, 482, 534

HÉTÉROGÉNÉITÉ, 9, 23,
70, 110, 138, 153, 158, 361,
399, 465, 466, 491, 503

HÉTÉRONYME : 109, 117,
118

HÉTÉROTOPIE, 103, 241,
427

I

IMAGE (Abbildung), 415

INDÉPASSABLE
(Unüberholbar), 239

INDÉPENDANCE, 14, 71,
92, 217, 232, 233, 249, 250,
253, 254, 256, 262, 274,
276, 277, 281, 282, 298,
303, 377, 436, 444, 461

INDIVIDUATION, 13, 146,
147, 148, 149, 151, 153,
164, 307, 360, 460, 461,
482, 534

INQUIÉTANTE
ÉTRANGETÉ (Das
Unheimliche), 63, 313, 316,
318

K

KEHRE, 75, 470

L

LATITUDE, 148, 149, 150,
151, 156, 165, 464

LONGITUDE, 148, 149,
150, 151, 165, 464

M

MÉTATEXTE, 456

MICRO-AGENCEMENT,
491

MONADES, 9, 119, 121,
148, 312

O

OBJET QUADRUPLE, 155,
156, 157, 158, 485

ONTOLOGIE-ORIENTÉE-
VERS L'OBJET, 13, 155,
156, 157, 161, 486, 535

P

PERCEPTION, 10, 89, 107,
119, 121, 301, 326, 328,
380, 402

PHÉNOMÉNAL, 159, 317,
479

PLAN D'IMMANENCE,
13, 141, 142, 143, 144, 145,
146, 149, 152, 154

PLISSEMENT, 136

PLURIVERS, 153, 154,
157, 491

POLLINISATION, 16, 486,
489

R

RÉALISME SPÉCULATIF,
13, 15, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 392, 448,
449, 482, 483, 484, 485,
486, 534

RÉALITÉ DE L'IMAGÉ
(Abgedildetes), 415

RELATION, 3, 6, 9, 12, 13,
15, 35, 40, 41, 47, 48, 51,
66, 67, 71, 73, 75, 84, 86,
90, 91, 102, 115, 116, 118,
121, 123, 126, 133, 150,
156, 161, 162, 163, 164,
168, 170, 171, 174, 181,
185, 190, 191, 192, 211,
217, 224, 236, 237, 251,
256, 265, 275, 277, 288,
298, 300, 312, 313, 314,
319, 327, 329, 341, 437,
356, 357, 366, 371, 375,
380, 381, 384, 386, 387,
388, 395, 397, 409, 417,
418, 420, 429, 430, 437,
439, 455, 457, 460, 465,
469, 475, 480, 481, 482,
484, 489, 492, 493, 495,
496, 509, 510, 512, 513

REPRÉSENTATION, 12,
23, 50, 70, 89, 93, 95, 103,
119, 121, 125, 126, 128,
129, 130, 131, 139, 144,
163, 172, 246, 278, 302,
307, 309, 311, 320, 321,
359, 413, 440, 450, 465,
472, 479, 486, 501, 504

RHIZOME, 136, 151, 153,
248, 294, 450, 463, 491

S

SOMATIQUE, 485

SURGISSEMENT, 136,
147, 472

SURVIVANCE
(Nachladen), 222

T

TOUT-MONDE, 16, 84, 85,
151, 462, 463, 484

TRANSCENDANCE, 123,
144, 161, 162

TRANSDUCTION, 360

TRANSITION (Übergang),
239

U

UNION (Vereinigung), 9

Z

ZEITGEIST, 169, 294, 364,
507

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- AARONS, Edward S., *A 4 pattes dans les Carpates*, (trad. Robert Filliou), Paris, Gallimard, 1964.
- ABELES, Luce (dir.), *Champfleury, George Sand, Du réalisme, Correspondance*, Paris, éditions des cendres, 1991.
- ADAMS, Frank Dawson, *The Birth and Development of the Geological Sciences*, Londres, The Willians and Wilkins Compagny, 1938, reprint New York, 1954 et 1971.
- ADLER, Mortiner J., *Six Great Ideas* (1981), New York, Touchstone Editions, 1997.
- How to Think about the Great Ideas, from the Great Books of Werstern Civilization*, Peru, Carus Publishing Company, 2000.
- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot, Rivages Poche, Petite bibliothèque, 2007.
- signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2014.
- Profanations*, Paris, Payot & Rivages, (trad. Martin Ruef), 2005.
- ALDISS, Brian, *Le Monde vert*, Paris Gallimard, Folio SF, 1961.
- Terrassement*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1967.
- Le Printemps d'helliconia*, Paris, Le livre de poche, 1982.
- Helliconia, l'été*, Paris, Le livre de poche, 1983.
- L'Hiver d'helliconia*, Paris, Le livre de poche, 1985.
- Brian, *Super Etat*, Paris, Métailié, 2002.
- ANSAY, Pierre, *36 outils conceptuels de Gilles Deleuze*, Paris, Couleur Livres, 2015.
- ARENDT, Hannah, *La condition de l'Homme Moderne*, Paris, Pocket, coll. Evolution, 2001.
- ARISTOTE, *Physique*, Paris, Flammarion, coll. Garnier Flammarion Philosophie, 1999.
- Ethique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994.
- ARJAKOVSKY, Philippe, FEDIER, François, France-LANORD, Hadrien, *dictionnaire Heidegger*, Paris, Cerf, 2013.
- ATHANASSOPOULOS, Vangelis et JIMENEZ, Marc, *La Pensée comme expérience*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.
- AUDI, Paul, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, Paris, Verdier, 2010, les éditions Encre marine (2005).
- AUDI, Paul, entretien avec WALD LASOWSKI, Aliocha, « Art et création dans la perspective d'une esth/éthique », in WALD LASOWSKI, Aliocha, *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, Paris, Fayard (2008), coll. Pocket, 2016.
- AVANESSIAN, Armen, « Accélérer l'université », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. Quadriges, 1957, 1984.
- BADIOU, Alain, *Le Séminaire, Heidegger, l'Être 3 – Figure du retrait, 1986-1987*, Paris, Fayard, 2015.
- Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1998.
- « Préface », in MEILLASSOUX, Quentin, *Après La Finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2006.
- L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris Hatier, coll. Optiques Philosophie, 1993,
- BALLARD, James Graham, *La foire aux atrocités*, Paris, Tristram, Paris, 2003.
- La forêt de cristal*, Paris, Denoël, 1967.
- Nouvelles complètes 1956-1962*, Paris, Tristram, 2008.
- Crash !*, Paris, Calmann Lévy, 1974.
- Hello l'Amérique !*, Paris, Denoël, 1981.
- La Course au paradis*, Paris, Denoël, 2010.
- I.G.H.*, Paris, Calmann-Lévy, 1976.
- Entretien avec Hans-Ulrich Obrist*, in OBRIST, Hans-Ulrich, *Interviews, vol. 1*, Milan, Charta, 2003.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHELEMY, Jean-Hugues, *Simondon*, Paris, Les belles lettres, Figures du savoir, 2014.
Cahiers Simondon, No 2, Paris, L'Harmattan, 2010.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
 « La mort de l'Auteur » [Manteia, 4e trimestre 1968], in BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984. Et in œuvres complètes II. 1966-1973, Paris, Seuil, 1994.
Mythologies, Paris, Seuil, 1957.
 « Théorie du texte », in Encyclopédie Universalis, vol. XV, Paris, 1973.
S/Z, Paris, Seuil, 1976.
 « Critique et autocritique », BARTHES, Roland, Œuvres Complètes, Paris : Seuil, 2002, t. III.
 « exergue », in KHATIBI, Abdelkébir, *Œuvres de Abdelkébir Khatibi III*.
 Essais, 2008.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1983.

BAUHIN, Caspar, *De lapidis Bezaar Orient et Occident. Cervini item et germanici ortu, natura, differentiis, veroque usu...*, Bâle, 1613.

BECKETT, Samuel, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », in BECKETT, Samuel, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*, Londres, John Calder, 1983.
Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments, Londres, John Calder, 1983.

BELHAJ KACEM, Mehdi, 1993, Auch, Tristram, 1994.

BENJAMIN, Walter, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991.
Essais 2, 1935-1940, Paris, Denoël – Gonthier, 1983.
Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
Je déballe ma bibliothèque, Paris, rivages poche, 2015.
L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, in BENJAMIN, Walter, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991.
 « Petite Histoire de la Photographie », in BENJAMIN, Walter, *Sur la Photographie*, éditions Photosynthèses, Paris, 2012.
Sur la Photographie, éditions Photosynthèses, Paris, 2012.
 « La Tâche du traducteur », in œuvre I, Paris, Gallimard, 2000.

BEAULIEU, Alain (dir.), *Michel Foucault et le contrôle social*, Laval, Presses Université Laval, Coll. Mercure du nord, 2006.
Gilles Deleuze et la phénoménologie, Bruxelles, Sils Maria éditions, 2004.

BELL, Wyatt, *Les Magnolias sont rouges*, Paris Gallimard, coll. Série noire, (trad. Rober Filliou), 1964.

BERGALA, Alain, *Voyage en Italie, de Roberto Rossellini*, Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1990.

BERGSON, Henri *Essai sur les données immédiates de la Conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 1940.
L'évolution créatrice, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1941, 1986.
Matière et mémoire, Presses Universitaires de France, Paris, (1939), 2010.

BEY, Hakim, *TAZ, Zone d'autonomie temporaire*, Paris, L'éclat, 1997.

BIEMEL, Walter, *Le concept de monde chez Heidegger*, Paris, Vrin, 2015.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969.
L'instant de ma mort, Fontfroide le haut, Fata Morgana, 1994.

BLONDEL, Maurice, « Union », in LALANDE, André, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, vol. 2, 1993 (1926).

BOILEAU, Nicolas, *L'art poétique*, (Paris, Denys Thierry, 1674), Paris, Flammarion, 1998.

BOLTANSKI, Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences*, Paris, Editions Métailé, 1990.

BOLTANSKI, Luc et CHIAPPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard / NRF Essais, 1999.

BONINO, Serge-Thomas, *Brève histoire de la philosophie latine au Moyen-Âge*, Friburg et Paris, Academic Press, et Cerf, 2015.

BONNET, Jacques, *Des Bibliothèques pleines de fantômes*, Paris, arléa, 2014.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Poche, 1983.

BORGES, Jorge Luis, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967.

BOURDIEU, Pierre, *Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.
Sur la télévision, Paris, Liber / Raisons d'agir, 1996.

Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, éditions du Seuil, 1998 (1992).

Ma Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979.

« Le point de vue de l'auteur », in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éditions du Seuil, 1998 (1992).

Questions de sociologie, Paris, éditions de Minuit, 2002 (1984).

BOUYSSI, Nicolas, *Esthétique du stéréotype. Essai sur Edouard Levé*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. travaux pratiques, 2001.

BRADBURY, Ray, *Les machines à bonheur*, Paris, Denoël.

BRASSIER, Ray, HAMILTON GRANT, Iain Hamilton, HARMAN, Graham, MEILLASSOUX, Quentin, *Speculative Realism, Collapse III*, Londres, Urbanomic, 2007.

BRASSIER, Ray, « Accélérer la raison », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

BRECHON, Robert, *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, Paris, aden, 2002.

BRETON, André, *Devant le rideau*, La clé des Champs, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1947.

Anthologie de l'humour noir, Paris, Pauvert (1939), 1977.

Œuvres complètes, t. III, Gallimard, Paris, 1988.

BRISSON, Luc, *Définitions*, Paris, Gallimard, 2008 (2006).

BROWN-SARACINO, Japonica, *The Gentrification Debates : A Reader*, New York, Routledge, 2010.

BRUGERE, Fabienne, *L'éthique du care*, Paris, Presses universitaires de France, coll. 'que sais-je ?', 2011.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

CADIOT, Olivier, *Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L, 1993.

CAILLOIS, Roger Caillois, « Avertissement », in BORGES, Jorge Luis, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1967.

CALAFERTE, Louis, *La Mécanique des femmes*, Paris, L'Arpenteur / Gallimard, 1992.

CANETTI, Elias, *Auto-da-fé*, Paris, Gallimard, (1968) 1991.

CARAËS, Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU, Nicole, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.

CATELAN, Laurent, *Traité de l'origine, vertus, propriétés et usage de la pierre Bezoar*, Montpellier, J.Pech, 1623.

CELAN, Paul Celan, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1998, trad. Jean-Pierre Lefebvre.

Ich hörte sagen, Frankfurt, Suhrkamp, 2001.

Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2003.

Entretien dans la montagne, Paris, Verdier, 2001.

CELAN, Paul, et CHAR, René, *Correspondances, 1954-1968*, Paris, Gallimard, 2015.

CITTON, Yves, « Accélérer l'écologie », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

CHARLES, Sébastien et LIPOVETSKY, Gilles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2006.

CHATEAU, Dominique, *John Dewey et Albert C.Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CHÂTELET, Gilles, *Vivre et penser comme des porcs*, Paris, Exils, 1998.

CHEEVER, John, *Falconer*, Paris, Julliard, 1978.

COBLENCÉ, Françoise et ENAUDEAU, Michel, *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014.

COHEN, Daniel, *Richesse du monde, pauvreté des nations*, Paris, Flammarion, 1997.

COHEN, Philippe, *BHL, une Biographie*, Paris, Fayard, 2005.

CLAUDEL, Paul, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1941.

Positions et propositions, Paris, Gallimard, 1928.

Le CLEZIO, J.M.G, *Le rêve mexicain ou La pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.

COE, Jonathan Coe, « préface », in JOHNSON, B.S, *Les malchanceux*, Paris, Quidam éditeur, 2009.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Londres, dodo Press, 2009.

COLLECTIF, *Berlin, Destructions, reconstructions et vie artistique depuis 1945*, Paris, Scérén, CNDP-CRDP, 2013.

COLLECTIF, *Eine Kulturmetropole Wird Geteilt, Literarisches Leben in Berlin (West) 1945 bis 1961*, Berlin, NGBK, 1987.

COLLECTIF, *J.G. Ballard, Re Search, No 8/9*, RE/Search Publications, San Francisco, 1984.

COLLECTIF, *Walter Benjamin Archives*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Klincksieck, 2011.

COLIN, Katell, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Presses Université Laval, 2008.

COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Paris, Université IV-Sorbonne de Paris, 1970.

CORNU, Gérard, *Vocabulaire juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1987, 2002.

COUPLAND, Douglas, *Génération X*, Paris, 10/18, 2004.

CRAWFORD, Matthew B., *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Paris, la découverte, 2016.

Eloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail, Paris, la découverte, 2010.

CUBANIKS, Laboria, « Accélérer le féminisme », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Edouard Pichon, *Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française (7 vol.)*, Editions d'Artrey, 1939.

DANEY, Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993.

DAUGHADAY, Charles, *Gathering and Losses : selected Poems and a critical Essay*, AuthorHouse, 2010.

DEBAISE, Didier et STENGERS, Isabelle (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

DEBAISE, Didier, L'intensification de l'expérience, in DEBAISE, Didier et STENGERS, Isabelle (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

DEBORD, Guy Ernest, *"Cette mauvaise réputation..."*, Paris, Gallimard, 1993.

DEFERT, Daniel, EWALD, François, GROS, Frédéric, « Présentation », in KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 2009.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'anti-Oedipe, capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Qu'est-ce que la Philosophie ?, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia, New York, Viking Press, 1977.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 – L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

Dialogues (en collaboration avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977.

Différence et répétition, Paris, Presses Universitaire de France, coll. Epiméthée, 1968.

Empirisme et subjectivité, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

Francis Bacon. Logique de la sensation, Paris, Éditions de la Différence, 1981.

Le bergsonisme, Paris, Presses Universitaire de France, 1994.

Pourparlers, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

Proust et les signes, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Spinoza et le problème de l'expression, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995, Paris, Editions Lapoujade, 2003.

Dialogues, Columbia University Press, 1987.

La philosophie critique de Kant, Paris, Presses Universitaire de France, (1963), 1991.

Critique et Clinique, Paris, Minuit, 1993.

DENNETT, Daniel C., *De Beaux rêves. Obstacles philosophiques à une science de la conscience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2008.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

de la grammatologie, Paris, Les éditons de Minuit, 1967.

Marges de la philosophie, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

L'animal que donc je suis, Paris, Galilée, 2006.

La Carte Postale. De Socrate à Freud et au-delà, Paris, Flammarion, 2004.

La Dissémination Paris, Seuil, 1972.

limited inc. Paris, Galilée, 1990.

Signéponge, Seuil, Paris, 1988.

Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce, Paris, Galilée, 1987.

« préface au livre de Michel Serrière », SERVIÈRE, Michel, *le Sujet de l'art*, Paris, l'Harmattan, 1997.

L'oreille de l'autre. Otobiographie, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida, Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), éd. VLB, 1984.

DESPENTES, Virgine, *Baise-moi*, Paris, Florent Massot, 1993.

Vernon Subutex 1, Paris, Grasset, 2015.

Vernon Subutex 2, Paris, Grasset, 2015.

DIDI-HURBERMAN, Georges, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, éditions de Minuit, 2011.

« Sous le regard des mots », in WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Publications de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, PIA, 2004.

DONIN, Nicolas et STIEGLER, Bernard (dir.), *Révolutions Industrielles de la musique*, Paris, Fayard, cahiers de Médiologie/Ircam No 18, 2004.

DORLIN, Elsa « dark care : de la servitude à la sollicitude », in LAUGIER, Sandra et PAPERMAN, Patricia, *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, EHESS, coll. « Raisons pratiques », 2006.

DUBOUCLEZ, Olivier, *avant-propos* in HARMAN, Graham, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, trad. franc. De Olivier Dubouclez.

DUNS SCOT, Jean, *Le principe d'Individuation*, Paris, Vrin, 2005.

Qu'est-ce que la praxis ? in Philosophie, No 61, Editions de Minuit, Paris, 1999.

DURAS, Marguerite, *Ecrire*, Paris, P.O.L, 1993.

DURKHEIM, Emile, « De la division du travail social, introduction à la 1^{ère} édition », in DURKHEIM, Emile, *Textes, tome 2*, Paris, éditions de Minuit, 1975.

Textes, tome 2, Paris, éditions de Minuit, 1975.

DUSTAN, Guillaume, *Je sors ce soir*, Paris, P.O.L, 1997.

L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965.

le Nom de la Rose, Paris, Grasset, 2002.

Les limites de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992.

Lector in fabula, Paris : Grasset, 1985.

ELIE, Maurice et VILLANI, Arnaud, *Plan d'Immanence* in SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, Cahier no 3, printemps 2003.

ELISABETH, Bruno, « Préface », in BRECHT, George, *Chance-Imagery, L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002.

EASTON ELLIS, Bret, *American Psycho*, Paris, Salvy éditeur, 1992.

ELLROY, James, *L. A. Confidential*, Paris, Rivages / Noir, 1998.

FEDIER, François, *Regarder Voir*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1995.

FISCHER, Mark, « Accélérer la révolution », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2010.

FOUCAULT, Michel, « Hétérotopies », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001, 1984.

Dits et écrits 1954-1975, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », Vol I, 1984.

Dits et écrits, 1954-1988, Paris, Gallimard, 1994.

Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, 1976.

Préface à la transgression, Gallimard, Paris, 1994, éditions lignes, 2012.

Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.

Introduction à l'anthropologie, in KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique, Introduction à l'anthropologie*, Paris, Vrin, 2009.

Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975.

« Qu'est-ce qu'un auteur ? », FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », Vol I, 1984.

Sécurité, territoire, population (1977-1978), Paris, Gallimard, 2004.

Microfisica del Potere interventi politici, Einaudi, 1977, repris in FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1991, Vol. 2, texte No 194.

« préface à Gilles Deleuze et Felix Guattari », in DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press, 1977.

Entretien avec COLAS, D. GROSRICHARD, A. LE GAUFEY, G. LIVI, J. MILLER, G. MILLER, J. MILLER J.-A. MILLOT, C. WAJEMAN, « Le jeu de Michel Foucault » in *Ornicar ?*, in *Bulletin périodique du champ freudien*, No 10, juillet 1977, repris in FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits*, vol 3, texte 206.

FORRESTER, Viviane, *L'horreur économique*, Paris, Fayard, 1996.

FRANCE-LANORD, Hadrien, *Gestell*, in ARJAKOVSKY, Philippe, FEDIER, François, FRANCE - LANORD, Hadrien, *dictionnaire Heidegger*, Paris, Cerf, 2013.

FRANK, Didier, *Heidegger et le problème de l'espace*, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1986.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, trad. Marie Bonaparte et Mme E.Marty.

FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

GALIEN, Jacques, *Les curateurs des cités dans l'Occident Romain, de Trajan à Galien*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1983.

GALLOWAY, Alexander R., *Les Nouveaux réalistes, Malabou, Stiegler, belhaj kacem, Meillassoux, Laruelle*, Paris, Editions Léo Scheer, 2012.

GARRAU, Marie, LE GOFF, Alice, *Care, justice, dépendance. Introduction aux théories du care*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 2010.

GARCIA, Tristan, *Forme et Objet, un traité des choses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

GENIN, Christophe, « Heidegger et les tournants de l'art », in ATHANASSOPOULOS, Vangelis et JIMENEZ, Marc, *La Pensée comme expérience*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1994.

Figures III, Paris, Seuil, 1972.

Nouveau Discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

Palimpsestes, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

L'œuvre de l'art, Paris, Seuil, 2010.

GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture : The Growth of a New tradition*, Harvard University Press, 1941.

Espace, temps et Architecture, Paris, Denoël, 1978, (trad. Françoise-Marie Rosset).

Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History, Oxford University Press, 1948.

La Mécanisation au pouvoir, Paris, Denoël, 1980, (trad. Paule Guivarch).

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

Philosophie de la relation - Poétique III, Paris, Gallimard, 2009.

traité du tout-monde Poétique IV, Paris, Gallimard, 1997.

Le discours antillais, Paris, Gallimard (1981).

« Poétique de la mondialité », in WALD LASOWSKI, Aliocha, *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, Paris, Fayard (2008), coll. Pocket, 2016.

Von GOETHE, J.W., SCHILLER, Friedrich, *Correspondance 1794-1805, Vol 2*. Paris, Gallimard, 1994.

GRACQ, Julien, de *En lisant en écrivant*, Paris éditions José Corti, 1980.

GUATTARI, Félix, *Chaosmos*, Paris, Galilée, 1992.

Les années d'hiver, Les Prairies Ordinaires, 2009.

Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles, Paris, l'aube, 2014 (2011).

HALIMI, Serge, *Les Nouveaux chiens de garde*, Paris, Liber / Raisons d'agir, 1997.

HARDT, Michael et NEGRI, Toni, *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.

HARMAN, Graham, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, trad. franc. De Olivier Dubouclez.

Quentin Meillassoux, Philosophy in the Making, Edingurgh, Edinburgh University Press, 2011.

Die Rache der Oberfläche : Heidegger, McLuhan, Greenberg, Berlin, Universität der Künste, Cologne, Walther König, 2015.

Towards Speculative Realism, essays and lectures, Hants, Zero book, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006, trad. Bernard Bourgeois.

Phänomenologie des Geistes, Vol. 3/20, Berlin, Suhrkamp, (1807), 1986.

L'esprit du christianisme et son destin précédé de L'esprit du judaïsme, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2003.

La Positivité de la religion chrétienne (1796), Paris, Presses Universitaire de France, 1983.

HEIDEGGER, Martin, *L'Époque des conceptions du monde* in HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.

Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, Gallimard, (1962), 1986.

Apports de la philosophie (de l'avenance), trad. F. Fédier, Paris, Gallimard, 2013,

Questions III et IV (Le tournant), Paris, Gallimard, 1976.

Acheminement vers la parole, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976.

Essais et conférences, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1958.

Être et temps, Paris, Gallimard, trad. de François Vezin. 1986.

La technique et le tournant (Die Technik und die Kehre), in HEIDEGGER, Martin, *Questions III et IV* (Le tournant), Paris, Gallimard, 1976.

Sérénité, in HEIDEGGER, Martin, *Questions III et IV* (Le tournant), Paris, Gallimard, 1976.

De L'Origine de l'œuvre d'art. Première version (1935-36), Paris, Payot, coll. Rivages poche/petite bibliothèque. 2014.

Bremer und Freiburger Vorträge, Frankfurt am Main, Vittorio Klosterman verlag, 1994, 2nd éd. 2005, VI, Band 79.

HIGGS, Robert J. et BRASSWELL, Michael, *An Unholy Alliance. The Sacred and Modern Sports*, Macon, Georgie, Mercer University Press, 2004.

HILSENATH, Edgar, *Nuit*, Paris, Trad. de Jörg Stieckan et Sacha Zilberfarb, Attila, 2012.

Orgasme à Moscou, Paris, trad. de Sacha Zilberfarb et Jörg Stieckan, Attila, 2013.

HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.

HUMAN RIGHTS WATCH, *Aucun témoin ne doit survivre: le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala, 1999.

HUNTINGTON, Samuel P, *Le Choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997 [1996].

HUSSERL, *Notes sur Heidegger*, Paris, Minuit, 1993.

HYPOLITE, Jean, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* (1944), Paris, Seuil, 1983.

IRAVANIAN, Mehrdad, *Unknown Deleuze*, Collapse III, Londres, Urbanomic, 2007.

JAMES, Henri, *Les Bostoniennes*, (trad. Fr. J.Colin-Lemercier), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973.

JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Presses de l'ENSBA, 2011 [1991].

JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Paris, Via Valeriano, 1993.

JOHNSON, B.S, *Les malchanceux*, Paris, Quidam éditeur, 2009

JOLLY, Edouard et SABOT, Philippe (dir.), *Michel Foucault à l'épreuve du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, La maison des Amis des Livres, 1929, (trad. Auguste Morel, Stuart Gilbert, Valery Larbaud et l'auteur), reprint Paris, Gallimard, (1937), 1982.

Finnegans Wake, Paris, Gallimard, 1982.

JUNG, Carl Gustav, *The Integration of the Personality*, Farrar & Rinehart, inc, 1939.

KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 2009.

KHATIBI, Abdelkébir, *Œuvres de Abdelkébir Khatibi III, Essais*, 2008.

« pensée-autre », in KHATIBI, Abdelkébir, *Œuvres de Abdelkébir Khatibi III, Essais*, 2008.

KENNEDY, Dedde, *Putting Our Differences to work : The Fastest Way to Innovation, Leadership, and High Performance*, ReadHowYouWant.com 2009.

KOSTELANETZ, Richard, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.

KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », in KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KUNZ, Georges Frederick, *The Magic of jewels and Charms*, Philadelphie, Londres, 1915, reprint, Kessinger Publishing (2003).

- LACHELIER, Henri, « Introduction », in Leibniz, *Nouveaux essais sur l'Entendement Humain*, Introduction, notes et appendice de Henri Lachelier, Paris, Hachette, 1898.
- LAND, Nick, « Accélérer le capitalisme », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- LATOURE, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1991.
- LAUFER, Roger, *Introduction à la Textologie*, Paris, Larousse Université, 1972.
- LAUGIER, Sandra et PAPERMAN, Patricia, *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, EHESS, coll. « Raisons pratiques », 2006.
- LAUTREAMONT, « Les Chants de Maldoror », dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. Guy Lévis Mano, 1938.
- LENIAUD, Jean-Michel, *Chroniques Patrimoniales*, Paris, Editions Norma, 2001.
- LEVE, Edouard, *Oeuvres*, Paris, P.O.L, 2002.
- LEVY, Bernard-Henri, *Début de siècle. Questions de principe XII*, Grasset, coll. Le livre de poche, Biblio essais, 2013.
- LESTRIGANT, Frank (dir.), *Le théâtre de la curiosité*, Paris, Presses Universitaire de la Sorbonne, cahiers V.L. Saulnier, no 25, 2008.
- LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1967.
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, 2013.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Pourquoi philosopher ?* Paris, Presses Universitaire de France, 2012.
- Discours, figure*, Paris, Klincksieck, (1971), 2002 (5^{ème} tirage).
- Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE-10/18, 1973.
- Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1993.
- Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
- Dérives à partir de Marx et Freud*, Paris Galilée, 1994.
- Economie Libidinale*, Paris, éditions de Minuit, 1974.
- MAIRESSE, Philippe, *Reversal, Le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique et politique*, Paris, Editions Acces Local, 2014.
- MALABOU, Catherine, *Avant Demain, Epigénèse et rationalité*, Paris, Presses Universitaire de France, 2014.
- MANGUEL, Alberto, 2006, *La bibliothèque, la nuit*, trad. C. Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 2006.
- MARION, Jean-Luc Marion, *Réduction et donation*, Presses Universitaire de France, coll. Quadrige, 2015.
- MARTIN, Jean-Clet *L'Image Virtuelle*, Paris, Éditions kimé, 1996.
- Plurivers, essai sur la fin du monde*, Paris, Presses Universitaire de France, 2010.
- Variations La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, Bibliothèque Scientifique, 1993.
- Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012.
- « Deleuze, Derrida... », *Le siècle deleuzien*, Paris, éditions kimé, 2016.
- MEILLASSOUX, Quentin, *Après La Finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2006.
- MENAGER, Daniel, *le Roman de la bibliothèque*, Paris, les belles Lettres/essais, 2014.
- MENGER, Pierre-Michel, *Être artiste. Œuvrer dans l'incertitude*, Al Dante/Aka, 2012.
- Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, éditions du Seuil, 2009, 2001.
- Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, textuel, 2005.
- Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, La république des idées / Seuil, 2002.
- MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, éditions Kimé, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- L'institution, la passivité, Notes de cours au Collège de France*, Paris, Belin, 2015 (2003).
- La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. Quadrige, 2013.
- Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel Gallimard, 1976.
- MONTEBELLO, Pierre, *L'autre Métaphysique*, Desclée de Brouwer, 2002.
- « Métaphysique et geste spéculatif », in DEBAISE, Didier et STENGERS, Isabelle (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.
- MORIN, Edgar et SLOTERDIJK, Peter, *Rendre la terre habitable*, Paris, Pluriel, 2011.

MOULIER BOUTANG, Yann, *L'Abeille et l'économiste*, Paris, carnets nord, 2010.

MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, Paris, Seuil, 1995.

NANCY, Jean-Luc, *Que faire ?* Paris, Galilée, 2016.

A plus d'un titre, Jacques Derrida – Sur un portrait de Valerio Adami, Paris, Galilée, 2007.

NEGARESTANI, Reza, « Accélérer l'humanité », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

NEGRI, Antoni, « Accélérer la politique », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir (La Gaya Scienza)*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901.

NUNBERG, Geoffrey, *The Years of Talking Dangerously*, New York, PublicAffairs, 2009.

Talking Right: How Conservatives Turned Liberalism into a Tax-Raising, Latte-Drinking, Sushi-Eating, Volvo-Driving, New York Times-Reading, 2007.

Body-Piercing, Hollywood-Loving, Left-Wing Freak Show, New York, PublicAffairs, 2006.

OSBORNE, Marijane, *Time and the Astrolabe in the Canterbury Tales*, University of Oklahoma Press, 2002.

PALMIER, Jean-Michel, *Retour à Berlin*, Paris, Payot, 1989.

PARACELSE, *De signatura rerum naturalium, livre III, 7, 131.*

PARE, Ambroise, *Discours de la Momie et de licorne*, Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 2011.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*. Paris, Klincksieck, 1989.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

Les Choses. Une histoire des années soixante, Paris, Julliard, (1965), 1999.

PESSOA, Fernando, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivages, Paris, 1990.

PINHAS, Richard, *Les Larmes de Nietzsche, Deleuze et la musique*, Paris, Flammarion, 2001.

POUIVET, Roger *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu, tome VI, albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1925.

QUESSADA, Dominique, *L'Inséparable. Essai sur un monde sans autre*, Paris, Presses Universitaire de France, 2013.

De QUINCEY, Thomas, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant (1854)*, Paris, Ombres, 1986. Trad. Marcel Schwob.

RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.

Le spectateur émancipé, Paris, La fabrique éditions, 2008.

Malaise dans l'esthétique, Paris, Galilée, 2004.

La parole Muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Fayard/pluriel, 2011.

L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers, Nantes, musée des beaux Arts, 2005.

La Méésentente, Paris, Galilée, 1995.

REGARD, Maurice, *L'adversaire des romantiques, Gustave Planche. Correspondance*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1955.

RENAUT, Alain, *Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*, Paris, Flammarion, 2009.

REVEL, Judith, *le vocabulaire de Michel Foucault*, Paris, Editions Ellipses, 2002.

REVERDY, Pierre, *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968.

RIFKIN, Jeremy, *La Fin du travail*, Paris, La découverte, 1996.

RILKE, Rainer Maria, *Les cahiers de Malte*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.

ROSS, Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc: modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, Paris, Flammarion, 2006.

ROUSSEL, Raymond, *Locus Solus*, Paris, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1965.

Impressions d'Afrique, Paris, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1963.

SANSON, David, *Berlin, Histoire, Promenades, Anthologie & Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2014.

SAPORTA, Marc, *La distribution*, Paris, Gallimard, 1961.

SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, Cahier no 3, printemps 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne, *Heccéité* in SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, Cahier no 3, printemps 2003.

Deleuze et l'Art, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

SCHMIDT, Jérôme et NOTERIS, Emilie (dir.), *J.G.Ballard, hautes altitudes*, Alfortville, éditions ère, 2008.

SCHÜLTZ, Alfred et LUCKMANN, Thomas, *Die Strukturen der Lebenswelt*, Francfort-sur-le-Main, Shurkamp, 1979, 1982 (2 vols).

SOURIAU, Etienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.

SCHNAPPER, Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2012.

SERVIÈRE, Michel, *le Sujet de l'art*, Paris, l'Harmattan, 1997.

SIMONDON, Gilbert *Imagination et invention 1965-1966*, Paris, Presses Universitaire de France, 2014.

L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information, Grenoble, J.Millon, coll. « Krisis », 2005.

L'Individu et sa genèse physico-biologique, l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1964, réée. Grenoble, J.Millon, coll. « Krisis », 1995.

SLOTERDIJK, Peter, *Bulles, Sphères I*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, traduit de l'Allemand par Olivier Mannoni, 2002.

Globes. Sphères II, Paris. Libella, Maren Sell, traduit de l'Allemand par Olivier Mannoni.

Écumes, Sphères III, Paris, Hachette, coll. Pluriel, traduit de l'Allemand par Olivier Mannoni, 2003.

Essai d'intoxication volontaire, suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2001.

Globes. Sphères II, Paris. Libella, Maren Sell, traduit de l'Allemand par Olivier Mannoni.

Le Palais de Crystal. A l'intérieur du capitalisme planétaire, Paris. Maren Sell, 2006, traduit de l'Allemand par Olivier Mannoni.

La Mobilisation infinie, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000.

SONDAG, Gérard, *Duns Scot*, Paris, Vrin, 2005.

STERNE, Laurence, *Vies et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Flammarion, 2014.

STIEGLER, Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la Pharmacologie*, Flammarion, coll. Bibliothèque des savoirs, 2010

Etats de choc. Bêtise et savoir au XXIe siècle, Paris, Mille et une nuits, 2012.

De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible, Paris, Galilée, 2005.

“Economiser signifie prendre soin”, in STIEGLER, Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la Pharmacologie*, Flammarion, coll. Bibliothèque des savoirs, 2010.

STRAUSS, Jacques, *The Curator*, Londres, Vintage Books, 2016.

De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

SVEVO, Italo *Ulysse est né à Trieste*, Bordeaux, Editions finitude, 2003.

TAYLOR, Charles, *Hegel et la société moderne*, Laval, Presses Universitaire de Laval, Cerf, 1998.

TERRANOVA, Tiziana Terranova, « Accélérer l'automatisation », in De SUTTER, Laurent (dir.), *Accélération !*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

THOMPSON, D'Arcy Wentworth, *On Growth and form*, New York, Cambridge University Press, 1961.

TOMLINSON, Hugh et HABBERJAM, Barbara, in DELEUZE, Gilles, *Dialogues*, Columbia University Press, 1987.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, Paris, éditions de minuit, 1985.

TRAWNY, Peter, « commencement » in ARJAKOVSKY, Philippe, FEDIER, François, France-LANORD, Hadrien, *dictionnaire Heidegger*, Paris, Cerf, 2013.

Heidegger et l'antisémitisme. Sur les « cahiers noirs », Paris, Seuil, 2014.

TREBOSC, Delphine, « Ordre d'exposition et représentations du savoir dans les collections de raretés de la renaissance française », in LESTRIGANT, Frank (dir.), *Le théâtre de la curiosité*, Paris, Presses Universitaire de la Sorbonne, cahiers V.L. Saulnier, no 25, 2008.

THORNDIKE, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vol., New York, 1923-1958.

TWAIN, Mark, *L'autobiographie de Mark Twain*, 2 vols. Paris, Tristram, 2012.

A la dure I, Dans les mines d'argent du Nevada, Paris, Payot, 1993.

A la dure II, En Californie, Paris, Payot, 1993.
La Vie sur le Mississippi I et II, Paris, Payot, 2001.
Le voyage des innocents : Un pique-nique dans l'Ancien Monde, Paris, Payot, 1995.
Des musées et des femmes et autres nouvelles, Paris, Gallimard, 1975.
VILLA-MATAS, Enrique, *Le voyageur le plus lent*, Paris, le passeur, 2001.
VON DORERER, Heimito, *Les démons*, Paris, Gallimard, 1965.
WALD LASOWSKI, Aliocha, *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, Paris, Fayard (2008), coll. Pocket, 2016.
WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004.
Yi-King : Le livre des transformations, Paris, Médecis, 1994.
WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Publications de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, PIA, 2004.
ZIZEK, Slavoj, *Le plus sublime des hystériques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Travaux pratiques, 2011.

Écrits sur l'Art

AGEE, James, *Une saison de coton, trois familles de métayers*, photographies de Walker Evans, Paris, Christian Bourgois, 2014.
ALBERRO, Alexander et STIMSON, Blake, *Institutional critique, an anthology at artist' writing*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009.
ALLEN, Gwen, *Artists' magazines. An Alternative space for Art*, Cambridge, MIT Press, 2011.
ANDERS, Günther, « Sur le photomontage », in ANDERS, Günther., *L'homme sans monde. Ecrits sur l'art et la littérature*, Paris, éditions fario, 2015.
L'homme sans monde. Ecrits sur l'art et la littérature, Paris, éditions fario, 2015.
ANDERSEN, Troels, GRIGORIEVA, Ksenia, *Art et Poésie Russes, 1900-1930 textes choisis*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979.
ANGELL, Callie, *Andy Warhol, Screen tests. The films of Andy Warhol, catalogue raisonné*. New York, Abrams in association avec The Whitney Museum of American Art, 2006.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes*, Genève, Cailler, 1950.
ARAGON, Louis, *Matisse en France*, Paris, Martin Fabiani Editeur, 1943.
ARDENNE, Paul, *l'Art dans son moment politique*, Bruxelles, La lettre Volée, coll. Essais, 1999.
L'art et l'entreprise : commentaire, VIALA, Liliane (dir.), *Pour une expérience artistique dans l'entreprise*, Ecole Supérieure d'Art de Rueil-Malmaison, 2005.
ARMLER, John, *Du minimalisme à la saturation. Entretiens avec Françoise Jaunin*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 2016.
ART & LANGUAGE, *Out of Wahack*, Paris, Editions Manucius, 2014.
The Fox 3, New York, 1976.
ASHER, Michael. *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*, écrit en collaboration avec Benjamin H. D. Buchloh. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1983.
ATKINS, Anna, *British Algae: Cyanotype Impressions, 1843-1853*. Londres, Autoéité.
AUBRY, Brigitte, *Richard Hamilton, peintre des apparences (1950-2007)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
BAILLY, Jean-Christophe, *Duchamp*, Paris, Hazan, 1984.
BANN, Stephen, *The tradition of Constructivism*, New York, Viking, 1974.
BARR, Alfred H, *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1974.
BARRIENTOS, Rose Marie, « Les entreprises artistes en perspective », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Phanthéon Sorbonne, 2011.
BATTCOCK, Gregory, *Minimal Art, A Critical Anthology*, New York, A Dutton paperback, 1968.
BAXTER &, Iain, *Works 1958-2011*, Ontario, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2001.
BAYER, Herbert, "Werbephoto", FIEDLER, Jeannine (dir.), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, éd. Jeannine Fiedler, Paris, Editions Carré/Berlin, Bauhaus Archiv, 1990.
BAZIN, Germain, *Le temps des musées*, Paris, Desoer, 1967.

BECKER, Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, (1990), 2005.

BELLET, Harry, « les embarras de Paris », in catalogue, *François Boisrond*, Arles, Actes Sud, 2012.

BERGALA, Alain, *Voyage en Italie, de Roberto Rossellini*, Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1990.

BERNSTEIN, David, *The San Francisco Tape Music Center*, San Francisco, University of California Press, 2008.

BILL, Max et TSCHICHOLD, Jan, *La querelle Typographique*, Paris, Editions B42, 2014.

BLOCK, René, BODENMÜLLER, Carola, KNAPSTEIN, Gabriele, *A long tale with many knots - Fluxus in Germany 1962 – 1994*, Stuttgart, IFA, 1995.

BLUNDEN, Margaret et André, *La Peinture de l'Impressionnisme*, Genève, Skira, 1981.

BONAFoux, Pascal, *Autoportrait Or tout paraît, Essai de définition d'un genre*, Paris, L'Harmattan, Coll. Eidos, 2014.

L'Autoportrait au XXe siècle, Paris, Gallimard, 2004.

Moi, Je par soi-même, l'autoportrait au XXe siècle, Paris, éditions Diane de Selliers, 2004.

BOSSEUR, Jean-Yves et BOSSEUR, Dominique, *Révolutions Musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1999.

John Cage, Paris, Minerve, coll. Musique Ouverte, 1993, 2000.

Musique et Arts Plastiques, Paris, Minerve, 1998

Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1996.

BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans, *Libre-échange*, Paris, Seuil-Les Presses du réel, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique rationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

postproduction, Dijon, Les Presses du Réel, 2004.

BOVIER, Lionel & CHERIX, Christophe, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*. Ecart, Genève 1969-1982, Genève, mamco éditions, 1997.

BRANDOW, Todd, EWING, William E., *Steichein, Une épopée photographique*, Lausanne, Musée de l'Elysée, 2007.

BRECHT, George, *Chance-Imagery, L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002.

BREDEKAMP, Horst, *théorie de l'acte d'image*, (Berlin, Suhrkamp, 2010), Paris, La découverte, 2015.

BRESSON, Robert, *notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

BRIERE, Frédéric, *Le guide de l'artiste*, Paris, Pyramid, 2015.

BRITAIN, David, *Eduardo Paolozzi at new worlds, science fiction and art in the sixties*, Manchester, Savoy Books, 2013.

BRONSON, AA, et GALE, Peggy, *Video by artists*, Toronto, Art Metropole, 1976.

BRONSON, AA, et GALE, Peggy, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979.

BRÜNING, Ute, "La typophoto", in FIEDLER, Jeannine (dir.), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, éd. Jeannine Fiedler, Paris, Editions Carré/Berlin, Bauhaus Archiv, 1990.

BRUNON, Bernard, Pascal Beausse, Michael Kosch, *That's painting Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008.

BUCHLOH, Benjamin H.D., *Broodthaers : Writings, Interviews Photographies*, Cambridge, MIT Press, 1988.

Broodthaers, in October, MIT Press édition, 1998.

BUREN, Daniel, *Au sujet de ..., entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998, 2000.

Les Écrits (1965-1990), Volume I : 1965-1976, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1991. Reprint, Paris, Flammarion, 2012.

Les Écrits (1965-1990), Volume : 1996-2012, Paris, Flammarion, 2012.

CALLE, Bob, *Christian Boltanski, Livres d'artistes*, Paris, Éditions 591, 2008.

CATTELAN, Maurizio et GRENIER, Catherine, *le saut dans le vide*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2011.

Interviews, Milan, Charta/fondazione pitti immagine discovery, 2003.

CHALMET, Véronique, *Peggy Guggenheim. Un fantasme d'éternité*. Editions Payot & Rivages, 2009.

CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

CHAZIT, Gwen, in *From Bauhaus to Aspen*, 3D Press, 2005.

CHEVALIER, Catherine et FOHR, Andreas, *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

CHEVRIER, Jean-François, « Le système D selon Broodthaers », in CHEVRIER, Jean-François, *Œuvre et activité. Deux paradigmes*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

Œuvre et activité. Deux paradigmes, Paris, L'Arachnéen, 2015.

CLAIR, Jean, *Les Anaglyphes*, in catalogue Jean Le Gac, *le délassement du Peintre*, Toulon, Musée de Toulon, 1983. Repris in Jean Le Gac, *le peintre fantôme (Der Phantom-Maler)*, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1992.

CLAVEZ, Bertrand, *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

CLAVEZ, Bertrand, *Something else Theory*, Lyon, BAT éditions, 2010.

COHEN, Arthur, *Herbert Bayer : The Complete Work*, Cambridge, The MIT Press, 1984.

COLLECTIF, *Black Mountain College Bulletin Vol. 6, No. 4*, Mai 1948.

COLLECTIF, *Broodthaers*, Paris, Galerie nationales du jeu de Paume, coll. Conférences et colloques, 1992.

COLLECTIF, *dada Berlin, texte, manifeste, Aktionen*, Stuttgart, Reclam, 2013.

COLLECTIF, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris Ecole Nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2001.

COLLECTIF, *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2004.

COLLECTIF, 149 questions-réponses sur l'activité des artistes plasticiens, Paris, CNAP, 2013.

COLLINS, Judith, *Paolozzi*, Surrey, Lund Humphries, 2014.

COPLANS, John, *a body*, powerhouse Books, New York, 2002.

Provocations. Writings from 1963-1981, D.A.P., New York, 1996.

CATTELAN, Maurizio, in OBRIST, Hans Ulrich, *Interviews*, Milan, charta/fondazione pitti immagine discovery, 2003.

COTTON, Michelle, *Nigel Henderson & Eduardo Palozzi, /Hammer Prints Ltd, 1954-75*, Colchester, firstsite, 2013.

COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique ou comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.

COURAJOD, Louis, *Histoire du département de la sculpture moderne au musée du Louvre*, Paris, Ernest Leroux, 1894.

Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896), Paris, Ernest Leroux, 3 volumes, 1899-1903.

COURBET, Gustave, *Correspondance de Gustave Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.

COX, Christoph, JASKEY, Jenny et MALIK, Sahail (dir.), *Realism Materialism Art*, Berlin, Sternberg Press, Annandale-on-Hudso, Center for Curatorial Studies, Bard College, 2015.

CRIPPA, Elena et WILLIAMSON, Beth, *Basic Design*, Tate Modern, Londres, 2013.

CUSSET, François, « Hors temps », in CUSSET, François, (dir.), *Une Histoire (critique) des années 1990, de la fin de tout début de quelque chose*, la découverte, Centre Pompidou Metz, 2014.

DACHY, Marc, *Dada & les dadaïstes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1994.

DAGBERT, Anne, *Jean Le Gac*, Paris, Editions Fall, 1998.

DANTO, Arthur, *Andy Warhol*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Le goût des autres, 2011.

DAUTREY, Jehanne, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Phanthéon Sorbonne, 2011).

« Une activité artistique bricoleuse », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Phanthéon Sorbonne, 2011.77).

DAVIS, Ben, *9.5 Theses on Art and Class*, Londres, Haymarket Books, 2013.

DAVVETAS, Démosthènes et MARCADE, Bernard, *Jean le Gac, le peintre blessé*, Paris, éditions Galilée, 1988.

DAVID, Catherine et CHEVRIER, Jean-François, BUCHLOH, Benjamin, *The political Potential of art*, in *Politics, Poetics, Documenta X*, Ed. Cantz, 1997.

DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres récits*, Paris, Gallimard, 1971.

De DUVE, Thierry, *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, La Peinture et la Modernité*, Paris Les éditions de Minuit, 1984.

DE LA FONT DE SAINT-YENNE, Marquis, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, écrit pamphlétaire, 1747.

DELACOURT, Sandra, SCHNELLER, Katia et THEODOROPOULOU, Vanessa, *Le chercheur et ses doubles*, Paris éditions B42, 2016.

DE MAISON ROUGE, Isabelle, *10 clefs pour s'ouvrir à l'art contemporain*, Paris, archibooks, 2015, (2007).

DEWEY, John, *l'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, (1987), 2008.

Le public et ses problèmes (1927), Paris, Gallimard, 2010.

Expérience et nature, Paris, Gallimard, 2012.

DIDEROT, Denis, « Lettres sur le Salon de 1769. Quinzième lettre », in *Supplément aux œuvres de Diderot*, Paris, 1819.

DIDI-HURBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002.

Être Crâne, lieu, contact, pensée, sculpture. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Passé Cités par JLG, L'œil de l'Histoire, 5, Paris, Les Editions de Minuit, 2015.

DIEDERISCHSEN, Dietrich, « The poor Man's Sports car Descending a Staircase : Kippenberger as Sculptor », in KIPPENBERGER Martin, *The Problem Perspective*, The Museum of Modern Art, Los Angeles, Cambridge, The MIT Press, 2009.

DJIAN, Philippe, *Il dit que c'est difficile. Bram van Velde*, Paris, Flohic, 1993, rééd. 1995.

DONGUY, Jacques, *Le Geste et la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981.

DORNER, Alexander, *The Way beyond Art*, New York, Wittenborn, 1947.

DROHOJOWSKA-PHILP, Hunter, *Rebels in Paradise, The Los Angeles Art Scene and the 1960s*, New York, Henry Holt and Company, 2011.

DRUTT, Matthew, « El Lissitsky in Germany 1922-1925 », in TUPITSYN, Margarita, *El Lissitsky beyond the Abstract Cabinet*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1999.

DUCHAMP, Marcel *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond, 1967, Paris, Somogy Editions d'Art, 1995.

Marcel Duchamp et John Cage, Étant donné, No 6, Paris, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, 2005.

Marcel Duchamp, Étant donné, No 4, Paris, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, 2004

Robert Lebel, Isabelle Walberg, Patrick Walberg, Étant donné, No 7, Paris, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, 2006

Affectionately, Marcel. The selected Correspondance of Marcel Duchamp, Londres, Ludion, 2000.

Duchamp du signe. Ecrits, Michel Sanouillet édit. Paris, Flammarion, 2007.

DUCREY, Marina, *Felix Vallotton, L'œuvre peint, Tome I*, Milan, Edita, 1989.

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement Surréaliste*, Paris, Hazan, 1997.

ESNER, Rachel, KISTERS, Sandra et LEHMANN, Ann-Sophie, *Hidding Making Showing Creation, the Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

FEUILLIE, Nicolas, *Fluxus Dixit, une anthologie Vol I*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002.

FIEDLER, Jeannine (dir.), *Photographie Bauhaus 1919-1933*, éd. Jeannine Fiedler, Paris, Editions Carré/Berlin, Bauhaus Archiv, 1990.

FIETZEK, Gerti et STEMMRICH, Gregor, *Having been said : writing & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.

FISCHL, Eric, *Dab Boy, My Life on and off the canvas*, New York, Crown Publishers, 2012.

FLUSSER, Vilém, *Writings*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, Andreas Ströhl, 2002.

FOSTER, Hal, *Anti-Aesthetic ; Essays on Postmodern Culture*, The New Press, 2002.

FOSTER et MAZZUCCO, Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all Atalante della Memoria*, Milan, Bruno Mondadori, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Le désir est partout*, Paris, galerie jeanne Boucher, 1975.

« La peinture photogénique de Michel Foucault », écrit pour le catalogue de Gérard Fromanger, Paris, le Point du Jour, 2014.

Ceci n'est pas une pipe, Fata Morgana, 1973.

- « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'impressionnisme*, Paris, Denoël, 1974.
- FRANCBLIN, Catherine, Jean Le Gac, Paris, Art Press, Flammarion, 1984.
- FRANK, Peter, *Something else press, an annotated bibliography*, New York, A documentext Publication, Mc Pherson & Company, 1983.
- FRASER, Andrea, *Museum Highlights : The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- FRIED, Michael, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- FROMANGER, Gérard, « Il faut créer un Vietnam dans chaque Musée du Monde », entretien avec Christian Lebrat, 6 décembre 1999, in *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde de expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001.
- FURCY-RAYNAUD, Marc, « Les premiers peintres du roi », in *Mélanges offerts à M. Jules Guiffrey. Archives de l'art français, nouvelle période, tome VIII*, Paris, Edouard Champion, 1916.
- GIALLO, Vito, *Andy Warhol's New York City, Four Walls, Uptown to Downtown*, New York, The Little Bookroom, 2011.
- GINGERAS, Alison, « Tuer le temps : Portrait d'une pratique d'atelier » in catalogue *Urs Fischer*, Paris, Centre George Pompidou, espace 315, 2004.
- GUISAN, Gilbert, et JAKUBEC, Doris, *Félix Vallotton. Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, éd., Lausanne / Paris, La Bibliothèque des arts, 1973-75, 3 vol. (I : 1884-1899; II : 1900-1914; III : Journal 1914-1921).
- GINTZ, Claude (dir.), *Regards sur l'Art Américain des années Soixante*, Paris, éditions Territoires, 1988.
- GLORIEUX, Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon (coll. Époques), 2002.
- GODARD, Jean-Luc et ISHAGHPOUR, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Paris, farrago, 2000.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma, 4 tomes*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.
- Introduction à ne véritable histoire du Cinéma*, Paris, Albatros, 1985.
- Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.
- « L'Art à partir de la vie, entretien avec Alain Bergala », 12 mars 1985, in GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.
- GOLDBERG, Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Londres, Thames and Hudson, (1988), 2011.
- GOLDSTEIN, Ann, « Introduction and Acknowledgments », in KIPPENBERGER, Martin, *The Problem Perspective*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2009.
- GOMBRICH, Ersnt et ERIBON, Didier, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Editions Cartouche, 2009.
- GOMBRICH, Ersnt et SAXL, Fritz, *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle, suivi d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*, Paris, Klincksieck, 2015.
- GOODMAN, Nelson, *Langage de l'art*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.
- L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1996.
- GORDON, Douglas, *Déjà-vu, questions & answers*, volume 2, 1997 -1998, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2000.
- GORDON, Douglas, *Déjà-vu, questions & answers*, volume 3, 1999 -2000, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2000.
- GRASSO, Laurent, *Soleil Double*, Paris, Galerie Perrotin et éditions Dilecta, 2015.
- GRENVILLE, Bruce, « Mashup : The birth of Modern Culture », in catalogue *Mashup, The Birth of Modern Culture*, Vancouver, Art Gallery, 2016.
- GRENIER, Catherine, *La sculpture réinventée, Britannica. Trente ans de sculpture*, Association des conservateurs de Haute-Normandie, Toulouse-Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, La Différence, Paris, 1988.
- GUGGENHEIM, Peggy, *Out of This Century : Confessions of an Art Addict*, Universe Books, New York, 1979.
- HADDAD, Michèle, *Courbet*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2002.

HAGENBERG, Roland, *Untitled'84, The Artworld in the Eighties*, New York, Pelham Press, 1984.

HAMILTON, Richard, *Collected Works 1953-1982, (Painters and Sculptors)*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

The almost complete Works of Marcel Duchamp, Tate Gallery, Londres, 1966.

Le Grand Déchiffreur, Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, Zurich, JRP/Ringier, 2009.

The Expendable Icon / Works by John McHale, John McHale, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1984.

HARRISON, Charles et WOOD, Paul, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan 1997.

HEMKEN, Kai-Uwe, *El Lissitzky : Revolution und Avantgarde*, Dumont, Cologne, 1990.

HENICH, Nathalie, *Le Paradigme de l'art Contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Paris, Klincksieck, coll. « Etudes », 1996.

Harald Szeemann. Un Cas Singulier, Paris, L'échoppe, 2015.

HENDRICKS, Jon, **Fluxus Codex**, *The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, New York, Harry Abrams, 1988.

HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice Reymond et VOLLOS, Fabien (dir.), *Art conceptuel, Une entologie*, Paris, éditions Mix, 2008.

HERS, François et DOUROUX, Xavier, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

HIGGINS, Dick, « Intermedia », *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1 n°1, New York, Something Else Press, février 1966, non paginé. Trad. Nicolas Feuillie : Dick Higgins, « Intermedia », in FEUILLIE, Nicolas, *Fluxus Dixit, une anthologie Vol I*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002.

HILLAIRE, Norbert, *L'art dans le tout numérique*, Paris, éditions Manucius, 2015.

HOBBS, Robert, « The True and the False project : Embodied and Disembodied Seeing : Phenomenology and Schizophrenia », in HOBBS, Robert, *Alice Aycock, Sculpture and Projects*, Cambridge, MIT Press, 2005.

Alice Aycock, Sculpture and Projects, Cambridge, MIT Press, 2005.

HOCKNEY, David, *Savoirs secrets : Les techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, 2001.

HOFFMANN, Jens (dir.), *The Studio*, Londres, Whitechapel Gallery, Coll. Documents of Contemporary Art, 2012.

HOMER, William Innes, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. Secker & Warburg, 1977.

Alfred Stieglitz and the Photo-Secession. Little, Brown and Company, Boston 1983.

INGOLD, Res, *universal enterprises*, Cologne, LKO, 2008.

more than miles, Frankfurt, Quantum Books, 2001.

ISHAGHPOUR, Youssef, *archéologie du cinéma et mémoire du siècle dialogue*, Tours farrago, 2000.

JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Seuil, Paris, 1959.

JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.

« De l'immatériel au gazeux », in JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.

JOUFFROY, Alain, *Marcel Duchamp*, Editions Dumerchez, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, contient un Cd audio.

La vie réinventée à Montparnasse, Paris, éditions du Musée du Montparnasse, 2011.

Objecteurs/Artmakers, Paris, éditions joca seria, 2000.

JOUVAL, Sylvie (dir.). *Robert Filliou : Catalogue raisonné des éditions & multiples, livres et vidéos*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.

JUDD, Donald, *Ecrits. 1963-1990*, Paris, galerie Lelong, 1991.

KELLEY, Mike, SHAW, Jim, NIAGARA, LOREN, Cary, *Return of the Repressed : Destroy all Monsters 1973- 1977*, Prism Gallery, Los Angeles, PictureBox, New York, 2011.

KJELLMAN-CHAPIN, Monica (dir.), *Kitsch : History, Theory, Practice*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2013.

KELLEY, Mike, *Foul Perfection, essays and criticism*, Cambridge, MIT Press, 2003.

Mike Kelley: Interviews, Conversations, and Chit-chat, 1986-2004, Zürich, JRP Ringier, 2005.

Mort et Transfiguration, une lettre d'Amérique, in *Paul Thek*, Castello di Rivoli, Turin, 1992.

« Conversation avec Ann Goldstein », in KIPPENBERGER Martin, *The Problem Perspective*, The Museum of Modern Art, Los Angeles, Cambridge, The MIT Press, 2009.

KIEDROWSKI, Thomas, *Andy's Warhol's New York City, Four Walks, Uptown to Downtown*, New York, The Little Bookroom, 2011.

KIPPENBERGER, Martin, *Kippenberger sans peine*, trad. D. Baumann, Genève, Mamco, 1997.

Pictures a Moon, Shinning in the Sky, Conversation with Martin Kippenberger, Berlin, Starship, 2007.

Martin Kippenberger : Eine Boden-collage für Claudia Skoda 1976, Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2005.

The Last Stop West, Vienne, MAK Center for Art and Architecture, 1998.

KIPPENBERGER Susanne, *Kippenberger and His Families*, New York, New York : J&L Books, 2011.

KOENIG, Gloria, *Eames*, Cologne, Taschen, 2005.

KOCH, Uwe, *Annotated catalogue raisonné of the books by Martin Kippenberger 1977-1997*, Cologne, Walther König, 2002.

KOOLHAAS, Rem, (avec MAU Bruce), *S, M, L, XL*, New York, The Monacelli Press, 1998.

KOSTELANETZ, Richard, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.

KTOURZA, Valérie, *L'Art Contemporain à Paris*, Paris, Éditions Parigramme, (2004), 2009.

LAGEIRA, Jacinto, « La taille de la matière », in *Jean-Marce Bustamante*, Paris, Flammarion, 2005.

LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Erik Dietman*, Paris, La Différence, 1989.

LAMARCHE-VADEL, Gaétane, « La Sirène, entretien avec Christophe Cuzin », revue d'art contemporain, 28 janvier 2008.

LAMBERT, Jean-Clarence, *Dépassement de l'Art ?* Paris, Anthropos éditions, 1974.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije (dir.), *Le métier d'artiste, peintres et sculpteurs depuis le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1999.

LAROCHE, Hadrien, *Duchamp déchets*, Editions du regard, Paris, 2014.

LATOURE, Bruno, *Iconoclash: Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?* Berlin, Merve, 2002.

LEBEER, Irmeline, *L'art ? c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

LEBEL, Jean-Jacques, *Le happening*, Les Lettres nouvelles, Denoël, 1966.

Living Theatre, Paris, Pierre Belfond, 1969.

LE BON, Laurent, *Dada*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

LEE, Simon, David, Paris, Phaidon, 2002.

« Le déclin ? L'exil à Bruxelles », in LEE, Simon, David, Paris, Phaidon, 2002.

LEERING, Jean, « Le dilemme de Lissitsky : à propos de l'œuvre postérieure à 1927 ». In catalogue LISSITSKY, El, *El Lissitsky, architecte, peintre, photographe, typographe*, Eindhoven, Stedelijk Museum, Madrid, Fundacion Caja de Pensiones et Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris / ARC, 1990-1991.

LEFEBVRE, Antoine LECOMTE, Stéphane (dir.), *Revue sans titre, le dossier Filliou*, Paris, 2006, sans pagination.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LEMOINE, Serge, *Dada*, Paris, Hazan, 1986.

LE MOLLE, Roland, *Giorgio Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, Ellug, 1988.

LENINE, *Sur l'art et la Littérature*, Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier, 1975.

LEPICIE, François-Bernard, *Vies des premiers peintres du roi depuis M. L Brun jusqu'à présent*, Paris, chez Durand et Pissot fils, 1752.

LE RIDER, Jacques, *L'Allemagne au temps du Réalisme. De l'espoir au désenchantement*. Paris, Albin Michel, 2008.

LESCOURRET, Marie-Anne, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2014.

LEVY, Bernard-Henri, *Connaissez-vous Gasirowki*, in La règle du jeu, 12 juillet 2012.

11 juin 209 : *Doge et collectionneur : François Pinault en sa Douane*, in Bernard-Henri Levy, *Début de siècle. Questions de principe XII*, Grasset, coll. Le livre de poche, Biblio essais, 2013.

Frank Stella, Paris, La Différence, 2002.

César, Paris, La Différence, 1995.

Piet Mondrian, Paris, La Différence, 1995.

Piero della Francesca, Paris, La Différence, 1995.

LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, « De la science à l'art et retour », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Phanthéon Sorbonne, 2011).

LIPPARD, Lucy R *Six Years : The dematerialization of the art object*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, (1973), 1997.

LIPPS, Theodor, *Ästhetik, dans Die Kultur der Gegenwart, Systematische Philosophie*, Berlin et Leipzig, Teubner, 1907.

LISSITSKY-KÜPPERS, Sophie et LISSITSKY, Jen (dir.), *Proun und Wolkenbügel : Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1977.

LYOTARD, Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 et Louvain, Presses Universitaires De Louvain, 2010.

Le travail et l'écrit chez Daniel Buren, Une introduction à la philosophie des arts contemporain, Limoges, Centre de Coordination, recherche & Interventions Culturelles, 1982.

MAHON, Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, Londres, Thames and Hudson, 2005.

MAINARDI, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire : Universal Expositions of 1855 and 1857*, Yale University Press, 1990.

MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

MARCADE, Bernard, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, Grandes Biographies, 2007.

MARGOLIN, Victor, *The Struggle for Utopia : Rodchenko, Lissitsky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

MARION, Jean-Luc, *Courbet ou la peinture à l'œil*, Paris, Flammarion.

MARKOWITSCH, Rémy, *Bibliotherapy*, Luzern, Edizioni Periferia, 2002.

MARTEL, Frédéric, *De la Culture en Amérique*, Paris, Gallimard, coll. Champs essais, 2006.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Artistes*, Arles, Actes Sud Editions, 2014.

MATTA-CLARK, Gordon, *Entretiens*, Paris, Editions Lutanie, 2011

MAVRIDOKARIS, Valérie, *Art et Science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Genève, Éditions Mamco, 2011.

McKENNA, Kristine, *The Ferus Gallery : A Place to Begin*, Göttingen, Steidl, 2009.

MELTZER, David, *San Francisco Beat. Talking with the Poets*, San Francisco, City Lights Books, 2001.

METKEN, Günter, *Le paradoxe du peintre (introduction à la méthode de Jean Le Gac)*, in *Jean Le Gac, le peintre, exposition romancée*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.

NEWMAN, Barnett, *Ecrits*, Paris, Macula, coll. Vues, 2011.

MICHAUD, Eric, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

MILLET, Catherine, *L'Art Contemporain*, Flammarion, Paris, coll. Dominos, 1997.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Bibliothèque Nationale de France, Paris Editions Jean-Michel Place, 1997, reprint Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980, une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le mot et le reste, 2012.

MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947.

“*Peinture Photographie Film*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993. trad. Catherine Wermester.

Peinture, Photographie, Film, Paris, Gallimard, coll. Essais, 2008.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, *Art Minimal & Conceptuel*, Genève, Skira, 1995.

MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Gallimard, Paris, 1995.

MORGAN, Willard, *The Complete Photographer*, New York, Greystone Press, 1942-1943.

MORTIER, Jean, *Les arts plastiques en RDA, Allemagne d'Aujourd'hui*, No 196, Avril/Juin 2011, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire Septentrion.

MOTHERWELL, Robert, *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, New York, Belnapk Press, 1989.

NEWMAN, Amy, *Challenging Art : Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000.

NEWMAN, Barnett, *Ecrits*, Paris, Macula, 2011.

NISBET, Peter, « Introduction to El Lissitzky », in catalogue *El Lissitzky, 1890-1941*, Cambridge, Harvard University Art Museum, 1987.

NYMAN, Michael, *Experimental music, Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005.

OBRIST, Hans Ulrich, *Conversations*, Manuella éditions, Paris, 2011.

Interviews Volume 2, Milan, Charta, 2010.

Rirkrit Tiravanija – The Conversation Series 20, Cologne, Walter König, 2010.

OLDENBURG, Claes, *Writing on The Side 1956-1969*, New York, Museum of Modern Art, 2013.

ORSINI, Jérôme, *Au début et autour, Steve Reich*, Paris, les éditions chemin de ronde, 2011.

OTTINGER, Didier (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 2013.

PAPAPETROS, Spyros et ROSE, Juian, *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT Press, 2014.

PARSY, Paul-Hervé, *Histoires de Filliou in Robert Filliou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

PASSUTH, Kristina, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1982, 1984.

PARTOUCHE, Marc, *Marcel Duchamp, sa vie, même*, Romainville Editions Al Dante, coll. 1, 2015.

PELZER, Birgit, *Synchronies A journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's collection and archives- 1966-1978*, in *Daled Collection*, Walther König éditions, Cologne, 2010.

PELZER, Birgit, MOURE, Gloria, GILISSEN BROODTHAERS, Maria, Marcel Broodthaers : *Collected Writings*, Ediciones Poligrafa, 2013.

PHILIPPS, Lisa, « Kiesler and European Avant-garde » in PHILIPPS, Lisa (dir.) *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

PIERRE, José, *La planète affolée, Surréalisme, dispersion et influences 1938-1947*. Marseille Direction des Musée de Marseille, 1986.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Untitles 84*, New York, Pelham Press, 1984.

POLETTI, Katia et KOELLA, Rudolf, *Félix Vallotton (1865-1925), critique d'art*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton/Lausanne & Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK –ISEA) & Milan, 5 Continents Editions, 2012.

QUINTYN, Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, éditions questions théoriques, coll. Saggio Casino piccolo, 2015.

QUOI, Alexandre, « Herbert Bayer et la vision étendue », in LAMPE, Angela (dir.), *Vues d'en haut*, Centre Georges Pompidou, Metz, 2013.

RAGON, Michel, *Gustave Courbet, Peintre de la liberté*, Paris, Fayard, 2004.

RAMPLEY, Matthew, *The Remembrance of Things Past : On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Otto Harrassowitz Verlag, 2000.

RAUNING, Gerald, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2007.

RAY, Man, *Autoportrait*, Paris, Segher, 1986.

Autoportrait, Arles, Actes Sud, 1998.

READ, Benedict et THISTLEWOOD, David, *Herbert Read : a British Vision of World Art*, Londres, Lund Humphries Éditions, 1993.

READ, Herbert, *Contemporary British Art*, Londres, a Pelican Book, 1951, 1964.

Histoire de la Peinture moderne, Paris, Aimery Somogy, Coll. Le livre de poche, 1960.

REITHMANN, Max, *Joseph Beuys : si nécessaire, nous vivrons aussi privés de cœur*, Dijon, Paris, Les Presses du réel, Flammarion, 1994.

RENAULT, Olivier, Montparnasse, Les Lieux de légende, Paris, Parigramme, 2013.

ROAMNS, Mervyn, *Histories of Art and Design Education : Collected essays*, Intellect, Bristol, 2005.

ROYOUX, Jean-Christophe, *la vie dans les plis de la représentation*, in COLLECTIF, *DGF-PH-PP*, ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1999.

RUBIN, James H., *Courbet*, Paris, Phaidon, 2003.

RÜDIGER, Bernard, « Les temporalités de la recherches en art », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Phanthéon Sorbonne, 2011.

RUSCHA, Edward, Huit textes, Vingt-trois entretiens, Zurich, jrp ringier, 2010.

SABATIER, Benjamin, *Fragile*, Issoire, Centre Culturel Nicolas-Pomel, 2008.

SANDBURG, Carl, *Steichen the Photographer*, Harcourt, Brace, New York, 1929.

SCHNAPPER, Antoine, *David, la politique et la Révolution*, Paris, Gallimard, 2013.

SCHAPPERT, Roland, Martin Kippenberger, *Die Organisation des Scheiterns*, Cologne, Walther König, 1998.

SCHULTZ, Deborah, *Marcel Broodthaers : strategy and dialogue*, Berne, Peter Lang, 2007.

SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Harry N. Abrams, 1969.

SEKULA, Allan, *Ecrits sur la photographie*, Beaux-arts de Paris éditions, Paris, 2013.

SEMIN, Didier, « A rebours » in *François Boisrond*, Paris, galerie Louis Carré Cie, 2014.

Laisser sa chemise au Centre Pompidou. Hommage à Ed et Nancy Kienholz, Paris, L'Echoppe, 2010.

SHATSKIKH, Aleksandra, *Black Square*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2012.

SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'Esthétique populaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

SMITH, John, *Andy Warhol's time capsule 21*, Cologne, DuMont Buchverlag, 2003.

SMITHSON, Robert, *Collected Writings*, Los Angeles et Berkeley, Jack Flam et University of California Press, 1996.

STEICHEN, Edward, *A Life in photography*, New York, Doubleday & Co, 1963.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Gustave Courbet*, Paris, Editions Virgile, 2007.

STONE, Richard, « From Freeze to House : 1988-94 », in COLLECTIF, *Sensation. Young British artists from the Saatchi Collection*, Londres, Royal Academy of Arts, 1997.

STOZ, Gustav, « Das Kunstblatt », in catalogue de l'exposition FIFO, 13 mai 1929.

STRICK, Jeremy, « Director's Foreword », in KIPPENBERGER Martin, *The Problem Perspective*, The Museum of Modern Art, Los Angeles, Cambridge, The MIT Press, 2009.

SZEWCZYK, Monika, *Meaning Liam Gillick*, Cambridge, MIT Press, 2009.

SZEEMANN, Harald, *Il Viaggio meraviglioso/The Wondrous Journey*, Gianna Ruepp, 2009.

Interview de Paul Thek, le 12 décembre 1973 in *Paul Thek – The wonderful world that most was*, Witte de With, Rotterdam, 1995.

TILMAN, Pierre, Robert Filliou, *Nationalité poète*, Dijon, Les Presses du réel, 2007.

THEK, Paul, *Paul Thek : Artist's Artist*, ZKM et Center for Art and Media Technology, MIT Press, 2009.

THURNAUER, Agnès, « note d'atelier, le mardi 15 décembre 2009 », in catalogue THURNAUER, Agnès, *May I ?*, Paris, Villa Emerige, 2010.

exposition *Sujet, verbe & compléments*, in TANC, Cannelle et VINCENT, Frédéric, *Esthétique Passionnelle, Immanence une vie d'exposition*, Paris, Ensba éditions, 2010.

Journal d'atelier (2009-2012), Paris, Ensba Editions, 2014.

TOMA, Yann, « La Recherche en arts plastiques à l'université », in DAUTREY, Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, MF éditions, Ministère de la Culture, 2010.

« Artistes & Entrepreneurs », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (dir.), *Artistes & Entreprises*, Paris, D'ailleurs, co-édition Erba/ Art & Flux (Cérap- Université Paris 1- Panthéon Sorbonne, 2011.

Les Entreprises Critiques, (avec la collaboration de Rose Marie Barrientos), Saint -Etienne, Cité du Design éditions, 2008.

TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2011.

« Les arts plastiques à l'université », in TOMA, Yann, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, DEVÈZE, Laurent (sous la dir. de), *Artistes & entreprises*, Paris, D'ailleurs éditions, co-édition Erba/Art & Flux (Cerap-Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2011.

Part de jouissance, Paris, Jannink, 2007.

TOMA, Yann Toma et KURKDJIAN, Francis, *L'Or Bleu. Eau parfumée en Ouest-Lumière*, Paris, Beaux Arts éditions, Fondation EDF, 2012.

TREMEAUX, Tristan, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, Marseille, Éditions Al Dante/éditions Aka, Coll. « Les Cahiers de Midi », 2011.

TRONCHE, Anne, *L'art des années 1960, Chroniques d'une scène parisienne*, Paris, Hazan, 2012.

TRONCY, Eric, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

TSCHICHOLD, Jan, *Livre et typographie*. Editions Allia, Paris, 1994. Trad. Nicole Casanova.

TUPITSYN, Margarita, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, Yale University Press, New Haven, 1996.

TURNER, Fred, *The Democratic Surround*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

UNGAN, Umut, « Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie », in GLICENSTEIN, Jérôme (dir.), *Marges*, No 20. *Dispositif(s) dans l'art contemporain*, Paris, Université Paris 8, 2014.

VALLOTON, Félix, *La vie est une fusée. Lettres et écrits choisis*, édition établie par Jean-Paul Morel, Paris, Editions Mille et Une Nuits, 2013.

VASARI, Giorgio, introduction aux « Trois Arts du dessin » in *Le Vite*, Florence, 1550-1558, livre 1. In LE MOLLE, Roland, *Giorgio Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, Ellug, 1988.

VAUTIER, Ben, « Filliou est mon grand frère , mais moi je suis sa mère », entrevue entre Daniel Spoerri et Hans-Werner Schmidt, *Cahiers Danaé*, Paris, 1988, reproduit in catalogue *Robert Filliou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

VEJVODA, Goran, *A square of Silence*, Paris, Goran Vejvoda, 2008.

VENTURI, Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Paris, AMG/Flammarion, 1969.

VIALA, Liliane (dir.), *Pour une expérience artistique dans l'entreprise*, Ecole Supérieure d'Art de Rueil-Malmaison, 2005.

VINCENT, Frédéric, *Food, Gordon Matta-Clark*, Berlin, Paris, Londres, bootleg editions, 2012.

Marina Abramovic/Ulay, *Two Performances/Detour*, Berlin, Paris, Londres, bootleg editions, 2012.

La Survenue, Imma-Kunst #1, avril 2016.

Constellations, Imma-Kunst #2, mai 2016.

Crystal Palace, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

Les entrepôts de Bercy, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

While my painting gently weeps, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

Curating Drawing/Curating Sculpture, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

Music and Deat, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

9 ans plus tard, Paris, Book Machine éditions et Centre Pompidou, 2013.

Côme Mosta-Heirt. Au-delà de la peinture, Paris, Immanence, 2015.

A book like a sculpture. A sculpture like a book, Paris, Centre Pompidou, 2013.

Atlas, la conquête de l'espace, Paris, Alternative Publishing, Berlin, 2013.

Von AMELUNXEN, Hubertus, LAMMERT, Angela, URSPRUNG, Philip, *Gordon Matta-Clark*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2012.

Von SCHLOSSER, Julius, *Die Kunst – und Wunderkammern der Späterenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens (1908)*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1978.

Von SCHLOSSER, Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012. Préface et postface de Patricia Falguières.

WALBERG, Patrick, *Les initiateurs du surréalisme*, Paris, Bibliothèque d'art Unesco/Albin Michel, 1969.

WALBERG, Patrick, *René Magritte*, Bruxelles, André de Rache, 1965.

WARBURG, Aby, *L'Art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Medicis et de son entourage*, traduction S.Muller, Paris, Klincksieck, 1990.

Atlas Mnemosyne, Paris, L'écarquillé, 2012.

Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays Pueblo, Paris, Macula, 2011.

Essais Florentins, Paris, Klincksieck, 2003.

Miroirs de faille : A Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29, Paris, L'écarquillé, 2011.

WARHOL, Andy et HACKETT, *Popisme, Mémoires – Les années 60*, (trad. Alain Cuffe), Paris, Flammarion, 2007.

WARHOL, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, Orlando, Harcourtbooks, 1975.

Journal, Paris, Grasset, 1990.

WATKINS, Jonathan, in HAMILTON, Richard, « Le grand déchiffreur, Richard Hamilton sur Marcel Duchamp », Zurich, JRP Ringier, 2009.

WESTPHAL, Bertrand, *La Cage des Méridiens. La Littérature et l'Art Contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016.

WETTERWALD, Elisabeth, *What Doesn't Kill You Makes You Stronger*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

WRIGHT, Stephen, *Faut-il abolir Ouest-Lumière ?*, Paris Jannink, 2005.

WYSE, Dana, *Jesus Had a Sister Productions 1996-2001*, Bruxelles, Aeroplastics, 2001.

YEOMANS, Richard, *Basic Design and the Pedagogy of Richard Hamilton*, in ROAMNS, Mervyn, *Histories of Art and Design Education : Collected essays*, Intellect, Bristol, 2005.

ZELEVANSKY, Lynn, *Life Is just a Bowl of Cherries : Te Life and Art of Paul Thek*, in *Paul Thek. The wonderful world*, Witte the Witt, Rotterdam, 1995.

ZOLA, Emile, *Mon Salon : Manet. Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1970.

ZUTTER, Jörg, TEN-DOESSCHATTE CHU, Petra, *Gustave Courbet : artiste et promoteur de son œuvre*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1998.

Écrits sur l'exposition et le curating

ABENSOUR, Dominique, *l'art et son exposition*, Vitry-sur Seine, Mac Val, 2012.

ADKINS, Helen, *Première Messe-Dada Internationale, Berlin 1920* in HEGEWISH, Katharina, KLÜSER, Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition*, Paris, Editions du Regard, 1998.

ALBERRO, Alexander, VREISCHER, Alice, SIEKMAN Andreas et HINDERER, *Max Jorge, the Potosi Principle, 2010*, Mousse 45, Issue #4, Octobre 2014.

ALLEMANI, Cecilia, CATTELAN, Maurizio, GIONI, Massimiliano, SUBOTNICK, Ali, *Charley Independents*, Athènes, Deste Foundation for Contemporary Art, 2010.

ALLEN, Gwen, *Artists' Magazines : An Alternative Space for Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

ALLIOU, Kathy, EWIG, Isabelle et LE GALL, Guillaume, « La Sorbonne et l'Ecole des beaux-arts et inversement », in COLLECTIF, *Chers Objets*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015.

ALLOWAY, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*. Greenwich: New York Graphic Society, 1968.

The Independent Group and the Aesthetics of Plenty, in ROBBINS, David, *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1990.

« an Exhibit » in *Architectural Design*, no 27, aout 1957.

Introduction 1, Design as Human Activity, in catalogue *This is Tomorrow*, Whitechapel Gallery, Londres, 1956, reprint en 2011.

ALTSHULER, Bruce, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, Volume I : 1863-1959*, Londres, Phaidon, 2008.

Biennals and Beyond. Exhibitions that Made Art History. 1962-2002, Londres, Phaidon, 2013.

The Avant-Garde in Exhibition : New Art in the 20th Century, University of California Press, 1998, New York, Harry N. Abrams, 1994.

AMMANN, Jean-Christophe, RICHARDS, Judith, KUONI, Carin, *Words of Wisdom : A Curator's Vade Mecum*, New York, Independent Curators International, 2001.

AMOR, Monica et BASUALDO, Carlos, *Hélio Oiticica, Apocalipopotese, 1968*, in Mousse 49, issue #8, Juin 2015.

ANONYME, « Mathieu Mercier relit Babou », in *Le journal des Arts*, Avril 2014.

ARANDA, Julieta, WOOD, Brian Kuan et VIDOKLE, Anton, *e-flux Journal Reader 2009*. Berlin: Sternberg Press, 2009.

ARDENNE, Paul, « Artiste médiateurs et groupements d'artistes indépendants. Réflexions sur la position périphérique ». In ARDENNE, Paul, *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles, éditions de la lettre volée, 1999.

“De l'exposition (de l'Art) à la surexposition (du Commissaire)”, *L'Art même* No 21, 2003.

ART METROPOLÉ, *Book Currency Prospectus*, Toronto: Art Metropole, 2012.

BISHOP, Claire, *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.

ARVIDSSON, Kristoffer & WERNER, Jeff, *Skiascope 1*, Göteborg, Konstmuseum, 2009.

AUBART, François, PINAROLI, Fabien, « Entretien avec Tobia Bezzola » DERIEUX, Florence (dir.), *Harald Szeemann, méthodologie individuelle*, Zürich, JRP Ringier, 2007.

AUBRY, Brigitte, « *L'Independent Group* » et « *le front étendu de la culture* » : un continuum beaux-arts – arts populaires en actes. In FRONSAC, Julien (dir.), *Atrocity Exhibition Archives paradoxes*, Lausanne, ECAL, 2014.

AUPETITALLOT, Yves, entretien réalisé au Le Magasin le 3 novembre 2004 par session 14, in *Art Monthly*, déc.-janv. 03/04. Et in la revue *ARCO Contemporary art*, No 35, été 2005.

BACK, Jean, « Point de vue : « The Bitter Years » dans une nouvelle perspective », in POOS, Françoise (dir.), *The Bitter Years, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la farm security administration*, Thames and Hudson, Paris, 2012.

BAILEY, David, CUMMINGS, Alissandra, *Curating in The Caribbean*, Zurich, The Green Box, 2012.

BAL, Mieke, *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam: G&B Arts, 2001.

BALZER, David, *Curationism : How Curating Took Over The Art World and Everything Else*, Londres, Pluto Press, 2015.

BARDIN, Christophe, LAHUERTA, Claire, MEON, Jean-Matthieu, *Dispositifs artistiques et culturels, création, institution, public, Paris*, Le bord de l'eau, 2011.

BARTHES, Roland, « La grande famille des hommes », in BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAWIN, Julie, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Bruxelles, Éditions des Archives Contemporaines - Éditions des Archives Contemporaines, 2014.

BAYER, Herbert, « Aspects of design of exhibitions and Museums » (1961), in COHEN, Arthur, *Herbert Bayer : The Complete Work*, Cambridge, The MIT Press, 1984.

BEE, Evelyn & de LEEUW, Riet, *L'Exposition Imaginaire: The Art of exhibiting in the eighties*, Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989.

BELLET, Harry, *Bernard-Henri Levy philosophe sur l'art*, in *Le Monde*, 24 juillet 2013.

BELMONT, Sarah, *Ces commissaires venus d'ailleurs*, in le journal des arts, no 442.

BENAI, Yamina, « John Giorno/Ugo Rondinone, the Men We Love, in L'officiel des Arts, No 16, déc.Jan.Fév 2015/2016.

BENAITEAU, Carole, BENAITEAU, Marion, BERTHON, Olivia, LEMONNIER, Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles, 2012.

BERLAND, Alain, « un lieu d'expériences », revue mouvement no 54, dossier « les formats de l'exposition », Paris, janv/mars 2010.

BERNARD, Sophie, *Dada-Messe, Foire Internationale*, catalogue LE BON, Laurent, *Dada*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

BEZZOLA, Tobias et KURZMEYER, Roman, *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Edition Voldemeer, Zürich et Springer, Vienne et New York, 2007.

BISHOP, Claire, *Radical Museology : Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art ?*, Cologne, Walther König, 2014.

BLOCK, René et NOLLERT, Angelika, *Collective Creativity*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum; Munich: Siemens Art Program; Frankfurt: Revolver, 2006.

BOERSMA, Linda S, *0,10. La dernière exposition futuriste*. Paris, Hazan, 1997.

BONANSINGA, Kate, *Curating at the Edge : Artists Respond to the U.S./Mexico Border*, University of Texas Press, 2014.

BOURMEAUN, Sylvain, *BHL voit la vérité en peinture*, in libération, 27 juin 2013.

BOURRIAUD, Nicolas, « communiquer une pensée » in C-E-A (dir.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015.

BOURUET-AUBERTOT, Véronique, *Le couturier français s'invite au musée Cognacq-Jay pour une carte blanche*, in Télérama sortir, 19 décembre 2014.

BOUSTEAU, Fabrice, « L'artiste, l'amant et le commissaire, histoire d'amour. Interview avec Sophie Calle et Daniel Buren », *Beaux-Arts Magazine*, No 286, 2008.

BRADLEY, Will, HANNULA, Mika, RICUPERO, Cristina et Superflex, *Self- Organisation/Counter-Economic Strategies*, Berlin, Sternberg Press, 2006.

BRANCUSI, Constantin, *Brancusi & Duchamp. Regards historiques : les carnets de l'Atelier Brancusi*, Paris, Adagp, 2000.

BRENNAN, Marcia, *Curating Consciousness : Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge, The MIT Press, 2010.

BREUVART, Valérie, *Donald Judd, La Fondation Chinati et « l'installation globale »*, in *Pratiques : réflexions sur l'art*, no 5, 1998.

BRIGHT, Deborah, « Shopping the Leftovers : Warhol's collecting Strategies », in *Raid the Icebox I*, in *Art History* 24, no 2, avril 2001.

BUCK, Louis, *Commissioning Contemporary Art : A Handbook for Curators, Collectors and Artists*, Londres, Thames & Hudson, 2012.

DUPONCHELLE, Valérie, *Pharrell Williams rend le tout-Paris « Happy »*, in *Le Figaro*, 27 mai 2014.

BUREAU FOR OPEN CULTURE, *A Manual for the Immaterial Worker*, Columbus, Columbus College of Art and Design, 2011.

Of Other Spaces, Columbus, Columbus College of Art and Design, 2009.

BUREN, Daniel, entretien croisé avec Sophie Calle et Fabrice Bousteau, *L'artiste, L'amant et le commissaire, histoires d'amour*, Sophie Calle à la BnF, Paris, Beaux Arts Magazine hors série, 2008.

« Les commissaires d'expositions ne doivent pas jouer aux auteurs », entretien avec Henri-François Debailleux, *libération*, 21 juillet 2007.

« Exposition d'une exposition », in catalogue *Documenta 5*, Kassel, Harald Szeemann (dir.), 1972, repris in Buren, Daniel, *Les Écrits (1965-1990), Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1991.

BUSCHMANN, Renate, GOETZE, Jochen, STAECK, Klaus, *Anarchie, Revolte, Spektakel, Das Kunstfestival, Intermedia 69*, Göttingen, Steidl, 2009.

CAHN, Isabelle, « Cadres et cartels in la jeunesse des musées ». In GEORGEL, Chantal (dir.), *Les musées en France au XIXe siècle*, Musée d'Orsay, Paris, 1994.

CARAZZATO, Frida et GARCIA, *Pratiques et expériences curatoriales italiennes*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

C-E-A (dir.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, Paris, Klincksieck, 2013.

CHAPUIS, Frédérique, « Art contemporain : les dix commandements du curateur », in *Télérama*, 6 juillet 2013.

CHEIKH, Simon, « On the Standard of Standards, or Curating and canonization », in COLLECTIF, « The Canon of exhibitions », in *Manifesta Journal*, No 11, 2010/2011.

CHESSA, Milena, « Une banque au Grand Palais pour exposer l'art contemporain », *le Moniteur*, février 2009.

CHOI KWAN LAM, Margaret, *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating : The Notion of Staging in Exhibitions*, Anchor Academic Publishing, 2014.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, « On not Having an Idea : DOCUMENTA 13 », entretien avec Terry Smith, in SMITH, Terry, *Talking Contemporary Curating, Perspectives in Curating No 2*, New York, Independent Curators International, 2015.

CIRIC, Biljana, *Hank Bull, Shen Fan, Zhou Tiehai, Shi Yong, et Ding Yi, Let's Talk about Money : Shanghai First International Fax Art Exhibition, 1996*, in *Mousse* 47, issue #6, février 2015.

CIRIC, Biljana, *A History of exhibitions : Shanghai 1979-2006*, Londres, Centre for Chinese Contemporary Art (CFCCA), 2014.

CLADDERS, Johannes, « Musée d'Art Moderne Département des Aigles », in Catalogue Marcel Broodthaers, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1991.

COLARD, Jean-Max, LAVRADOR, Judicaël et MOULENE, Claire, « L'art de l'exposition » in *les inrockuptibles* No 619, 9 octobre 2007.

COLLECTIF, *Art Swap Europe*, Berlin, IGBK, 2008.

COLLECTIF, *Artists Design Exhibitions*, A Special Issue, October 150, Cambridge, MIT Press, 2014.

COLLECTIF, *Collective Curating*, *manifesta Journal*, No 8, 2009/2010.

COLLECTIF, dossier *le curating*, *revue 02*, No 35, 2005.

COLLECTIF, *Displayer 4*, Karlsruhe, University of Art and Design, 2012.

COLLECTIF, *Magazine Palais* No 18, Paris, Palais de Tokyo, été 2013. Comprends *The Exhibitionist*, No 7 ½, juin 2013.

COLLECTIF, *La Critique*, *the exhibitionist*, No 4, Juin 2011.

COLLECTIF, *Les Arts plastiques et la Scène*, Pavillon, revue de scénographie/scénologie, No 3, juin 2011, Monaco.

COLLECTIF, *Mise en Scène du Réel*, Pavillon, revue de scénographie/scénologie, No 4, mai 2013, Monaco.

COLLECTIF, *The Curator as producer*, manifesta journal No 10, 2009/2010.

COLLECTIF, « The Canon of exhibitions », in *Manifesta Journal*, No 11, 2010/2011.

COLLECTIF, *L'œuvre et son accrochage*, Paris, Cahiers du Musée national d'art moderne, No 17-18, 1986.

COLLECTIF, *L'art contemporain et le musée*, Cahiers du Musée national d'art moderne, hors série, mar 1989.

COLLECTIF, *En revenant de l'exposition*, Cahiers du Musée national d'art moderne, No 29, automne 1989.

COLONNA-CESARI, Annick, *Bernard-Henri Levy devient commissaire d'exposition*, in *L'express*, 29 juin 2013.

COOK, Sarah, *a brief history of curating new media art*, Berlin, The Green Box, 2010.

CORREARD, Stéphane, "Misère et précarité des commissaires", *Particules* No 25, Juillet/Août 2009.

CRAWFORD, Holly, *Hans Ulrich Obrist Indexed : Everything You Always Wanted to Know (About Curating)*, Lokke, 2015.

CRAWFORD, Tad, & MELLON, Suzanne, *The Artist-Gallery Partnership : A Practical Guide to Consigning Art*, New York, Allworth Press, 2008.

CREIGHTON, T.H., « Kiesler's Pursuit of an Idea : An Interview with Frederick Kiesler », in *Progressive Architecture* 42, juillet 1961.

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

CUENAT, Philippe : *N'hésitez pas à entrer... / Zögern Sie nicht, hereinzukommen...*, in: Thomas Huber, *Halle*, Dole: Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté, 2002.

DA COSTA, Valérie, dossier *Les formats de l'exposition*, *Mouvement* No 54, janv/mars 2010.

DALLA MURA, Madallena, CAMUFFO, Giorgio, *Graphic Design, Exhibiting, Curating*, BU Press, 2013.

DANIELS, Dieter, « Points d'interférence entre Frederick Kiesler et Marcel Duchamp », in COLLECTIF, *Frederick Kiesler. Artiste-architecte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DAVIDSON, Susan, RYLANDS, Philip, BOGNER, Dieter, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler, The Story of Art of This Century*, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienne, 2005.

DEBAILLEUX, Henri-François, Mathieu Mercier relit Babou, in *Le Journal des Expositions*, no 412, du 25 avril au 18 mai 2014.

« Les commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs ». Interview avec Daniel Buren, *Libération*, No 8150, 21-22 juillet 2007.

DECTER, Joshua, *Art is a Problem : Selected Criticism, Essays, Interviews and Curatorial Projects (1986-2012)*, Zurich, jrp ringier, 2014.

« Is the current « guggenheim-isation » of the art scene threatening the freedom of curatorial practice ? And do you identify a gap between European and US curatorial attitudes ? », in

DE DUVE, Thierry in *Petite théorie du musée, l'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan,

DEOTTE, Jean-Louis, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, L'Harmattan, 1993.

DEGOT, Ekaterina, *Avdey Ter-Oganyan, Toward the Object, 1992*, Mousse 51, issue #10, décembre 2015.

DE LLANO, Pedro, *Atlas : How to Carry the World in One's back ?*, in *Afterall*, 25, mai 2011.

DEMPSEY, Andrew, « This is Tomorrow », in MALET, Rosa Maria, DEMPSEY, Andrew et RILEY, Richard, *Let Us Face The Future, Art britanic 1945-1968*, Barcelone, Fundacio Joan Miro, 2011.

DERIEUX, Florence (dir.), *Harald Szeemann, méthodologie individuelle*, Zürich, JRP Ringier, 2007.

DERNIE, David, *Exhibition Design*, W. W. Norton & Company, 2006.

DeROO, Rebecca, *The Museum Establishment and Contemporary Art : The Politics of Display in France After 1968*, New York, Cambridge University Press, 2006.

DJIAN, Philippe, *Voyages*, in catalogue *Voyages*, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2014.

DOCQUIERT, Françoise, *Commissariat comparé*, Paris, Éditions paradox, 2011.

DORNER, Alexander, *The Living Museum : Experiences of an art historian and museum director – Alexander Dorner*, New York, New York University Press, 1958.

The Way Beyond Art : The Work of Herbert Bayer, Literary Licensing, 2012.

DRABBLE, Barnaby, EIGENHEER, Marianne et RICHTER Dorothee, *Curating Critique*, Frankfurt am Main: Revolver, 2007.

DRABBLE, Barnaby, et RICHTER Dorothee, « Curating degree Zero Archive. Curatorial Research », in COLLECTIF, *On Curating*, No 26, septembre 2015.

DUBIN, Steven, *Displays of Power – Art and Amnesia in America*. New York: NYU Press, 1999.

BUDOŸ, Philippe, *Carlo Scarpa, L'Art d'exposer*, Zurich, jrp/Ringier, Paris, La Maison rouge, 2014.

DULGUEROVA, Elitza, *Histoires de réexpositions*, Critique d'art 42, 2014.

DUPONCHELLE, Valérie, *BHL à la fondation Maeght, embouteillage d'idées*, in *Le Figaro*, 29 juin 2013.

ECKER, Bogomir & HUBER, Thomas, *Kunstlermuseum*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2001.

EKEBERG, Jonas, *New Institutionalism*, Verksted #1. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

ENWEZOR, Okwei, *the black box*, in Catalogue *Documenta 11*, Platform : exhibition. Catalogue, Ostfildern-ruit, Hatje Cantz, 2002.

ERGINO, Nathalie, *30 ans des frac : L'IAC expose une génération*, in *Lyon Capitale*, 02 août 2013.

ESHUN, Ekow et JAHN, Pamela, *How Soon is Now, 60 Years of the Institute of Contemporary Arts*, Londres, ICA, 2007.

EVANS, Gareth, ALEXANDER, Karen, *The Right Dissonance*, Londres, Curating Contemporary Art, Royal College of Art, 2011.

FALGUIERES, Patricia in O'DOHERTY, Brian, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, Zürich, Paris, Jrp Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, 2008, traduction française de Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières.

FAURE, Elie, *Ombres Solides (essais d'esthétique concrète)*, Paris, Société Française d'éditions littéraire et techniques, 1934.

FERGUSON, Bruce W., *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

FIBISCHER, Bernard, *L'art exposé: Reflections on the notion of exhibition in the 1990*, Küsnacht, Cantz, 1995.

FILIPOVIC, Elena, *Mark Leckey, UniAddDumThs, 2014-15*, Mousse 49, issue #8, Juin 2015.

« What is an Exhibition ? » insert « Ten Fundamental Questions of curating », in revue Mousse No 30, Milan, Mousse magazine and Publishing, novembre 2011.

FOWLE, Kate, « who cares ? Understanding the Role of the curator today », in RAND, Steven, (dir.), *cautionary tales : critical curating*, New York, apexart, 2007.

FRASER, Andrea, *Museum Highlights ; The Writing od Andrea Fraser*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

« A museum is not a business. It is run in a bussinesslike fashion », in MÖNTMANN, Nina (dir.), *Art and its Institutions. Current Conflits, Critique and Collabarations*, Londres, Black Dog Publishing, 2006.

FREY, Bruno S. et POMMEREHE, Werner W., *Muses and Markets : Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

FRIELING, Gils, « desire and relevance : curating for many at W139 », in *manifesta journal*, no 10, Amsterdam, 2009/2010.

FRONSAC, julien (dir.), *Atrocity Exhibition Archives paradoxo*, Lausanne, ECAL, 2014.

GHANDOUR HERT, Maya, *Afteratlas, ou la philosophie à l'ère de l'image qui voyage*, in *L'orient*, Le Jour, 28 janvier 2014.

GALLO, Francesca, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard », *Appareil*.

GAUDREAU, Chantal, « Robert Filliou : Une galerie dans une casquette », in *Intervention* No 6, 1980.

GAVILLET & RUS, *30 ans du FRAC Champagne-Ardenne – Adams x Burr x De Cointet x Coplans x Cordebard x Craven x Dheurle x Durham x Filliou x Fontcuberta x General Idea x Hains x Hains x Hains x Kasten x Majerus x Majerus x Rondeau x Wall x Welling*, Dijon, les Presses du réel, 2014.

GEORGE, Adrian, *The Curator's Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 2015.

GEORGEL, Chantal (dir.), *Les musées en France au XIXe siècle*, Musée d'Orsay, Paris, 1994.

GHEORGHE, Catalin, *Vector : Critical Research in Context*, Iasi, Romania, Vector Association, 2011.

GILLICK, Liam, *Industry and Intelligence. Contemporary Art since 1820*, New York, Columbia University Press, 2016.

GLEADOVE, Teresa, « What Does a Curator Need to Know ? » in SCOTT, Kitty (dir.), *Raising Frankenstein : Curatorial Education and Its Discontents*, Londres, Koenig Books, 2011.

GLICENSTEIN, Jérôme, (dir.), *Expositions sans artiste(s)*, marges No 12, Paris, université Paris 8, printemps/été 2011.

Dispositi(s) dans l'art contemporain, Marges, No 20, Paris, Université Paris 8, 2014.

l'art : une histoire d'exposition, Paris, Presses Universitaire de France, coll. Lignes de l'art, 2009.

L'art contemporain entre les lignes, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

GLOBERMAN, Steven, *Culture, Governments and Markets : Public Policy and the Culture Industries*, Vancouver, Fraser Institute, 1987.

GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La Muséologie, Histoire, Développements, Enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014.

GOETZ, Andrien, *Nouvel et Lacroix, commissaires gadgets*, in Le Figaro, 28 janvier 2015.

GOKALP, Sébastien, « commissaires, conservateurs, etc. » in C-E-A (dir.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015.

GONZALEZ, Angelica, *Le dispositif : pour une introduction*, in GLICENSTEIN, Jérôme (dir.), Marges, No 20. *Dispositi(s) dans l'art contemporain*, Paris, Université Paris 8, 2014.

GOODMAN, Cynthia, « The Art of revolutionary Display techniques », in PHIIPPS, Lisa, *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

GÖRGEN, Annabelle, « Exposition internationale du surréalisme, 1938 », in OTTINGER, Didier (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 2013.

GRACE, Claire, *Group Material, AIDS Timeline, 1989*, in Mousse 45, Issue #4, Octobre 2014.

GRAHAM, Beryl, COOK, Sarah, DIETZ, Steve, *Rethinking Curating : Art after New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2010.

GRAU, Donatien, *Les jeux de l'art et de la littérature*, in Le Monde, 27 avril 2012.

GRAU, Oliver, *MediaArtHistories*, Cambridge, MIT Press, 2010.

GREENBERG, Clement, « Cubist, Abstract, Surrealist Art. Guggenheim Collection. Art of This Century Gallery », in The Nation No 156, no. 5, 30 janvier 1943.

GREENBERG, Reesa. Ferguson, Bruce and Nairne, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1997.

GRENIER, Catherine, *La fin des Musées ?*, Paris, éditions du regard, 2013.

GROSS, Jennifer R. *The Société Anonyme, Modernism for America*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008.

GROYS, Boris, « sur le Curating », in revue zéro Deux No 50, été 2009.

« Moscow Conceptualism Twenty-Five Years Later », in IRWIN (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, Londres, Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design et University of the Arts London, 2006.

GUERRIN, Michel, « Artiste offre emploi de commissaire », Le Monde, 12 juin 2006.

GURNEY, Kim, *The Art of Public Space : Curating and Re-imagining the Ephemeral City*, Palgrave Macmillan, 2015.

GUTTERMAN, Scott et KWON, Miwon, « A Brief History of the ISP », in *Independent Study Program : 25 Years*, New York, Museum of American Art, 1993.

HABIB, André, *Invitation au voyage, Voyage(s) en utopie, JLG, Pompidou*, in Hors Champ, Juillet 2006.

HALBREICH, Kathy, *Curating Now : Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2002.

HAMILTON, Richard, *Exhibition-making in the 1950's*, in catalogue *Richard Hamilton*, Tate Modern, Londres, 2014.

HANNULA, Mika, *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Helsinki, NIFCA Publications, 1998.

HARDING, Anna, *Curating : The Contemporary Art Museum and Beyond (Art & Design Profile)*, Wiley, 1997.

HARRIS, Jonathan, *Art, Money, Parties : New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, Liverpool, Liverpool University Press, Tate Liverpool, 2004.

Globalization and Contemporary Art, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

HARTEN, Jürgen, « l'Aigle de l'Oligocène à nos jours, Düsseldorf 1972", in HEGEWISH, Katharina, KLÜSER, Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition*, Paris, Editions du Regard, 1998.

HARTEN, Jürgen, « From the Black Square to the White Flag », in IRWIN (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, Londres, Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design et University of the Arts London, 2006.

HARVEY, Ross, *Digital Curation*, Neal-Schuman Publishers, 2010.

HEBERT, Stine & SZEFER KARLSEN, Anne, *Self-Organised*, Londres, Open Editions/Hordaland Art Centre, 2013.

HEGEWISH, Katharina, KLÜSER, Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècles*, Paris, Regard, 1998.

Die Kunst der Ausstellung, Insel Verlag, 1991.

HELGUERA, Pablo, *Education for Socially Engaged Art*, New York, Jorge Pinto Books, 2011.

HERZOGENRATH, Wulf, HAGSPIEL, Wolfram et TEUBER, Dirk, *Frühe Kölner Kunstausstellungen*, Cologne, Wienand, 1981.

HIGGINS, Tim, in *Illuminating The Artist's Choice Moma Exhibit Sheds Light On Modern Works*, in *The Morning Call*, 12 mai 1989.

HOFFMANN, Jens, *(Curating) From A to Z*, Zurich, JRP|Ringier, 2015.

Show Time, The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art, Londres, Thames & Hudson, 2014.

Ten Fundamental Questions of Curating, Milan, Mousse Publishing, 2013.

The next Documenta should be curated by an artist, e-flux, Revolver verlag, juin-novembre 2003.

Theater of exhibitions, Berlin, Sternberg Press, 2015.

HOPPS, Walter, *The Last Time I Saw Ferus : 1955-1966*, Newport Beach, CA : Newport Harbor Art Museum, 1976.

HOROWITZ, Noah, *Art of the Deal : Contemporary Art in Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

HOVING, Thomas, LEARSON, Kate, STEIN, Lori, *Master Pieces : The Curator's Games*, Londres, W. W. Norton & Company, 2005.

HUBERMAN, Anthony, *Andy Warhol, Raid the Icebox 1, with Andy Warhol, 1969*, in *Mousse* 48, Issue #7, Avril 2015.

HULTEN, Pontus, « Préface », in VAUTIER, Ben (dir.), *à propos de Nice*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

INSKSTER, Dean, *Liam Gillick et Philippe Parreno, The Trial of pol Pot, 1998*, *Mousse* 43, Issue 2, Mars 2014.

IRWIN (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, Londres, Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design et University of the Arts London, 2006.

JEANPIERRE, Laurent SOFIO, Séverine, "Les Commissaires d'art contemporain en France, portrait socioprofessionnel", *Artpress* no 364, février 2010.

JERRERY, Celina, *The Artist as Curator*, Bristol, Intellect Books, 2015.

JOLY, Patrice, « Les chemins de l'émergence 3 : les lieux indépendants », *Zero Deux*, No 66.

JOLLES, Adam, *The Curatorial Avant-garde : Surrealism and Exhibition Practice in France, (1925-1941)*, Penn State University Press, 2014.

KACHUR, Lewis, *Displaying the Marvelous*, Cambridge, MIT Press, 2003.

KAITAVUORI, Kaija, STERFELD, Nora, KOKKONEN, Laura, *Its' All Mediating : Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

KELLEY, Mike, entretien avec Jeffrey Sconce, « I've got this strange feeling », in Tate etc, No 1, été 2004.

« Playing with Dead Things », in KELLEY, Mike, *The Uncanny*, Arnhem, Gemeetmuseum Arnhem, 1993.

Artist, Cologne, Verlag der Buchhandlung Wather König, 2004.

« entretien avec Thomas McEvelley, From The Sublime to The Uncanny », in KELLEY, Mike, *Foul Perfection*, Cambridge, MIT Press, 2003.

KESTER, Grant H., *The One and the Many : Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011.

KIHM, Christophe, « notes pour une théorie de l'exposition », in ZERBIB, David, In octavo. Des formats de l'art, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

KIESLER, Frederick, « Note brève sur la conception de la galerie Art of This Century de Peggy Guggenheim, 1942 », cité in KIESLER, Frederick, *Artiste-architecte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

KIPPENBERGER, Martin, Kippenberger, *The Artist and His Families*, J&L Books, 2011.

KNOW Miwow, *One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004.

KÖLLE, Brigitte, *okey dokey*, Konrad Fischer, Cologne Walther Könin Verlag, 2007.

KOSSMANN, Herman, MULDER, SUZANNE, den OUDSTEN, Frank, *Narrative Space, On the Art of Exhibiting*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012.

KOSUTH, Josphe, *Writing, Curating and the Play of Art*, Glasgow, School of Fine Art, Tramway, 1995.

KRAVAGNA, Christian, *The Museum as Arena : Institutional-Critical Statements by Artists*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

KRIEGER, William, *Martin Kippenberger, MOMAS-Museum of Modern Art Syros, 1993-97*, in Mousse 50, issue #9, octobre 2015.

KRYSA, Joasia, *Curating Immateriality (data Browser)*, Autonomedia, 2006.

KWASTEK, Katja, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, Cambridge, The MIT Press, 2013.

KWON, Miwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004.

LAHUERTA, Claire, « La scénographie plasticienne en question », Marges No 12, printemps/été 2011.

LAVINE, Steven, *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books; Later Printing edition, 1991.

LEBOVICI, Elisabeth, *Philippe Thomas, feux pâles, 1990*, Mousse 46, issue #5, novembre 2014.

« Inventaire à la Troncy », Libération, 31 juillet 2003.

LEHRER, Erica, MILTON, Cynthia E., PATTERSON, Monica, *Curating Difficult Knowledge : Violent Pasts in Public Places*, Palgrave Macmillan, 2011.

LEQUEUX, Emmanuelle, « Curateur, le plus jeune métier du monde », in Le Monde, le 19 juin 2013.

« entretien avec Laurent Le Bon », in Magazine No 47, Déc2008/Janv 2009, Paris.

« entretien avec Claire Le Restif », in Magazine No 46, Oct/nov 2008, Paris.

« Catherine David », in Magazine, no 50, été 2009.

« Marie-Laure Bernadac », in Magazine, no 52, décembre 2009, janvier 2010.

LESSER, Casey et GOTTHARDT, Alexxa, « The L.A.Artist-Run Galleries You Need to Know », in Artsy.net.

LEVI STRAUSS, David, « The Bias of the World : Curating After Szeemann & Hopps », in The Brooklyn Rail, Déc. 2006, Janv. 2007.

« The Bias of the World : Curating After Zseemann & Hopps », in RAND, Steven, (dir.), *Cautionary Tales : Critical Curating*, New York, Apexart, 2007.

LEVY, Bernard-Henri, *Lettre à Olivier Kaepelin*, in catalogue *Les aventures de la vérité. Peinture et philosophie : un récit, Saint-Paul-de-Vence*, Fondation Maeght, Paris, Grasset, 2013.

LEXTRAIT, Fabrice, avec le concours de VAN HAMME, Marie et de GROUSSARD, Gwenaelle, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires. Une nouvelle époque de l'action*

culturelle, Rapport à Michel Dufour, Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, mai 2001.

LIBESKIND, Daniel, « A note on herbert Bayer and the Denver Art Museum », in CHANZIT, Gwen, *From Bauhaus to Aspen, Herbert Bayer and modernist design in America*, Johnson Books, et Denver Art Museum, 2005.

LIN, Ma, *Exhibition Changes Art : The Possibility of Curating*, Shanghai University Press co.. LTD, 2014.

LIND, Maria, « Selected Nodes in a Network of Thoughts on curating », in KUONI, Carin, *Independent Curators International*, 2001.
Selected Wrinting, Berlin, Strernberg Press, 2011.

« The Curatorial », *Artforum*, octobre 2009.

« Actualization of Space : The Case of Oda Projesi », in LIND, Maria, *Selected Wrinting*, Berlin, Strernberg Press, 2011.

Curating with Light Luggage, Munich, Kunstverein, 2004.

LIPPARD, Lucy, « Biting the Hand », in AULT, Julie, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, University of Minnesota, 2002.

LIPPARD, Lucy, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York: E. P. Dutton, 1984.

LISSITZKY, El, « Exhibition in Berlin », revue Veshch No 3 (mai 1922).

« Proun room, Great Berlin Art Exhibition (1923) », in LISSITSKY-KÜPPERS, Sophie, et LISSITZKY, Jen (dir.), *Proun und Wolkenbügel : Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1977.

LONGONI, Ana, *Avant-Garde Argentinian Visual Artists Group, Tucuman Burns, 1968*, Mousse 43, Issue 2, Mars 2014.

LOTERY, Kevin, *Richard Hamilton and Postwar Exhibition design*, in *October* No 150, MIT Press, Cambridge, 2014.

LUGON, Olivier, « Edward Steichen, scénographe d'exposition », in BRANDOW, Todd et EWING, William A, *Steichen, une épopée photographique*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007.

« Kodakoration. Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 », in *Etudes photographiques*, No 16, mai 2005.

LU, Pei-Yi, *Off-Site Art Curating : Case Studies in Taiwan (1987- 2007)*, VDM Verlag Dr. Müller, 2011.

LUM, Ken, « Curatorial Education and Its Discontents », in SCOTT, Kitty, *Raising Frankenstein : Curatorial Education and its Discontents*, Londres, Koenig books, 2011.

LUMLEY, Richard, *The Museum-Time-Machine ; Putting Cultures on Display*, New York, NYU Press, 1988.

LYOTARD, Jean-François, entretien in CNAC, *Les immatériaux*, N 26, mars/avril 1985.

MARCADE, Bernard, « carte blanche et noire » in *Journal Minautore* #1, Paris, Octobre-novembre 2011.

MACDONALD, Sharon, *The Politics of Display : Museums, Science, Culture (Heritage : Care-Preservation-Management)*, Londres, Routledge, 1998.

MALM, Magdalena et WIK, Annika, *Imagining the Audience, Viewing Positions in Curatorial Artistic Practice*, Stockholm, Art and Theory, 2012.

MARINCOLA, Paula *What makes a great exhibitions ?* , Philadelphia exhibitions initiative, 2010.

MARQUEZ, Anne, *Godard, Le dos au musée. Histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

Jean-Luc Godard, l'histoire et le roman, in *artpress* no 424, juillet-août 2015.

MARTIN, Jean-Hubert, RAND, Steven, (dir.), *Cautionary Tales : Critical Curating*, New York, Apexart, 2007.

MARTIN, Jean-Hubert, *théâtre du monde*, in *Théâtre du monde, les collections de David Walsh/MONA et du Tasmanian Museum and Art Gallery*, Paris, Page éditions, La Maison rouge.

J'ai créé le premier musée d'artistes, entretien avec Zoé Blumenfeld, in *Le quotidien des arts*, le 12 février 2002.

L'Art au large, Paris, Flammarion, 2012.

MARTINEZ, Alanna, LACMA's Michael Govan Says « Curatorial Studies Degrees Are a Waste of Time », in *The Observer*, 28 octobre 2015.

MARTINON, Jean-Paul, *The Curatorial : A Philosophy of Curating*, Bloomsbury Academic, 2013.

MASSEY, Anne, *The Independant Group : Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

MAUBANT, Jean-Louis, *Roger Pailhas, une galerie dans la ville*, Dijon, Les Presses du réel, 2007.

MAC ADAMS, Alfred, « Blood Flames revisited at Paul Kasmin », in *Artnews*, le 10 janvier 2014.

McKAY, Sally et PATERSON, Andrew J, *Money, Value, Art: State Funding, Free Markets, Big Pictures*, Toronto, YYY Books, 2000.

McSHINE, Kynaston, *The Museum as Muse, Artists Reflect*, New York, Museum of Modern Art, 1999.

MERCIER, Mathieu, *Artiste/Commissaire* in DOCQUIERT, Françoise (dir.), *Commissariat comparé*, éditions paradox, Paris, 2011.

MEYER, James, *Mel Bochner, Working Drawing And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art, 1966*, in *Mousse* 47, issue #6, février 2015.

MEYER, James, BORDOWITZ, Gregg, BURR, Tom, DION, Mark, FRASER, Andrea, GREEN, Renée, LEONARD, Zoe, MÜLLER, Christian, *Chicago Urban Ecology Action Group. What Happened to the Institutional Critique?* New York, American Fine Arts, 1993.

MICHAUD, Yves, *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1989.

MICHAUD, Yves, « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? » ETC, Numéro 45, mars-avril-mai 1999.

MICHEL, Aurélie, « Distorsion et dilatation de l'œuvre d'art : les dispositifs d'insertion et de déstabilisation du spectateur », in BARDIN, Christophe, LAHUERTA, Claire, MEON, Jean-Mathieu, *Dispositifs artistiques et culturels, création, institution, public, Paris*, Le bord de l'eau, 2011.

MIESSEN, Markus, et BASAR, Shumon, *Did Someone Say Participate?* Cambridge, MIT Press, 2006.

MIESSEN, Markus, et KOLOWRATNIK, Nina Valerie, *Waking Up from the Nightmare of Participation*, Utrecht, Expodium, 2011.

MILLET, Catherine, « Super-ex-Position », *Artpress spécial (Oublier l'exposition)*, no 21, 2000.

MILLOT, Lorraine, *Musée de Düsseldorf : un lifting tiré par les cheveux ?*, in *libération*, 1^{er} janvier 2002.

MITCHELL, W.J.T, *Art and the Public Sphere (A Critical Inquiry Book)*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

MIRZA, Munira, *Presentation at The Contingency of Curation*, Londres, MA Critical Writing Curatorial Practice, 2010.

MOFFAT, Isabelle, *Richard Hamilton et Victor Pasmore, an exhibit, 1957*, in *The artist as Curator*, *Mousse* 42, Issue #1, février 2014.

A Horror of Abstract Thought : Postwar Britain and Richard Hamilton's 1951 Growth and Form Exhibition, in *October*, No 94.

MÖNTMANN, Nina, *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Londres, Black Dog, 2006.

Martha Rosler, If You Lived Here..., 1989, in *Mousse* 44, issue #3, juin 2014.

MORIARTY, Catherine (dir.), *Drawing, writing and curating : Barbara Jones and the art of arrangement*, Londres, Whitechapel Gallery, 2013.

MULDER^{MULDER}, Suzanne, *From Cathedral to Disneyland*, in KOSSMAN, Herman, MULDER, Suzanne, den OUDSTEN, Frank, *Narrative Space, On the Art of Exhibiting*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012.

MÜLLER, Anna, MÖHLMANN, Frauke, *Neue ausstellungs gestaltung, new exhibitions design 1900-2000*, Stuttgart, av edition, 2014.

MULLER, Vanessa Joan et SCHAFHAUSEN, Nicolaus, *Under Construction: Perspectives on Institutional Practice*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

MUSTEATA, Natalie, *Judy Chicago, Miriam Schapiro et The CalArts feminist Art Program, Womanhouse, 1972*, *Mousse* 51, issue #10, décembre 2015.

NASH, Mark, « Questions of Praticce », in MARINCOLA, Paula (dir.), *What makes a great exhibitions ? Philadelphia exhibitions initiative*, 2010.

NAYERI, Farah, « Damien Hirst : from Artist to Curator », in *The New York Times*, le 6 octobre 2015.

NELSON, George, *Display*, New York, Whitney Museum of Art, 1953.

NICOLAO, Federico, *Atlas : How to carry the world on one's back ?* in *Domus*, 12 mai 2011.

NOBIS, Beatrix, « El Lissitzky. L'Espace des abstraits pour le Musée provincial de Hanovre 1927/1928 » in HEGEWISH, Katharina, KLÜSER, Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition*, Paris, Editions du Regard, 1998.

NOEVER, Peter, *The Discursive Museum*, Osfildern, Hatje Cantz Publishers, 2001.

O'BRIAN, Melanie (dir.), *Vancouver Art & Economies*, Vancouver, Arsenal Pulp Press and Artspeak, 2007.

O'DOHERTY, Brian, *White Cubes, Installations, Whiteness and Money, A Manual for the 21st Century Art Institution*, Londres, Whitechapel Gallery.

Inside The White Cube, Le contexte comme contenu, Zürich, Paris, Jrp Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, 2008, traduction française de Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières.

« L'œil du spectateur », in O'DOHERTY, Brian, *Inside The White Cube, Le contexte comme contenu*, Zürich, Paris, Jrp Ringier, Coll. Lectures Maison Rouge, 2008, traduction française de Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières.

O'NEILL, Paul & WILSON, Mick, *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam, Open Editions/de Appel, 2010.

O'NEILL, Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, MIT Press, 2012.

O'NEILL, Paul et WILSON Mick, *Curating Research*, Londres, Open Editions/de Appel, 2015.

OBRIST, Hans-Ulrich ...*dontstopdontstop dontstopdontstopdontstop*, Dijon, Zürich, Les Presses du Réel, JRP Ringier, 2007.

« Walter hopps hopps hopps- art curator », in *Artforum* février 1996.

A Brief History of Curating, Zurich, jrp ringier, 2008.

conversations volume 1, Paris, éditions Manuella, 2011.

Formulas for now, Londres, Thames and Hudson, 2008.

Ways of Curating, Londres, Penguin Book, 2014.

After the moderns, the immaterials, in *The Exhibitionist* no 5, janvier 2012.

« Harald Szeemann », in OBRIST, Hans-Ulrich *A Brief History of Curating*, Zurich, jrp ringier, 2008.

Everything You Always Wanted to Know About Curating, Berlin, Sternberg Press, 2011.

« Walter hopps hopps hopps- art curator », in *Artforum* février 1996.

OBRIST, Hans-Ulrich, DURING, Elie, GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, GRAU, Donatien, *Qu'est-ce que le curating ?* Paris, éditions Manuella, 2011.

OBRIST, Hans-Ulrich, HOFFMANN, Jens, CALDERONI, Irene, *Curating Subjects*, Amsterdam, Open Editions/de Appel, 2007.

OBRIST, Hans-Ulrich, HANROU, Hou, *Who Cares ? 16 Essays on Curating in Asia*, PARASITE, 2010.

ORISKOVA, Maria, *Curating 'Eastern Europe » and beyond : Art Histories throught the Exhibition (Spectrum Slovakia)*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014.

OSTENDE, Florence, « John Giorno et Ugo Rondinone : arbres généalogiques », in *Palais*, No 22, Paris, Palais de Tokyo, 2015.

« Eloge de l'impureté. L'exposition The Uncanny et les Harems de Mike Kelley », in *Les Cahiers du Musée d'art moderne* no 127,, Paris, Centre Pompidou, printemps 2014.

OSTENDE, Jean-Pierre, *16m2, Le roman de la galerie du Tableau à Marseille et ailleurs, 1995-2005*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2005.

PAPASTERGIADIS, Nikos, *Cosmopolitanism and Culture*, Polity, 2012.

PAUL, Christine, *New Media in The White Cube and Beyond : Curatorial Models for Digital Art*, University of California Press, 2008.

PERY, James A., « Andy Warhol to Host Art Show at Delgado », in *New Orleans States-Items*, 14 janvier 1970.

PFEIFFER, Alice, « Who Wants to Be a curator ? » in *The New York times*, le 10 octobre 2012.

PHILLIPE, Elisabeth, *Toussaint : dans les coulisses de son travail d'écrivain*, in *les inrocks*, 11 mars 2012.

PHILLIPS, Christopher, "Steichen's Road to Victory", in *Exposure* 18, 1980.

PIGEAT, Anaël, Tacita Dean, in *Artpress*, No 409, mars 2014.

POINSOT, Jean-Marc, « L'exposition, objet du débat esthétique », in *Musées/La Lettre de l'OCIM*, No 50, 1997.

« Putnam, James. Le Musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain », *Critique d'art* 20, Automne 2002.

« L'Art et son contexte ou la question du culturel », in DERIEUX, Florence (dir.), *Harald Szeemann- Méthodologie individuelle*, Zürich, JRP Ringier, 2008.

Quand l'œuvre a lieu – L'art exposé et ses récits autorisés, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

Quand l'œuvre d'art a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés, éGenève, éditions du Mamco, (1999), 2009.

POLLET, Ariane, « Art et pouvoir : Steichen au MoMA », in POOS, Françoise (dir.), *The Bitter Years, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la farm security administration*, Thames and Hudson, Paris, 2012.

POLKE, Sigmar, RICHTER, Gerhard, *polke/richter.polke/richter, Katalog, Entwürfe, Fotografien, Dokumente*, Dresde, Gerhard Richter Archiv, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

POLLMANN, Ulrich, « El Lissitzky's Exhibition Designs : The influence of his work in Germany, Italy and the United States, 1923-1943 », in TUPITSYN, Margarita (dir.), *El Lissitzky beyond the abstract cabinet*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1999.

POMMIER, Edouard, *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Editions du Louvre, 1995.

POOS, Françoise, *The Bitters Years, Les années amères, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la Farm Security Administration*, Paris, Thames & Hudson, 2012.

PUTNAM, James, *Le Musée à l'œuvre*, Londres, Thames and Hudson, 2002.

QUAINTANCE, Don, « Modern Art in a Modern setting, Frederick Kiesler's Design of Art of This Century », in DAVIDSON, Susan, RYLANDS, Philip, BOGNER, Dieter, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler, The Story of Art of This Century*, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienne, 2005.

RAND, Steven, (dir.), *Cautionary Tales : Critical Curating*, New York, Apexart, 2007.

RAUNIG, Gerald et RAY, Gene, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks, 2009.

REISS, Julie H., *From Margin to Center. The Spaces of Installations Art*, Cambridge, MIT Press, 2001.

RAHM, Philippe, « géologie blanche » in catalogue *La force de l'art 02*, Paris, RMN, 2009.

RICHTER, Dorothee, *On Curating Issue 08 : Institution as Medium. Curating as Institutional critique ? Part II*, OnCurating.org, 2011.

On Curating Issue 13 : Institution as Medium. Curating as Institutional critique ? Part II, OnCurating.org, 2012.

On Curating Issue 21 : (New) Institution(alism), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

RJASANZEV, Igor W, « El Lissitzky und die 'Presa' in Köln 1928 », in *El Lissitzky : Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1982, p.80-81.

ROBERTSON, Clive, *Policy Matters : Administrations of Art and Culture*, Toronto, YYZ Books, 2006.

RODRIGUEZ, Véronique, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre », in *Sociologie et Société*, vol. XXXIV, No 2, 2002.

RONDINONE, Ugo entretien croisé avec Marc-Olivier Wahler, *une violence à assumer*, le journal des arts, No 266, 5 oct 2007.

SCHARMACHARJA, Shamita, *A Manual for the 21st Century Art Institution*, London, Koenig Books and Whitechapel Gallery.

SHARP, Jasper, « Eine ephemere Sammlung », in c RUSCHA, Edward, *The Ancients Stole all Our Great Ideas*, Vienne, Kunsthistorischen Museum, 2012.

SCHUBERT, Karsten, *The curator's Egg : The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, Ridinghouse, 2009.

SCOTT, Kitty, *Raising Frankenstein : Curatorial Education and its Discontents*, Londres, Koenig books, 2011.

SCURVIDA, Sandra, *John Cage, Rolywholyover A Circus for Museum by John Cage, 1993*. Mousse 42, Issue #1, février 2014.

SHERMAN, Daniel J. et ROGOFF, Irit, *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

SHERMAN, Daniel, *Worthy Monuments, Art Museums and the Politics of Culture in 19th century France*, Harvard, Harvard University Press, 1989.

SHIRMAN, Caroline, *Exposition, mode d'emploi*, Paris, filigranes éditions, 2015.

SHOLETTE, Gregory, *Dark Matter : Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press, 2011.

SIEGELAUB, Seth, « On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n°917, Décembre 1969.

SINGH, J. P. *Globalized Arts, The Entertainment Economy and Cultural Identity*, New York: Columbia University Press, 2011.

SMITH, Terry, *Talking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2015.

Thinking Contemporary Curating, Perspectives in Curating No 1, New York, Independent Curators International, 2012.

Talking Contemporary Curating, Ici Perspectives in Curating No 2, New York, Independent Curators International, 2015.

SMITH, Valerie, « Something I've Wanted to Do But Nobody Would Let Me : Mike Kelley's The Uncanny », in *Afterall*, automne-hiver 2013.

SNAUWAERT, Dirk, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne département des Aigles, 1972* ; in Mousse 46, issue #5, novembre 2014.

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display, A history of Exhibitions Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998.

STEEDS, Lucy (dir.), *Exhibition*, Londres, Whitechapel Gallery, 2014.

Goshka Macuga, Pictures Room, 2003, Mousse 48, Issue #7, Avril 2015.

STEFAN, Olga, GHEORGHE, Catalin, RICHTER, Dorothee, SIMONCELLI, Silvia, *On Curating, Issue 18 : Social Curating and its Public : Curators from Eastern Europe report on their Practices*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

STEFANOV, Nathalie, « 1200 sacs à Charbon : est-ce assez ? Quelques notes sur la participation de Marcel Duchamp à l' « Exposition Internationale du Surréalisme de 1938 », in revue *étant donné*, no 4, second semestre 2002, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, Paris.

STEICHEN, Edward, « Photo Exhibit Shows Drama of US. At War », in *Illinois News*, 31 mars 1943.

STIEGLER, Bernard : *The Shadow of the Sublime : On Les Immatériaux*, in HUI, Yuk et BROECKMANN, Andreas, *30 Years after Les Immatériaux : Art, Science and Theory*, mesonpress, 2015.

STORR, Robert, « The Exhibitionists » in *frieze*, no94, octobre 2005, *how art has changed ? Survey*, Londres.

ICI questions and answers in, AMMANN, Jean-Christophe, RICHARDS, Judith, KUONI, Carin, *words of wisdom. A curator's vade mecum on contemporary art*, New york, Independent Curators International, 2001.

SZEEMANN, Harald, « Autoportrait, (février 1980) », in SZEEMANN, *Harald Ecrire les expositions*, Bruxelles, la lettre volée, 1996.

Ecrire les expositions, Bruxelles, la lettre volée, 1996.

Il Viaggio meraviglioso/The Wondrous Journey, Museo d'Arte Mendrisio, 2009.

Les grands entretiens d'Art Press, Paris, Art Press, 2012.

« When attitudes become form, Berne, 1969 », in HEGEWISH, Katharina, KLÜSER, Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition*, Paris, Editions du Regard, 1998.

SZEWZYK, Monika, *Lucy McKenzie et Paulina Olowaska, Nova Popularna, 2003*, Mousse 50, issue #9, octobre 2015.

TANNERT, Christoph, TISCHLER, Ute (dir.), *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2003.

THEA, Carolee, *Foci : interviews with ten international curators*, New York, Apexart, 2001.

TORRES, Pascal, *Voyages, Itinéraire d'une exposition*, in catalogue *Voyages*, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2014.

TOSIN, Gesine, *139 Spring Street, NYC, 1973-1975*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofia, 2014.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Mardi au Louvre*, in catalogue *La main et le regard, Livre/Louvre*, Paris, Louvre Editions, Le Passage, 2012,
canton in catalogue *La main et le regard, Livre/Louvre*, Paris, Louvre Editions, Le Passage, 2012,

TRONCY, Eric, « Le spectateur dans l'exposition », Grenoble, Centre National d'Art Contemporain, Le Magasin, livret de l'exposition, repris in TRONCY, Eric, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, les presses du réel, 1998.

TUER, Dot, *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology, and Cultural Resistance*, Toronto, YYY Books, 2005.

TUPITSYN, Margarita, *El Lissitsky beyond the Abstract Cabinet*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1999.

TUNER, Caroline, *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Canberra, Pandanus Books, 2005.

VANDERLINDEN, Barbara. & FILIPOVIC, Elena., eds. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press, 2005.

VAN NIMMEN, Jane, « F. Holland, Day and the Display of a New Art. Behold, It Is I », In *History of Photography*, Vol 18, No 4, hiver 1994.

VAUTIER, Ben (dir.), *à propos de Nice*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

VERLAINE, Julie, *Daniel Templon : Une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.

VICENTE, Anne-Lou, BRUNEL, Raphaël, MARCHAND, Antoine, *Le Tamis et le sable*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

VIEVILLE, Dominique, *actes du colloque histoire de l'art et musées*, Paris, Ecole du Louvre, 2005.

Von BISMARCK, Beatrice et SCHAFHAFF, Jörn, *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2010.

WADE, Gavin, *Curating in the 21st Century*, Walsall, The New Art Gallery/University of Wolverhampton, 2000.

WALLACH, Alan. *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*, Boston, The University of Massachusetts Press, 1998.

WEIBEL, Peter, et BUDDENSIEG, Andrea, *Contemporary Art and the Museum*, Osfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007.

Kontext Kunst : Kunst der 90er Jahre, Graz, Austria, Neue Galerie im Künstlerhaus, 1992.

Molecular Aesthetics, Cambridge, The MIT Press, 2013.

WELCHMAN, Jonh C., *Institutional Critique and After : Volume 2 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) Symposia*, Zurich, JRP-Ringier, 2006.

WERNER, Paul, *Museum, Inc: Inside the Global Art World*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2005.

WHITAKER, Amy, *Museum Legs : Fatigue and Hope in th Face of Art*, Hol Art Books, 2009.

WHITELEY, Gillian, « Kitsch as Cultural Capital : Black Eyes & Lemonade ans Populist Aesthetics in Fifties Britain », in KJELLMAN-CHAPIN, Monica (dir.), *Kitsch : History, Theory, Practice*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2013.

WILSON-GOLDIE, Kaelen, *Walid Raad et Akram Zaatari, Mapping Sitting : On Portraiture and Photography, 2002*, Mousse 44, issue #3, juin 2014.

WILSON, Fred, *Mining the Museum*, New York, Baltimore Historical Society and the New Press, 1991.

WINKELMAN, Jan, « failure as a poetic dimension : a conversation with Harald Szeemann », metropolis M. Tijdschrift over hedendaagse kunst no 3, juin 2001.

WOLF, Laurent, *Bernard-Henri Levy à la fondation Maeght*, in *Etudes*, revue de culture contemporaine, octobre 2013.

ZABEL, Igor, *making art visible*, in AMMANN, Jean-Christophe, RICHARDS, Judith, KUONI, Carin, *words of wisdom. A curator's vade mecum on contemporary art*, New york, Independent Curators International, 2001.

« A Short History of OHO », in IRWIN (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, Londres, Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design et University of the Arts London, 2006.

ZAUGG, Rémy, *le Musée des beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'œuvre et de l'homme*, Dijon, Les Presses du réel, 1995.

The Art Museum of My Dreams or A Place for the Work and the Human Being, Berlin, Sternberg Press, 2013.

ZERBIB, David, In octavo. Des formats de l'art, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

ZEROVC, Beti, *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*, Berlin, Archive Books, 2015.

ZIZEK, Slavoj, « Can Lenin tell us About Freedom Today ? » in IRWIN (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and eastern Europe*, Londres, Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design et University of the Arts London, 2006.

Écrits sur les artistes-curateurs et les espaces alternatifs

ALBRECHT, Dorothee, SCHMID, Andreas et ZOILT, Moira (dir.), *Dreams of Art Spaces Collected*, Berlin, IGBK, 2015.

ADLER, Judith, E, *Artists in offices : An Ethnography of an Academic Art Scene*, New Brunswick, Transaction Books, 1979.

ALEMANI, Cecilia, CATTELAN, Maurizio, GIONI, Massimiliano, SUBOTNICK, Ali, *No Soul for sale*, Charley independents, 2010.

AULT, Julie, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, University of Minnesota, 2002.

« A Chronology of Selected Alternatives Structures, Spaces, Artists'Groups, and Organizations in New York City, 1965-85 », in AULT, Julie, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, University of Minnesota, 2002.

Show & Tell: A Chronicle of Group Material, London, Four Corner Books, 2010.

AUTHER, Elissa et LERNER, Adam, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

BABIN, Sylvette et KELLER, Terrance, *Lieux et Non-Lieux de L'art Actuel/Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montreal, Les éditions esse, 2005.

BAUMEWERD, Lukas, *Momas*, Cologne, Snoeck, 1994.

BEAR, Liza, « entretien avec Gordon Matta-Clarck » in *Avalanche No 10*, décembre 1974.

BELOUIN, Pierre, « entretien avec Emmanuel Mir, à propos de Glassbox », in COLLECTIF, *Optical Sound No 1*, Paris, 2013.

BOROFSKY, Jonathan, in GOULD, Claudia et SMITH, Valerie, *5000 artists return to artists space : 25 years*, New York, Artists space, 1998.

BOVIER, Lionel et CHERIX, Christophe, « John Armleder Grand ecart », in DETTERER, Gabriele & NANNUCCI, Maurizio, *Artist-Run Spaces*, Zurich, jrp ringier, Dijon, les Presses du réel, 2012.

BOVIER, Lionel et CHERIX, Christophe, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Genève, Mamco, 1997.

BRADLEY, Kimberly, « A New Art discri't's 'raw Charm », in *The Newyork times*, le 25 mars 2007.

BRECHT, George et FILLIOU, et Robert, *Games at the Cedilla Takes Off*, New York, Something Else Press, 1967.

BRONSON, AA, et GALE, Peggy, *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.

BRONSON, AA, *From Sea to Shining Sea: Chronology of Artist-Initiated Activities in Canada 1939-1987*, Toronto, Power Plant, 1987.

« The Transfiguration of the Bureaucrat », in KHONSARY, Jeff et LEE PODESVA, Kristina, *Institutions by artists*, volume one, Vancouver, fillip editions, 2012.

The Humiliation of the Bureaucrat : Artist-run Centres as Museums by Artists, Toronto, Janvier 1983.

BURGESS, Marilyn DE ROSA, Maria, *The Distinct Role of Artist-Run Centres in the Canadian Visual Arts Ecology*, Montreal, MDR Burgess Consultants, 2011.

CAPITAIN, Gisela, « entretien », in VON PERFALL, Josephine, *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, Berlin, distanz verlag, 2013.

CASCARO, David, « Anti ou Pro Zac », *Le journal des expositions No 67* Octobre 1999.

CHAN, Howard et CHEUNG, Mei, *In-between: International Community - Initiated Art Space*, Kowloon, Hong Kong, 1space, 2002.

COINEAU, Hélène, « Ouverture du Project Space Festival », in Berlin Poche, 1er aout 2015.

COLLECTIF, *10 saisons, galerie du Haut-Pavé, oct 1996 – nov. 2006*, Paris, Galerie du haut pavé, 2007.

COLLECTIF, *appartement galerie Interface/ Dijon, 1995-2001*, Dijon, Interface.

COLLECTIF, *appartement galerie Interface/ Dijon, 2002-2007*, Dijon, Interface.

COLLECTIF, *Berlin*, Fucking Good Art, # 12, Berlin, 2006.

COLLECTIF, *La Borne*, Orléans, le pays où le ciel est toujours bleu, 2005.

COLLECTIF, *City Racing, The Life and Times of an Artist-run Gallery*, Londres, Black Dog Publishing, 2002.

COLLECTIF, *Künstlerhaus Hamburg E.V, Eine Dokumentation 1995-1999*, Hamburg, Künstlerhaus Hamburg Verlag, 2000.

COLLECTIF, *Lumen Gallery, Book 2*, Budapest, Lumen Photography Foundation, 2007.

COLLECTIF, *Lumen Gallery, Book 3*, Budapest, Lumen Photography Foundation, 2010.

COLLECTIF, *The Factory*, Madrid, La Fabrica, 2012.

COLLECTIF, *The Space of Freedom, Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986*, Richmond, University of Richmonds Museums, 2008.

COLLECTIF, *Situation Berlin*, galerie d'art contemporain des musées de Nice, nice, juillet 1981.

COLLECTIF, *Subvision. Kunst. Festival. Off: 26.08 - 06.09.2009*, Hambourg, Material Verlag, 2010.

COLLECTIF, *ZAC 99*, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1999.

COTTINGAHM, Laura et FERGUSON, Bruce W., *NowHere*, Danemark, Louisiana Museum For moderne Kunst, 1996.

DEACON, Richard, *Abstract Drawing*, (Curated by Richard Deacon), Londres, Drawing Room, Ridinghouse, 2014.

DETTNERER, Gabriele & NANNUCCI, Maurizio, *Artist-Run Spaces*, Zurich, jrp ringier, Dijon, Les Presses du réel, Florence, Zona Archives, 2012.

DETTNERER, Gabriele, « The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces » in DETTNERER, Gabriele & NANNUCCI, Maurizio, *Artist-Run Spaces*, Zurich, jrp ringier, Dijon, Les Presses du réel, Florence, Zona Archives, 2012.

DE RUYTER, Thibaut, « Gallery Weekend ; Berlin Biennale ; Project Space Festival », in Artpress, No 414, 2014.

DOIG, Adrienne et HORWITZ, Tess, *Endangered Spaces : Artist Run Initiatives in New South Wales*, Sydney, Artspace Sydney, 1989.

DOUGLAS, Stan, *Vancouver Anthology : The Institutional Politics of Art*, Vancouver, Talonbooks, 1991.

DWYER, Tessa et TUTTON, Sarah, *USE by : Asia Pacific Artist Initiatives Project*, Fitzroy, Centre for Contemporary Photography and 200 Gertrude Street, 2000.

FIORE, Jessamyn, *112 Greene Street, The Early Years (1970-1974)*, New York, David Zwirner, 2012.

FUJICHI, Yasuko, *Alternatives 2005 : Contemporary Art Spaces in Asia*, Trad. Hoashi Aki, Tokyo, Japan Foundation, 2004.

GARTNER, Marina, *Spaces, Freie Kunsträume in Deutschland*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2015.

GENERAL IDEA, *FILE Magazine*, Zurich: JRP Ringier, 2008.

GRACE, Trudis et SANDLER, Irving, « Interviewed by Joan Rosenbaum », in GOULD, Claudia et SMITH, Valerie, *5000 artists return to artists space : 25 years*, New York, Artists space, 1998.

GOULD, Claudia et SMITH, Valerie, *5000 artists return to artists space : 25 years*, New York, Artists space, 1998.

HAMELIJNCK, Rob & TERPSMA, Nienke, *Fucking Good Art, #12*, Berlin, Mars 2006.

HEAGNEY, Heagney, *Making Space : Artist-Run Initiatives in Victoria*, Melbourne, Victorian Initiatives of Artists Network (VIA-N), 2007.

HERFORD, Frank, « Visit a homey art space, and try an artist's favorite dessert », in Newyork Times, le 18 ozut 2014.

HOME, Stewart, « La production de revue indépendante en Grande-Bretagne », in OBRIST, Hans-Ulrich et BOSSE, Laurence, *Life/Live*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997.

HUBERMAN, Anthony, Andy Warhol, *Raid the Icebox I, with Andy Warhol, 1969*, The Artist Curator, issue 7, in supplément de Mousse 48.

JACOB, Luis, *Commerce by Artists*, Toronto, Art Metropole, 2011.

JONES, Brett CHI WO, Leung, *Space Traffic : Artist-Run Spaces Beyond a Local Context*, Melbourne, West Space; Sheung Wan, Hong Kong, Para/Site Art Space, 2002.

KIPPENBERGER Martin, *Momas*, Bruges, Snoeck, 2005.

Museum of Modern Art Syros, Syros, Cyclades, Akrotirion Kontogiannis, Cologne, Lukas Baumewerd, 1994, reprint 2005.

KHONSARY, Jeff et LEE PODESVA, Kristina, *Institutions by artists*, volume one, Vancouver, fillip editions, 2012.

KIKOL, Larissa, « Alternativlos », in Art. Das Kunstmagazine, le 18 janvier 2016.

KOSTELANETZ, Richard, *Artist' SoHo, 49 episodes of Intimate History*, New York, Empire State Editions, 2015.

LABOSSIERE, Robert, *Decentre: Concerning Artist-Run Culture/Decentre : à Propos De Centres d'Artistes*. Toronto, YYY Books, 2008.

LALONDE, Jean, BUREAU, Lucie et VEZINA, Patrick, *Directory of Artist-Run Centres in Québec and Canada*, Montreal, Réseau Art Actuel, 2010.

LECHNER, Regina, « Ruhmreiche Räume », Berlin, Zitty, 20, 2015.

« Raum für Zweckfreiheit », in Taz, 8 janvier 2015.

Le GAC, Jean, LASCAULT, Gilbert, Musée Jean Le Gac, Rennes, Frac Bretagne et les éditions incertain sens, 2004

LOUBES, Christophe et MAISONNEUVE, Anna, « Bordeaux : le nouveau profil des galeries d'art », in Sud Ouest, le 29 février 2016.

McKNIGHT, David, *New Wave Canada: The Coach House Press and the Small Press Movement in English Canada in the 1960s*, Ottawa, National Library of Canada, 1996.

MARGUIN, Séverine, « Projects Spaces in the Berlin Art Field », in ALBRECHT, Dorothee, SCHMID, Andreas et ZOILT, Moira (dir.), *Dreams of Art Spaces Collected*, Berlin, IGBK, 2015.

MARTEL, Richard, « Ruses et Procédures », in revue Inter, Printemps, Québec, 1988.

MARTINI, Anna, « What the Fuck is a project Space ? » in Art connect Berlin, le 7 aout 2015.

MAYROTH, Natalie, « das Project Space Festival », in Taz, 13 aout 2015.

MOFFAT, Isabelle, *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit, 1957*, The Artist Curator, issue 7, in supplément de Mousse 42.

MOLTER, Mike. "Artist-Run Centres: Strengths, Assessments, Perspectives." In Points de forces: les centres d'artistes, bilan et perspectives. Conference organized in Montreal by le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec et La Centrale. October 14 to 17, 1992. Available online at <http://id.erudit.org/iderudit/36034ac>.

MORENO, Camille, « A mouth of indie art, » in Exberliner, Juillet 2014.

« Stadt Raum Kunst », in Berlin, Art/Kunst, Berlin, Tip et Zitty, No 1, 2015/16.

MUNIZ, Vik, *Haptic*, curated by Vik Muniz, Tokyo, Tokyo Wonder Site Hongo, 2009.

MURPHY, Gavin (dir.), *Artist-Run Europe : Pratices/Projects/Spaces*, Eindhoven, Onomatopée, 2016.

NEMIROFF, Diana. "A History of Artist-Run Centres in Canada with Particular Reference to Véhicule, A Space and the Western Front." MA thesis, Concordia University, 1985.

OBRIST, Hans-Ulrich et BOSSE, Laurence, « ARS (Artist-run Space) », in OBRIST, Hans-Ulrich et BOSSE, Laurence, *Life/Live*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997.

OLDENBURG, Claes, *Store Days*, New York, Something Else Press, 1967.

PATACZECK, Anna, « Mit den Augen schmausen », in Der Tagesspiegel, le 8 aout 2014.

PHK, « 24 Studen Projektraum », in Tip, le 16 aout 2014.

POHLERS, Angie, « Prinzip Wundertüte », in Der Tagesspiegel, 20 aout 2015.

« Am laufenden Band », in Tagesspiegel, 2 aout 2014.

RAND, Steven, (dir.), *Playing the Rules : Alternative Thinking/Alternative Spaces*, New York, Apexart, 2006.

RIEDEL, Michael, *Re-entry*, Oskar Book, 2014.

oskar, New York, David Zwirner Editions, 2014.

ROBBINS, David et BAAS, Jacquelynn, *The Independent group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, 1990.

ROSATI, Lauren, STANISZEWSKI, Mari Anne, *Alternative Histories, New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2012.

SHARP, Willoughby, *112 Greene Street, An Interview with Alan Saret and Jeffrey Lew*, Avalanche, Hiver 1971.

SCHEIDER, Beate, « Alle 24 Stunden ein neuer Raum », in *Berliner Zeitung*, le 3 aout 2014.

SCHJELDAHL, Peter, « The oddest art showplace in town. » *New York Times*, Novembre 1970.

STEPHENSON, Clare et McLAUHLAN, Anna, *Transmission*, Londres, Black Dog Publishing, 2001.

SKURVIDA, Sandra, John Cage, *Rolywholyover, A Circus, for Museum by John Cage, 1993*, The Artist Curator, issue 7, in supplément de Mousse 42.

STEEDS, Lucy, Goshka Macuga, *Pictures Room, 2003*, The Artist Curator, issue 7, in supplément de Mousse 48.

TAINTURIER, Fabienne, *Missionnaires de l'Art Contemporain ?* in COLLECTIF, *appartement galerie Interface/ Dijon, 1995-2001*, Dijon, Interface.

TANC, Cannelle et VINCENT, Frédéric, *L'esthétique passionnelle, Immanence : une vie...d'expositions*, Paris, Ensba, Immanence, 2012.

Itinéraire bis 1, Paris, Immanence, Novembre/décembre 2002.

Itinéraire bis 2, Paris, Immanence, Jan/Fév/Mars 2003.

Itinéraire bis 3, Paris, Immanence, Avril/mai/juin 2003.

Itinéraire bis 4, Paris, Immanence, setp/déc 2003.

Itinéraire bis 5, Paris, Immanence, Jan/Fév/Mars 2004.

Itinéraire bis 6, Paris, Immanence, Avril/mai/juin 2004.

TERRONI, Cristelle, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes, Presses Universitaires de rennes, 2015.

VON PERFALL, Josephine, *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, Berlin, distanz verlag, 2013.

WADE, Gavin et PRINCE, Nigel, *In the Midst of Things*, Londres, Chronicles Books, 2001.

WAFFENSCHMIDT, Sabrina, « Project Space Festival », in *Zitty*, le 16 aout 2014.

WAHJUDI, Claudia, *Kunst in Berlin, Edition 2015/2015*, Berlin, Ein haus fürs Leben.

WALLACE, Keith, *Whispered Art History : Twenty Years at the Western Front*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002.

WALLIS, Brian, *Democracy : A Project by Group Material*, Seattle, Bay Press, 1990.

WIENSOWSKI, Ingeborg, « Freie Kunsträume in Berlin », in *Der Spiegel*, 11 aout 2015.

ZUKIN, Sharon, *Loft Living : Culture And Capital In Urban Change*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982. Reprint par Rutgers University Press, 1989.

Catalogues d'expositions collectives

4^{ème} Biennale de Berlin, CATTELAN, Maurizio, GIONI, Massimiliano et SUBOTNIK, Ali (dir.), *Charley no 4, Checkpoint Charley*, Berlin, Kunst Werke Verlag, 2005.

6^{ème} Semaine Internationale de Vidéo, Genève, 1995.

A Propos de Nice, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

Albers and Moholy-Nagy, from the Bauhaus to the New World, New Haven, Yale University Press, 2006.

Alle Macht der Super 8, Hambourg, Künstlerhaus, 1981.

A Pierre et Marie – Une exposition en Travaux, Les Presses de l'Imprimerie Eurographic, Paris, 1986.

Archigram, Monographie, Paris, Centre Pompidou, 1994.

L'Art en Guerre. France 1938-1947, BERTRAND DORLEAC, Laurence et MUNCK, Jacqueline (dir.), Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris/Paris Musées, 2012.

Atlas. How to Carry the World on One's back?, Georges Didi-Huberman (dir.), Madrid, Editores/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

BAUHAUS, a conceptual model, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

Biennial Exhibition 1985, New York, Whitney Museum of American Art, 1985.

BOOK, is a Book Drawing by Numbers, Rennes, galerie Lendroit, 2008.

Broken Music. Artists' Recordworks, BLOCK, Ursula et GLASMEIER, Michael, Berlin, DAAD/Gelbe Music, 1989.

The collection of John Cage and Merce Cunningham. Catalogue Christies, Novembre 2009.

C'est-à-dire, Sophie Jaulmes, Paris, éditions du cercle d'art, 2003.

Charley no 4, checkpoint Charley, Berlin, Kunst Werke verlag, 2005.

Cher Peintre, Lieber Maler, Dear Painter, Paris, Centre Pompidou, Vienne, Kunsthalle, Frankfort, Schrin Kunsthalle, 2002.

Chers Objets, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015.

Collage collectif par correspondance No 1 (1972-1973), John Armlerder et Patrick Lucchini, J.A, Genève, Ecart Publications, 1973.

Colours of Sound, Parcours Saint-Germain, Paris, QUINTIN, François propos recueillis par Delphine Valeau.

Cololustre, Eric Troncy (dir.), in Dijon, les presses du réel, 2003.

Contemporary Sculpture : Selections from The Collection of The Museum of Modern art, New York, MoMA, 1979.

Dada, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

Dada, Paris, Washington, New York. Paris, Centre Pompidou éditions et Xavier Barral, 2010.

Dada, Zürich, Kunsthhaus, Paris, Musée national d'Art Moderne, 1966.

Daled Collection, Cologne, Walther Konig Éditions, 2010.

Dancing Around the Bride, Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg and Duchamp, Philadelphie, New Haven, Yale University Press, 2013.

Degenerate art, The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany, BARRON, Stéphanie (dir.), Los Angeles County Museum of Art, New York, Harry N.Abrams, 1991.

De la peinture de Leon Battista Alberti par Rémy Zaugg, Alessandra Lukinovitch et Michele Zaugg, Genève, Centre d'art contemporain, 1983.

Demonstrative Fotografie, catalogue d'exposition, Heidelberger Kunstverein, 1974.

De Stijl, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010.

DGF-PH-PP, ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1999.

DOCUMENTA 11, Platform : exhibition. (sous la dir. de Okwei Enwezor.), Ostfildern-ruit, Hatje Cantz, 2002.

DOCUMENTA 5, (sous la direction de Harald Szeemann), Kassel, 1972.

Douze Ans d'art contemporain en France, 1960-1972, Paris, réunion des Musées Nationaux, 1972.

Dreams and Conflicts, The Dictatorship of the Viewer, 50 ème Biennale de Venise, Venise, Marsilio, 2003.

Dylaby, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962.

Dynasty, Paris, Palais de Tokyo et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2010.

Exhibitions, L'invention du sauvage, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles, JACOMIEN SNOEP, Nanette (dir.), Paris, Actes Sud Editions, 2011.

Esthétique du livre d'artiste, collections et inventaires, Anne Moeglin-Delcroix, Marseille, Frac Provence-Alpes-Côtes d'Azur, 2013.

Exiles and emigrés : The Flight of European Artists from Hitler, BARRON, Stephanie et ECKMANN Sabine (dir.), Los Angeles County Museum of Art, Californie, 1997.

Expérience Pommery #4. L'Emprise du lieu, Daniel Buren (dir.), hors-série de *Beaux-Arts Magazine*, 2007.

Family of Man, Museum of Modern Art, New York, 1955.

feux pâles, Capc, Bordeaux, 1990.

Fiat Lux, La nébuleuse Fluxus, 1962-1978, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, Silvana Editoriale, 2012.

FIFO, Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film une Foto, Stuttgart, 1929, reprint, 1975.

Fifty years of Bauhaus, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1968.

First papers of Surrealism, New York, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., 1942

Fluxus Virus, 1962-1992, Cologne, Galerie Schüppenhauer, 1992.

Freeze, HIRST, Damien et JEFFREY, Ian, Londres, Docklands Development Corporation, 1988.

Happenings & Fluxus, (sous la dir. de H.Shom et Harald Szeemann), Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1970.

Haptic, curated by Vik Muniz, Tokyo, Tokyo Wonder Site Hongo, 2009.

Icônes Américaines, chef-d'œuvres du SFMOMA et de la collection Fisher, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2015.

Iconoclash : Fabrication et destruction des images en science, en religion et en art, Bruno Latour (dir.), Karlsruhe, Cambridge, MIT Press, 2002.

Idea and Image in Recent Art, Chicago, The Art Institute, 1974.

Internationale Ausstellung Das Lichtbild, Georgy Boltiansky (dir.), Munich, 1930.

In the Midst of Things, Gavin Wade et Nigel Prince, Londres, Chronicles Books, 2001.

Intelligence, *New British Art 2000*, Londres, Tate, 2000.

It Happened at POMONA, Art at the Edge of Los Angeles 1969-1973, Pomona, Pomona College Museum of Art, 2011.

Jeune assisté ou entrepreneur ? Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde de expérimental en France, Paris, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001.

Kasimir Malevitch et Pavel Filonov, Paris, galerie Gérald Piltzer, 1992.

Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der sammlung Staeck, Berlin, Akademie der Künste, 2015.

L'Activisme, Art Révolutionnaire ou art de parti, Paris,  ditions Goutal Darly, 1979.

L'Art Américain, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

L'empreinte, DIDI-HUBERMAN, Georges (sous la dir. de), Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

Les peintres de Sed Contra, hier et aujourd'hui, BRANA, Pierre et LESCOMBES, Domaine, Centre d'art Contemporain du Château Lescombes, du 17 mai au 4 juillet 1999.

L'Histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée, Biennale de Lyon, Dijon, Les Presses du réel, 2007

LA FORCE DE L'ART 02. Catalogue d'exposition, Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2009.

La Main et le regard, Livre-Louvre, Jean-Philippe Toussaint, Paris, Musée du Louvre, 2012.

Laszlo Moholy-Nagy, Paris, Centre George Pompidou-Centre de Création industriel, 1976.

Le livre d'artiste de Matisse à l'Art Contemporain, Taipei, Musée national d'histoire de Taiwan, 2007.

Le Mur, La Maison rouge/Fondation Antoine de Galbert, Paris, Fage, 2014.

Le Surréalisme et l'Objet, Dictionnaire de l'Objet Surréaliste, sous la dir. De OTTINGER, Didier, Paris, Centre Pompidou, 2013.

Let Us Face The Future, Art britanic 1945-1968, MALET, Rosa Maria, DEMPSEY, Andrew et RILEY, Richard (dir.), Barcelone, Fundacio Joan Miro, 2011.

Les aventures de la vérité. Peinture et philosophie : un récit, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, Paris, Grasset, 2013.

Lenz/Based Sculpture, Berlin, Akademie der Künste, 2014.

Les Immatériaux, (sous la dir. de Jean-François LYOTARD et Thierry CHAPUT), Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Les Livres Futuristes Russes, Paris, centre Georges Pompidou, 1991.

Les Magiciens de la Terre, (sous la dir. de Jean-Hubert MARTIN), Paris, Centre Georges Pompidou.

Let Us face the Future, Art britanic 1945-1968, Barcelone, Fondation Miro, 2011.

Life in your head. When attitudes become form, (sous la dir. De SZEEMANN, Harald), Berne, Kunsthalle, 1969.

Livres d'artistes, l'invention d'un genre, 1960-1980, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Los Angeles 1955-1985, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.

Magnificent Obsessions : The Artist as Collector, Lydia Yee (dir.), Londres, Prestel, 2015.

Manifesta 2, Biennale européenne d'art contemporain/Luxembourg, Casino Luxembourg, 1998.

Manifesta 11, What People do for money, Zurich, Lars Müller Publishers, 2016.

Manifesto Marathon, Londres, Serpentine Gallery, Koenig Books, 2009.

« Mashup, The Birth of the Modern Culture », Vancouver Art Gallery, 2016.

Materializing Six years, Lucy R.Lippard and the Emerging of Conceptual Art, Cambridge, MIT Press, 2012.

Memory Project, Cannelle TANC et Frédéric VINCENT, Vitry-sur-Seine, Vitry-sur-Seine / Oulan Bator, Orléans, 2004.

Micropolitiques, Grenoble, Le Magasin, 2000.
Modernity In German Art 1910-37, The Mad Square, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2012.
Mondrian, de Stijl and their impact, New York, Marlborough-Gerson Gallery, 1964.
Monochromes & readymades, collection Mathieu Mercier, Vélizy, Centre d'art Micro-onde, 2014.
Les Musées sont des Mondes, LE CLEZIO, Jean-Marie et BERNADAC, Marie-Laure (dir.), Paris, Gallimard, 2011.
Nationale Faschistische Partei : Ausstellung der Faschistischen Revolution – Erste Zehnjahresfeier des Marsches auf Rom, Rome, 1933.
N'importe quoi, Vincent PÉCOIL et Olivier VADROT (dir.), Musée d'Art contemporain de Lyon, Dijon, Les Presses du Réel, La salle de Bains, 2009.
Notation. Kalkül und Form in den Künsten, Akademie der Künste Berlin, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2008.
Notre Histoire, Paris, Palais de Tokyo, 2006.
Nous ne vieillirons pas ensemble, Paris, Label hypothèse, 2010.
Off Limits, Rutgers University and The Avant-Garde, Newark, The Newark Museum, 1999.
Other Primary Structures, New York, Jewish Museum, 2014.
PARIS BERLIN, rapports et Contrastes France-Allemagne, Arts, Architecture, Graphisme, Littérature, Objets Industriels, Cinéma, Théâtre, Musique, catalogue d'exposition (sous la dir. de Pontus Hultén), Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.
PARIS- PARIS, (sous la dir. de Pontus Hultén), Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.
Paris-Bar, Paris Artcurial, 1999.
PARIS-MOSCOU, 1900-1930, (sous la dir. de Pontus Hultén), Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.
Partages d'Exotismes, (sous la dir. de Jean-Hubert MARTIN), catalogue de la biennale de Lyon, 2001.
Passions privées, PAGE, Suzanne (dir.), Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1995.
PIONEERS OF THE DOWNTOWN SCENE NEW YORK 1970, Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark, Londres, Barbican Art Gallery, Prestel, 2011.
Pliure Epilogue. La Bibliothèque, l'univers, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015.
Politics, Poetics, DOCUMENTA X, (sous la dir. David, Catherine), Ed. Cantz, 1997.
Portfolio Berlin 1, Rostok, Kunsthalle, 2011.
Premiers mouvements, fragiles correspondances, Paris, Le Plateau, 2002.
Printemps de septembre, In Extremis, Toulouse, 2004.
Printemps de septembre, Vertiges, Toulouse, 2005.
Printemps de septembre, Lignes brisées / Broken lines, Toulouse, 2006.
Privatisations : contemporary art from Eastern Europe, Boris Groys (dir.), Berlin, Keller, Christoph Keller, 2006.
Red Cavalry, Creation and power in Soviet Russia between 1917 and 1945, Madrid, Caja Encendida, 2012.
Resituation, Bourges, La Box, 2008.
RETURN OF THE REPRESSED : DESTROY ALL MONSTERS 1973-1977, Prism Gallery, Los Angeles, PictureBox, New York, 2011.
Rolywholyover A Circus, CAGE, John (dir.) Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Rizzoli, 1993.
Sans Titre, dossier Robert Filliou, Paris, Ed. Sans titre l'association, 2007.
Sensation, Young British Artists from The Saatchi Collection, Londres, Royal Academy of Arts, 1997.
SF. Art Science-Fiction, sous la dir. De Denis Gielen, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 2012.
Selection from The private Collection of Robert Rauschenberg, Robert Storr (dir.), Rizzoli International Publications, 2012.
Situation, TANC Cannelle et VINCENT Frédéric, (dir.), Paris, Immanence Editions, 2002.
Situation Berlin, Nice, galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1981.
Sonic Process, Centre Pompidou, Paris.
Sons & Lumière, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004.
Stationen der Moderne, Berlin, berlinische Galerie, 1988.
Stieglitz and his artists, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012.

Stieglitz et son cercle, New York et l'Art Moderne, Paris, Musée d'Orsay, 2004.
SupreMADIsM, Budapest, International Mobile MADI Museum Foundation, 2006.
Szene Rhein-Ruhr' 72, Essen, Museum Folkwang, 1972.
Take it or Leave It, Institution, Image, Ideology, Los Angeles, Hammer Museum, 2014.
The artist as curator, catalogue d'exposition du groupe Zero 1957 – 1967, Tiziana Caianiello et Mattijs Visser (dir.), Bonn, LVR-LandesMuseum, 2016.
The Artist Publisher, A Survey by Coracle Press, Londres, Crafts Council gallery, 1986.
Théâtre du monde, les collections de David Walsh/MONA et du Tasmanian Museum and Art Gallery, Paris, Fage éditions, La Maison rouge.
The Curse of Bigness, (sous la dir. De) Dexter Sinister, New York, Dexter Sinister, 2010.
The Family of Man, New York, Museum of Modern Art, 1942.
The Forum Exhibition : Selections and Additions, New York, Whitney Museum of American Art, 1983.
The Machine as Seen at The End of the Mechanical Age, Pontus Hultén (dir.), New York, The Museum of Modern Art, 1968.
The Popular Image, Londres, ICA, 1963.
This is Tomorrow, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956.
UnBuilt Roads, 107 Unrealized Projects, OBRIST, Hans-Ulrich et TORTOSA, Guy, Hatje, 1997.
Histoire (critique) des années 1990, de la fin de tout début de quelque chose, CUSSET, François, (dir.), Une, La Découverte, Centre Pompidou Metz, 2014.
Voyages, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2014.
Vinyl. Records and covers by artists. Guy Schraenen, Barcelone, Actar, 2005.
Visions Capitales. Arts et rituels de la décapitation, Julia Kristeva (dir.), Paris, Editions de la Martinière, 2013.
Von Realer Gegenwart/Real Presences, Marcel Broodthaers Heute, Cologne, Walther konig, 2009.
Voyages, Philippe Djian, Paris, Gallimard, Musée du Louvre, 2014.
Vues d'en haut, LAMPE, Angela (dir.), Centre Georges Pompidou, Metz, 2013.
When Attitudes Became Form become Attitudes, CCA wattis Institute for Contemporary Arts, 2012.
When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013, Venise, Fondation Prada, 2013.
Who's Afraid of Jasper Johns ? Four Friends, Jean Michel Basquiat, Keith Haring, Donald Baechler, Kenny Scharf, Urs Fischer (dir.), New York, galerie Tony Shafrazy, 2008.
ZAC 99, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1999.
Zine Masters of the Universe, New York, printed Matter, 2013.

Catalogues, monographie d'artistes

ALBEROLA, Jean-Michel, *Jean-Michel Albérola, l'oeuvre imprimé*, (sous la dir. De Marie-Cécile Miessner et Céline Chicha-Castex,), Paris, éditions érene et la Bibliothèque Nationale de France, 2009.
 ART&LANGUAGE, *Works 1965-1978, 2007-2008*, Knokke-Zoute, Mulier Mulier Gallery, 2008.
badges, Knokke-Zoute, Mulier Mulier Gallery, 2011
Radically Uncomplete, Radically Inconclusive, Barcelone, Macba, 2013.
too dark to read, Villeneuve D'ascq, Musée d'Art Moderne Lille-Métropole, 2002, 1993.
 BAQUIE, Richard, *Richard Baquié*, Paris, Fondation Cartier, 1991.
 BELOUIN, Pierre, *Persistence is all*, Marseille, Frac, Provence Alpes Côtes d'azur, 2008.
 BEUYS, Joseph, *Actions, Vitrines, Environments*, Houston, the Menil Collection, 2005.
films et vidéos, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994
Hirschdenkmäler, Paris, galerie Thaddaeus Ropac, 2012
Iphigénie, Paris, galerie Thaddaeus Ropac, 2013.
Joseph Beuys, sous la direction de Caroline Tisdall, New York, R. Guggenheim Museum, 1979.
Beuys. Die Revolution sind wir, catalogue de l'exposition à la Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Göttingen, Steidl, 2009.
 BIERSTEDT, Ina, *Polished*, Berlin, Kunstraum Kreuzberg/ethanien, 2005.
 BOISROND, François, Paris, galerie Louis Carré Cie, 2014
François Boisrond, Arles, Actes Sud, 2012.

BOLLINGER, Matt, *The Reservoir*, Galerie Zürcher, Paris/New York, 2014.
Humeurs noires, Thiers, le creux de l'enfer, 2015.

BROODTHAERS, Marcel, *Décor, a Conquest by Marcel Broodthaers*, Cologne, Michael Werner, 2007.
L'espace de l'écriture, Bologne, MAMbo, 2012.
Le Maçon, L'architecte est absent, uitgevers, Fondation pour l'architecture, 1991.
Marcel Broodthaers, Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts, 2010.
Marcel Broodthaers, Milton Keynes Gallery, 2008.
Marcel Broodthaers, Paris, Galeries Nationales du Jeu de Paume, 1991.
Catalogue-Catalogus, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1974.
Marcel Broodthaers, Paris, Isy Brachot, 1983.
Marcel Broodthaers, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, vol 1, mai 1972, vol. 2, juin 1972.
Section Publicité, New York, Marian Goodman Gallery, 1995.
Marcel Broodthaers, Museum Ludwig, Cologne, 1980.
Marcel broodthaers, Walker Art center Minneapolis, new York, Rizzoli, 1989.
Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers, berlin, nationalgalerie, Cologne Walther König, 2001.
l'œuvre graphique, essais, Genève, Centre Genevois de gravure contemporaine, 1991.
Musée d'Art moderne-Département des aigles, Paris, Monnaie de Paris, 2015.

BUREN, Daniel *Erscheinen, Scheinen, Verschwinden*, Düsseldorf, Richter verlag, 1996.

BUSTAMANTE, Jean-Marc, *A World at a time*, Kunstmuseum Wolfsburg, 1994.
Œuvres photographiques 1978-1999, Paris, Centre National de la Photographie, 1999.

CARL, Bettina, *Wessen/Beings*, Uster, Verein Künstleratelier Akku Uster, 2008.
Montes Sovietici, Berlin, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, 2003.

COPLANS, John *A Body*, New York, power House, 2002.
John Coplans, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

COURBET, Gustave, Catalogue exhibition en vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet, Paris, 1855.

DIETMAN, Erik, *Erik Dietman*, Londres, Galerie Anthony Reynolds, 1984.

DUCHAMP, Marcel, *The almost complete works of Macel Duchamp*, HAMILTON, Richard (dir.), Londres, Tate Gallery, 1966.

FILLIOU, Robert *El Arte es lo que hace la vida màs interesante que el arte/ L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Inter éditeur, 2003.
An Introduction, New York, Galerie Robert Miller, 1998.
Robert Filliou, Génie sans talent, Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art Moderne, 2004.
Paris, Centre Georges Pompidou, 1991,
Robert Filliou, Nimes, Musée d'Art Contemporain, Paris, Centre Georges Pompidou, Bale, Kunshalle, Hambourg, Kunstverein, Bruxelles, Hambourg, Paris, Editions Lebeer Hossmann, 1991.

Hanovre, Sprengel-Museum Hannover, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - ARC 2, Berne, Kunsthalle Bern, 1884.

FISCHER, Urs *Kir Royal*, Zürich, Kunsthau, JRP Ringier, 2004.
Shovel in a Hole, New York, New Museum, 2009.
Urs Fischer, Paris, Centre George Pompidou, espace 315, 2004.

FLAIG, Ulrike *Space in Motion*, Esslingen, Villa Merkel, hatje Cantz, 2007.
Win aura, Stuttgart, Edition Hospitalhof, 2003.
Von Zeitentzerrzonen und Nacht-U-Boten, Hatje Cantz, 2007.

FULLER, Buckminster, *starting with the Universe*, New York, Whitney Museum of American Art, 2009.

GENERAL IDEA, *General Idea*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2011.

GILLICK, Liam/WEINER, Lawrence, *A Syntax of Dependency*, Anvers, Museum of Contemporary Art, 2011.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, *expodrome*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2007.

TH.2058, Londres, Tate Publishing, 2009.
Felix Gonzalez-Torres, Paris, Muse d'Art Moderne de la ville de Paris, 1996

GRAHAM, Dan, McDonald, Marie-Paul, *Museum for Matta-Clark, for Paris 1984*, Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart, Allemagne.

Flykepunkter-Vanishing Points, Moderna Museet, Stockholm, 1987.

Stockholm, Moderna Museet, 1987.

HAMILTON, Richard, *Introspective*, Barcelone, Macba, 2003.

Richard Hamilton, Londres, Tate Modern, 2014.

British Pavilion, XLV Biennale di Venezia, The British Council, 1993.

HARRISON, Rachel, *Museum with walls*, Franckfort, Portikus, Londres, Whitechapel Gallery, 2011.

HENDERSON, Nigel, *photographs, collages, painting*, Londres, Kettle's Yard Gallery, Mars 1977.

HIRSCHHORN, Thomas *Musée Précaire Albinet*, Aubervilliers, Les Laboratoires, 2004.

HIRST Damien, *Damien Hirst : A Retrospective*, Nicholas James (dir.), Londres, CV Publications, 2012.

HUBER, Thomas, *Postsache Huberville*, Göppingen, Kunsthalle, 2011.

Halle, Dole: Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté, 2002.

HUYGHE, Pierre, *celebration Park*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2006.

IMMENDORF, Jorg, *Standort für Kritik*, Cologne, Musée Ludwig, 2004.

KELLEY, Mike, HERMANN, Meyer et GOLDSTEIN, Mark (dir.), *Mike Kelley*, Stedelijk Museum, Amsterdam, New York, Prestel, 2013.

KELLEY, Mike, 99,9998% Remaining, Harald Falckenberg (dir.), New York, The Watermill Center, 2012.

The Uncanny. Exh. cat. Arnhem, The Netherlands: Sonsbeek, 1993.

KETTNER, Iris, *Dummies*, Berlin, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, 2005

KIENHOLZ, Edward, *Die Zeichen der Zeit/The Signs of the Times*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Walther König Verlag, Cologne, 2012.

Kienholz : A Retrospective, Walter Hopps (dir.), New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

KIESLER, Frederick, Lisa Philipps (dir.), Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

Artiste-architecte, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

Correalism : Modern Art and Architectural design, Naples Museum of Art, Floride, 2003

KIPPENBERGER Martin, *Das 2 Sein*, Karlsruhe, Museum für neue kunst, 2003.

Eine Boden-Collage für Claudia Skoda, Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2005.

Kippenberger sans peine, Genève, Mamco, 1997.

Martin Kippenberger, Londres, Tate Modern, Düsseldorf, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2006.

The Problem Perspective, The Museum of Modern Art, Los Angeles, Cambridge, The MIT Press, 2009.

KLEIN, Yves, *Yves Klein*, Frankfort, Schrin Kunsthalle, 2005.

KOSUTH, Joseph, *Investigations sur l'Art & Problématique depuis 1965*, Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, ARC 2, 1974.

Ludwig Wittgenstein, le jeu de l'indicible, Vienne Sécession, 1989.

Ludwig Wittgenstein et l'Art du XXème siècle, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1989.

Ni apparence ni illusion, (WELCHMAN, John, KOSUTH, Joseph, LAGEIRA, Jacinto, BERNADAC, Marie-Laure), Paris, Musée du Louvre, 2010.

LANG, Marianne, *My House in France*, Vienne, Marianne Lang, 2012

Le GAC, Jean *Le délassement du peintre*, Toulon, Musée de Toulon, 1983.

Le peintre fantôme, Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1992.

Le peintre, exposition romancée, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.

LINDNER, Ute, *belichtungszeiten*, Darmstadt, galerie Anita Beckers, Cologne, Maximilian Krips Galerie, 1997.

LISSITSKY, El, *El Lissitsky, architecte, peintre, photographe, typographe*, Eindhoven, Stedelijk Museum, Madrid, Fundacion Caja de Pensiones et Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris / ARC, 1990-1991.

El Lissitzky : Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1982.

LONGHURST, Jo, *Other Spaces*, Cardiff, Fotogallery, 2012.

MALEVITCH, Kasimir, *Malevitch and the Russian Avant-Garde*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 2014.

MATISSE, Henri, *Le jardin de Matisse*, Châtillon, 1970, non paginé.

MAZUY, Laurent, *Articulations*, Orléans, POCTB, 2004

McCARTHY, Paul, *Central Symmetrical Rotation Movement*, New York, Whitney Museum of American Art, 2008.

MEIER, Alena, Und, Berlin, 2005.

MERCIER, Mathieu, *Mathieu Mercier : everything But The Kitchen Sink*, Andreas Baur & Konrad Bitterli, Snoeck, 2015.

MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Moholy-Nagy*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1976.

The Art of Light, Madrid, La Fabrica Editorial, 2010.

MONDRIAN, *The Process Works*, New York, Pace Gallery, 1970.

MORELLET, François, *C'est n'importe quoi ?*, Paris Galerie Kamel Mennour, 2014.

NAUMAN, Bruce *Bruce Nauman*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

NAUMAN, Bruce, *Topological Gardens*, New Haven et Londres Philadelphia Museum of Art et Yale University Press, 2009.

OLDENBURG, Claes, *Claes Oldenburg*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

Londres, Arts Council, 1970.

Writing on the Side 1956-1969, New York, MoMA, 2013.

OPPENHEIM, Dennis, 1967-1971, Paris, Mathias Fels, 1972.

PARRENO, Philippe, *Anywhere, Anywhere, Out of The World*, Paris, Palais de Tokyo, Cologne, Walther König, 2013.

PATTERSON, Benjamin, *Born in the State of Flux/us*, Houston, Contemporary Arts Museum, 2011.

PETERSEN, Ed, *Les mille lieux de l'art*, Bale, Musée Tinguely, 2013

PICABIA, Francis, Catherine Hug et Anne Umland (dir.), *Francis Picabia : notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2016.

SOREL, « La renaissance de Sorel, présentation de la restauration des retables ». Institut Néerlandais, 2001.

SPOERRI, Daniel, *Topographie Anécdotée du Hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962.

POLKE, Sigmar, *Laterna Magica*, Frankfurt am Main, Portikus/Oktagon, 1995.

PRINCE, Richard *America Goes To war...Swimming in The Afternoon...* Londres, Serpentine Gallery, 2008.

american prayer, Bibliothèque Nationale de France, New York, Rizzoli Editions, 2011.

RAPHAËL, *les dernières années*, Paris, Hazan, 2012.

RAUSCHENBERG, Robert *Paintings, drawing and combines, 1949-1964*, Londres, Whitechapel Gallery, 1964.

combines, Los Angeles, MOCA, 2005.

SMS, Amsterdam, Stedelijk Museum, Cologne, Kölnischer Kunstverein, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1968.

ROSS-HO, Amanda, *Amanda Ross-Ho*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2012.

RUPPERSBERG, Allen, *One of Many, Origins and Variants*, Düsseldorf, Kunsthalle, 2006.

RUSCHA, Edward, *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors*, New York, Whitney Museum of American Art, 2005.

Edward Ruscha, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

Reading Ruscha, Bregenz, kunsthau Bregenz, 2012.

The Ancients Stole all Our Great Ideas, Vienne, Kunsthistorischen Museum, 2012.

Various Small Books, Cambridge, MIT Press, 2013.

Ed Ruscha, Londres, Tate Modern, 2008.

SAARINEN, Eero, *Shaping the Future*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2006.

SCHWITTERS, Kurt, *1887-1948, Schilderijen, collages, sculpturen, tekeningen*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 1964.

Kurt Schwitters, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994-1995.

SMITHSON, Robert, *Robert Smithson, Sculptures 1968-69*, New York, John Weber Gallery, 1987.

SPOERRI, Daniel, *Restaurant Spoerri*, Paris, galerie Nationale du Jeu de Paume, 2002.

STAECK, Klaus, Berlin, Galerie Arkade, 1976.

STEINBERG, Léo, *Jasper Johns*, New York, Wittenborn & Company, 1963.

STIEGLITZ, Alfred, *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, GREENOUGH, Sarah (dir.), National Gallery of Art, Washington, 2000.

STURTEVANT, *The Razzle Dazzle of Thinking*, Arc, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 2010.

THEK, Paul, *Paul Thek : Artist's Artist*, ZKM et Center for Art and Media Technology, MIT Press, 2009.

Paul Thek. Castello di Rivoli, Turin, 1992.

Paul Thek. The wonderful world, Witte the Witt, Rotterdam, 1995.

Paul Thek : Diver, a retrospective, New York, Whitney Museum of American Art, 2010.

Berlin, Centro Galego de Arte Contemporanea, 1999.

TIRAVANIJA, Rirkrit, *Une retrospective (Tomorrow is another fine day)*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2005.

THURNAUER, Agnès, *May I ?*, Paris, Villa Emerige, 2010.

VALLOTON, Félix, *Le feu sous la glace*, Paris, Grand Palais, 2014.

Van der STOKKER, Lily, *Small Talk*, Cologne, Musée Ludwig, 2004

Van DOESBURG, Théo, *Projets pour l'aubette*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

VINCENT, Frédéric, *Cerveaux-icônes*, Orléans, le pays où le ciel est toujours bleu, 2005.

A book like a Sculpture, a sculpture like a book, Paris, bookmachine, Centre Georges Pompidou, 2012.

Atlas, la conquête de l'espace, Paris, AP, Alternatives Publishing, 2012.

Atlas, la conquête de l'espace, Paris, bookmachine, Centre Georges Pompidou, 2012.

Curating drawing/painting, Paris, bookmachine, Centre Georges Pompidou, 2012.

Hello, I love you, Médiathèque de Forbach, 2010.

While my paintings gently weeps, Paris, bookmachine, Centre Georges Pompidou, 2012.

Best of, espace Jules Vallès, Saint-Martin d'Hères, 2009.

WARHOL, Andy, *Raid the Icebox I*, New York, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1970.

Rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

, Screen tests. The films of Andy Warhol, catalogue raisonné. (sous la dir. De Callie Angell.), New York, Abrams in association avec The Whitney Museum of American Art, 2006.

Articles

ADAMS, Tim, « Eric Fischl : What America wants is artists who are doing very expensive toys », *The Guardian*, 12 octobre 2014.

AESCHIMANN, Éric, « entretien avec Barbara Cassin », in *l'Obs*, le 20 septembre 2014.

ALAIN-MICHAUD, Philippe, *La représentation du Passé : Aby Warburg, Mnémosyne et la Scène de l'Histoire de l'Art*, in *Pinault Collection*, No 2, Avril/Septembre 2014.

ALDEN JEWELL, Edward, « Inner Vision' and Out of Bounds », *New York Times*, 18 Oct 1942.

ALLEN, Jennifer, « *remaking the ready-made* », in *Frieze d/e*, Automne 2011.

ALLOWAY, Lawrence, *dada 1956*, in *Architectural Design*, novembre 1956.

AMAYA, Mario, interview avec Peggy Guggenheim, in *Interview*, novembre 1979.

AMIEL, Olivier, « Damien Hirst à la Tate Modern « vanité » de l'art contemporain », in *L'Obs*, Juin 2012.

ANONYME, « *Parcours Sud, De la terre au ciel* », in *Zurban*, 29 septembre 2004.

ANONYME, « *Les douze incontournables, courrier nocturne* », in *Le Parisien*, samedi 2 octobre 2004.

ANONYME, « *Agenda Intello* » in *Nova Magazine*, 2 octobre 2004.

ANONYME, « *Latitude Nord 48°50'29'' Longitude Est 2°19'6'' au musée de la Poste* », in *Aden*, supplément de journal *Le Monde*, 2 octobre 2004.

ANONYME, « *Sortir l'art du ghetto* », in *Nova magazine*, janvier 2001.

ANONYME, « *Exhibition of H. Day's Work* », in *Camera Notes*, vol. I, No4, avril 1898.

ANONYME, « *30 ans de mode par Jean-Luce Huré* », in *Le Figaro*, le 19 novembre 2002.

ARDENNE, Paul, « *La Triennale* », in *Artpress*, No 391, juillet-août 2012.

ARMANET, François, *Les Amérindiens et nous, par J.M.G. Le Clézio*, in *Le nouvel Obs*, 9 octobre 2008.

ARMLEDER, John, « Du minimalisme à la saturation. Entretiens avec Françoise Jaunin », Paris, La Bibliothèque des Arts, 2016.

ASHFORD, Doug, *über Martin Beck, storage (displayed), spot, New York*, Texte zur Kunst, No. 27 / September 1997.

ATKINS, Ed, « A Questionnaire on Materialisms », in October No 155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016.

AUBART, François, « Michael Riedel », in Artpress No 337.

AUBART, François, « Lorem ipsum, sur les transcriptions de Michael Riedel », in revue zéro deux No 54.

AUPETITALLOT, Yves, Archives, in Pinault Collection, No 2, Avril/Septembre 2014.
entretien réalisé au Le Magasin le 3 novembre 2004 par session 14, in Art Monthly, déc-janv. 03/04.

AVANESSIAN, Armen, « entretien avec Ingrid Luquet-Gad », revue zéro deux, No 73, été 2015.
« The Speculative End of the Aesthetic Regime », in Texte zur Kunst No 93, mars 2014, Berlin.

AYCOCK, Alice répond à Thomas Butter », in Whitehot Magazine, Novembre 2008.

AZIMI, Roxana, « Au bonheur des collectionneurs », Le quotidien de l'Art, 4 mai 2012.

Reyner Banham, « The Atavism of th Short-Distant MiniCyclist », in Living Arts, no 3, 1964.

BATTAGLIA, Valérie, « Écumes, Sphères III, de Peter Sloterdijk », Paris, Cosmopolitiques no 9 juin 2005.

BECK, Martin, *Österreich geht fremd. Ein Beitrag zum Diskurs des Anderen*, in texte zur Kunst No. 10 / Juin 1993.
Theorie der Praxis und Praxis der Theorie, in Texte zur Kunst No. 9 / Mars 1993.

BELLET, Harry, « Mettre Toulouse en avant comme un écrin », in Le Monde, le 22 mai 2013.

BENAÏ, Yamina, « Pour un Palais hors limites », Jean de Loisy in L'Officiel des Arts, No 1, avril-mai-juin 2012.

BENEDETTI, Lorenzo, « Alexander Dorner-When Space Become Art », in Cura, no 13, Hiver 2013.
« Portraits in The Exhibition Space, Harald Szeemann. The Exhibition in the Exhibition », in Cura, no 18.

BERLAND, Alain, dossier les formats de l'exposition, *un lieu d'expériences*, in Mouvement no 54, janv. /mars 2010.

BOUDIER, Laurent, *Art-Immanence* in Télérama, Paris, Janvier 2000.

BOURDON, David, « Ruscha as Publisher », in Artnews, vol. LXXI, No 2, avril 1972.

BOURNE, Cécile, « Les lieux alternatifs là où il faut », in artpress spécial, Ecosystèmes du Monde de L'Art, no 22, 2001.

BOUSTEAU, Fabrice, Daniel BUREN entretien croisé avec Sophie CALLE et Fabrice BOUSTEAU, *L'artiste, L'amant et le commissaire, histoires d'amour*. In Beaux Arts Magazine hors série, 2008.

BOYER, Guy, « Jean-Marc Bustamante à la tête de l'école nationale supérieure des beaux arts de Paris », in Connaissance des arts, le 2 septembre 2015.

BRACEWELL, Michael, « This was the Modern World », in *Tate Magazine*, No 30, printemps 2014.
« Richard Hamilton », in Frieze no 163, mai 2014.

BRENNAM, Timothy interview avec Philipp Felsch, « Et sous la plage... ? », in tezte zur Kunst No 101, mars 2016.

BRIK, Osip, éditorial du magazine Sovet-skoe Kino (Cinéma Soviétique), Nos 4-5 (1926).

BROODTHAERS, Marcel, Journal des Arts Plastiques, no 28, 1966.

BRUGUERA, Tania, *Political Art Transforms the Audience into Citizens*, Texte zur Kunst, No. 80 / Décembre 2010.

BUCHLOH, Benjamin, *Broodthaers*, in October, MIT Press édition, 1998.

BUREN, Daniel, « We are the artists », in HOFFMANN, Jens, *The next Documenta should be curated by an artist*, e-flux, Revolver verlag, juin-novembre 2003.
« Paris, August 23, 1993 », Witte de With Cahier, No 2, 1993.

BUREN, Daniel, ABDESSEMED, Abel, « L'actualité vue par Daniel Buren/Abel Abdessemed, artistes : Etre dans la position d'un artiste qui aide un autre artiste », le journal des arts, 5 janvier 2007.

CASCARO, David, *Anti ou Pro Zac*, in Le journal des expositions No 67 Octobre 1999.

CATTELAN, Maurizio, GIONI, Massimiliano, SUBOTNIK, Ali, « falling and walking ahead », in Mono Kultur #5, Février, mars 2006.

CERF, Juliette, « Créer : Introduction à l'esth/éthique », in Philosophie magazine. Mai 2010.

CHAMBON, Jean-Pierre, *Frédéric Vincent, Tintin au pays des images Périphériques*, Janvier/Mars 2009.

De CHASSEY, Éric, *Platitudes, une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

CHAUSSARD, Pierre, « Le Pausanias français. État des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle. Salon de 1806 », Publié par un observateur impartial, Paris, Buisson.1806.

CHAUVIRE, C. (dir.), *Wittgenstein et les questions du sens*, « L'Art du Comprendre », 2011, n° 20.

COADOU, François, in Frédéric Vincent, *Best Of*, Saint-Martin d'Hères, 2009.

Entretien croisé avec Alain Coulange, in Tract no 3, Mai 2012.

COATES, Robert, "The Art Galleries, Sixteen Miles of String," *New Yorker*, October 31, 1942.

COHEN-SOLAL, Annie, *Dancing Around the Bridge*, Artpress, no 397, février 2013.

CONCE, Jeffrey, Mike Kelley, *I've got this strange feeling in Tate etc*, No 1, été 2004.

COPE, David, *An Interview with John Cage*, in *Composer Magazine*, X-XI, 1980.

CORREARD, Stéphane, « Le mort-vivant Christian Babou », in *Arts Magazine*, No 86, avril 2014.

Misère et précarité des commissaires, in *Particules* No 25, Juillet/Août 2009.

CORNIC, Stefan, DEBAILLEUX, Henri-François, GEOFFROY_SCHNEITER, Bérénice, CASTELAIN, Jean-Christophe, *Portraits de Commissaires*, in *Le Journal des Expositions*, no 403, du 13 décembre au 2 janvier 2014.

CRANFIELD, Ben, « Introduction », in ESHUN, Ekow et JAHN, Pamela, *How Soon is Now, 60 Years of the Institute of Contemporary Arts*, Londres, ICA, 2007.

CRAWFORD, Matthew B., « s'entretien avec Rémi Noyon », in *L'Obs*, 14 février 2016.

DA COSTA, Valérie, « Les formats de l'Exposition », in *Mouvement*, no 54, janvier-mars 2010.

DA COSTA, Valérie et BERLAND, Alain, « L'exposition comme portrait », in *Mouvement.net*, publié le 3 juin 2014.

DAGEN, Philippe, « Gagnez des œuvres d'art à la tombola d'Immanence », *Le Monde*, 28 janvier 2000.

« La Peinture en 1905. L'enquête...de Charles Morice », *Lettres Modernes*, Archives des arts modernes No3, 1986.

« Richard Hamilton, papa du Pop », in *Le Monde*, 25 avril 2014.

DAMISCH, Hubert, *Dynamique libidinale*, *L'Arc*, No 64, 1976.

DAUMIER, Haonoré, « Critiques, Lithographies », in *Le Charivari*, Paris, 8 juin 1855.

DAURIAC, Jacqueline, « Lettre de Jacqueline Dauriac », *Witte de With Cahier*, No 3 : *L'œuvre a-t-elle lieu ?*, février 1995.

DELANOË, Bertrand, « Nuit Blanche 2004 », in livret *Nuit Blanche*, Paris.

DELEUZE, Gilles, « L'Immanence : une vie... », *Philosophie*, no. 47, septembre 1995.

DE MAISON ROUGE, Isabelle, « Quel statut pour l'art à la marge ? » in *Artpress* No 422, Mai, 2015.

DEMIR, Anaid, et FULCHERI, Fabienne, *Les nouveaux lieux qui mettent le feu*, in *Technikart* No29, Janvier 1999.

DERRIDA, Jacques, « Signature, événement, contexte », *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française*, Montréal, août 1971.

DESNOYERS, Fernand, « Du Réalisme », in *L'Artiste*, Paris, Octobre 1855.

DESCHAMPS, François, *Les Immatériaux*, *Du Sanscrit*, « Mât », in *CNAC Magazine*, no 25, janvier/février 1985.

DION, Mark, *Füllung des Naturhistorischen Museums*, *Texte zur Kunst* No. 20 / November 1995.

Die gleichen Mittel zu einem anderen Zweck, in *Texte zur Kunst* No. 4 / September 1991.

DRAGUET, Michel, *Mallarmé ou la négation active*, in *Archives de la Critique d'art*, 2012.

DREIER, Katherine S. et MATTA ECHAUREN, Roberto Matta, « Duchamp's Glass. An Analytical Reflection », New York, Société Anonyme, Inc., Museum of Modern Art, mai 1944.

DUMONT, Stephen D., « la doctrine scotiste de l'univocité et la tradition médiévale de la métaphysique », in *Philosophie* No 61, mars 1999.

DUPEYRAT, Jérôme, « Seth Siegelau : exposer, publier... », <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelau-exposer-publier/>

DUVILLIERS, Albane, Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, in *Archistorm*, no 14, juillet/août 2005.

FAERBER, Johan, « L'image poème dans Histoire(s) du cinéma 1988-1998 », in *L'art du cinéma*, no 84-85-86, *numéro spécial Jean-Luc Godard*, Paris, Cinéma Art Nouveau, 2014.

FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres (1967), Hétérotopies*, in FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. Quarto.

Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984.

« Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien. », in Critique, No282, nov. 1970.

FILIPOVIC, Elena, *What is an Exhibition ?* insert *Ten Fundamental Questions of curating*, par Elena, in Mousse No 30, novembre 2011, Milan, Mousse magazine and Publishing.

FISCHER, Urs, Entretien in Gagorian Gallery, Été 2014.

FONTAINE, Sylvie, L'espace d'art Immanence, in Artais, no 3, janvier/avril 2013.

CHAMBON, Jean-Pierre, Tintin au pays des images, in Périphériques, no 57, janvier/mars 2009.

FOURNOL, Alexis, Des Commissaires d'exposition « auteurs » ?, in Le Journal des Expositions, no 403, du 13 décembre au 2 janvier 2014.

FRANCBLIN, Catherine, « Années 1990 : Portrait de groupe dans un miroir », in Artpress No 414, septembre 2014.

« L'art est-il soluble dans le Business ? » in Artpress No 422, Mai, 2015.

FRANKFURTER, Alfred M., "The Passing Shows," Art News: November 1-14, 1942.

FRANK-DUMAS, Elisabeth, *Tacita Dean, L'œuvre du temps*, in libération, 21 janvier 2014.

FRASER, Andrea, *In and Out of Place*, in Art in America, 73, no 6, juin 1985.

From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in Artforum 44, no 1, septembre 2005,

FRY, Roger, *La peinture moderne en France*, in L'Amour de l'Art, No 5, mai 1924.

FÜHNER, Hermann, « Bezoarsteine », in Janus No 6, 1901.

GAUTHIER LAROCHE, Georges, « Michel Foucault : dits et écrits, Volumes I et II (1954-1975) », in *Nuit Blanche*, Magazine littéraire, No 63, 1996.

GAVARD-PERRET, Jean-Paul, « L'image de mère incestueuse ou vierge folle : Véronique Bourgoïn », in Huffingtonpost, le 3 juillet 2013.

GENERAL IDEA, *Special Succe\$\$ Issue*, FILE Magazine, vol. 5 No 1, Toronto, Art Official inc., 1981.

GENIES, Bernard, « Coups tordus au Musée Picasso », in l'Obs, Juin 2014.

GIDEON, Siegfried, « Herbert Bayer and Advertising » in USA, revue Graphis 6, nos 11 et 12, oct/nov.dec 1945.

GLISSANT, Edouard, *Le cri du monde, carrefour des littératures européennes*, Strasbourg, Le Monde, 5 novembre 1993.

GODARD, Jean-Luc, « Grâce à Henri Langlois », le nouvel observateur, no 61, 12 janvier 1966.

GORDON, Kim, TIMME, Jan et WILLIAMS, Christopher, *Augenzeugenberichte Zur Institutionskritik*, Texte zur Kunst, No. 59 / Septembre 2005.

GOLDBERG, Atzhak, « Les intellectuels commissaires », in Le Journal des Expositions, no 403, du 13 décembre au 2 janvier 2014.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, « l'espace des possibles, conversation avec Jacques Rancière », art press, no 327, octobre 2006.

GRAHAM-DIXON, Andrew, « Richard Hamilton ; Father of Pop, » in Art New, Vol. 90, No 2, Londres, février 1991.

GROSS, Alex, « Artists attack moma », in The East Village Other, 24 janvier 1969.

GUILLOT, Claire et BELLET, Harry, *A Toulouse, sept lieux pour neuf artistes*, Le Monde, le 22 mai 2013.

GUSAN, Gilbert et JAKUBEC, Doris, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Lausanne/Paris, Bibliothèque des Arts, 3 vol., 1973, 1974, 1975.

HA TUC Caroline, « the propeller Group », in Artpress No 401, juin 2013.

HABIB, André, *Invitation au voyage, Voyage(s) en utopie, JLG, Pompidou*, in Hors Champ, Juillet 2006.

Survivances du Voyage en Italie in Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n° 5, 2005.

HEATHCOTE, Abigail, « Art, fantasme, idéologie », Revue Appareil, Numéros, n° 10, 2012.

HALL, James, « Richard Hamilton, The Apollo Portrait : Richard Hamilton », in Apollo, vol. 131, No 336, février 1990.

HAMILTON, Richard, « entretien avec Damien Dellile, Looking for Marcel », in *Mouvement*, No 55, Avril/Juin 2010.

Art in America, mars-avril 1970.

HARRISON, Rachel, *Paul Thek : Diver, a Retrospective*. ArtForum.

HARVEY, Doug, *Punk out the Past*, in *Modern Painters*, Mars 2012.

HARZER, Verena et WOLF, Caroline, Berlin : Le Mythe Berlin ou « ich bin ein Berliner », in *Modo modus operandi*, No 0, printemps 2004.

HEINICH, Nathalie, « Mais que cherchent les artistes contemporains ? » in *L'obs*, 20 mai 2014.

HEMKEN, Kai-Uwe, *Die ausstellung als kunstwerk*, in *Bauhaus No1*, Mars 2011, Leipzig, Spector Books.

HENROT, Camille, « A Questionnaire on Materialisms », in *Revue October* No 155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016.

HIGGINS, Dick, *Statements of intermedia in Dé-coll/age 6*, Frankfort, Wolf Vostell (éd.), Typos Verlag, et New York, Something else Press, juillet 1967.

« Intermedia », *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1 n°1, New York, Something Else Press, février 1966, non paginé.

« Intermedia », in FEUILLIE, Nicolas (dir.), *Fluxus Dixit, Une anthologie vol.1*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

HINDRY, Ann, Agnès Thurnauer, *artpress*, no 412, juin 2014.

HUBERMAN, Anthony, « Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol (1969) », in *The Artist as Curator*, publié in *Mousse Magazine* No 48.

JANIS, Harriet et Sidney, « Marcel Duchamp, Anti-Artist », in *View* 5, no. 1 Mars 1945.

JEANPIERRE, Laurent, Les figures du « curateur », in *Le Journal des Expositions*, no 403, du 13 décembre au 2 janvier 2014.

Parcours d'obstacles du commissaire, in *Le Journal des Expositions*, no 403, du 13 décembre au 2 janvier 2014.

JEANPIERRE, Laurent, SOFIO, Séverine, *Les Commissaires d'art contemporain en France, portrait socioprofessionnel*, In *Artpress* no 364; février 2010.

JOIGNOT, Frédéric, « entretien avec Edouard Glissant », *Le Monde*, 4 février 2011.

JOLY, Patrice, « La Force de l'Art 02 », *revue 02*, avril 2009.

« Mathieu Mercier, Everything but the kitchen sink », in *revue zéro deux*, No 73, printemps 2015.

JONES, Ronald, « Living in a box », in *Frieze* No 82, avril 2004.

JUDD, Donald, *Specific Objects*, in *Yearbook* No 8, 1965.

KELLEY, Mike, *Tod und Erklärung, Ein Brief aus Amerika*, *Texte zur Kunst* No. 8 / Decembre 1992.

KIESLER, Frederick, « Le Manifeste du Corréalisme », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1949.

« Design Correlation : Le Grand Verre de Marcel Duchamp », in *Architectural Record*, 1937, No 3.

KINDERMANN, Angelika, *Spröde und Poetisch*, in *art, das kunstmagazin*, juillet 2015.

KIRSTIEN, Lincoln, Communiqué de presse de l'exposition, « exhibition of Mural paintings by American artists announced by Museum of Modern Art », 1 février 1932, Archives MoMA.

KITNICK, Alex, *Ed Ruscha's : Paintings*, in *Gagosian Gallery*, février/avril 2015.

KNIGHT, Christopher, « art as in music, John Cage reveals the world within », *Los Angeles Times*, 1^{er} septembre 2012.

KOETHER, Jutta, *John Miller in New York*, *Texte zur Kunst*, No 2, mars 1991.

"Will nicht, muß!" (*Peter Lorre als Kindermörder in "M", Gerichtsszene*), in *Texte zur Kunst*, No. 5 / Mars 1992.

interview Andreas Huyssen, in *Texte zur Kunst* No. 6 / Juin 1992.

Aufnehmer: Umgang mit Vorbildern, *Texte zur Kunst* No. 11 / Septembre 1993.

The Thirst for Aesthetics Or It's a Cruel Care Or Ich glaub'an gar nichts (I do not believe in anything), *Texte zur Kunst*, No. 81 / Mars 2011.

Starting from the Picture / Seat of Power - A Picture of Being a Woman Artist, *Texte zur Kunst* No. 90 / June 2013.

Fortune, *Texte zur Kunst* No. 98 / June 2015.

Kissing the Canvas, *Texte zur Kunst* No 1, Septembre 1990.

FIGURE OF PAINT: ON THE INCONTROVERTIBLE!, *Texte zur Kunst* No. 100 / December 2015.

Agnes Martin, in *Texte zur Kunst* No. 7 / Septembre 1992.

Zwischen Art und Language, in *Texte zur Kunst* No. 9 / March 1993.

"*Meine Arbeit ist eine extrem Vergrößerung*" / Inez van Lamsweerde, in *Texte zur Kunst* No. 13 / Mars 1994.

Willem de Kooning - die späten Gemälde, die 80er Jahre, *Texte zur Kunst* No. 24 / Novembre 1996, p. 175.

Von manischem Materialismus, *Texte zur Kunst* No. 70 / May 2008, p 196.

Chant No. 1 über Merlin Carpenter, „*Chant No. 1*“, *Galerie Max Hetzler, Berlin*, *Texte zur Kunst*, No 30, Juin 1988.

John Lindel, Rita McBride, John Miller, *Carolee Schneemann and Lawrence Weiner Pollock and after*, *Texte zur Kunst* No. 33 / Mars 1999.

All Alone (1957) - Fautrier in Den Vereinigten Staaten, *Texte zur Kunst* No. 50 / Juin 2003.

Nachruf: Antonius Höckelmann(1937-2000), *Texte zur Kunst* No. 39 / September 2000.

Heart of Noise, *Texte zur Kunst* No. 60 / December 2005.

Import of Indirect Freestyle - New York Bericht No.2 in *Texte zur Kunst* No. 9 / Mars 1993.

Amerikanische Ausrutscher / Zur Wiederentdeckung von Florine Stettheimer und Pavel Tchelitchev, *Texte zur Kunst* No. 18 / Mai 1995.

über die New Yorker Ausstellungen Jim Nutt, „Portraits“, Nolan/Eckman Gallery, Susan Cianciolo, Alleged Gallery, Jay Mutt, ny/6H und den Film „Julien Donkey-Boy“ von Harmony Korine, *Texte zur Kunst* No. 36 / Decembre 1999.

über New Yorker Ausstellungen, *Texte zur Kunst* No. 37 / Mars 2000.

New Grounds of Creation!, *über New Yorker Ausstellungen*, *Texte zur Kunst* No. 38 / Juin 2000.

Ich Will eine Stadtkünstlerin Sein / Ein Brief, Gefunden im Studio-Apartment 6B, Chelsea, *Texte zur Kunst* No. 54 / Juin 2004.

Sondersphärig! / Zwanzig Minuten Vor der Marc Jacobs-Show, *Texte zur Kunst* No. 56 / Decembre 2004.

Weird, Issue No. 66 / Juin 2007.

Interview de Kippenberger, *Texte zur Kunst*, No 3, juin 1990.

Entretien avec Martin Kippenberger, « il faut savoir tenir, publié pour la première fois », in *Texte zur Kunst*, no 3, été 1991.

« Who is Martin Kippenberger and Why Are They Saying Such Terrible Things About Him ? », in *Artscribe*, no 73, janvier-février 1989.

KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy*, I et II, in *Studio International*, oct et nov 1969.

KRAUSS, Rosalind E., « Sculpture in the Expanded Field », *revue October* 8, MIT Press, printemps 1979.

KREBBER, Michael, *sur George Baselitz*, *Texte zur Kunst*, No 1, Septembre 1990.

LANGE, Art, « Interview with John Cage », *Brilliant Corners*, no 8, hiver 1978.

LAHUERTA, Claire, *La scénographie plasticienne en question*, in *Marges* No 12, printemps/été 2011.

LAMBERT, Sylvie, Frédéric Vincent, *Rock and Death*, in *L'Officiel Hommes*, no 19, fêv/mars/avril 2010.

LAMY, Frank, *Zombie Today*, in *Verso*, Paris, Avril 2000.

LAUNAY, Aude, *Dispatch*, « propos recueillis par Aude Launay », in *Revue zéro*, No 50, été 2009.

« entretien avec Nicolas Bourriaud », *Zéro Deux*, No 47.

LEBOVICI, Elisabeth, *Une exposition pour sortir de l'impasse*, in *Libération*, Paris, Janvier 2000.

« Rémy Zaugg, un voyant de l'art s'éteint », in *Libération*, 31 août 2005.

LECHNER, Marie, « entretien avec Fred Turner », in *Libération*, No 10507, samedi 28 février et dimanche 1^{er} mars 2015.

« Nick Srnicek et Alex Williams : « Nous avons perdu le fil du futur », *Libération*, 17 octobre 2014.

LE GENISSEL, Aurélien, « Cattelan fait valoir son doigt à la retraite. » In *Slate Magazine*, site en ligne, 1 janvier 2012.

LENGLOIS, Camille, « Carlema Uranga », in *ParisArt*, Février 2003.

LEWITT, Sam, « A Questionnaire on Materialisms », in *October* No 155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016.

LEYDIER, Richard, « Jérémy Demester », in *Artpress*, No 426, octobre 2015.

LIND, Maria, « The Future is Here », in *Framework : The Finnish Art Review*, janvier 2007.

LIPPARD, Lucy, « The Art Workers' Coalition : Not a History », in *Studio International* 180, no 927, novembre 1970.

LIPOVETSKY, Gilles, « Le capitalisme artiste ne fait pas le bonheur », entretien avec Alexandra Schwartzbrod, in *Libération*, 25 avril 2013.

LOBEL, Michael, « Warhol's Closet », *Art Journal* 55, No 4, hiver 1996.

« Lost and Found », in *Artforum*, fév. 2016.

LORET, Eric, « The Shell, Patchwork in progress », *libération*, 21 janvier 2015.

« Gillick, le gimmick des années 90 », in *Libération*, 10 août 2014.

LOUIS, Annick, « Monuments Borges ou Qu'est-ce qu'un auteur? », *Québec français*, n° 159, 2010.

LUGON, Olivier, « La photographie des typographes », in *Etudes photographiques* no20, juin 2007.

« La photographie mise en espace », *Études photographiques*, novembre 1998.

LUQUET-GAD, Ingrid, « Des images comme des oiseaux », in revue *zéro deux* No 67.

« Paris, je suis venu te dire que je reviens », I-D, Septembre 2015.

MAINARDI, Patricia, « Courbet's Exhibitionism », in *Gazette des beaux-arts*, tome CXVIII, 1991.

MAJASTRE, Jean-Olivier, *Petit à petit, l'oiseau fait son bonnet*, in *Périphériques*, no 31, Octobre/Décembre 1999.

MANIGLIER, Patrice, « Catherine Malabou lue par Patrice Maniglier. Kant c'est plastique », *Le Monde des livres*. Le 28 août 2014.

MARCADÉ, Bernard, *carte blanche et noire* in *Journal Minotaure* #1, Paris, Octobre-novembre 2011.

MARQUEZ, Anne, *L'impossible exposé selon JLG*, *Histoires d'expositions au centre Pompidou*, in May 1, Juin 2009.

MARTIN, Jean-Clet entretien avec JCAZIER, Jean-Philippe à propos de *Plurivers*, in revue *Chimères* No75, Paris, Aout, septembre 2011.

MAURIN, Charles *Félix Vallotton, Beaux-Arts. Le salon de la Rose+Croix II*, in *Gazette de Lausanne*, No 69, 22 mars 1892.

MAVRIDORAKIS, Valérie, « The Atrocity Exhibition, écrite et réalisée par J.G.Ballard ou la fin tragique des années soixante », in *20/27*, no 2, 2008.

MAYER, Catherine, Damien Hirst : « What have I done ? i've created a monster », in *The Guardian*, 30 juin 2015.

MENKES, Suzy, « For Jean-Luce Huré, 30 Years in 45 images », *New York Times*, le 12 novembre 2002.

MEYER, Valentine, *Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, Utopies incarnées*, Zürich, Cabaret Voltaire Verlag, texte de Valentine Meyer, 2010.

MICHAUD, Yves, « La véritable audace, dans l'art aujourd'hui, c'est de passer à d'autres formes », entretien avec Erwan Desplanques et Jacques Morice, in *télérama*, 21 mars 2009.

MILLET, Catherine, « La force de l'œuvre, interview de Jean-Louis Froment, Jean-Yves Jouannais, Didier Otinger et Philippe Rahm par Catherine Millet », *Art Press*, No 356, mai 2009.

MILLER, John, *Gesammeltes Unbewußtes*, *Texte zur Kunst*, No 3, juin 1990.

The Land of the Free, the Home of the Brave. American Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1913-1993, *Martin Gropius Bau, Berlin*, *Texte zur Kunst* No. 11 / September 1993.

MILLER, John, *über Jutta Koether, Songs of New York &c*, *Pat Hearn Gallery, New York*, *Texte zur Kunst*, No 29.

MILLER, Nagel, « Critique du Film Orphée de Jean Cocteau », in *télérama*, 12 octobre 2013.

MOFFAT, Isabelle, *A Horror of Abstract Thought' : Postwar Britain and Richard Hamilton's 1951 Growth and Form Exhibition*, in *October* No 94.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « Le Statut d'un agent d'art », in *L'œil* No 545, Mars 2003.

MORGAN, Barbara, « Photomontage », in MORGAN, Willard, *The Complete Photographer*, New York, Greystone Press, 1942-1943.

MORGAINE, Alice Morgaine, in *Le Figaroscope*, Novembre 2002.

MORICE, Charles, « enquêtes publiées dans le *Mercure de France* », No 195, 1^{er} août 1905.

« enquêtes publiées dans le *Mercure de France* », No 196, 15 août 1905

« enquêtes publiées dans le *Mercure de France* », No 197, 1^{er} septembre 1905.

MORINEAU, Camille, « Eric Corne », *Communiqué de presse de l'exposition langage...ment ?*, Paris, Immanence.

MORIO, Joel, « Après le Wonderbra de madame, le Black Addict de Monsieur ! », in *Le Monde*, 6 novembre 2009.

MORTON, Tom, « Tate Triennial 2009, interview with Nicolas Bourriaud », *Frieze*, No 120, janvier-février 2009.

MOULÈNE, Claire, « Tombol'art pour jeunes talents » in *L'express*, Février 2000.

« castillo/corrales organise une tombola », *Les Inrocks*, 19 novembre 2014.

« transport de fonds », in *Les inrocks* No 1058, du 9 au 15 mars 2016.

NACHTERGAEL, Magali, « Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010) », 2010, *Revue des sciences humaines*, n° 310, 2013.

NORLAND, Gerald, « Art-Innovation », in *Frontier*, mai 1957.

OLIVESI, Stéphane, « Foucault, l'œuvre, l'auteur », *Questions de communication*, 2003.

OSTENDE, Florence, « Eloge de l'impureté » in *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, Paris, no 127, printemps 2014.

PAOLOZZI, Eduardo, *Speculative Illustrations*, Eduardo Paolozzi in conversation with J. G. Ballard and Frank Whitford » in *Studio International*, Volume 182, 1971.

PARCOLLET, Remi, « 220 jours, cycle d'expositions », in *Art 21*, no 17, printemps 2008.

« Figures du photomural exposé », in *Artpress 2*, Les expositions, à l'ère de leur reproductibilité, fév/mars/avril 2015.

PARNET, Claire et Butel Michel, « Où le poète J.C.Bailly parle du peintre-ingénieur Duchamp », in *Les Nouvelles*, 5 au 11 avril 1984.

PERREAULT, John, « Whose art ? » in *The Village Voice*, 9 janvier 1969.

PERROT, Antoine Perrot, « nous en sommes tout effrayés et énervés », in *Vacarme* No 32, Juillet 2005.

PERROTTE, Derek, « les emplois aidés, tout sauf un sésame vers un vrai poste », in *Les échos*, le 20 juillet 2015.

PERROTTE, Derek et SCHAEFFER, Frédéric, « 100.000 nouveaux contrats aidés : une facture de 700 millions d'euros par an », in *Les échos*, le 02 juin 2015.

PIETTRE, Céline, « Le Festival international d'art de Toulouse : une deuxième édition qui se veut aboutie », in *Blouinartinfo*, le 06 février 2014.

PINTE, Jean-Louis, « Nouvel espace, La Tombola de l'Art », in *Le Figaroscope*, Janvier 2000.

QUINTIN, François, propos recueillis par Delphine Valeau in *Colours of Sound*, Paris, Parcours Saint-Germain, Paris, 2010.

RAMADE, Bénédicte, *Berlin, sombre et humaine*, in *L'œil*, No 580, mai 2006.

Réseau Tram, militant depuis 1981, in *L'œil*, No 645, avril 2012.

Une nuée d'irréductibles, in *L'œil*, no 645, Avril 2012.

REVEL, Judith, « archéologie », in REVEL, Judith, *dictionnaire Foucault*, Paris, ellipses, 2014.

REYMOND, Fabrice, « Quand le Grand Palais devient studio de cinéma », in « La force de l'art 02 au Grand Palais », Paris, Beaux Arts éditions, 2009.

RICHTER, Daniel, *Bitte nicht nach München schicken*, in *Texte zur Kunst* No. 7 / September 1992.

RITCHIE, Matthew, « A Questionnaire on Materialisms », in *Revue October* No 155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016.

ROBERT, David, les marques, ces nouveaux producteurs d'arts, in *Le Journal Des Arts*, no 432, du 27 mars au 09 avril 2015.

« les artistes classent leurs écoles d'art », in *Le journal des arts*, No 442, du 2 au 15 octobre 2015.

ROBERT, Martine, Entretien avec Philippe Djian , in *L'œil*, no 676, février 2015.

ROTH, Moira, « Interview with Rachel Rosenthal », Los Angeles, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, Los Angeles, 2 septembre 1989.

ROUILLARD, Dominique, « La Planète Interdite », in *Archigram*, Monographie, Paris, Centre Pompidou, 1994.

RUDEL, Jean, « GRISAILLE », *Encyclopædia Universalis*

RUSCHA, Edward, « Ce que les artistes aiment dans l'art qu'ils aiment quand ils ne savent pas pourquoi », *ART NEWS*, New York, octobre 1991, v. 90, No 8.

« ...Une sorte de « hein ? » Entretien avec Willoughby Sharp, in revue *Avalanche*, No 7, hiver-printemps 1972-1973.

« Interview avec Fred Fehlau », in *Flash Art*, 138, Jan/Fév. 1988.

RUSSELL, John, « Richard Hamilton », in *Art in America*, mars-avril 1970.

SACHSSE, Rolf, « Éloge de la reproduction. La photographie dans les écoles d'arts appliqués allemands pendant les années 1920 », *Études photographiques*, n° 8, nov. 2000.

SALTZ, Jerry, « Art on a Shoestring. That's where creativity really thrives », in *New York Magazine*, 30 novembre 2008.

SAUVAGNARGUES, Anne, « Portrait du philosophe en bricoleur », in *Critique* No 816, mars 2015.

SARTRE, Jean-Paul, « le passage, du dire au faire », in *Le nouvel observateur*, 17 mars 1969.

SERANDOUR, Yann, « Documents, Jérôme Saint-Loubert Bié. (Pratique photographiques et stratégies appropriationnistes) », Paris, Atelier Cardenas Bellanger, Rennes, École des beaux-arts de Rennes, 2006.

SONNEWEND, Annette, in Communiqué de Presse de l'exposition *Le Chant de mon Chantier*, Paris, Immanence, 2014.

SCHÖNING, Klaus, « Silence Sometimes Can Be Very Loud », in Horspielmacher, Königstein/Taunus, Athenaum, 1983.

SHARP, Willoughby, « 112 Greene Street, an interview with Alan Saret and Jeffrey Lew », *Avalanche*, hiver 1971.

SIEGEL, Amie, « A Questionnaire on Materialisms », in *Revue October* No 155, Cambridge, MIT Press, printemps 2016.

SILAMO, Sabrina, *Qui est Jean-Marc Bustamante, le nouveau directeur des Beaux-Arts ?*, in *Télérama*, le 03 septembre 2015.

SMTH, Roberta, « Alice Aycock : Sculpture and Photographs », in *Artforum*, Septembre 1974, vol 13, No 1.

SPIEGLER, Mark, *do art critics still matters ? The art newspaper*, no 157, avril 2005.

SRNIECK, Nick et WILLIAMS, Alex, *Manifeste accélérationniste*, trad. Yves Citton, Paris, revue *Multitudes* No 56, 2014.

STAHL, Antje, « Der adler fliegt wieder », in *Monopol* no 09, septembre 2015.

STORR, Robert, *The Exhibitionists* in *Frieze*, no94, octobre 2005.

THÈLY, Nicolas, *Kermesse d'Immanence*, in Aden, le Monde, Paris, Janvier 2000.

TOGUO, Barthélémy, entretien avec Roxana Azimi, « L'artiste camerounais Barthélémy Toguo veut réinventer le mécénat », in *Le Monde*, le 06 janvier 2015.

TONNELIER, Audrey, « La double vie des Slasheurs, ces travailleurs pluriactifs », *Le Monde*, cahier Éco&entreprise, 14 septembre 2016.

TREMEAU, Tristan, *L'artiste médiateur*, in *artpress spécial*, Ecosystèmes du Monde de L'Art, no 22, 2001.

TSCHICHOLD, Jan, *Eine Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der Neuen Typografie in Bildbeispielen für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliofilen*, Stuttgart, Verlag Wedekind, 1930.

TUPITSYN, Margarita, « Soviet photograph 29, sur Rodchenko's Photomontages, History of the VKP », publié par l'Académie Communiste en collaboration avec le Musée de la Révolution, 1925.

VAUTIER, Ben, *Filliou est mon grand frère, mais moi je suis sa mère*, entrevue entre Daniel Spoerri et Hans-Werner Schmidt, in *Cahiers Danaé*, Paris, 1988.

VALLOTON, Félix, « Impressions de voyage. Rembrandt », *Gazette de Lausanne*, No 105, 5 mai 1894.

« L'exposition Hans Holbein à Bâle », *Gazette de Lausanne*, No 256, 29 octobre 1897.

« Exposition Böcklin à Bâle », *la revue blanche*, No 107, 15 novembre 1897.

« La fin de Babylone de M.Rochegrosse », in *Beaux-Arts*.

« Le Salon », in *La Gazette de Lausanne*, No119, 22 mai 1891.

VAUGELADE, Anaïs et WAJEMAN, Lise, « Il n'y a pas de chemin, il faut marcher », in revue *vacarme*, le 10 juillet 2002.

VILLENEUVE, Mathilde, « Jerome Rappnello », in *ParisArt*, février 2004.

VINCENT, Frédéric, *Black Moutain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933-1957*, Paris, revue *Marges* No 22, 2016.

VOGEL, Carol, in *Frederick Hughes, Collector and Warhol's Manager*, 57. In *The New York Times*, 16 janvier 2001.

WAHLER, Marc-Olivier, Ugo Rondinone entretien croisé avec Marc-Olivier WAHLER, *une violence à assumer*. In e journal des arts, No 266, 5 oct 2007.

WETTERWALD, Elisabeth, « Mario Garcia Torres, Some Place to Which Wa Can Come », in 20/27, no 2, 2008.

WILLIAMS, Alex, « On the Tip of Creative Tongues », in The New York Times, 2 octobre 2009.

WITHERS, Rachel, « How we give meaning to things" *Thinking aloud* in Artforum, sept 1999.

WRIGHT, Karen, « Entretien exclusif avec Bruce Nauman » in The Art Newspaper, 8 juillet 2009.

WULFFEN, Thomas, *An Interview with John Cage*, New York Berlin, No1, 1984, repris en allemand in Zitty, mars 1985.

WYATT, Edward, In « Sunny Souther California, a Sculpture Finds Its Place in The Shadows », in The New York Times, 2 octobre 2007.

ZEVACO, Michel, *Vallotton, dessinateur de presse* in Le Courrier français, No 12, 25 mars 1894.

ZOLA, Emile, « Mon salon », in *L'Événement, Paris*, le 7 mai 1866.

Ressources en ligne

<http://inferno-magazine.com> (Geroge Didi-Huberman)

<https://www.moma.org> (Archives)

<http://atelier-reflexe.org>

<http://artistsspace.org>

www.artnews.com

<http://www.ehess.fr>

<http://bazacle.edf.com> (Thomas Huber)

<http://www.backslashgallery.com>

<http://www.betonsalon.net>

<http://beruriernoir.fr>

<http://blogs.getty.edu>

<http://anaximandrake.blogspot.com> (Ray Brassier)

<http://www.cabaretvoltaire.ch> (Frédéric Vincent et Cannelle Tanc)

<http://www.cafeaulit.de>

www.ina.fr (CAGE, John)

<http://www.capri-berlin.de> (Frédéric Vincent et Cannelle Tanc)

<http://carlosmotta.com> (Maria Lind)

<http://cargocollective.com>

<http://www.chezkit.fr>

<https://www.chinati.org> (Donald Judd)

<http://www.slash.fr> (John Armleder)

<https://www.youtube.com> (Marc Camille Chaimowicz)

<http://www.mlfmonde.org> (Edouard Glissant)

<http://critiquedart.revues.org> (James Putman)

<http://i-ac.eu> (John Coplans)

<http://archives.palaisdetokyo.com> (John Armleder)

<http://www.dazeddigital.com> (crowdfunding)

<http://www.universalis.fr> (Individuation)

<http://www.donguy-expo.com> (Robert Filliou)

<http://etudesphotographiques.revues.org> (Olivier Lugon)

<http://zinsel.hypotheses.org> (Pascal Engel)

<http://grammaire.reverso.net> (Trait d'union)

<http://www.entrepriseculturelle.org>

<http://www.fabula.org> (Paul Audi)

<http://www.fraap.org>

<http://www.espacestemp.net> (Peter Sloterdijk)

<http://www.galeriedemultiples.com/>

www.jeanclmartin.blog.fr (Charles Gerbet et Jean-Clet Martin)

<http://www.glassbox.fr/>

<http://www.edouardglissant.fr>
<http://critiquedart.revues.org>
<http://fr.blouinartinfo.com> (Karl Lagerfeld)
<http://artforum.com> (Paul Thek)
<http://histoiredesexpos.hypotheses.org>
<http://www.lesperipheriques.org> (l'American Center)
<http://imagesrevues.revues.org>
<http://www.kamelmennour.com> (Claude Leveque)
<http://www.ute-lindner.de>
<http://www.hervefischer.com>
<http://www.moma.org> (Laura Hoptman)
<http://www.universalis.fr> (Musées personnels)
<http://www.larousse.fr>
<http://www.lescollectionsdesfrac.fr> (Les 30 ans des Fracs)
<http://www.louvre.fr> (Le Clézio)
<http://www.quaibrantly.fr> (Christian Lacroix)
lci.tfl.fr (Jan Bucquoy)
<http://www.ledevoir.com> (Usines éphémères)
<http://www.magasin-cnac.org> (Ecole du Magasin)
<http://www.mamco.ch> (Daniel Spoerri et Matta-Clarck)
<http://risdmuseum.org> (Raid the Icebox)
<http://www.musba-bordeaux.fr> (Sed Contra)
<http://www.nosoulforsale.com>
<http://www.palaisdetokyo.com> (Nouvelles Vagues, Ugo Rondinone)
<http://www.myope.com> (Jérôme Rappanello)
<http://www.plateau-urbain.com>
<http://www.poctb.fr> (La borne)
<http://www.philopsis.fr> (Merleau-Ponty)
 In <http://blogs.mediapart.fr> (Jacques Rancière)
<http://Bombmagazine.org> (Martin Kippenberger)
www.richardprince.com
<http://ropac.net> (Isabelle Huppert)
<http://theoremes.revues.org> (Yann Schmitt)
<http://www.sitadis.fr> (Eric Troncy)
<http://www.tinguely.ch>
<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr> (Colette Tron)
<https://www.gutenberg.org> (Mark Twain)
<http://www.warhol.org>
<http://www.webdeleuze.com>

Enregistrements sonores et vidéos

ART OF NOISE, *The Seduction of Claude Debussy*, ZTT, 1999.
 BANKSKY, *Exit through the gift shop*, DVD, revolver Entertainment, 2010.
 BONNET, Frédéric, in émission *La Dispute*, France Culture, le 3 juillet 2013.
 BOURGOIN, Véronique, « Salon Cosmos » au 116 par TVM Est Parisien.
 BROODTHAERS, Marcel, *L'Angélu de DEGAS, Marcel BROODTHAERS : hétéroclite II*, France Culture, Atelier de création radiophonique, le 27 mai 1979.
 CAPALN, Elliot, *Cage Cunningham*, DVD, Kultur Video, 2007.
 CELAN, Paul, *Ich hörte sagen: Gedichte und Prosa*, Munich, der Hörverlag, 2004.
 CHAMOISEAU, Patrick, « Patrick Chamoiseau parle de la notion glissantienne de "Tout-monde" » (*Voyage au pays du Tout-monde*, RFO, 1998).
 COCTEAU, Jean, *Orphée*, (1949), M6 Vidéo, 2008.
 COFFEEN, Daniel, « On Deleuze and Guattari "What is Philosophy" », Daniel Coffeen's podcast, <https://itunes.apple.com/us/podcast/on-deleuze-guattariswhat/id305353009?i=152709184&mt=2>

COLLECTIF, Berlin Super 80, DVD et Livre, Berlin, Monitorpop Entertainment, 2005.
 COLLECTIF, *Can : sacrilege*, Mute records, 1997.
 COLLECTIF, Catalogue ART Metropole No 4, été 1977, Toronto.
 CORMELIS, Jaf, *DOCUMENTA 5*, Zurich, JRP : RINGIER.
 DARMON, Eric et MALLETT, Franck, *Steve Reich, Phase to Face*, Paris, Mémoires magnétique productions, 2008.
Looking Glass, Paris, Mémoires magnétique productions, 2011.
 DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire et BOUTANG, Pierre-André, *Abécédaire*, Paris, éditions du Montparnasse, 1988.
 DICK, Kirby et ZIERING KOFMAN, Amy, *Derrida*, Paris, Jane Doe Films, 2002.
 DUCHAMP, Marcel, *The Creative Act*, in Marc Dachy in Lunapark 10, Sub rosa éditions, Bruxelles, 1999.
 FISCHER, Urs, Urs Fischer, Nour Films, DVD, Zurich, 2010.
 GODARD, Jean-Luc, Morceaux de conversations, filmés par Alain Fleischer, Paris, Editions Montparnasse, 2010.
Bande à Part, Paris, Gaumont classique, 2012, DVD.
 GUILLOT, Antoine, revue de presse culturelle, « Un accrochage est-il une œuvre ? » in La Dispute émission du 11 juin 2014.
 HAMILTON, Richard et ROTH, Dieter, *Collaborations Reading*, Editions Audio Arts, Londres, 1978. Enregistrement sonore réalisé le 20 octobre 1977 à la Whitechapel Art Gallery, Londres.
 HAMILTON, Richard, dans le reflet de Marcel Duchamp, un film de Pascal Goblot, Paris, après2014.
 HARRIS, Ed, *Pollock de Ed Harris. Pollock*, DVD, Columbia Tristar Vidéo, 2002.
 HENRY, Pierre et COLOMBIER, Michel, *Métamorphoses : messe pour le temps présent. CD audio*, Phillips, France, 1997.
Messe pour le temps présent. Phillips, France, 1967.
 KIPPENBERGER, Martin, KIECOL, Hubert, OEHLER, Albert, FÖRG, Günter, *The Golden Kot Quartett*, Berlin, LWR, 1987.
 LICATA, René, *L'usine Pali-Kao*, documentaire 2002, couleur 45min, Paris Île-de-France.
 MARKER, Chris, *La Jetée / Sans soleil*, Paris, Arte Vidéo, 2003, DVD.
 The MARX BROTHERS, *Animal Crackers* (1930), Universal Pictures UK, 2004.
 MC MULLEN, KEN, *Ghost Dance* (1983), Cornerstone Media, 2006.
 McLEOD WILCOX, Fred, *Planète interdite*, 1956, DVD Warner Bros, 2008.
 PERRIAND, Charlotte, Du côté de chez Fred, 15 déc. 1989.
 RAUDIVE, Konstantin, *The Voices of the Dead*, Bruxelles, Sub Rosa, 2002.
 ROSSELLINI, Roberto, *Voyage en Italie*, 1953, DVD Editions Films sans Frontières, Paris, 1999.
 RUSCHA, Edward, Premium, 1971, 16 mm, couleur, son, 24'.
 STEEL, June, *Kienholz on Exhibit*, 1969.
 STIEGLER, Bernard cours du 28 janvier 2012 à l'école de philosophie d'Epineuil le Fleuriel, http://www.youtube.com/watch?v=la_v8P2lQZoSZEEMANN, Harald, *Quand les Attitudes deviennent formes, Au revoir, Mr. Szeemann*, Paris, ArtPress.
 WILDER, Billy, *Sept ans de réflexions*, 20th Century Fox Classics, 2002, DVD.
 ZERBIT, Yoan, *Et Parreno cré l'expo*, Paris, Paris Première, 2013.

Archives

Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.
 Archive of Art and Design, Victoria and Albert Museum de Londres.
 Archives Frederick Kiesler, Vienne.
 Archives Philippe Cazal
 Archive Station, Centre de recherche et de documentation sur le livre d'artiste, Immanence, Paris.
 Archives de l'IMEC.
 Immanence, Paris.
 Tate Gallery Archive, Londres
 The Getty Research Institute, Charles Brittin papers
 Whitechapel gallery Archives, Londres.

Dictionnaires

- ARJAKOVSKY, Philippe, FEDIER, François, France-LANORD, Hadrien, *Le Dictionnaire Heidegger*, Paris, Editions du Cerf, 2013.
- CORNU Gérard (dir.), *Vocabulaire juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1987, 2002.
- Encyclopédie Quillet, volume Cotes, Strasbourg, Librairie Aristide Quillet, 1977, p. 1861.
- LACROUX, Jean-Pierre, *Orthotypographie, Orthographe & Typographie françaises, Dictionnaire raisonné* (Lexique des règles typographiques françaises), Quintette, 2008.
- LALANDE, André, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, vol. 2, 1993 (1926).
- MORFAUX, Louis-Marie et LEFRANC, Jean, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2011, (1980).
- NOËL, Bernard, *Dictionnaire de la Commune, Vol. I*, Champs Flammarion, Paris, 1978.
- REVEL, Judith, *dictionnaire Foucault*, Paris, ellipses, 2014.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue Française*, Alain Rey, Le Robert, Paris, 1998.
- RIEGEK, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994,
- SCHVALBERG, Claude (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Livres d'artistes

- ALBEROLA, Jean-Michel, *L'œuvre imprimé*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Ereme, 2009.
- La Peinture, l'Histoire et la Géographie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- ANDERSON, Alice, *Collection Volume II (E-R)*, Paris, Alice Anderson, 2000.
- Ma Mère*, Paris, Alice Anderson, 2000.
- Un Jour*, Parsi, Alice Anderson, 1999.
- ANDERSON, Laurie, *Empty Places*, Munich, Schirmer's Visuelle Bibliothek, 1990.
- ANDRE, Carl, *livre d'artiste sous forme de boîte*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1968.
- ART & LANGUAGE, *Fox 3*, New York, The Artists, 1976.
- BEUYS, Joseph, *Honigpumpe am Arbeitsplatz – Honeyump*, Heidelberg, Staeck Verlag et Free International University, 1977.
- Honey is flowing in all directions*, Berlin, édition Steidl, 1977.
- BOLTANSKI, Christian, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de bois-colombes*, Paris, CNAC, 1974.
- BRECHT, George et FILLIOU, Robert, *Games at the Cedilla Takes Off*, New York, Something Else Press, 1967.
- BROODTHAERS, Marcel, *L'Angélu de Daumier*, Paris, CNAC, 1975.
- La Bête noire*, (1961), reprint Bruxelles, Editions du Cygne, 2003.
- La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1975, 0,38 x 24,5 cm, 38p.
- Prospectus, Anvers, 11 octobre 1968.
- CATTELAN, Maurizio, et FERRARI, Pierpaolo, *Toilet paper*, Milan, éditions le dictateur, 2010.
- COLLECTIF (K.Malevitch, C.Bonnefoi, D.Buren, P.Dunoyer, J-L.Shefer, A.Semeraro, C.Mosta-Heirt), *janapa*, Paris, 1978.
- COLLECTIF, *Book, is a Book Drawing by Numbers*, Rennes, Galerie Lendroit, 2008.
- DESTROY ALL MONSTERS, *New York*, Primary Information, 2011.
- DUPUY, Jean, *Un ton de mon cru*, Paris, Sémiose éditions, 2007.
- FILLIOU, Robert, *Hand Show*, Suède, Saba Studio, 1967.
- Petite histoire un peu sainte*, Draguignan, Robert Morel, 1969.
- Teaching and Learning as Performing Art*, Cologne, König Verlag, 1970.
- Enseigner et apprendre, arts vivants*, Paris, Bruxelles, Archives lebeer Hosmann, 1988.

Theâtre Incomplet (AA Revue 1969-1987), 10 fascicules dans un emboitage, Bruxelles, Edition Small Noise 1999, limitée à 330 exemplaires.

GILLICK, Liam *Literally No Place*, Communes, Bars and Greenrooms, Londres, bookworks, 2002.

Erasmus is late, Bookworks, Londres, 1995, 2000.

Pourquoi travailler ?, Paris, Threestarbooks, (2011), 2012.

GRANOUX, Pierre, *Le bazar de l'art moderne*, Cologne, salon Verlag, 2002.

Readyweb : Hérisson, I-MD, Cologne, salon Verlag.

HAMILTON, Richard, *A typo/topography of The Large Glass*, Philadelphie, Philadelphie Museum.

HUBER, Patrick et LINDNER, Ute, *Copyright No 1 à 8*, Berlin Copyright, de 1999 à 2010.

HUBER, Thomas, *Bilder schlafen*, Cologne, Salon Verlag, 1998.

INTERFACE, Paris, éditions, Jannik, cool. *L'art en écrit no 50*.

KELLEY, Mike, SHAW, Jim, NIAGARA, LOREN, Cary, *Destroy all Monsters Magazine*, Primary Information, New York, 2011.

KIPPENBERGER, Martin, *No Drawing, No Cry*, 1995, Verlag Walther Koenig, 29,7 x 21 cm.

Le GAC, Jean, *J'entends des voix*, paris, le carré, 2009.

La machinerie Le Gac, Paris, Editions Marcel le Poney, 2008.

MATTA, Ramuntcho, *DéLaDoALE 20 mg*, Dépasser la dose annule l'effet, Paris, MAAAt éditions, 2004.

MERCIER, Mathieu, *De ou par Marcel duchamp ou rose Selavy (la Boîte-en-valise)*, fac-similé de l'édition de 1961, Cologne, 2016.

OLDENBURG, Claes, *Store Days*, New York, Something Else Press, 1967.

PARENNO, Philippe, *Drift*, Londres, Penguin book, 2013.

PENCK, A.R., *Je suis un livre achète-moi maintenant*, Paris, galerie Gillepsie-Laage-Salomon, 1981.

RUSCHA, Edward, *Crackers*, Los Angeles, Heavy Industry Publications, 1969.

Twentysix Gasoline Stations, Heavy Industry Publications, 1963.

Various Small Fires, Heavy Industry Publications, 1964.

Some Los Angeles Apartments, Heavy Industry Publications, 1965.

Thirtyfour Parking Lots, Heavy Industry Publications, 1967.

Royal Road Test, Heavy Industry Publications, 1967.

Business Cards, Heavy Industry Publications, 1968.

Real Estate Opportunities, Heavy Industry Publications, 1970.

RUTAULT, Claude, *dé-finition/méthode n°145*, 1985.

TANC, Cannelle, *Cartes postales*, Paris, Musée de la Poste, 2004.

Thèses et mémoires

LEFEBVRE, Antoine, *PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ÉDITEUR. L'édition comme pratique artistique alternative*, Thèse de doctorat en arts plastiques sous la direction de Yann Toma, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.

PLEVGETS, Sébastien, *réflexions sur le film de Marcel Broodthaers, une seconde d'éternité (d'après une idée de Charles Baudelaire), à partir de notions de signature développées par Derrida*, master à finalité approfondie de la médiation entre arts et sciences de l'art, 2013-2014.

SAMIKY, Abdellatif, *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, Thèse de doctorat, Université de York, Toronto, Ontario, mai 2014.

Colloques et conférences

AUDI, Paul, *Colloque L'Acte créateur (autour de Paul Audi)*, Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne, les 25 et 26 mars 2010.

BOURRIAUD, Nicolas, TANC, Cannelle et VINCENT, Frédéric, *Esthétique passionnelle*, Fondation d'Entreprise Ricard, France, 12 septembre 2012.

DUFRÈNE, Bernadette, et GLICENSTEIN, Jérôme, *Colloque HISTOIRES D'EXPOSITIONS – QUELLES QUESTIONS ?*, Centre Georges Pompidou, Paris, 6, 7 et 8 février 2014.

FAVIER, Daniel, "L'énergie de la danse pour transfigurer un lieu", Institut du Tout-Monde, Maison de l'Amérique latine, le 8 avril 2014.

HENRY, Céline et WOLKONSKY, Serge, L'exposition dans l'oeuvre, colloque International "Exposer la recherche", Université de Toulouse Jean Jaurès. Laboratoire LARA-SEPPIA de l'Université Toulouse-Jean Jaurès. Du 19 au 21 octobre 2015.

GINTZBURGER, Alain et KORTHALS, Johanna, "AIR (Agence internationale de remplacement)", Institut du Tout-Monde, Maison de l'Amérique latine, le 4 février 2014.

GLICENSTEIN (dir.), "Les initiatives d'artistes", INHA, avec VINCENT, Frédéric, Paris. Le 24 mars 2014.

LAYRAC, Renaud et TOMA, Yann, Journée d'études « Les entreprises Artistes », laboratoire Art & Flux, Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Avec Rose-Marie Barrientos, Isabelle de Maison Rouge, Raphaël Cuir, Yann Toma, Renaud Layrac, Paul Ardenne, Paris, Immanence, mars 2015.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, "Un agent d'art peut-il être considéré comme un artiste aujourd'hui ?" Institut du Tout-Monde, Maison de l'Amérique latine, le 12 novembre 2013.

RAVINI, Sinziana, "L'exposition-roman", Institut du Tout-Monde, Maison de l'Amérique latine, le 3 décembre 2013.

RUSCHA, Edward, Colloque International, Paris, Centre Georges Pompidou, (Jean-Pierre Chriqui dir.), 11 et 12 mars 2015.

TOMA, Yann, « Énergie artistique et création », Institut du Tout-Monde, Maison de l'Amérique latine, le 8 octobre 2013.

VINCENT, Frédéric, « Les associations libres », La Maison Rouge, Paris, 15 octobre 2012.

« Kënschterkollektiver a kreativ Raim/Collectifs d'artistes et espaces de création », Casino Luxembourg. 16 novembre 2012.

« Gordon Matta-Clark, du 112 au restaurant », Le 104, Paris, 10 novembre 2013.

« Les espaces alternatifs aux Etats-Unis et au Canada », Ensb-a, Paris, nov. 2015.

« Les espaces alternatifs à Paris et à Berlin », Ensb-a, Paris, nov. 2015.

« Les espaces alternatifs à Berlin des années 1960 à aujourd'hui », Copyright, Berlin, mai 2015.

L'artiste-curateur

Entre création, diffusion, dispositif et lieux

Cette thèse étudie les différents types d'artistes-curateurs qui se manifestent depuis plus de deux siècles au moment où les artistes organisateurs d'expositions sont de plus en plus présents sur la scène artistique contemporaine. Par delà le phénomène de mode, une vue d'ensemble des artistes-curateurs est dressée, une typologie de ceux-ci proposée.

L'ensemble des réflexions et des recherches porte sur les liens entre art et réception de l'art à travers l'étude de la *french theory* (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Jacques Derrida), du réalisme spéculatif (Quentin Meillassoux, Graham Harman) et de l'heccéité (Jean Duns Scot). En s'appuyant sur une étude épistémologique, les différents caractères existants de la position d'artiste-curateur sont analysés. À travers des expériences artistiques et curatoriales subjectives, la visibilité des fondements véritables de cette double pratique, assumée comme telle, est pensée. L'objectif est de rendre compte de la définition possible de l'artiste-curateur comme avant tout un créateur de lieu, de dispositifs, et d'espace d'exposition au service des autres.

Les rapports qu'entretiennent les artistes avec les commissaires d'expositions sont rendus visibles, tant dans leurs relations harmonieuses que conflictuelles. Des pistes pour l'avenir se conçoivent dans le prolongement de la poétique de la relation développée par Édouard Glissant.

Mots-clés :

Artiste-curateur ; *Artist-run space* ; Commissariat d'exposition ; *Curating* ; Relation ; Réalisme spéculatif ; exposition ; dispositif

Abstract

The artist-curator

Between creation, distribution, display and places

This thesis shows that, under various guises, the artist-curator model has been operating for more two centuries when the artists who curate exhibitions are ever more visible on the artistic scene. Across the fashion phenomenon, an overview of the more prominent artist-curators is erected, a typology of these practitioners is proposed. He particularly focuses his reflections and researches on the links between art and theory, the study of the reception of French Theory (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Jacques Derrida), speculative realism (Quentin Meillassoux, Graham Harman) and haecceity (Jean Duns Scot).

Using epistemological methodology and analysing the state of variables, he details the various characteristics which co-exist in the artist-curator position.

The author uses his own artistic and curatorial experience : he founded and curates the artist-run space Immanence. He aims to bring to life the real foundations of this double practice. The thesis posits the possible definition of the artist-curator both as the author of a creative act in place visibility and display, and simultaneously as a creator at the service of the others.

At the heart, are the relationships between curated artists and artist-curator : the cooperation, consensus and correspondance, as well as the dissent and conflicts.

Finally, the author looks to the possible futures drawing from the poetics of relation developed by Édouard Glissant.

Keywords : Artist-curator ; Artist-run space ; Curating ; Relation ; speculative realism, exhibition ; display