La place du texte dans les expositions d'art contemporain en France et son impact sur le processus artistique (au tournant du XXIe siècle)

Martial Déflacieux

▶ **To cite this version:**

Martial Déflacieux. La place du texte dans les expositions d'art contemporain en France et son impact sur le processus artistique (au tournant du XXIe siècle). Archéologie et Préhistoire. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2020. Français. NNT : 2020CLFAL020 . tel-03507531

HAL Id: tel-03507531

https://theses.hal.science/tel-03507531

Submitted on 3 Jan 2022

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 CLERMONT AUVERGNE
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
CENTRE D'HISTOIRE « ESPACES ET CULTURES »

THÈSE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du grade de Docteur en Histoire de l'art
Université Clermont Auvergne

La place du texte dans les expositions d'art contemporain en France et son impact sur le processus artistique (au tournant du XXIe siècle)

Volume 1

Présentée et soutenue publiquement par
Martial Déflacieux
le 19 novembre 2020

Thèse sous la direction du Professeure Marianne Jakobi
et le co-encadrement du Professeur Cédric Loire

Membres du Jury :

Mme Marianne Jakobi, Professeure des Universités, Université Clermont Auvergne.

Mme Paula Barreiro Lopez, Professeure des Universités, Université Grenoble-Alpes.

Mme Sandrine Morsillo, Professeure des Universités, Université Paris1, Panthéon-Sorbonne.

Mr Fabrice Flahutez, Professeur des Universités, Université Jean Monnet, Saint-Etienne.

Mr Cédric Loire, Professeur de l'enseignement supérieur, École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, Clermont-Ferrand.

SOMMAIRE

Remerciements

Avant-propos

Introduction

Partie 1 : une histoire de compréhension

Chapitre 1 : l'utilité du texte en question
1.1.1. L'art contemporain peut-il se passer de texte ? 1.1.2. Les politiques culturelles ont elles favorisé l'utilisation du texte ? 1.1.3. La médiation a-t-elle besoin d'un texte ?

Chapitre 2 : caractéristiques des textes mis à disposition du public
1.2.1. Des textes courts pour s'approcher des œuvres 1.2.2. Des textes abrégés pour retenir l'attention du public 1.2.3. Des textes détaillés pour approfondir la reconnaissance

Chapitre 3 : le texte est un agent
1.3.1. Agent d'expérimentation 1.3.2. Agent de liaison 1.3.3. Agent de création

Partie 2 : le rôle de la transmission

Chapitre 1 : les intermédiaires
2.1.1. Le critique 2.1.2. Le commissaire 2.1.3. Les médiateurs

Chapitre 2 : les écoles d'art
2.2.1. Ce que recherchent les écoles d'art 2.2.2. La place du texte dans les écoles d'art 2.2.3. La place du texte dans la formation de l'artiste

Chapitre 3 : les artistes
2.3.1. Portrait de l'artiste en enseignant 2.3.2. Portrait de l'artiste à travers ses références 2.3.3. Portrait de l'artiste en « médiateur »

Partie 3 : le processus artistique en question

Chapitre 1 : doit-on redouter une littérarisation de l'art ?
3.1.1. Á l'origine d'une légende 3.1.2. L'usage de la littérature 3.1.3. Cinq études de cas d'art textuel

Chapitre 2 : ce que dit le titre ?
3.2.1. Cinq types de titre 3.2.2. Le cas particulier du « sans titre » 3.2.3. Les supports du titre

Chapitre 3 : l'utilisation du texte peut-elle transformer la pratique artistique ?
3.3.1. Des réponses curatoriales 3.3.2. Des réponses éditoriales 3.3.3. Des réponses en trois questions

REMERCIEMENTS

Une thèse est un travail collectif largement supporté par de nombreuses personnes. J'aimerais dire à quel point mon travail de recherche n'aurait pas pu exister sans la participation des artistes et tout particulièrement Céline Ahond, Raphaël Boccanfuso, Babeth Rambault, Lina Hentgen, Emmanuel Lagarrigue, Mathieu Mercier, Hugo Pernet, Claude Rutault et Eric Watier.

Ce travail a été élaboré grâce à l'obtention d'une bourse de recherche (2011-2012) du FRAC Aquitaine. À cet égard, je tiens à remercier Claire Jacquet pour la confiance qu'elle m'a accordé. Je souhaiterais également remercier les auteurs de la collection *Fiction à l'œuvre* tout particulièrement Adam Philippe, Bory Jean-François, Clerc Thomas, Delbecq Marcelline, Duché Bernard, Foucard Daniel, Quintane Nathalie, Labaume Vincent, Leal Fred, Marty Éric, Monnier Pascalle, Mréjen Valérie, Renaude Noëlle, Soyer Sabrina, Viscogliosi Fabio**.** L'accès aux archives, aux publications et aux œuvres du Frac Aquitaine a été grandement facilité par Marie-Pierre Tresbailes, chargée des recherches et de la transmission au FRAC Aquitaine.

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes interrogées lors de mes entretiens et tout particulièrement : Claire Jacquet, Yannick Milhoux, Jean-Charles Vergne, Eric Mangion et Didier Mathieu. Ils ont su me mettre sur la voie, leur expérience et la richesse de leur pensée est précieuse.

A l'UCA : je tiens en particulier à remercier, Philippe Bourdin et Louis Hincker, directeurs du Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC) 1001 ; Éric Lysøe et Ludovic Viallet, directeurs de l'École doctorale Lettres, Sciences humaines et sociales (LSHS), ED 370.

Merci à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, à sa directrice Muriel Lepage (2010-2019), à mon cotuteur Cédric Loire.

Comment pourrais-je remercier suffisamment Marianne Jakobi, son soutien a été si grand, il est inestimable. Je lui en suis sincèrement reconnaissant.

Je remercie également très vivement Fabrice Flahutez pour ses conseils précieux et Paula Barreiro Lopez et Sandrine Morsillo qui ont accepté de participer à ce jury de thèse.

Je dédie cette thèse à mes deux enfants Antoine et Adélie en saluant l'aide de leur « grand père » et de Sabine Déflacieux.

La langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image.[1]

[1] Samuel Beckett, *L'Image*, éd. De Minuit, Paris, 1988, p. 9

AVANT-PROPOS

Initialement formé à l'école des Beaux-Arts de Saint-Etienne où j'ai obtenu mon Diplôme National Supérieur d'Enseignement Artistique (1998), le début de mon parcours ne m'orientait pas vers la recherche universitaire. Devenir artiste est une voie difficile. Très vite je me suis aperçu qu'elle ne me correspondait pas. Très tôt, mon approche de l'art m'a conduit à me situer entre la pratique et la théorie. Position délicate si l'en est car intermédiaire. Nous pouvons le comprendre aisément, il est difficile d'être reconnu comme spécialiste lorsque l'on s'attache à deux directions jugées parfois, à tort me semble-t-il, antinomique. Un artiste serait difficilement un bon critique, un historien serait forcément dénué d'approche poétique. Je n'ai pas consciemment souhaité remettre en question ce clivage. Mon expérience toutefois démontre, je l'espère, qu'une approche intellectuelle peut se réaliser concrètement ou pour le dire autrement : la recherche est le fruit d'un aller-retour constant entre le réel et sa mise en perspective. J'essaye autant que faire se peut, de me situer dans cet intervalle et de bénéficier de toute la matière disponible pour construire une pensée, des modes d'action.

Sans le réaliser vraiment, la médiation est devenue pour moi un sujet de préoccupation. Je note « sans le réaliser » car jusqu'au début de mon doctorat, la question de la médiation me semblait offrir une réponse assez tranchée : l'artiste vivait sous une contrainte institutionnelle. Il suffirait de l'établir dans l'élaboration d'une thèse et mon soutien au monde de l'art, à la pratique artistique, serait manifeste. Le désir de me rapprocher des artistes a sans doute alimenté cette position initiale, mes recherches m'ont conduit à penser autrement.

Mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert où il faut aller les chercher.[2]

[2] Jean Genet, exergue à *Un captif amoureux*

Introduction

Omniprésent dans les expositions, le texte a pris une place significative dans l'art contemporain. On appelle texte « toute production signifiante résultant d'un travail d'écriture sur la langue qui constitue un engendrement du sens modifiant à la fois les signes et les jugements »[3]. Dans les expositions, on trouve du texte dans les œuvres et en dehors ; celui qui nous intéresse se trouve à leur périphérie. À l'exception des impressions murales, les différents supports de ces textes sont mobiles. Ils sont mis à la disposition du public, le plus souvent gratuitement, dans l'espace même de l'exposition ou à proximité : dans les points d'accueil en particulier. Ces textes sont parfois diffusés par les artistes eux-mêmes sur de simples feuilles A4 ou sur des supports plus sophistiqués, mais on les lit principalement dans les dépliants, les livrets, les journaux, les catalogues d'exposition. Ce type de textes affiche une grande diversité auctoriale ; son écriture est confiée aux critiques d'art, commissaires, chargés des publics et documentalistes ; les artistes en sont également les auteurs.

Le texte dont il est question se situe dans une position médiane lui conférant son importance et lui donnant une fonction de médiation qui semble à première vue éclipser toutes les autres. Une des caractéristiques des textes mis à disposition dans les expositions est d'être à la fois un objet de médiation et de création. Celui-ci agit simultanément sur la pratique artistique et sur la façon de la transmettre en modifiant le rôle des intermédiaires, des artistes et du public.

Au tournant du XXI[e] siècle, au cours d'une période qui s'étend de 1998 à la fin des années 2010, l'analyse de l'utilisation du texte mis à

[3] *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, http://www.atilf.fr/tlfi, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

disposition du public dans les expositions d'art contemporain est particulièrement riche en enseignements. Cette période débute par « une opération pilote en matière de médiation culturelle de l'art contemporain »[4] initiée en 1998 par la Délégation aux Arts Plastiques (DAP). L'exposition *Hypothèse de collection*[5] présentée par Eric Mangion[6] au Musée du Luxembourg à Paris, fut le terrain d'expérimentation de cette opération. Cette exposition a mis simultanément en pratique la gratuité d'accès, la mise à disposition d'un livret d'accompagnement ainsi que d'autres dispositifs d'aide à la visite. À cette occasion, la DAP avait également demandé une étude de la réception de l'exposition. Cette étude a été réalisée par des membres du CERLIS[7] rattaché au CNRS[8]. Penser et évaluer la médiation sont des objectifs qui n'ont cessé depuis lors de donner lieu à des expériences multiples sur le texte d'exposition. On peut aujourd'hui en dresser une typologie et évaluer les effets sur le travail des lieux consacrés à l'art contemporain, tels que les Centres d'Art Contemporain (CAC) et les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC), et également sur le processus artistique et sur les artistes eux-mêmes.

---

[4] Lardellier Pascal (sous la dir.), « Le regard au musée » in *Publics et Musées* n°16, 1999, pp.166.

[5] L'exposition *Hypothèse de collection* a été présentée du 1er avril au 30 mai 1999 au Musée du Luxembourg, Paris, par le FRAC PACA.

[6] Eric Mangion est directeur du centre d'art de la Villa Arson depuis 2006. Il a été directeur du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur de 1993 à 2005. Commissaire de nombreuses expositions, il fut également directeur artistique du festival Printemps de Septembre 2010. Critique d'art, il est co-fondateur de la plateforme Switch (on Paper).

[7] Le centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS) est un laboratoire de recherche en sciences humaines et sociales centré sur la question du lien social. Ses tutelles sont l'Université Paris Descartes, l'Université Sorbonne Nouvelle et le CNRS (Unité Mixte de Recherche 8070).

[8] Centre National de la Recherche Scientifique.

Le rapport nodal entre médiation et création qui constitue les textes mis à disposition du public dans les expositions d'art contemporain a très peu été analysé : il n'a pas été jusqu'à présent considéré comme un objet d'étude en soi. Prises séparément, les questions liées aux textes de médiation et aux textes qui relèvent de la pratique artistique connaissent une attention particulière. La question de la médiation a intéressé la sociologie, on pense notamment à *L'amour de l'art* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel[9] ou plus récemment aux ouvrages polémiques de Nathalie Heinich. Dans *L'art contemporain entre les lignes, textes et sous-textes*[10], Jérôme Glicenstein a quant à lui recours à la linguistique et aux sciences de la communication pour définir les « dispositifs-œuvres »[11], formes hybrides que les œuvres contemporaines prendraient de plus en plus selon lui :

> La présentation d'une œuvre dans une exposition se fait généralement au sein de dispositifs comprenant à la fois des éléments verbaux (le cartel, par exemple) et non verbaux (l'éclairage, le mode d'accrochage...) Ce qui peut être vu au départ comme des outils d'accompagnement des œuvres participe en fait de la transformation de celles-ci en formes hybrides, propres à chaque exposition. : les *dispositifs-œuvres*.[12]

Les textes écrits par les artistes ou relevant de la pratique artistique font l'objet d'une attention particulière qu'il faut décrire dans la diversité des recherches qu'ils provoquent.

---

[9] Bourdieu Pierre, Darbel Alain, *L'amour de l'art*, éd. de Minuit, Paris, 1969.

[10] Glicenstein Jérôme, *L'art contemporain entre les lignes, textes et sous-textes*, éd. PUF, Paris, 2013.

[11] *ibid.,* p.22.

[12] *ibid.,* p.164.

Trois domaines de recherches sont plus particulièrement visibles, celui des livres d'artistes, celui des écrits d'artistes et ce qui concerne le rapport des artistes avec l'archive et la documentation. L'étude des livres d'artistes pour laquelle Anne Moeglin-Delcroix fait figure de pionnière avec la publication à la fin des années 1990 d'*Esthétique du livre d'artiste*[13], suscite beaucoup d'attention. À Rennes, le laboratoire intitulé « Publication d'artistes »[14] s'est doté d'un programme de recherche très foisonnant ainsi que d'une activité d'exposition (le Cabinet du livre d'artiste) et d'éditeur (éditions Incertain Sens). Le livre, mais aussi ce que Jean-Marc Poinsot a appelé « les récits autorisés »[15], transforment la manière dont les œuvres ont lieu. Anne Benichou a démontré la place prise par la documentation dans les expositions d'art contemporain et notamment dans sa dimension textuelle, elle souligne :

> Les artistes ont développé au cours des dernières décennies des formes très diverses de documentation. Ils privilégient les médiums d'enregistrement tels la photographie, le film et la vidéo, mais adoptent souvent des formes hybrides associant, par exemple, des images et du texte. [16]

[13] Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, éd. Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.

[14] Pratiques et Poétique, *laboratoire* : publication d'artistes de l'Université *Rennes* 2.

[15] Jean-Marc Poinsot entend par « récits autorisés » l'ensemble des productions linguistiques des artistes auxquelles il consacre toute la seconde partie de son ouvrage intitulé *Quand l'œuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés* (*op.cit.*, 2020).

[16] Benichou Anne, *Ouvrir le document – Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, éd. Les presses du réel, Dijon, 2010.

Les artistes usent du texte de bien des façons, comme partie intégrante de l'œuvre, pour la présenter parfois telle une archive (fictive ou réelle), ou indépendamment de l'œuvre, par l'usage de formes multiples (notes de recherche, correspondances, analyses critiques *etc.*). Ces écrits font l'objet de travaux d'édition, de colloques, d'essais voire d'expositions qui attestent d'un intérêt croissant. L'Institut National d'Histoire de l'art est très actif dans la conservation et la valorisation de ces écrits. Des études très spécifiques apparaissent : l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre » de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) développe ainsi une discipline nouvelle nommée titrologie[17]. La récente publication de la *Fabrique du titre*[18] témoigne que ce champ de recherche inédit est fertile en découvertes.

La période investie par cette thèse débute l'année de conception de l'exposition *Hypothèse de collection* (1998) organisée par E. Mangion et s'achève en 2010, année de la présentation de l'exposition *Double blind, arrêtez d'essayer de me comprendre* également organisée par E. Mangion. Ce choix de période s'explique : nous le verrons, E. Mangion est une des personnalités centrales de notre thèse. Dans la durée, ses actions en matière de médiation écrite de l'art contemporain délimitent deux approches, l'une dédiée plus particulièrement à la qualité de la médiation offerte aux publics avec *Hypothèse de collection* (1998), l'autre soucieuse de remettre en question l'efficacité de l'explicitation en la matière avec *Double blind, arrêtez d'essayer*

[17] Néologisme attribué à Pierre-Marc De Biasi co-responsable de l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre » de l'ITEM. Ce terme définit un nouveau champ d'investigation : l'ensemble des recherches et des théorisations sur le titre, sa genèse et sa fonction en arts plastiques.

[18] De Biasi Pierre-Marc, Jakobi Marianne, Le Men Ségolène (sous la dir.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, éd. CNRS, Paris, 2012.

de me comprendre (2010). Entre l'attention impérative que les expositions doivent porter aux publics et la nécessité de respecter la part inconnue de toute pratique artistique, une période s'écoule. Le changement de siècle entre ces deux dates clés, 1998 et 2010, est aussi celui des usages du texte dans les expositions. Seul le traitement particulier accordé aux écoles d'art déroge à la règle de cette périodisation, il nous parait utile d'utiliser des exemples postérieurs à l'année 2010 afin de pouvoir mesurer les effets produits par la réforme de Bologne[19] initiée en 1999. Entre 1998 et 2010, les Beaux-Arts ont bien changé, à commencer par leur nom, effet indirect de la réforme, elles s'appelleront davantage « écoles d'art ». La plume de cette thèse est bien placée pour le savoir : l'obtention du Diplôme National Supérieur d'Enseignement Plastique en 1998 consacrait une formation qui est aujourd'hui bien différente.

Il est à présent important de présenter notre méthode, en particulier celle qui a consisté en la création d'un corpus de près de cinq cents publications mises à disposition du public dans des expositions réalisées entre 1998 et 2010. Ce corpus sur lequel nous nous appuyons est non exhaustif pour différentes raisons. La première est la masse considérable de ces publications : nous évaluons à plus de 3500 le nombre possible de dépliants, journaux, guides ou livrets qui ont été mis à disposition du public par les FRAC et centres

[19] Lors de la conférence de Bologne en juin 1999, vingt-neuf pays membres de l'union européenne signent un texte commun. La « déclaration de Bologne du 19 juin 1999 », initie le processus éponyme et identifie six actions à mener dont la mise : « en place d'un système facilement compréhensible et comparable pour permettre une bonne lisibilité et faciliter la reconnaissance internationale des diplômes et qualifications ». Les conséquences sur l'enseignement supérieur en art occupent une place importante dans nos recherches. Nous le verrons, la réalisation du mémoire de fin de premier cycle et du doctorat questionnent non seulement le corps enseignant des écoles d'art, mais également les fondements de l'enseignement artistique, plus particulièrement l'utilisation de l'écrit.

d'art durant la période étudiée (sachant que le rythme moyen de ce type d'institution est de cinq expositions par an si on excepte les expositions hors-les-murs). Il s'agit d'un volume de publications très important qui ne fait pas l'objet d'une attribution d'ISBN (leur référence par la BNF n'est donc pas systématique). Les sites Internet des centres d'art ne rendent pas toujours compte de toutes les publications et il nous a été nécessaire de les contacter tous afin de leur demander de nous transmettre ces publications. L'idée de se déplacer dans les soixante-treize FRAC et centres d'art ne pouvait être envisagée en conséquence de quoi, nous avons été tributaires des réponses accordées à notre demande pour obtenir ces publications. L'obtention d'environ 15% de ce que nous estimons être l'ensemble de ces publications issues de vingt et une structures, a constitué une matière suffisamment importante pour permettre une sélection de près de 300 publications assez représentatives de la diversité des productions éditoriales des institutions de diffusion de l'art contemporain[20].

Ce corpus se compose de deux grands ensembles, les éditions et les entretiens. Parmi les éditions, il y a celles de *La Galerie à* Noisy-le-Sec, celles du FRAC Auvergne et du FRAC Aquitaine, celles du Centre Du Livre d'Artistes (CDLA), celle des éditions Incertain Sens et enfin un ensemble hétérogène d'éditions d'artistes. Chacune de ces éditions a été analysée pour des raisons précisées lors de leur étude dans les chapitres à venir.

La Galerie est un Centre d'Art Contemporain conventionné par l'État. Elle a été créée en 1999, soit au début de la période étudiée. Depuis son

[20] L'ensemble de ces documents est disponible à l'adresse suivante : https://drive.uca.fr/d/58aa659a3c8d490b9841/

ouverture, *La Galeri*e a produit cinquante et un journaux d'exposition qui se distinguent par les trois changements de direction qu'a connu le centre d'art.

Le FRAC Auvergne est le fond régional qui a le plus édité de catalogues d'exposition ces vingt-six dernières années. Il compte soixante-quatre ouvrages auxquels il faut ajouter la production de treize albums de musique et d'un DVD.

Le FRAC Aquitaine édite une collection exemplaire intitulée *Fiction à l'œuvre.* Selon Claire Jacquet[21], Cette collection tente de « développer d'autres formes de discours sur les œuvres, moins théoriques et plus fictionnelles »[22]. Des écrivains sont invités à s'emparer d'une œuvre de la collection du FRAC et à l'utiliser pour élaborer un récit. Il existe aujourd'hui quinze ouvrages.

Bien des efforts sont fournis par les institutions de diffusion de l'art contemporain (CAC et FRAC) pour offrir aux publics des formes de médiation écrites des plus conventionnelles aux plus expérimentales, aux contenus informatifs ou produites dans des logiques d'élaboration artistique (la relation entre la littérature et l'art dans la collection *Fiction à l'œuvre* en est un exemple). Cet ensemble serait incomplet sans investir la production éditoriale d'un espace d'art comme le Centre Du Livre d'Artistes ou encore l'entreprise originale des éditions *Incertains sans*. L'un et l'autre offre à notre analyse des exemples où productions textuelles et processus artistique sont entremêlés.

---

[21] Titulaire d'un DEA d'Histoire et d'une maîtrise d'Histoire de l'art, Claire Jacquet a été commissaire d'expositions au Centre national de la photographie puis au Jeu de Paume (Paris). Également critique d'art, elle crée en 1996 le Journal du Centre de la photographie, co-fonde la revue Trouble. Depuis janvier 2007, Claire Jacquet a pris la direction du FRAC Aquitaine.

[22] In livret d'exposition prêt à porter disponible en ligne : https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/wp-content/uploads/2016/12/catalogue-prete-preter.pdf (dernière consultation avril 2020).

Le Centre Du Livre d'Artistes est l'unique centre d'art dédié à la question du livre d'artistes depuis 2004, il a produit quarante « documents » d'exposition.

Sans niveau ni mètre est un projet éditorial des Éditions *Incertain Sens* (association fondée en 2000), publié conjointement par l'équipe de recherche « Arts : pratiques et poétiques » de l'université Rennes 2, le FRAC Bretagne et l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne[23]. Les journaux *Sans niveau ni mètre* sont diffusés à l'occasion des expositions du *Cabinet du livre d'artiste*[24].

Cette somme imposante permet de dresser une typologie des textes en fonction de leur taille car leur longueur, nous le verrons, est le premier indice de caractéristiques plus complexes. Les textes mis à disposition dans les expositions d'art contemporain que nous qualifions de « courts » par exemple, servent à s'approcher des œuvres (promotion par le titre d'exposition, identification par le cartel - orientation par le plan d'exposition).

---

[23] Dès janvier 2000, le département Arts plastiques de l'Université Rennes 2 engage des travaux de recherche autour du livre d'artiste. L'enseignement *Livres d'artistes et pratiques éditoriales* est proposé aux étudiants à la rentrée 2000. Grâce aux échanges entre artistes et étudiants, les projets d'éditions réalisés dans ce cadre constituent une des passerelles entre l'enseignement des arts plastiques à l'Université Rennes 2 et le monde de l'art. Le laboratoire des arts plastiques et l'équipe *Arts : pratiques et poétiques* ont choisi les *Éditions Incertain Sens* comme un de ses programmes de recherche ; plusieurs journées d'études ont déjà été organisées, en 2003, le colloque *Livre d'artiste : l'esprit de réseau* a eu lieu à Rennes et en 2010, le colloque *Livres d'artistes : quels projets pour l'art ?* En 2003 l'Université Rennes 2 décide d'ouvrir le Cabinet Du Livre d'Artiste (CDLA), un lieu de documentation et d'exposition consacré comme son nom l'indique aux livres d'artistes. En 2006, le premier numéro de *Sans niveau ni mètre* est lancé avec comme objectifs d'être à la fois le journal des expositions du CDLA, un espace de création, de réflexion et de recherche et un outil pédagogique. Ces objectifs rassemblent autour d'eux les nombreux partenaires susnommés.

[24] Le *Cabinet du livre d'artiste*, situé à l'Erève (campus Villejean), est à la fois un lieu d'exposition et de lecture de l'art : plus de 3000 titres y sont disponibles en libre consultation.

Nous souhaitons préciser un point important de l'usage des citations issues de texte d'exposition dans cette thèse. Leur longueur parfois inhabituelle pourrait sembler représenter un manque de synthèse. Un reproche compréhensible lié à l'exigence scientifique de l'exercice. Seulement ce type de textes est pour nous, non seulement un outil méthodologique, mais bien plus encore, en l'occurrence pour les plus longs d'entre eux, notre matière. Si cette matière avait été iconographique, la présence d'illustrations complètes se serait autant imposée que l'intégralité des textes proposés à la lecture de cette thèse.

Pour compléter notre ensemble éditorial déjà important, il faut ajouter une collection d'objets textuels produits par des artistes et mis à disposition du public dans les expositions. Ces objets sont d'une grande variété, par le mode de production et par le lien qu'ils entretiennent, ou non, avec l'exposition où ils se trouvent.

Le deuxième grand ensemble du corpus est composé d'entretiens ou d'enquêtes menées par questionnaires. Les entretiens ont été réalisés avec différentes personnalités, des figures majeures telles que Bernard Blistène et Eric Mangion par exemple, mais également avec des responsables d'institutions : Claire Jacquet, directrice du FRAC Aquitaine, Jean-Charles Vergne, directeur du FRAC Auvergne, Yannick Miloux, co-directeur du FRAC Limousin, Didier Mathieu, directeur du CDLA, et des artistes : Céline Ahond, Raphael Boccanfuso, Lina Hentgen, Mathieu Mercier, Hugo Pernet et Eric Watier. Quinze auteurs ayant participé à la collection *Fiction à l'œuvre* ont également été interrogés, ce qui porte la totalité des entretiens à trente-quatre. Le corpus est donc important et dense malgré son aspect non exhaustif.

La problématique à laquelle nous sommes confrontés est la suivante : la compréhension de la pratique contemporaine ne relève-t-elle pas autant d'une analyse des œuvres que d'une réflexion sur les textes qui les entourent ? Le sujet de cette thèse, comme le fait apparaître son corpus, manifeste un maillage complexe issu en partie de la confrontation de deux objectifs qui peuvent paraître très opposés : soutenir la création et en faire la médiation. Ce que l'art crée de mystérieux, la médiation tente de l'élucider et lorsque l'artiste tente d'échapper aux classifications, elles le rattrapent dans l'exercice d'identification propre à tout effort de médiation. Pour autant, la distance qui sépare l'art et sa médiation n'est-elle pas en train de se réduire ? Comment, en quoi et pourquoi le texte est-il devenu si indispensable ? Qu'est-ce qu'il modifie dans la pratique artistique contemporaine ? Telles sont les principales questions auxquelles nous tenterons d’apporter des éléments de réponse.

Dénouer les différents fils du rapport nodal entre médiation et création revient non seulement à s’interroger sur la pratique contemporaine, sur les modalités de sa diffusion, mais aussi à mettre en évidence une histoire capable de représenter les principales étapes de l'évolution de la place du texte dans les expositions. Ces étapes dévoilent les rapports de force qui se sont constitués au cours de l'apparition des différents acteurs de l'art contemporain : les artistes bien entendu, mais également les critiques, les commissaires d'exposition, sans oublier les publics.

Partie 1 :
une histoire
de compréhension

Chapitre 1 :
l'utilité du texte en question

1.1.1. L’art contemporain peut-il se passer du texte ?

Le contenu des œuvres contemporaines

Pour saisir la signification des œuvres d'art contemporain, doit-on disposer de connaissances spécifiques ? À moins de considérer qu'une œuvre peut ne pas avoir de sens du tout[25], poser cette question consiste à s'interroger sur la nature de ses contenus et comprendre en quoi ils sont explicites ou implicites. Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain disposent d'un ensemble composé de six cent quarante et une œuvres créées en 1998[26], date où débute la présente analyse historique. Si l'on considère le contenu de ces œuvres à partir de ce qui les constitue matériellement, l'ensemble étudié exprime une grande diversité de matériaux, de techniques, de supports et bien d'autres caractéristiques matérielles qui, quel que soit leur nombre, ne sont pas déterminantes à elles seules pour la compréhension de l'œuvre.

La précédente affirmation peut paraître déconcertante : en quoi la compréhension d'une œuvre pourrait-elle se reporter à ses caractéristiques matérielles et si c'est le cas, que signifie l'absence de ce type d'œuvres parmi plusieurs centaines d'exemples ? Les œuvres de 1998 collectionnées par les FRAC qui pourraient prétendre limiter leur contenu à leurs caractéristiques

[25] L’idée de l’insignifiance de l’art contemporain est un des principaux reproches formulés par Jean Baudrillard dans un ouvrage paru en 1997 intitulé *Le complot de l'art contemporain*. La publication de cette charge contre l'art contemporain considéré comme nul et satisfait de l'être a provoqué de vifs débats au-delà du champ disciplinaire de son auteur, la philosophie. Nous ne pouvons pas ignorer que la période que nous analysons ici (1998-2010) est concernée par l'audience offerte à cette idée, mais nous souhaitons écarter d'emblée de notre étude un débat qui nous semble très largement déborder le cadre de l'histoire de l’art.

[26] Sources Vidéomuseum.

matérielles et être simplement ce qu'elles sont[27], sont absentes à de rares exceptions, comme celle de Cécile Bart intitulée *Tanzen* (Fig.1) ou encore *Poursuite en angle, mi rasante, mi frontale* (Fig.2) de Michel Verjux.

Le contenu des deux œuvres de ces deux artistes peut sembler se limiter à leurs caractéristiques matérielles : trois châssis en aluminium sur lesquels sont respectivement tendus des « écrans » de trois couleurs différentes pour l'une et un projecteur pour l'autre. Une économie de moyens par laquelle l'œuvre est réduite à son plus simple appareil. Ce qu'elle contient matériellement laisse la place à ce qu'elle produit - dans ces deux cas, par l'utilisation de la lumière. Cécile Bart provoque un jeu animé par la superposition des écrans colorés mis en mouvement par la mobilité du spectateur et Michel Verjux use de la confrontation entre une projection lumineuse et les caractéristiques de l'espace ainsi éclairé. Pour ainsi dire, les deux œuvres produisent des effets qui rendraient explicite leur signification : révéler ce qui les entoure, l'espace d'exposition et son visiteur. La qualité de l'œuvre dépend de cette relation à son environnement ; au contenu matériel explicite s'ajoute le contenu implicite de cette dépendance.

L'enjeu de notre question initiale peut être précisé : si des contenus implicites peuvent permettre de saisir la signification d'une œuvre, ne faut-il pas se poser la question de leur degré d'évidence ? Penser que l'évidence peut être variable a de quoi surprendre, pourtant, à regarder plus en

[27] Nous faisons ici volontairement référence à la pensée minimaliste et plus particulièrement à cette phrase attribuée à l'artiste américain Franck Stella : « ce que vous voyez est ce que vous voyez ». Voir à ce sujet le travail mené par Erik Verhagen sous la direction de Leszek Brogowski (initiateur du CDLA) : « Tautologie et littéralité dans l'art contemporain » in *Critique d'art* N°34 | Automne 2009, disponible en ligne mis en ligne le 25 janvier 2012, consulté le. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/493 (dernière consultation en mars 2020).

détail les choix des FRAC concernant des œuvres créées en 1998, cette réflexion prend tout son sens et peut permettre d'étudier la relation qu'entretient l'art contemporain entre ce qui est de l'ordre du visible et ce qui relève de l'invisible.

Peint en 1998, *Composition en jaune et rouge* d'Ernest T (Fig.3) par exemple, se présente sous l'apparence d'un tableau de Mondrian : un contenu explicite serions-nous tentés de dire, car Ernest T ne cache en rien son emprunt, ni dans le titre de son œuvre[28], ni dans son aspect formel. Mais encore faut-il connaître le travail réalisé par le principal représentant de De Stijl, et en plus de cela comprendre l'opération réalisée par Ernest T qui consiste à convoquer le vocabulaire plastique de ce travail et d'en renverser la signification par l'usage de l'humour et du second degré.

Cette œuvre d'Ernest T a beau être explicite dans sa façon de convoquer l'existant, le résultat n'en est pas moins un contenu implicite qui nécessite une connaissance préalable. L'évidence d'un contenu comme la référence clairement énoncée à Mondrian ne fabrique pas de l'explicite, elle est conditionnée par un niveau de connaissance en histoire de l'art.

Cette connaissance de l'histoire est-elle toujours utile à la compréhension des œuvres ? Autrement dit : un niveau si fort d'évidence est-il capable de rendre inutile l'apport de ce type de connaissance ? Répondre par l'affirmatif consisterait à penser qu'un des projets théoriques de l'art minimaliste,

[28] Il nous faudra revenir longuement sur le cas particulier de la place du titre dans la pratique contemporaine.

la volonté de produire des œuvres qui se résument à elles-mêmes[29], non seulement existerait dans la pratique la plus contemporaine, mais aurait réussi là où le minimalisme paraît avoir échoué.

L'œuvre de Raphael Boccanfuso intitulée *Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon* (Fig. 4) peut nous permettre de prolonger notre réflexion. Cette installation de 1998, utilise tous les codes de la course automobile : le pilote (l'artiste) avec l'ensemble de ses accessoires (casque, gants, combinaison), la voiture aux couleurs du partenaire financier et une photographie au cinémomètre de la course (la performance) prise par les services de la gendarmerie nationale. Cette photographie est une preuve d'excès de vitesse qui avère de l'illégalité de l'action de Raphael Boccanfuso. L'ensemble des contenus visibles dote apparemment l'œuvre d'un très fort niveau d'évidence : pour les appréhender, il semble inutile d'être un amateur de courses automobiles ou d'art.

La réception de ce type d'œuvres illustre une incompréhension possible du spectateur, non plus éprouvée en raison d'un manque de connaissance ou de l'impossibilité de trouver un sens à ce qu'il voit, mais cette fois-ci sur la nature même de ce qu'il considère pouvoir être de l'art[30]. Parce qu'elle ne convoque apparemment pas de connaissances particulières, une

[29] Cette perception de l'art minimal pourrait être l'objet d'un vaste débat. L'idée selon laquelle l'art minimaliste ambitionnait de produire des œuvres qui se résument à elles-mêmes n'est-elle pas contredite par le recours au titre dans les *Striped Paintings* de Frank Stella ou par le rôle et la portée de la couleur et de la lumière chez Donald Judd ? Pour autant, l'idée d'œuvres qui finalement « s'auto-présentent » rejoint la critique de « littéralisme » formulée par Michael Fried dans son essai « Art and Objecthood ».

[30] Comme le notent Daniel Jacobi et Delphine Miège : « Depuis la rupture que marque, dans l'histoire de l'art, la révolution surréaliste, le fossé n'a cessé de s'élargir entre la création contemporaine et le public conventionnel dont les goûts ne vont que rarement au-delà de cette date charnière » in Jacobi Daniel et Miège Delphine, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *Quadern de Filologia, Estudis Linguistics*, vol.X, 2005, p.113.

œuvre peut être ainsi disqualifiée par un spectateur non averti qui ignore qu'il ne sait pas et pour cette raison invalide jusqu'à la nature même de ce qu'il voit. Des connaissances manquent à ce spectateur sans qu'il puisse en prendre conscience puisqu'elles sont directement liées aux bouleversements produits par la modernité artistique sur la nature même de l'œuvre. L'œuvre *Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon* est un exemple de la complexité des rapports entre contenus explicites et contenus implicites, entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, entre le sensible et l'intelligible.

La complexité de cette relation rend prudent sur les conclusions à en tirer. Un des enseignements que nous apporte l'exemple de ces œuvres créées en 1998 et collectionnées par les FRAC, c'est l'existence de contenus implicites dont la connaissance aide à la compréhension. Convenons également que lorsque ces contenus implicites concernent la nature de l'art, des connaissances en favorisent leur appréhension. On peut à présent prolonger notre raisonnement, non plus à partir du contenu de l'œuvre, mais à travers ce qui la contient, en un mot : l'exposition.

L'exposition suscite des connaissances

Si l'œuvre d'art contemporain ne peut délivrer à elle seule une pleine compréhension de ce qu'elle est, si elle ne peut rendre évidents ses contenus, l'exposition qui la contient peut-elle en revanche y prétendre ? L'analyse de l'exposition comme média est un champ d'étude spécifique initié eu début des années 1980 en France par un ensemble de spécialistes issus de disciplines différentes[31]. Les recherches menées par l'association « expo

[31] Notamment initiée par Christian Carrier, l'association « Expo Média » réunissait des sociologues, des psychologues, des historiens, des

médias » nous intéressent plus particulièrement lorsqu'elle aborde la question de l'exposition d'art et plus spécifiquement encore celle de l'art contemporain. Dans l'article intitulé « Le média exposition »[32] Jean Davallon et Émile Flon proposent une approche en forme de bilan des recherches menées depuis trente ans par « expo médias » et énoncent clairement ce qui constitue pour eux une spécificité de l'exposition d'art contemporain.

Cette spécificité est l'usage du texte explicatif dans le cas d'une « réunion d'objets » qu'ils distinguent des « expositions qui résultent d'une mise en exposition répondant à un propos »[33]. Dans un cas, c'est le propos qui conduit à réunir des « objets » dans l'autre, celui de l'art contemporain, ce sont les « objets » qui en provoquent la nécessité. Cette distinction est importante, elle nous renvoie aux objectifs communicationnels d'une exposition. Dans une exposition où des produits sont par exemple réunis pour promouvoir une marque. Dans une exposition scientifique où des inventions peuvent être présentées pour valoriser des progrès techniques. Sans vouloir trahir la complexité d'une pensée qu'on ne saurait réduire en quelques phrases : ce que soulève l'analyse de Jean Davallon et Émile Flon, c'est l'absence de volonté communicationnelle dans une exposition d'art contemporain d'où résulte l'usage du texte pour « rendre visible un propos, voire d'en introduire un »[34].

---

sémiologues, des linguistes, des philosophes, des historiens d'art intéressés à produire de la connaissance sur l'exposition. Á l'origine l'association « Expo Média » dépendait de Peuple et Culture.

[32] Davallon Jean et Flon Émilie (sous la dir.), « Le média exposition », in *Culture & Musées*, Hors-série, 2013.

[33] *Ibid.*, p.21.

[34] *Id.*

Rendre visible ou introduire un propos dans une exposition d'art contemporain est un des rôles du commissaire d'exposition, ce sujet, nous l'aborderons un peu plus tard dans notre démonstration consacrée à la transmission. La question qui nous préoccupe à ce stade est de savoir si l'exposition d'art contemporain apporte une compréhension des œuvres qu'elle présente.

Une étude de Jérôme Glicenstein[35] concernant l'exposition d'art contemporain nous invite à transformer notre questionnement : la compréhension d'une exposition n'est-elle pas conditionnée par ce que J. Glicenstein nomme le « déplacement » de l'œuvre ? Sans entrer dans les détails d'une démonstration théorique basée sur l'analyse de la pratique artistique, ce que nous souhaitons retenir de cette approche influencée par l'analyse littéraire de Gérard Genette et l'approche philosophique d'Arthur Danto, c'est l'hypothèse que l'exposition constituerait un lien entre les régimes allographiques et autographiques de l'œuvre. À partir de cette hypothèse, il s'agit de penser l'exposition non plus selon son « propos », ses « contenus », ni même sous l'angle proposé par J. Glicenstein, selon ses « écritures » (allographiques ou autographiques), mais en termes de déplacements qu'elle produit, d'interactions qu'elle permet. Ce qui revient à exprimer une idée très simple : puisque l'exposition constitue le lien entre les œuvres et le public ; il nous faut engager une réflexion plus précise sur les qualités de ce lien dont dépend la compréhension de l'art contemporain.

Le cas de l'esthétique relationnelle permet de questionner ce lien entre le public et les œuvres suscité par l'exposition et sa relation à la

[35] Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, éd. PUF, Paris, 2009.

compréhension. Dans son essai publié en 1997[36], Nicolas Bourriaud offre le premier rôle à l'exposition et à sa capacité à créer du lien. L'enjeu est d'importance puisqu'il s'agit pour Bourriaud de combler un « déficit du discours théorique »[37] d'où proviendraient selon lui « les malentendus qui entourent l'art des années quatre-vingt-dix »[38]. La compréhension de l'art contemporain nécessite un nouvel investissement critique selon N. Bourriaud qui lui donne corps dans un essai, un texte qui propose de « juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent »[39].

La démonstration de N. Bourriaud favorise-t-elle l'idée selon laquelle la pratique artistique contemporaine et son exposition, pensées alors comme un dispositif relationnel, seraient caractérisées par leur capacité à créer du lien ? Les œuvres relationnelles « fonctionneraient », pour reprendre la terminologie utilisée, sur le mode de la *compréhension*, c'est-à-dire pour reprendre *stricto sensu* l'étymologie du terme, selon un mode où chacun peut « saisir avec » ces œuvres leur signification. Cette faculté offerte au public laisse entendre que l'exposition pourrait, dans ce cas, se passer de toutes formes de connaissance en privilégiant son expérience. Sans rentrer dans les débats que peut engager la question de cette « expérience », il nous faut souligner ce qui de notre point de vue en marque les limites en prenant de nouveau appui sur un exemple issu des collections publiques.

---

[36] Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, coll. Documents sur l'art, éd. Presses du réel, Dijon, 1998.

[37] *Ibid.* p.7

[38] *id.*

[39] *id.*

Une œuvre de Fabrice Gygi (Fig.5) intitulée *Vidéothèque mobile* réalisée en 1998 et appartenant au FRAC Ile de France est « un stand vidéothèque and drinks »[40] constitué de six tables et bancs, d'un gradin, de sept téléviseurs associés à des magnétoscopes et d'un kiosque. Ce « dispositif » offre selon un texte du FRAC publié en 2015 « un espace d'expérience et de réflexion au spectateur »[41]. Malgré les caractéristiques visibles de cette « installation », un espace de documentation vidéographique ouverte au public, il a été jugé utile de donner une information, toutefois assez sibylline. La nécessité de cet énoncé sous forme d'avertissement ne constitue pas à lui seul un argument suffisant pour affirmer la nécessité d'une prise de connaissance préalable à l'expérience proposée, mais nous démontre au moins une relative prudence de l'institution envers elle.

Cette prudence est la conséquence d'un fait auquel n'échappe aucune production artistique : celui de s'inscrire dans une genèse alimentée par la pratique d'artistes dont la démarche se modifie au cours du temps. Le cas de Fabrice Gygi est en ce sens exemplaire. Pourquoi le FRAC use-t-il d'une telle formule pour présenter cette œuvre ? Parce qu'il ne peut éviter de contextualiser l'œuvre sans risquer de la rendre incompréhensible aux visiteurs invités à devenir usagers, d'où la nécessité de dire qu'elle est praticable ; mais aussi parce qu'il ne peut en dire davantage compte-tenu du fait que l'artiste lui-même a réfuté par la suite l'intérêt de cette utilisation :

[40] Selon la notice du FRAC disponible en ligne sur : http://www.lescollectionsdesFRAC.fr (dernière consultation en août 2018).

[41] Texte issu du dépliant de l'exposition *Vidéothèque mobile* présentée du 17 septembre au 13 décembre 2015 au Théâtre Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national.

> J'ai essayé de résister à la tentation du ludique, du participatif. Je me rendais vite compte des limites de l'esthétique relationnelle. Je n'aime pas que mes objets soient activés. Si je fais un podium ou une salle de conférence et qu'on les utilise tels quels, je pense que cela perdra de son intérêt. Encore une fois, l'intérêt reste sculptural. Je ne m'intéresse pas à l'idée de contrôle d'une œuvre par le spectateur.[42]

Ce que Bourriaud nomme « l'esthétique relationnelle », ne se heurte-elle pas aux devenirs historiques des exemples artistiques qui la composent ? La brièveté de ce qu'a perçu Bourriaud dont les exemples les plus manifestes restent ancrés dans les années 1990, et le temps qui s'est écoulé depuis, rendent nécessaires des savoirs qui d'une certaine façon s'opposent à l'immédiateté de l'expérience privilégiée par l'esthétique relationnelle. Si penser l'exposition comme un espace de relation, de liaison, a été un des dénominateurs communs des artistes « relationnels », leurs œuvres n'ont pas pour autant et fort heureusement rendu inutile tout effort de compréhension.

Ce que signale l'exemple de l'esthétique relationnelle : c'est l'importance en France dans le domaine critique à la fin du XX^{e} siècle de la question du lien qu'entretiennent le public et les œuvres d'art contemporain[43]. Ce lien serait rompu selon Jean Baudrillard qui, dans un ouvrage publié[44] un an avant l'essai de Bourriaud, dénonce le « déni d'initié » dont feraient preuve les

---

[42] Chaillou Timothée, in « Entrevue avec Fabrice Gygi », Revue *ETC*, n°86, 2009, p.36.

[43] Il n'est pas inutile de préciser que « l'esthétique relationnelle » a été élaborée au moment même où les pouvoirs publics favorisent des expériences curatoriales en direction des « nouveaux publics » (enfants, familles, personnes « éloignée » de l'art). La nomination en 2000 de N. Bourriaud à la tête du Palais de Tokyo (en compagnie Jérôme Sans) signale elle aussi, ce rapprochement d'intérêts entre critique et institution.

[44] Baudrillard Jean, *Le complot de l'art*, éd. Sens & Tonka, Paris, 1997.

artistes contemporains. L'un comme l'autre, ont cela en commun : ils interrogent la pratique contemporaine à partir de la relation entre les œuvres et le public.

Cette préoccupation commune donne lieu à deux conceptions opposées, celle qui promeut cette relation comme fondement de la pratique et celle qui en critique l'absence. Rien de paradoxal ici si on considère, comme nous le pensons, qu'une exposition d'art contemporain est animée par la qualité des liens entretenus entre les différents éléments qui lui sont consécutifs : l'espace d'exposition, le public et les œuvres. C'est à cette qualité que se réfèrent l'un et l'autre : le critique d'art pour se réjouir d'un lien renforcé et le théoricien de la société contemporaine pour en dénoncer la rupture. D'un côté des œuvres dont la signification est visible en raison de leurs caractéristiques « relationnelles », de l'autre des œuvres dont la signification est « cachée » en raison d'un « complot du monde de l'art ». L'un promeut l'explicite et l'autre dénonce l'implicite. Sans surprise, ils considèrent la qualité des liens que crée l'exposition de façon diamétralement opposée, là où précisément nous proposons de nous interroger : pour saisir la signification de l'art contemporain, ne faut-il pas être en mesure d'articuler l'un et l'autre, de lier l'explicite à l'implicite, le visible à l'invisible, le sensible à l'intelligible : pouvoir voir et comprendre ? C'est grâce à cette articulation que l'exposition suscite des connaissances au sens où les expositions nécessitent, éveillent et créent des connaissances.

Un discours pour instruire

Pour être comprises, ces connaissances doivent pouvoir être partagées par des mots. Des mots dont l'articulation doit être structurée en une forme, ce que l'on nomme le discours. La singularité du discours sur l'art est qu'il ne peut se passer des mots du spécialiste. Le discours sur l'art, non seulement alimente les connaissances qui accompagnent l'exposition, mais en construit de nouvelles. Quelles sont les modalités de ce discours ? Quel en est le sens ?

Tout au long des années quatre-vingt-dix, le besoin de discours est une des cibles des détracteurs de l'art contemporain et cela quels que soient les reproches dont la longue liste a été dressée par Yves Michaud[45]. Pour mesurer l'état du débat, en voici quelques exemples : l'art contemporain est ennuyeux, incapable de donner une émotion esthétique ou il est nul et sans contenu, sans aucun critère esthétique, sans besoin particulier de talent, épuisé par l'histoire, sans perspective critique...

Pour ne pas avoir à revenir sur le sujet, du moins dans cette dimension conflictuelle, car ce que ces débats soulèvent, nous ne pouvons l'ignorer, touche de près notre étude, ajoutons à cette liste non exhaustive le nom des principaux protagonistes qui soulignons-le ont des positions malgré tout très différentes : Baudrillard déjà cité, mais également Bougnoux, Cena, Clair, Domecq, Fumaroli, Le Bot, Molino. L'enseignement important à retenir des controverses dans lesquelles notre analyse ne saurait entrer, a été très bien exprimé par Michaud :

[45] Michaud Yves, *La crise de l'Art contemporain*, éd. PUF, Paris, 1999, p.17.

> Certains s'en sont moqués : l'art contemporain demande l'accompagnement d'un discours. [...] si les manipulations langagières pour impressionner le non-initié sont effectivement ridicules, il n'en reste pas moins qu'il n'y a pas d'œil innocent, pas de regard qui ne doive être structuré par des paradigmes de représentation. Il ne saurait donc être question de revenir au pur langage des formes et des objets - pour la bonne raison qu'il n'existe pas.[46]

L'art contemporain demande l'accompagnement d'un discours, mais peut-on s'accorder à dire avec Michaud que ce n'est pas là une spécificité contemporaine ? Ce type de discours apparaît au cours des premiers siècles de notre ère, sous le nom d'*ekphrasis*. Rappelons que l'*ekphrasis* peut être définie comme l'usage d'une description détaillée et vivace à propos d'un sujet. Philostrate, orateur du deuxième siècle est en effet connu pour ses descriptions, notamment de tableaux. Il explique ainsi ce qui a motivé son intérêt :

> J'habitais en dehors des murs de la ville [..]. Là était un portique [..]. Il resplendissait de ces beaux marbres que recherche l'opulence. Mais son principal ornement consistait dans les tableaux qui le décoraient. Ces peintures, avaient été, selon moi, choisies avec goût : et l'art d'un grand nombre de peintres y brillait. Déjà de moi-même j'avais formé le dessein de louer ces chefs-d'œuvre. Or, mon hôte avait un fils, tout jeune encore, de dix années environ, déjà curieux et avide de s'instruire. L'enfant m'observait, lorsque je parcourais tous ces tableaux, et me priait de les lui expliquer.[47]

---

[46] Michaud Yves, *L'Art contemporain, Le dossier*, in *La documentation française*, Documentation photographique, Paris, 1998.

[47] Philostrate (l'ancien), *Une Galerie antique de soixante-quatre tableaux*, éd. Renouard, Paris, 1881, p.199.

Philostrate souhaitait, comme il l'écrit, expliquer les tableaux pour instruire. Dans l'avant-propos d'*Une galerie antique de soixante-quatre tableaux*[48], Philostrate qualifie son entreprise « d'exercice d'interprète ». C'est à Philostrate que l'on doit la modification du terme *ekphrasis* qui, d'une description de toute chose, a pris le sens de la description plus spécifique d'une œuvre d'art. Chez Philostrate, le discours sert à la fois à décrire et à expliquer, il a une vocation pédagogique, celle d'accompagner « l'enfant » - nous ne pouvons pas dire « le public » sans risquer l'anachronisme. Soulignons les objectifs de Philostrate : le sophiste souhaite louer et instruire, il se considère en cela comme un « interprète »[49].

Le lien entretenu entre l'enseignement et le discours est ténu. Pour en souligner l'existence, il nous faut considérer la façon dont il se constitue au XVII^{e} siècle, dans les premières années de l'Académie royale de peinture et de sculpture[50]. Les statuts de l'Académie, rédigés en 1648, prévoient des réunions où les questions artistiques doivent être discutées. L'article 9 de ces statuts indique que les « académistes diront librement leurs sentiments à ceux qui proposeront les difficultés de l'art pour les résoudre ». Cette exigence statutaire se traduit par la mise en place de « conférences »

---

[48] Philostrate (l'ancien), *Une Galerie antique de soixante-quatre tableaux*, *op.cit.*, p.199.

[49] Notons que cette figure de l'interprète est également celle à laquelle se réfère J.C Vergne, in entretien Jean-Charles Vergne en annexe, Volume 2, p.86.

[50] Comme l'indique la préface de *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : Tome 1 Volume 1* de Jacqueline Lichtenstein (sous la dir.) cette académie a été fondée en 1648 par Louis XIV ou pour être tout à fait exact, le roi n'ayant que 10 ans à cette époque, par la régente Anne d'Autriche sur les conseils du cardinal Mazarin, sous l'influence notable de Charles Le Brun, premier peintre du Roi-Soleil. Les artistes sont à l'origine de la création de l'Académie, c'est un point à souligner. Ces artistes manifestaient ainsi leur souhait d'affirmer la nature intellectuelle du travail en opposition à l'exercice mécanique de l'art pratiqué par les artisans, en somme de distinguer « le grand art » des « arts décoratifs ».

qui inaugurent une nouvelle forme de débat artistique[51].

Aux objectifs de « louer » et « instruire » s'ajoute dans la pratique du discours par l'Académie, la volonté de « résoudre », ce qui est dès lors perçu comme une problématique : notre rapport à l'art. Le discours relève de différents modes, il peut par exemple être oral ou écrit. L'exemple de l'Académie à ce sujet mérite que l'on s'y attarde. L'Académie a tout d'abord usé d'un discours oral lors des « conférences ». Dans la limite d'une audience tout d'abord réservée aux membres et élèves de l'Académie, ces « conférences » avaient pour objectifs d'énoncer et de définir les règles qui contribuent « le plus à la beauté et à la perfection des tableaux ». Dès 1667, Colbert ordonne que ces conférences soient retranscrites « pour en faire part au public »[52]. Cette ordonnance, conditionnée par la volonté de rendre public ce qui se dit en privé lors des conférences de l'Académie, s'accompagne d'une nouvelle exigence, celle d'exposer les œuvres.

L'invention simultanée de l'exposition publique et de son texte

Ce profond changement, de l'espace privé où se délivre l'enseignement à l'espace public où il va être valorisé, se caractérise également par la nécessité d'exposer des œuvres. En 1667, Colbert demande à Charles Le Brun d'utiliser parmi la collection royale « les beaux tableaux des habiles

[51] Extrait de la préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667* rédigé par Félibien André en 1668 et conservé à la Bibliothèque nationale de France (département Réserve des livres rares, RES-V-1431). L'ensemble de cette préface est très instructif au sujet de l'histoire des Conférences de l'Académie, elle offre une très grande et précise description du contexte d'apparition des Conférences et de leurs enjeux esthétiques et politiques. L'ouvrage est disponible en ligne sur https://gallica.bnf.fr (dernière consultation en avril 2020).

[52] André Félibien, *op.cit.*

hommes pour expliquer, en présence de la Compagnie[53] et des élèves, les beautés qui se rencontreront ». En grande partie limitée aux membres de la cour, la collection royale voit donc un élargissement de son public. Comme pour la publication des conférences, cet élargissement n'est pas encore à proprement parler celui d'un passage d'une audience privée à un accès public, mais elle en constitue indéniablement les premiers signes.

La volonté de s'ouvrir au « public », le terme « exposition » et le texte qui lui est dédié apparaissent simultanément. Le terme « exposition » est utilisé pour la première fois et de façon officielle en 1673 au moment où cet élargissement du public s'opère. Ce premier fait marquant, l'élargissement du public, se produit au moment d'un autre fait tout aussi important : l'édition d'un texte consacré à l'exposition. Le texte de l'exposition de 1673 est comme son titre l'indique une « *liste des tableaux et pièces de sculpture, exposés dans la cour du Palais Royal* »[54]. Cette liste comprend quatre feuillets et se contente d'énumérer les noms des artistes, leur fonction au sein de l'Académie et une description succincte des tableaux ou sculptures présentés. Si on compare la publication des « conférences » et celle de l'exposition de 1673 on peut juger de la différence d'investissement qui leur est accordé. André Félibien, conseiller honoraire de l'Académie, est l'auteur des conférences de l'année 1667.

Le contenu strictement descriptif de la liste se différencie de la richesse du contenu des « conférences » rédigées par Félibien. La longueur de la préface, trente-quatre pages sur les cent quarante-quatre pages consacrées

[53] Pour définir brièvement la Compagnie, on peut la qualifier d'équipe dirigeante de l'Académie. Cette équipe a suivant les différentes époques été composée de peintres, de sculpteurs, d'historiens, d'archéologues, d'amateurs d'art et également de personnes administrativement compétentes, des comptables par exemple.

[54] Lichtenstein Jacqueline (sous la dir.), Michel Christian, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : Tome Volume 2, Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, éd. ENSBA, Paris, 2007.

aux conférences, est déjà notable. Son contenu valorise clairement l'Académie, flatte ce que l'on nommerait aujourd'hui les « orientations » culturelles de l'état. Le texte qui suit la préface n'est pas seulement un recueil exhaustif des propos tenus lors des conférences, il propose des mises en perspective historiques et affirme la légitimité des règles académiques. Ce texte est une analyse esthétique, historique et un instrument politique.

1.1.2. Les politiques culturelles ont elles favorisé l'utilisation du texte ?

Si l'on part de l'hypothèse que le pur langage des formes et des objets n'existe pas, l'exposition suscite des connaissances que le discours structure. Déjà supports d'explication, d'instruction et de valorisation dans le passé, les textes mis à disposition dans les expositions à l'époque contemporaine sont des formes de discours permettant l'acquisition de connaissances, mais sont-ils comme au temps de l'Académie les signes d'une volonté politique ? Les politiques culturelles de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ont elles favorisé l'utilisation du texte ?

Rendre accessible au plus grand nombre

La période étudiée (1998-2010) se situe après d'importants changements en matière de politiques culturelles[55] qui ont lieu à partir de 1959, année de la création par André Malraux du ministère de la Culture, dont la mission [56] est : « de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité […] au plus grand nombre possible de Français […] et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »[57]. S'il est déjà question de démocratisation et de décentralisation (création des Directions Régionales des Affaires Culturelles en 1963) dans les années soixante, c'est au cours des années quatre-vingt qu'elles s'affirment plus particulièrement par l'objectif de

[55] C'est à partir de 1959 que les interventions de l'État dans le domaine culturel se sont généralisées et qu'elles ont été qualifié de politique culturelle.

[56] Mission inscrite dans le journal officiel de la république française du 26 juillet 1959, décret 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles.

[57] Journal officiel, *op.cit.*

démocratisation culturelle que suit le ministère de la Culture dirigé par Jack Lang et par la création d'institutions décentralisées (conséquence directe des lois de décentralisation de 1982).

Quels ont été les effets de ces politiques culturelles ? Cette question est précisément celle que se pose l'État lorsqu'en 1997 le Département des Études et de la prospective du ministère de la Culture commande à Olivier Donnat une enquête sur les pratiques culturelles des Français[58]. Cette enquête qui succède à trois précédentes (1973, 1981 et 1989) observe globalement une hausse de fréquentation des équipements culturels. En matière de diffusion de l'art contemporain, ces équipements ont connu un développement très important. Notons simplement pour nous en rendre compte qu'en France au début des années 1960, il n'existait que trois lieux institutionnels d'exposition pour l'art contemporain : le Musée National d'Art Moderne, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et le Musée de Grenoble. En 2001, au moment où le Centre National des Arts Plastiques, dépendant du ministère de la Culture et de la Communication, publie pour la première fois en ligne son « Annuaire de l'art contemporain », il en existe près d'un millier dont le tiers sont des lieux institutionnels[59].

Une fréquentation en hausse, des équipements plus nombreux, est-ce là la garantie d'un élargissement du public ? Malgré ces résultats, Le

[58] Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, éd. Ministère de la Culture et de la Communication et La Documentation française, Paris, 1998.

[59] Données du Centre National des Arts Plastiques (CNAP). Pour mémoire le CNAP tel qu'il se présente sur son portail Internet est : « l'un des principaux opérateurs de la politique du ministère de la Culture. Il a pour missions de soutenir et de promouvoir la création contemporaine dans sa plus grande diversité, tant du point de vue des disciplines (peinture, sculpture, design, photographie, vidéo, design graphique, etc.) que des parcours professionnels. Son « annuaire de l'art contemporain » disponible en ligne a pour objectif d'informer, de valoriser, de permettre à chacun de connaître le calendrier des expositions en cours et ainsi d'en faire la promotion.

ministère de la Culture ne semble pas avoir atteint son objectif de rendre accessible au plus grand nombre. C'est en tout cas le constat que fait Donnat, cinq ans après la publication de son étude, lorsqu'il note en 2002 dans le n°215 de la revue *Beaux-Arts Magazine* que la hausse de fréquentation est essentiellement le « fait de l'augmentation des effectifs des catégories de population les plus investies dans la culture (étudiants, cadres et professions intellectuelles supérieures…) et non d'un "rattrapage" des catégories les moins pratiquantes »[60].

Du point de vue sociologique, l'objectif n'est pas rempli. À la fin des années quatre-vingt-dix et au début des années 2000, Donnat n'est pas le seul à signaler la difficulté de l'art contemporain à s'ouvrir au moins « pratiquants ». Si l'ouvrage de Pierre Bourdieu et Alain Darbel *L'Amour de l'art*[61] est généralement considéré comme le point de départ des recherches sur le public des musées, en phase avec la visée sociale et politique de la démocratisation culturelle, une sociologue telle que Nathalie Heinich [62] exprime dès 1998 et de façon assez vive cette difficulté rencontrée par l'art contemporain envers l'élargissement de son public. Dans une atmosphère de « guerre culturelle » entre les partisans et les adversaires de l'art contemporain, le travail de Heinich devient une référence théorique supplémentaire à l'usage des dénonciateurs de l'art contemporain.

---

[60] Donnat Olivier, in *Beaux-Arts Magazine*, n°215, avril 2002, p.105.

[61] Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *op.cit.*,1969.

[62] Les recherches menées par Heinich à propos de l'art contemporain commencent en 1998 pour se développer jusqu'en 2014. Nous vous renvoyons aux principaux ouvrages publiés par Heinich à propos de l'art contemporain : *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (1998) et *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas* (1998), *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* (2000), *Guerres culturelles et art contemporain. Une comparaison franco-américaine* (2010), *Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* (2014).

Rendre la culture accessible par l'augmentation de l'offre sur l'ensemble du territoire est un des partis pris par l'état à partir des années quatre-vingt. Pour Pierre-Alain Four[63], dans la conclusion générale de sa thèse, ce parti pris sous-entend ceci :

> La culture, l'art, sont considérés comme des domaines qui se « révèlent » (sur le mode de la révélation esthétique) à celui qui est mis en contact avec eux, et non comme des domaines de connaissance, dont l'accès résulte d'un apprentissage. Or la grande majorité des productions artistiques contemporaines, et ceci est tout particulièrement vrai s'agissant des arts plastiques, n'a pas pour propos central de produire de la beauté ou de l'émotion esthétique (…) mais de la connaissance sur le monde. Par conséquent, mettre à la disposition du public des œuvres en espérant qu'elles suscitent un éveil à l'art contemporain –l'art étant compris comme un domaine d'émotion esthétique est inefficace parce qu'il va à l'encontre du propos de ces œuvres.[64]

Nous souscrivons en partie à cette idée. Si on entend par « rendre accessible » le fait de « mettre à disposition des œuvres d'art », nous partageons ce qu'exprime Pierre-Alain Four : c'est insuffisant car comme nous l'avons noté, l'art nécessite une articulation des connaissances donc d'un discours. Nous nous joignons à cette idée en partie, mais en partie seulement : de notre point de vue, les œuvres d'art contemporain n'ont pas pour vocation de produire de

[63] Pierre-Alain Four est spécialisé dans l'étude des politiques publiques culturelles et titulaire d'une thèse de doctorat en Science politique.

[64] Four Pierre-Alain, *Intervention publique et art contemporain : la création des Fonds régionaux d'art contemporain, : leur insertion dans le monde de l'art et leurs politiques d'acquisitions*, thèse de doctorat.

« la connaissance sur le monde »[65] et il serait extrêmement difficile de qualifier ce que serait le « propos central » des œuvres contemporaines dont une des grandes particularités réside dans la diversité des pratiques (picturale, sculpturale, photographique, vidéographique, performative : la liste est incomplète), et des propos qui les accompagnent : c'est bien là un de nos sujets de recherche.

Le contenu des œuvres d'art est comme nous l'avons noté fait de sensible et d'intelligible. Mettre à disposition des œuvres ne suffit pas : il faut pouvoir mettre à disposition des connaissances, mais plus encore, ces connaissances doivent permettre une articulation du sensible et de l'intelligible contenus dans les œuvres.

Est-ce cet objectif qui est sous-entendu par le protocole d'accord signé entre le ministère de l'Éducation Nationale et celui de la Culture, le 25 avril 1983 ? Le croire, c'est penser que la démocratisation de l'art dépend non seulement de l'offre en termes d'équipement, mais aussi d'un véritable programme en faveur de l'enseignement des arts plastiques et de l'histoire de l'art. Jack Lang, ancien ministre de la Culture, devenu ministre de l'Éducation Nationale, se prononcera une nouvelle fois, en 2001, en faveur des « arts à l'école ».

Cette idée récurrente n'a jamais été soutenue par un effort

[65] Dans l'entretien consacré au FRAC Auvergne qu'il dirige, J.C Vergne ironise sur cette façon de percevoir la pratique et le sens des œuvres. J.C Vergne dit s'amuser des poncifs parfois présents dans les textes de présentation des expositions : « il y a vraiment des expressions devenues quasiment systématiques : l'œuvre « interroge, questionne ou investit ». Ici [au FRAC Auvergne] c'est interdit d'écrire ce genre de choses, une œuvre n'interroge pas, ne questionne pas et n'investit rien. Vous ouvrez n'importe quel magazine d'art, n'importe quel catalogue : « tel artiste interroge… » mais non, une œuvre d'art n'interroge rien. Ce sont vraiment des poncifs... » in entretien Jean-Charles Vergne en annexe, Volume 2, p.86.

budgétaire significatif. L'enseignement des arts plastiques est obligatoire à l'école primaire et au collège. Les programmes officiels des collèges, publiés en 2002, précisent que « réduire les inégalités d'accès à l'art est (…) un impératif : l'école et le collège peuvent seuls y répondre, parce que la formation qu'ils assurent touche tous les élèves »[66].

Cette précision au sujet de l'importance de la formation nous rappelle que rendre publiques des œuvres d'art signifie être en mesure de former et d'instruire pour en rendre possible la compréhension. La question se pose alors de connaître en ce domaine les missions données aux lieux d'art contemporain et d'envisager la place occupée par le texte dans l'élaboration de celles-ci.

Des lieux consacrés à l'art contemporain

À quoi se consacrent les lieux d'art contemporain ? La question pourrait paraître naïve tant la réponse semble être donnée par son intitulé. Se consacrer à l'art contemporain peut pourtant avoir bien des significations. Cela peut par exemple indiquer que l'on soutient la pratique artistique, objectif d'où découlerait assez logiquement la volonté d'accompagner les artistes, notamment dans le développement de leur carrière. Les lieux d'art contemporain ne sont pas seulement des lieux de connaissance mais aussi des lieux de reconnaissance.

Les lieux d'art contemporain sont des lieux en partie consacrés, à la consécration. Au moment de la création des deux principales institutions de diffusion de l'art contemporain, les questions de l'accompagnement

[66] Conseil National des Programmes, *Qu'apprend-on au collège ?* éd. XO/CNDP, Paris, 2002, p. 99.

professionnel des artistes et de la structuration du secteur des arts visuels sont peu évoquées contrairement à celles du public. Peut-on entendre par là que les textes de référence invitent ces lieux à se consacrer si ce n'est plus, en tout cas autant, au public qu'à l'art contemporain et si oui, de quelle manière ?

En matière d'art contemporain, il existe deux types de lieux institutionnels[67] : les FRAC et les centres d'art contemporain[68]. Dans la Circulaire du 3 septembre 1982 qui annonce l'ouverture de crédits[69] pour la création des Fonds Régionaux d'Acquisition d'Œuvre d'Art Contemporain (pas encore désigné sous le nom de Fonds Régional d'Art Contemporain), aucune mention n'est faite de la carrière des artistes et le soutien à la création n'est pas davantage indiqué comme principe.

[67] Nous parlons ici de lieux institutionnels pour les distinguer des autres lieux existants, les galeries privées bien entendu mais également des lieux dits « indépendants ». La différence de ces lieux souvent organisés sur le modèle associatif comme la plupart des institutions d'art contemporain, est le mode de gouvernance où l'état et les collectivités ne sont pas représentées d'où également la différence des moyens financiers qui leur sont attribués. Pour autant, les textes de référence qui entourent la création et les missions des FRAC et des centres d'art contemporain sont peu nombreux, c'est le moins que l'on puisse constater : depuis leur création dans les années quatre-vingt et jusqu'en 2010, deux textes ont été publiés concernant les FRAC (circulaire du 3 septembre 1982 et circulaire nième 2002/006 du 28 février 2002) et une charte concerne les FRAC et les centres d'art contemporain (charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain de novembre 2000).

[68] Pour prendre connaissance de ce que représente l'action menée par ces deux types d'institution, nous vous renvoyons au document réalisé par Laurent Babé et Alexandre Coudray pour le compte du ministère de la Culture et de la Communication intitulé « Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la Culture (création artistique) ». Publiée en septembre 2013, cette documentation fait le bilan des activités menées en 2010. On peut noter la similitude des bilans : les 23 FRAC ont organisé 488 expositions fréquentées par 1 458 933 visiteurs et 192 977 scolaires, les centres d'art ont organisé 387 expositions fréquentées par 1 023 328 et 126 175 scolaires.

[69] Ces crédits sont de 22 millions de francs et pour reprendre les termes de la circulaire « le fonctionnement du Fonds doit être financé par le Conseil Régional sur des crédits propres à la région ». Autrement dit la responsabilité des FRAC se partage entre l'état et les collectivités territoriales, ce qui signifie aussi qu'ils dépendent des politiques culturelles nationales et locales.

L'objectif de « sensibilisation du public des régions aux formes contemporaines » est en revanche souligné, mais les moyens pour y parvenir ne sont pas clairement précisés. Le flou de la circulaire laisse une certaine marge de manœuvre aux directrices et directeurs de FRAC qui souhaitent principalement : « faire pénétrer les formes de la création contemporaine dans les lieux et territoires où elles n'étaient guère présentes »[70]. La liberté laissée aux directions des institutions se trouve dans la priorité qu'ils accordent au soutien à la création (le projet artistique) ou à l'accompagnement du public (le projet culturel).

La circulaire de 2002 précise considérablement le texte initial : parmi les trois missions données aux FRAC figure « la pédagogie » : mission qui reprend à « son compte la programmation régulière d'actions de sensibilisation et de formation vis à vis des publics »[71]. Ce qui est nouveau également, c'est l'intérêt que la circulaire porte aux publications des FRAC. Guy Amsellem, auteur de la circulaire en tant que délégué aux arts plastiques, salue en introduction la qualité des FRAC et remarque que « leur connaissance, grâce aux publications, ont contribué à l'élaboration d'un modèle »[72].

La circulaire détaille ensuite que le « programme d'actions pédagogiques doit guider l'action artistique du FRAC ». Pour l'état, c'est le projet culturel qui définit l'action artistique et non l'inverse. Pour ce faire les FRAC doivent : « favoriser l'appropriation de la collection, en utilisant une large gamme de propositions : développement de l'expression artistique, communication orale, publications ». Parmi ces propositions, c'est le rôle de la

[70] Introduction d'Alain Rousset in *Le livre du FRAC Aquitaine*, éd. Le Festin, Bordeaux, 2002, p.6.

[71] In circulaire : 2002/006 du 28 février 2002, en annexe, Volume 3, p.284.

[72] *id.*

publication qui est le plus explicitement développé : « Dans le domaine des publications, le FRAC doit offrir au public les possibilités d'aborder l'art contemporain mais aussi faciliter l'accès aux repères historiques et esthétiques à partir desquels se développe l'art actuel »[73]. L'État, à l'origine de la création des FRAC, ne tarde pas à favoriser l'utilisation du texte comme outil de sensibilisation dans ce type d'institution. Ce qui est mis en valeur dans la circulaire c'est l'accès à la connaissance, dont celle des repères historiques et esthétiques dont nous avons déterminé l'importance précédemment.

Les CAC répondent-ils à la même exigence ? Les premiers Centres d'Art Contemporain[74] voient le jour à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Comme les FRAC, ils sont nés à la faveur de la décentralisation culturelle, mais contrairement aux FRAC, ils relèvent tout d'abord d'initiatives privées, à l'exemple du Centre d'art de Meymac créé en 1979 par Caroline Bissière et Jean-Paul Blanchet.

Au début des années quatre-vingt, les centres d'art contemporain prennent leur essor grâce au soutien de l'état avec notamment la création du centre d'art de la Villa Arson à Nice (1984) et du Magasin à Grenoble (1986). Dans les « années 80 puis 90 : le public, puis « les publics » deviennent la référence majeure des politiques culturelles »[75] sans qu'il ne soit officiellement

[73] In circulaire : 2002/006 du 28 février 2002, en annexe, Volume 3, p.284.

[74] Appelés également en raison toujours de l'absence de texte de références « espace d'art contemporain », « lieu d'art contemporain », « musée d'art contemporain », « institut d'art contemporain » ou en fonction de la part prise par une collectivité dans son fonctionnement : Centre Régional d'Art Contemporain, centre municipal d'Art Contemporain, Musée régional d'art contemporain.

[75] Bordeaux Marie-Christine, « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques » in actes du Colloque international sur la médiation culturelle Montréal, 2008, p.5.

une priorité pour les centres d'art, pour la simple et bonne raison qu'aucun texte de référence n'a été rédigé par l'état pour préciser leurs missions et objectifs, cela jusqu'en 2000, année où est publiée la « charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain »[76]. Cette charte ne concerne pas exclusivement les CAC, mais plus largement tous les lieux institutionnels consacrés à l'art à l'exemple des FRAC et des écoles d'art.

Quelle que soit l'absence de textes cadres, l'intérêt des CAC, tout comme celui des FRAC, est de « convaincre les pouvoirs publics d'accorder plus de place à l'art vivant et à ses structures »[77]. Cet objectif est celui de de la DCA, association française des Directeurs des Centres d'Art[78] créée en 1992 dont la manifestation la plus claire est la publication d'ouvrages dédiés en grande partie à la question du public [79].

[76] Diffusée le 27 novembre 2000 aux préfets de régions par Madame Catherine Tasca, ministre de la Culture et de la Communication, la charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain a été élaborée après une large concertation menée tant avec les services de l'État qu'avec les élus des collectivités territoriales ou encore les représentants de ces institutions. Cette charte vise à mieux faire connaître et comprendre la politique de l'État vis à vis des écoles d'art, des fonds régionaux d'art contemporain et des centres d'art, tout en clarifiant les relations avec ces partenaires afin d'affirmer la liberté de création sous toutes ses formes. Elle vise également à mieux définir les responsabilités des institutions de l'art contemporain tant sur le plan artistique que sur celui de l'aménagement du territoire ou encore vis à vis des publics existants ou potentiels.

[77] In historique du réseau DCA disponible en ligne : https://www.dca-art.com/le-reseau-dca-et-ses-membres/historique (dernière consultation en avril 2020).

[78] Le nom de l'association sera légèrement modifié en 2007 pour devenir l'Association française de Développement des Centres d'Art.

[79] De 1994 à 1998 la DCA publie quatre ouvrages dont deux ont directement comme sujet le public : « Centres d'art et publics : l'affaire de tous » (janvier 1995), « Les publics : sensibilisation et formation » (novembre 1998).

Une volonté de publier à lire entre les lignes

Les premières publications de la DCA ont plusieurs objectifs. L'un d'entre eux n'est pas énoncé de façon très manifeste, mais compte beaucoup pour le développement des centres d'art. Ces publications permettent aux centres d'art d'accroître leur légitimité auprès de l'État et des collectivités. Les crédits versés aux actions des centres d'art dépendent de cette légitimité [80].

Pour les centres d'art, la difficulté est plus importante que pour les FRAC déjà soumis aux objectifs des politiques culturelles définis par les circulaires. Á la fin des années quatre-vingt-dix, les centres d'art doivent démontrer simultanément leurs capacités à sensibiliser le public, à utiliser les publications comme support de connaissance et à trouver dans ces actions une spécificité par rapport aux FRAC.

« Les premières années de DCA sont consacrées à des actions de sensibilisation menées avec le soutien du ministère de la Culture »[81]. À cela rien d'étonnant, si l'on considère que leur développement en dépend. Ce qui est plus surprenant, c'est la nature même de ces actions de sensibilisation qui reposent sur la publication de quatre ouvrages : *Les centres d'art de A à Z* (mars 1994), *Centres d'art et publics : l'affaire de tous* (janvier 1995), *Les éditions des centres d'ar*t (août 1996), *Les publics : sensibilisation et formation* (novembre 1998). *Les centres d'art de A à Z* « est tout autant un

[80] Dans un entretien qu'il accorde à la revue *Off Shore* (n°19, pp.7-13), Eric Mangion alors directeur du centre d'art contemporain la Villa Arson fait publiquement ce constat : « on nous demande souvent d'être plus efficace en termes de fréquentation, d'action avec l'éducation nationale ou de sensibilisation vers de nouveaux publics. Il en va pour notre légitimité « publique » et donc pour notre avenir ».

[81] https://www.dca-art.com/le-reseau-dca-et-ses-membres/historique (dernière consultation en août 2018).

guide contenant une foule de renseignements utiles sur l'histoire et la géographie souvent complexes de ces lieux »[82] qu'un manifeste « sur les fondements des programmes d'expositions, sur la philosophie de l'action culturelle, ou sur la question de la décentralisation »[83].

Ces actions ont pour objet principal de permettre aux lecteurs de ces ouvrages de comprendre le rôle des centres d'art. Autrement dit avec une pointe d'humour, ces actions éditoriales ont pour objectif de sensibiliser aux efforts de sensibilisation. Ces ouvrages comblent le vide laissé par l'absence de circulaires et proposent de définir l'action des centres d'art non de façon administrative, mais prospective. Ces ouvrages sont proposés comme des formes de réflexion et de débats qui ont pour principal objectif de valoriser l'action des centres d'arts.

Ces publications doivent être lues entre les lignes, celles qui les définissent à la fois comme des outils à l'usage politique (accroître une légitimité), pour développer la recherche (le travail prospectif), pour sensibiliser (s'ouvrir au public). Il nous faudra garder en tête ces distinctions, présentes dans les publications des institutions d'art contemporain, en séparant dans notre raisonnement ce qui relève de la politique, de la recherche et de la sensibilisation ou pour employer un terme plus approprié, de la médiation. Nous entendons par médiation tout processus permettant une compréhension de l'œuvre.

[82] https://www.dca-art.com/le-reseau-dca-et-ses-membres/historique (dernière consultation en août 2018).

[83] https://www.dca-art.com/le-reseau-dca-et-ses-membres/historique (dernière consultation en août 2018).

1.1.3. La médiation a-t-elle besoin d'un texte ?

Du point de vue des politiques publiques

Au moment de la création des FRAC et des CAC, la question de la médiation est, pour les politiques publiques, une dimension importante de leurs projets et activités. Comme le note Élisabeth Caillet :

> Pour accueillir les publics scolaires qui seuls permettaient de faire venir aux expositions de quoi satisfaire les collectivités territoriales qui demandaient une visibilité locale des institutions qu'elles subventionnaient, la fonction de médiation a dû être spécifiée.[84]

Ce qui est remarquable n'est pas tellement l'accueil confié aux scolaires, ni le besoin de « satisfaire les collectivités territoriales », c'est plutôt le fait que cette « fonction de médiation » a été spécifiée sans qu'aucune méthodologie appliquée à la vie de ces institutions ne soit précisée. Pour cette raison, l'élaboration de méthodes de travail pouvant permettre cette médiation est d'emblée un des enjeux des lieux d'art contemporain dont une partie du travail consiste à créer en la matière des « modèles »[85].

À la fin des années 1990, Catherine Trautmann souhaite que soient développées l'éducation à l'art et la médiation culturelle. Un répertoire des compétences de la médiation est élaboré[86] sous la coordination d'Élisabeth

[84] Caillet Élisabeth, « Profession et organisation : le cas paradoxal des arts plastiques » in revue *Culture & Musées*, n°2, 2003, p.57.

[85] Pour reprendre la formule utilisée par Guy Amsellem dans la circulaire de 2002.

[86] Le répertoire « Médiateurs pour l'art contemporain : répertoire des

E. Caillet alors cheffe du département de l'éducation et du développement artistique du ministère de la Culture. Le répertoire s'appuie sur des définitions particulières : celle de la connaissance, celle de la compétence et celle des activités.

La connaissance est définie en fonction du domaine dans lequel intervient la médiation : dans le domaine de l'art, la connaissance concerne par exemple l'histoire de l'art. Toujours selon le répertoire, la compétence est ce qui mobilise ces connaissances dans des actions. La médiation nécessite toujours une double compétence : une compétence scientifique (on ne peut pas faire la médiation de ce que l'on ne connaît pas), une compétence dite « pédagogique » (contrairement aux guides ou conférenciers qui transmettent un savoir, le médiateur accompagne). Au vu du rôle donné au médiateur par le répertoire, le texte pourrait servir la médiation comme un outil d'accompagnement. C'est une hypothèse dont nous devons vérifier les fondements en la confrontant aux points de vue des médiateurs et des directeurs d'institutions.

Du point de vue des médiateurs

Le « répertoire » dresse des définitions sans prescrire des méthodes de travail : le texte par exemple ne figure pas comme un outil particulièrement utile à la médiation. Le travail de définition des outils de la médiation n'est pas une tâche menée par des organismes publics. Ce travail d'élaboration des outils est pris en charge par des associations composées de

---

compétences » (La Documentation française, 2000), est élaboré par la Direction des Musées de France en association avec les universités (enseignant la médiation culturelle), et repris par la Délégation au Développement et aux Formations (DDF) puis par la Délégation aux Arts Plastiques.

professionnels de la médiation. Il en existe trois principalement : la MCA, l'association « Un moment voulu » et « Le Laboratoire des Médiations en Art Contemporain - Midi-Pyrénées » (lmac-mp), ces associations sont nées entre 1999 et 2002.

La MCA (Médiation culturelle association) est créée en 1999 pour proposer aux professionnels de l'art de réfléchir ensemble aux enjeux du métier de médiateur. Entre 2004 et 2008, cette association a conçu une charte[87] dont le cinquième principe (sur les sept que contient la charte) intitulé « Composer, par le truchement de l'objet » est le suivant :

> L'objet est considéré comme un moyen pour une rencontre avec ce qui est autre, avec les autres et avec soi. Matériel ou immatériel, il ouvre à une production inépuisable de sens et porte en lui les traces d'une histoire des hommes : ceux qui l'ont produit, utilisé, transformé, transmis, oublié, collecté, conservé, présenté, jusqu'à ceux qui le perçoivent et l'interprètent aujourd'hui. L'acte de médiation favorise l'actualisation de l'objet au présent. Il s'agit de composer, dans une démarche sensible autant que cognitive, en convoquant des connaissances savantes, des savoirs d'action et les ressources culturelles des participants. Dans cet esprit, la relation humaine directe demeure l'approche privilégiée. [88]

Pour la MCA, le travail de médiation revient à « composer » par l'objet pour pouvoir l'interpréter. Cette association favorise une « relation humaine directe » autant dire une médiation orale. Le texte n'occupe d'ailleurs aucune place dans la charte. Est-ce à dire que « le texte de médiation » dont nous entendons si

[87] Cette charte est disponible sur http://www.mediationculturelle.net/wp-content/uploads/Charte_Mca.pdf (dernière consultation en août 2017).

[88] http://www.mediationculturelle.net/wp-content/uploads/Charte_Mca.pdf (dernière consultation en août 2017).

souvent parler n'existe aux yeux des médiateurs que de façon très relative [89] ?

« Un moment voulu » existe depuis l'année 2000. Cette association rassemble les personnes en charge des relations des publics à l'art contemporain. Ces professionnels travaillent dans des institutions très différentes telles que des musées, des FRAC, des centres d'art, mais aussi au sein d'autres structures ayant une activité de production et de diffusion de l'art contemporain : dans certains lieux patrimoniaux, d'enseignement supérieur ou encore des centres hospitaliers. Selon Christelle Alin, présidente de l'association et responsable du service des publics à la *Villa Arson* :

> Cette association nationale contribue à identifier et valoriser les métiers, les missions, les compétences de cette profession dite de la médiation en posant la spécificité de celle-ci dans le champ de l'art contemporain. Elle a vocation à enrichir la réflexion sur les objectifs et les méthodologies de travail et a mis en place un réseau d'échange des connaissances et des compétences.[90]

Tout comme la MCA, « Un moment voulu » mène un travail de réflexion, valorisé à l'occasion de séminaires. Ces séminaires forment pour reprendre les termes d'Alin : « un corpus de sujets permettant d'identifier certaines problématiques posées par nos activités »[91]. Cinq séminaires ont été organisés,

---

[89] « L'écrit n'est pas le mode de communication privilégié d'un milieu qui se défend de fonctionner sur le mode du discours. Dans l'art contemporain, on revendique volontiers le mode de l'approche intuitive » in Jacobi Daniel et Delphine Miège, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *Quadern de Filologia, Estudis Linguistics*, vol.X, 2005, p.113.

[90] Christelle Alin, « édito » in revue *Semaine*, n° 47.07, p.4.

[91] Christelle Alin, « Les séminaires annuels », in revue *Semaine*, *op.cit.*, p.7.

décrits en détail dans la revue *Semaine* n°47.07 [92]. Ils portent comme titres « Comment apprendre à voir ? », « Quel(s) lieu(x) commun(s) de la médiation ? », « La « pratique » comme moyen d'accès aux œuvres d'art contemporain », « La conduite de projet et la médiation de l'art contemporain : quelles démarches ? », « Outils numériques et médiation de l'art contemporain ». Autant de sujets abordés sans que la question de l'utilisation du texte soit clairement énoncée dans le déroulé des programmes de ces séminaires[93].

Le « lmac-mp » a pour origine une formation continue pour les médiateurs en art contemporain initiée fin 2002 par la DRAC Midi-Pyrénées. Le LMAC est un réseau de formation, d'expérimentations, de recherche et d'échanges autour de la médiation en art contemporain qui rassemble plus d'une cinquantaine de professionnels et de structures. Issus de centres d'art, musées, associations ou services culturels de collectivités locales de la région Occitanie, ses membres se retrouvent deux fois par an pour échanger et initier des recherches et des actions.

Comme le déclare Jean-Christophe Vilatte**,** chercheur qui accompagne le LMAC-MP : « Le texte est aujourd'hui incontestablement la première référence qui s'impose en matière de médiation » et ajoute : « Le texte est un outil d'aide à l'interprétation. »[94]. Cette affirmation rejoint les principes énoncés par la MCA en un point : la médiation consisterait à

---

[92] Christelle Alin, « Les séminaires annuels », in revue *Semaine*, *op.cit*., p.7.

[93] Il faut toutefois noter que le LMAC-MP a organisée des journées professionnelles intitulées « La médiation écrite en art contemporain. Un espace partagé » qui se sont déroulées au Musée « Les Abattoirs » à Toulouse, du 30 novembre au 1 décembre 2010.

[94] Vilatte Jean-Christophe, « Le texte au musée », article disponible sur : https://www.lmac-mp.fr/les-textes-de-jean-christophe-vilatte_19.php (dernière consultation en août 2018).

interpréter, « à passer d'un langage à un autre » pour revenir à la formule énoncée par Jean-Charles Vergne au cours d'un entretien qu'il nous a permis de réaliser avec lui. Les points de vue divergent toutefois : pour la MCA la première référence en matière de médiation, c'est l'oral.

Du point de vue des directeurs d'institution

Les trois directeurs de FRAC interrogés ont une approche de la médiation assez similaire. Avant d'en prendre connaissance, il est utile de présenter chacun d'eux. Claire Jacquet, directrice du FRAC Aquitaine, et Yannick Milhoux, directeur du FRAC Limousin, ont été formés à l'Université en Histoire de l'art, et Jean-Charles Vergne, directeur du FRAC Auvergne, à l'École de commerce. Claire Jacquet a été commissaire d'expositions au Centre national de la photographie puis au Jeu de Paume. Critique d'art, elle a notamment créé, en 1996, le Journal du Centre de la photographie et cofondé la revue « Trouble ». Y. Milhoux a été codirecteur de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, une institution qui rassemble dans le même lieu un FRAC et un centre d'art, avant de prendre la direction du FRAC Limousin en 2000. J.C Vergne est depuis 1996 le directeur du FRAC Auvergne, direction qu'il a pris quelques années seulement après la fin de ses études en École de commerce. Comme il le dit lui-même, c'est la littérature qui l'a amené à l'art et son approche de l'utilisation du texte dans les expositions d'art contemporain est marquée par une très grande exigence littéraire et un goût très prononcé pour l'Histoire de l'art.

Quel est le point de vue de ces trois directeurs, experts de l'Histoire de l'art, sur la médiation ? Pour être plus précis : le texte est-il à leur

sens un outil de médiation ? Dans les entretiens qu'ils nous ont accordés, la question de la place du texte dans la médiation n'est jamais abordée frontalement, si l'on peut l'exprimer ainsi. Chacun d'entre eux, à sa manière, évoque ce sujet sans en préciser réellement les caractéristiques. Ils sont en ce sens assez proches des associations de professionnels de la médiation. À la question soulevée à propos des exigences de l'État sur l'utilisation du texte dans la médiation, J.C Vergne déclare ne jamais en avoir perçu.

Si les caractéristiques du texte de médiation ne sont pas précisées, les caractéristiques des différents textes publiés par leurs institutions sont par contre soigneusement décrites. La publication de ces textes fait preuve d'une grande exigence. Ces textes, ce sont les notices des œuvres, les textes sous forme de dépliants, feuilles de salle ou livrets mis à la disposition du public lors de son entrée dans l'espace d'exposition et les textes des catalogues d'exposition vendus à l'accueil.

Á son arrivée au FRAC Aquitaine en 2007, C. Jacquet a entrepris la réécriture de l'ensemble des notices des œuvres présentes dans sa collection. Ces notices étaient composées jusqu'alors de simples « coupés-collés ». Ces notices servent à la fois à l'archivage de la collection et à sa diffusion lorsqu'elles sont utilisées dans les cartels des expositions présentées au public. Pour C. Jacquet la présence et la lisibilité de ce cartel sont des principes fondamentaux auxquels on ne peut déroger. Comme elle nous l'a indiqué, ce cartel représente les fonctions du FRAC « en permettant l'accès à la compréhension de l'œuvre »[95]. Au FRAC Aquitaine, ce cartel se compose de trois parties : une partie de description, une seconde dotée d'un investissement théorique, critique ou historique, et une troisième plus « libre ».

[95] In entretien Claire Jacquet, en annexe, Volume 2, p.32.

Le travail de J.C Vergne est tout aussi exigeant, ces textes sont à ce point importants qu'il en prend seul la charge. Il est en effet le principal auteur des textes publiés par le FRAC Auvergne. À ses yeux, une des responsabilités du directeur est d'assurer une autorité éditoriale sur les actions de l'institution qu'il dirige. Comme il l'explique, le travail d'écriture des catalogues et du dépliant nécessite autant de temps et d'attention que la conception d'une exposition, il ne comprend d'ailleurs pas que des institutions puissent ne pas avoir une telle exigence.

Le point de vue de Y. Milhoux apporte de nouvelles informations. Pour Y. Milhoux le travail de rédaction ne s'arrête pas forcément à la publication du dépliant. Il décrit bien la façon dont l'exposition crée des connaissances, qui nécessitent de réécrire le dépliant au cours de sa présentation. Il développe une autre idée qui rejoint l'analyse faite par C. Jacquet et J.C Vergne : dans tout texte, il y a une part de perte.

Pour Y. Milhoux cette perte est conditionnée par les aléas de la retranscription et de la numérisation. Pour C. Jacquet, cette perte peut être l'occasion d'un renouvellement du discours sur l'art. Confier des œuvres de la collection du FRAC Aquitaine à des auteurs (romanciers, dramaturges, poètes) contribue pour elle a en partager le sens. Pour J.C Vergne, toute interprétation, tout passage d'une langue à une autre suscite de la perte. Du point de vue de ces directeurs d'institution, les textes publiés ont une importance significative dans l'action de leurs institutions. Pour autant, ils ne les qualifient pas de façon clairement énoncée comme des textes de médiation.

Chapitre 2 :
Caractéristiques des textes mis à disposition du public

1.2.1. Des textes courts pour s'approcher des œuvres

Une promotion par le titre d'exposition

Les documents mis à disposition du public dans les expositions d'art contemporain ont des appellations variées sans que leur emploi ne renvoie à des pratiques éditoriales précises. Nous avons constaté que des responsables d'institution pouvaient qualifier une publication en lui attribuant un nom qu'elle ne portait pas ou en utilisant indifféremment une variété de termes tels que « dépliant », « livret », « guide » ou « journal ».

Une certaine confusion règne autour de l'usage de ces appellations. Lorsque nous avons commencé à dresser une typologie de ces documents, il nous est très rapidement apparu que seule la quantité de textes qu'ils contiennent pouvait permettre de créer des distinctions. Nous avons donc analysé l'ensemble des documents sous l'angle de l'importance des contenus rédactionnels qu'ils proposaient, ce qui nous a permis de dresser trois catégories et d'en étudier les spécificités : les textes courts, les textes abrégés, les textes détaillés.

Quels que soient le nom ou la forme des documents mis à disposition, le titre de l'exposition figure toujours au premier plan. Ce titre fait l'objet d'une rédaction attentive pour garantir la promotion de l'exposition. Comme nous l'a déclaré J.C Vergne : « Une exposition dont le titre est mal choisi fonctionnera nettement moins bien, en termes de public, qu'une exposition qui a un titre travaillé »[96]. Le titre d'une exposition est « fondamental », souligne le directeur du FRAC Auvergne, il joue un rôle particulier, différent du titre des œuvres.

[96] In entretien Jean-Charles Vergne, en annexe, Volume 2, p.86.

Nous avons pu constater que les titres des expositions présentées par des institutions sont majoritairement donnés par celles-ci ; ils sont rarement proposés par les artistes à l'exception notable des expositions monographiques[97]. L'alternance entre exposition monographique et exposition collective est l'usage dans les institutions à de rares exceptions[98]. Dans le cas des expositions collectives, on voit mal comment un seul artiste pourrait qualifier le travail de l'ensemble. Nous n'avons pas d'exemple de ce type dans notre corpus. En revanche, le titre d'une œuvre présente dans une exposition collective est parfois utilisé pour intituler l'ensemble. Cela a été le cas au FRAC Auvergne avec les expositions *Même pas mort*[99] (2008), *Just with your eyes I will see*[100] *(2009) et Analgesia*[101] *(2009) :* trois titres qui correspondent à des œuvres acquises par le FRAC Auvergne. L'emploi de ces titres permet de communiquer et également de valoriser une œuvre de la collection.

Nous avons relevé soixante-trois titres issus d'expositions réalisées entre 1998 et 2010 par le FRAC Auvergne. Ces titres représentent

---

[97] Les expositions monographiques peuvent tre l'objet d'un travail in situ réalisé par un artiste. Dans ce cas l'exposition devient une œuvre à part entière, son titre est alors conçu par l'artiste.

[98] Entre 1998 et 2010, le « Creux de l'enfer » est un des rares centres d'art en France à proposer quatre expositions monographiques pour une exposition collective.

[99] *Même pas mort* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 28 novembre 2008 au 18 janvier 20O9 à La Résidence Dompierre sur Besbre, c'est également le titre d'une œuvre de Marc Geneix acquise par le FRAC Auvergne en 2006.

[100] *Just with your eyes I will see* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 24 janvier au 23 mars 20O9 au Fonds d'Art Moderne et Contemporain de Montluçon, c'est également le titre d'une œuvre d'Emmanuel Lagarrigue acquise par le FRAC Auvergne en 2008.

[101] *Analgesia* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 11 juillet au 31 août 2009 à La Résidence Dompierre sur Besbre, c'est également le titre d'une œuvre de Marc Geneix acquise par le FRAC Auvergne en 2006.

typiquement ce que nous retrouvons par ailleurs dans notre corpus. 60% de ces expositions étaient monographiques et portaient le nom et prénom de l'artiste exposé, soit 41 titres dont le quart était accompagné d'un sous-titre. La moitié de ces sous-titres correspondait aux titres d'une des œuvres présentées : Alain *Séchas – La pieuvre*[102] (2010)*, Katharina Grosse – The Flowershow*[103] (2008)*, Loris Gréaud – Ending Introduction*[104] (2006)*, Claude Lévêque – Novicio en la noche*[105] (2006)*, Carla Arocha – Chris*[106] (2006)*.* Ces sous-titres démontrent de nouveau une volonté de promouvoir le travail du FRAC, sa capacité à acquérir des œuvres (*La pieuvre*, *Ending Introduction*), à en produire, que ce soit comme une forme éphémère, celle de l'installation *in situ* (The *Flowershow*, *Novicio en la noche*) ou plus pérenne (*Chris*)*.*

Cette volonté de promotion s'accorde à des contraintes communicationnelles que l'on peut repérer dans les titres du FRAC Auvergne, au premier rang desquelles la brièveté. Le plus long titre utilisé en douze ans

[102] *Alain Séchas – La pieuvre* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 1 juin 2010 au 10 avril 2013 au C.H.U Estaing – Clermont-Ferrand. *La pieuvre* est le titre d'une œuvre d'Alain Séchas acquise par le FRAC Auvergne en 1994.

[103] *Katharina Grosse – The Flowershow* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 30 novembre au 20 janvier 2008 aux écuries de Chazerat, Clermont-Ferrand. *The Flowershow* est le titre de l'installation réalisée par Katharina Grosse aux écuries de Chazerat durant cette même exposition.

[104] *Loris Greaud – Ending Introduction* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 2 juin au 10 septembre 2006 au 13bis, Clermont-Ferrand. *Ending Introduction* est le titre d'une œuvre de Loris Gréaud acquise par le FRAC Auvergne en 2004.

[105] *Claude Lévêque – Novicio en la noche* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 2 juin au 10 septembre 2006 aux écuries de Chazerat, Clermont-Ferrand. *Novicio en la noche est* le titre du dispositif in situ réalisé par Claude Lévêque aux écuries de Chazerat durant cette même exposition.

[106] *Carla Arocha – Chris* est une exposition présentée par le FRAC Auvergne du 22 septembre au 22 octobre 2006 aux écuries de Chazerat, Clermont-Ferrand. *Chris* est le titre d'une œuvre réalisée par Carla Arocha pour cette même exposition.

comporte cinquante-trois caractères et le plus court cinq, la moyenne de l'ensemble est de dix-neuf caractères, ce qui correspond à peu de chose près à la longueur du titre *La chute des corps* (2007). Les titres choisis sont courts et majoritairement en français, si on exclut les titres sous forme de nom. Sur les quarante titres ou sous-titres, vingt-trois sont en français, douze en anglais et quatre dans diverses autres langues. Ces titres sont plutôt faciles à mémoriser, ou du moins ils ne cherchent pas à rendre la mémorisation compliquée. Se souvenir d'eux, c'est se rappeler qu'une exposition a lieu et que l'on peut la visiter.

Une identification par le cartel

L'usage du cartel est répandu dans les institutions publiques. La principale caractéristique des textes de ces cartels est de permettre l'identification de l'œuvre. Les mots ou noms présents sur les cartels constituent un texte. Le texte des cartels est caractérisé par sa brièveté. Le cartel est également nommé « étiquette » ou « notice », quoique cette dernière appellation recouvre un travail d'écriture plus grand dont l'objectif, comme nous allons le démontrer, est non seulement d'identifier mais aussi de commenter. Un cartel est composé de plusieurs rubriques :

- Nom de l'artiste
- Titre de l'œuvre
- Année de création
- Techniques ou/et matériaux employés
- Dimensions
- Appartenance (collectionneur privé ou public)

Renseigner ces rubriques apporte des informations. Le cartel est la carte d'identité de l'œuvre, souvent placée à proximité. Il permet une première appréhension de l'œuvre. Une des premières approches du public est de lire les

cartels affichés dans les expositions[107] avant même de regarder les œuvres[108].

Les rubriques peuvent être très détaillées, comme en témoignent les préconisations fournies par le document d'aide à l'utilisation du logiciel « Navigart »[109]. Au service des organismes gérant des collections publiques d'art moderne et contemporain, ce logiciel « permet de constituer une banque de données commune « (textes et images) »[110]. La constitution de cette banque de données est l'objectif du réseau « Videomuseum »[111]. La plateforme est composée de plusieurs portails dont le « portail des collections des 23 FRAC » utilisé lors de nos recherches. Les personnes chargées de l'archivage, qui ont pour mission d'enregistrer les données des collections de leur FRAC sur « Videomuseum », se servent pour cela du logiciel « Navigart ».

Faire un relevé de l'identité d'une œuvre est complexe : les

[107] A ce sujet, on peut se référer à Paulette Mc Manus, « Attention ! les visiteurs lisent vos textes dans les musées » in *Lettre de l'OCIM*, Dijon, 1992, pp. 9-12 et Hana Gottesdiener, « La lecture des textes dans les musées d'art » in *Publics & Musées*, Paris, 1992, pp. 75-89.

[108] C'est ce que nous a expliqué J.C Vergne dans l'entretien qu'il nous a accordé : « on voit bien le réflexe des gens qui, devant une œuvre très souvent commencent par lire la notice et ensuite vont accorder du temps, mais souvent un temps qui est finalement assez court. ».

[109] Ce document réservé aux équipes des institutions, nous a été fourni par les services du FRAC Aquitaine.

[110] In « Plaquette de présentation du réseau Vidéomuseum » disponible sur https://www.videomuseum.fr/plaquettes/ (dernière consultation en août 2018) Plaquette_Videomuseum_FR_20180427.pdf (dernière consultation en août 2018).

[111] La plaquette de présentation du réseau présente en détail ses objectifs : « Videomuseum est le réseau des musées et organismes gérant des collections publiques d'art moderne et contemporain (musées nationaux, régionaux, départementaux ou municipaux, Centre national des arts plastiques qui gère la collection nationale dite Fonds national d'art contemporain (Fnac), FRAC, fondations) qui se sont regroupés pour développer, en commun, des méthodes et des outils utilisant les nouvelles technologies informatiques et numériques afin de mieux gérer et documenter leurs collections, ainsi qu'en diffuser la connaissance. »

préconisations de « Navigart » au sujet de la rubrique « titre » par exemple, permettent de mesurer l'étendue de la difficulté. « Navigart » prévoit pour la saisie du titre différentes possibilités :

1.Le titre est donné par l'artiste : il s'agit alors du titre dit « principal »

2.Le titre est donné par une autre personne que l'artiste : il s'agit alors d'un titre dit « attribué »

3.Le titre appartient à une série dont il convient d'indiquer le titre après le titre principal

4.Le titre principal est en langue étrangère dont il convient d'indiquer la traduction après le titre principal

5.Le titre principal a succédé à un ancien titre donné par l'artiste qu'il convient d'indiquer après le titre principal

6.Le titre principal a succédé à un ancien titre qu'il convient d'indiquer après le titre principal

7.Le titre principal a un « sous-titre » qu'il convient d'indiquer après le titre principal

La rubrique « titre » n'est pas la seule à être l'objet de nombreuses variations. Pour les dimensions de l'œuvre par exemple, il est noté dans la fiche d'aide à l'utilisation de « Navigart » :

> Les dimensions principales seront celles de l'œuvre encadrée ou de l'encombrement total de la sculpture. Pour les cadres, en hors marges les dimensions de la vue. Pour les sculptures, les dimensions du socle seront saisies en dimensions annexes.[112]

Ces consignes, reconnaissons-le, doivent parfois laisser les archivistes dans

[112] Guide d'utilisation de la base de données « Navigart », en annexe, Volume 3, p.299.

une certaine expectative. Prenons un exemple[113] choisi avec soin pour démontrer l'étendue du problème auquel peut être confrontée toute personne souhaitant offrir des informations synthétiques, comme celles saisies par le FRAC Corse à la suite de l'acquisition en 2005 d'une œuvre de Mohamed El Baz (Fig.6) :

- Nom de l'artiste : Mohamed El Baz
- Titre de l'œuvre : *Bricoler l'incurable. Détails Niquer la mort / Love suprême*
- Date de création : 2005
- La technique ou/et les matériaux : grande carte du monde composée de 4 panneaux et de 10 tirages photographiques numériques couleurs
- Dimensions : 310 x 102 cm (chaque panneau), 180 x 120 cm (10 photographies), 600 x 500 cm (1 photographie)

Comme le signale le livret du Centre Régional d'Art Contemporain (CRAC) de Sète où a été présentée l'œuvre en question (Fig.6) dans l'exposition *Voix off* [114], *Bricoler l'incurable* est un « titre générique donné par Mohamed El Baz à son œuvre ». Ce titre est, pour reprendre de nouveau les termes du livret : « apparu lors de l'exposition « Le milieu du Monde » en 1993 » :

> Chaque installation est conçue comme un « détail » de l'ensemble. Ce qui signifie que la datation précise de cette œuvre devrait se présenter sous forme de période, depuis la création du titre générique en 1993 jusqu'à l'apparition d'un nouveau détail de l'œuvre en 2005 dont le titre est plutôt un sous-titre. Le livret du CRAC de Sète ajoute des précisions, *Niquer la mort / love suprême* : « est une œuvre in progress. Sans cesse réinventée, elle continue à se développer à l'occasion de chaque nouvelle exposition par l'apport de nouvelles

[113] Exemple donné dans le respect de notre corpus qui rappelons-nous consiste à s'intéresser à des œuvres produites entre 1998 et 2010 dans des expositions présentées par des FRAC ou centres d'art.

[114] « Voix off » exposition présentée du 16 octobre au 31 décembre 2005 au Centre Régional d'Art Contemporain de Sète.

productions »[115]

L'apport de nouvelles productions génère de nouveaux matériaux et confère à l'œuvre d'autres caractéristiques. La formulation par le FRAC Corse des éléments du cartel pourrait être, aux vues de ces indications, revisitée ainsi :

- Nom de l'artiste : Mohamed El Baz
- Titre de l'œuvre : *Niquer la mort / Love suprême*
- *Sous-titre : Détails*
- Série : *Bricoler l'incurable*
- Date de création : 1993 - 2005
- La technique ou/et les matériaux : Variables
- Dimensions : variables

Le texte du cartel est ce que l'on pourrait appeler, en s'inspirant des recherches de Gérard Genette, un paratexte de l'œuvre. Dans *Seuils*[116], Genette désigne par le terme "paratexte" ce qui entoure et prolonge le texte littéraire. Il en distingue deux sortes : le « péritexte » (le titre, les sous-titres, les intertitres, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture...) et l'épitexte (les entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes). Le texte du cartel fonctionne comme un « péritexte » dont la définition s'appliquerait au domaine de l'art, il est ce qui entoure et prolonge l'œuvre.

Le cartel se trouve au « seuil » de l'œuvre, ce seuil est un lieu

[115] In livret de l'exposition « Voix off » p.12, disponible, en annexe, Volume 3, p.46.

[116] Genette Gérard, *Seuils*, éd. Du Seuil, Paris, 1987.

décisif, celui où s'opère sa médiation. Parce qu'il est utile de la définir succinctement avant d'en dessiner plus précisément les contours, nous considérerons la médiation comme un processus permettant une compréhension et la résolution des conflits[117]. Il est important de percevoir le rôle des textes du cartel dans le processus de médiation. Identifier ne signifie pas comprendre, d'autant plus dans la pratique contemporaine où cette identification est parfois rendue très complexe. Identifier constitue une des premières opérations qui peut conduire à une compréhension. C'est par l'élaboration du discours de médiation que le texte des cartels peut devenir un élément de médiation. La caractéristique principale du cartel est de permettre l'identification de l'œuvre. Cette identification rend possible l'élaboration d'un travail de médiation mais n'en constitue pas la seule ressource. Le texte du cartel est un « péritexte ». En ce sens il prolonge l'œuvre, ce prolongement, nous le verrons par la suite, fait de lui non seulement une ressource pour la médiation, mais aussi un espace du processus artistique.

Une orientation par le plan d'exposition

Les plans sont diffusés soit sur une feuille A4 disponible à l'accueil des expositions, soit intégrés à un document plus important. Ces plans utilisent la totalité ou une partie des éléments du cartel (nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de création, etc.). Ils peuvent être édités comme des sortes de cartels volants qui complètent la présence des cartels disposés au mur ou peuvent

[117] Cette deuxième acception du terme peut laisser songeur. À l'occasion de la deuxième édition de l'exposition « La force de l'art » (Grand Palais, Paris, 24.04 -01.06.09), des groupes de visiteurs étaient accompagnés par des « médiateurs culturels ». Cette formulation était floquée en blanc sur le dos de leur t-shirt noir à ce point ressemblant à ceux des agents de sécurité, que l'on pourrait légitimement penser que ces médiateurs étaient là dans un rôle pacificateur.

donner la possibilité d'en réduire la présence.

Entre 1998 et 2010[118], l'utilisation d'un plan sur une feuille A4 est d'usage courant au CRAC de Sète. Ce CRAC n'est pas la seule institution à employer un plan, mais elle est une des rares à le publier sur un support indépendant. Le plan de l'exposition *Afinitats électives – L'empathie des parties*[119] en est un exemple. Ce plan était constitué d'une feuille volante comprenant le titre de l'exposition, les dates de sa présentation, les noms des commissaires et ceux des artistes présentés sans que soient diffusés d'autres éléments d'identification. Ce plan avait la particularité assez inédite de représenter les œuvres par leurs illustrations[120] sans que soient signalés leurs titres. Dans cet exemple, le plan vient compléter un dispositif de cartels disposés non pas à proximité de chaque œuvre, mais rassemblés dans une fiche commune à l'entrée de la salle où se trouvent réunies les œuvres.

Un autre exemple issu du CRAC nous permet d'aborder un autre type de plan. L'exposition à laquelle fait référence ce plan est cette fois-ci monographique et, notons-le, vidéographique : il s'agit d'*Incanta*[121] de Marie-Alberto Jeanjacques. Onze films sont présentés dans une seule et unique salle à l'aide de neuf vidéoprojecteurs. Chacune de ces œuvres est identifiée sur le plan à l'aide de pastilles numérotées, pastilles que l'on retrouve à côté du plan, suivie du titre des films, de la technique employée, de l'année de création et du

[118] En tout cas, c'est l'usage qu'il nous a été permis d'observer en assistant Noëlle Tissier en 2006 puis en disposant des livrets d'exposition édités par ce centre d'art entre 2000 et 2009.

[119] *Afinitats electives, L'empathie des parties* est une exposition présentée par le CRAC de Sète entre le 16 janvier au 8 mars 2009.

[120] En l'occurrence des dessins faits à la main.

[121] *Incanta* est une exposition présentée par le CRAC de Sète entre le 30 octobre 2009 au 17 janvier 2010.

type de projection. Le nom de l'artiste est signalé en tête du document. La nécessité de ce type de plan semble assez évidente. Pour garantir la qualité des projections, la salle d'exposition est plongée dans une semi-obscurité. L'usage des cartels au mur est rendu impossible, au mieux ils pourraient être placés avant l'entrée de la salle, mais se repérer à l'intérieur demanderait alors un effort de mémorisation très important. Posséder ce plan pendant la visite est dans ce cas une nécessité pour le public, il peut grâce à lui s'orienter.

Ce plan présente la singularité d'être accompagné d'un « épitexte » qui prolonge le sens des œuvres exposées à l'intérieur de leur support de signalisation dont ne peut se passer le visiteur. Il s'agit d'un entretien entre Marie-Alberto Jeanjacques et une autre artiste, Karen Hottois. Contrairement au plan, travaillant peut-être même contre lui, cet entretien est une interprétation poétique de l'exposition, qui permettrait à l'artiste de désorienter le public :

> Qui vive ?
> Les hommes, le chien, la sentinelle sont gagnés par la nuit. Leur ballet est immobile.
> Que dois-je regarder ?
> La rôdeuse est sans cesse reportée. Elle s'attarde, égarée dans ce bal vert et blé. Elle étire et multiplie ses lignes - lorsqu'elle apparaît, elle est divisée. Elle fissure et se disloque. À la disparition de la figure, que reste-t-il ? Visage sans visage. Ses cheveux longs et flaves, labiles et laineux en creux. Un souvenir, un pouls coloré, faible, régulier qui s'élève, péniblement.[122]

[122] Texte présent sur la feuille de salle comprenant le plan de l'exposition *Incanta*, en annexe, Volume 3, p.44.

1.2.2. Des textes abrégés pour retenir l’attention du public

Des notices pour commenter

En premier lieu, il faut définir ce que nous désignons par « notice ». Le terme est employé de très nombreuses façons. Le cartel est parfois nommée « notice » sans distinction notable entre l'un et l'autre. Telle qu'elle se présente dans notre collecte de textes mis à disposition du public, la notice diffère du cartel par la longueur de son texte.

Toutes les institutions ne font pas la même utilisation de ces « notices ». Ces dernières sont généralement composées de deux types de textes, le chapeau et le feuillet. Le chapeau de la notice est constitué d'un texte très bref contenant le plus souvent les éléments habituellement présents dans le cartel, mais ce texte peut également être biographique (exemple ci-dessous). Le feuillet de la notice est un texte d'environ mille cinq cents signes en moyenne. Une partie de ce feuillet est dédiée à la description de l'œuvre, c'est-à-dire relève ses contenus apparents. Une autre partie du feuillet commente l'œuvre, relève ses contenus non-apparents, c'est à dire l'explique, l’interprète, la juge à l'aide de repères biographiques, historiques ou par une approche critique. En voici un exemple issu du journal de l'exposition *Prisonniers du soleil, Érudition concrète 2* [123] :

[123] *Prisonniers du soleil, Érudition concrète 2* est une exposition présentée par le FRAC Ile-de-France, « Le Plateau » entre le 11 mars et le 10 mai 2010, disponible en annexe, Volume 3, p.80.

Hubert Duprat
Né en 1957 à Nérac
Vit et travaille à Claret

Œuvre exposée
Sans Titre, 2008
Cristaux de calcite (spath d'Islande)
Hauteur : 100 cm
Diamètre : 80 cm
Socle : 125,5 cm
Plateau : 96 x 99 cm
42 cercles de cristaux empilés et présentés sur un socle en bois, colle
Production Centre International d'Art et du Paysage
Collection FRAC Limousin, Limoges

Grand cylindre qui pourrait évoquer la section d'une colonne, cette œuvre *a priori* abstraite et minimale, abrite une structure cristalline complexe. Comme dans un jeu de construction sophistiqué, cet assemblage de petites « briques » minérales, transparentes et disjointes, est réalisé en calcite translucide appelé « spath d'Islande ». Ce cristal possède des propriétés de biréfringence, soit la particularité de dédoubler les rayons de lumière, et donc les images que l'on voit à travers, suscitant ainsi une sorte de grésillement visuel. La géométrie naturellement biaise du minéral rhomboédrique, aux six faces en forme de losange et sans aucun angle droit, rend tout empilement malaisé. Cette disposition architecturale en quinconce, élaborée par l'artiste en suivant un maillage régulier et ajouré, résulte d'un travail particulièrement délicat. L'articulation de la partie et du tout sous-tend le travail d'Hubert Duprat. Ses œuvres mettent souvent en jeu des processus de fragmentation et de recomposition de la matière, en utilisant des éléments naturels aux formes et constitutions raffinées - des bras de coraux, des galets d'ambre ou ces minéraux géométriques. Appuyées sur des recherches à la fois curieuses et approfondies en sciences naturelles comme en histoire de l'art, ces formes simples et discrètement séduisantes jouent souvent, comme ici, une partition ambiguë entre naturalisme et illusion, effet visuel et évidence matérielle, structure naturelle et construction humaine, minimalisme et ornementation.[124]

[124] Marie Baloup (chargée de l'action éducative au FRAC Île-de-France),

Cette notice porte deux chapeaux, le premier est biographique, le second présente les éléments d'identification. Un feuillet succède à ces chapeaux, avec schématiquement dans les premières lignes une partie principalement descriptive (« grand cylindre », « structure cristalline », « assemblage de petites briques minérales ») suivie d'une présentation de l'œuvre (Fig.7) et de la démarche de l'artiste. Typiquement, cette notice nous commente l'œuvre. Les explications données sont d'ordre scientifique (« propriétés de biréfringence », « minéral rhomboédrique »). Des interprétations sont données à plusieurs reprises (« l'articulation de la partie et du tout sous-tend le travail d'Hubert Duprat », « ses œuvres mettent souvent en jeu des processus »). Un jugement critique est apporté en toute fin de notice (« ces formes simples et discrètement séduisantes jouent souvent, comme ici, une partition ambiguë »).

Les textes de ces notices sont-ils des textes de médiation ? Nous serions tentés de le penser : l'action de juger, d'expliquer, d'interpréter, participent à la médiation d'une œuvre. Les textes de notices tout comme ceux des cartels ou des plans ne peuvent pourtant être qualifiés selon nous de textes de médiation sans donner l'impression qu'ils pourraient à eux seuls en prendre la charge. L'exemple volontairement choisi précédemment démontre de plus que la richesse des commentaires ne va pas forcément dans le sens d'une meilleure compréhension. En tout cas, il nous est permis de douter sur ce point de l'effet des termes employés, très spécialisés.

Guillaume Désanges (commissaire de l'exposition), Amélie Gaucher (Doctorante en Arts Plastiques) et Hélène Meisel (Doctorante en histoire de l'art) sont collectivement crédités pour l'ensemble des notices de ce journal d'exposition sans que l'on puisse savoir précisément quel est l'auteur(e)s ou sont les auteur(e)s de cette notice.

Le « texte de médiation » est une formulation courante. Son emploi est absent dans les textes mis à disposition du public : aucun d'eux est intitulé de la sorte, mais les spécialistes du sujet en usent volontiers sans toutefois relever ses caractéristiques. Nous pensons notamment à J. Glicenstein. Dans *L'art contemporain entre les lignes*, l'auteur s'interroge sur le « texte de médiation » et fait le surprenant constat que toute réponse aux questions relatives au texte de médiation : « ne mène malheureusement nulle part »[125].

Nous pensons de notre côté que l'étude de ces textes, dits de « médiation », mène précisément à douter du bien-fondé de cette formulation. Et c'est l'analyse de J. Glicenstein qui nous conduit indirectement à cette hypothèse. Selon lui :

> Tout le problème tient au fait qu'un texte de médiation ne peut être autonomisé. Sa raison d'être n'est pas d'exister par lui-même : elle est d'accompagner des objets, une œuvre ou une série d'œuvres et d'en être un complément utile.[126]

C'est ce que nous pensons, le « texte de médiation » n'existe pas par lui-même. Dans ce cas, pourquoi ne pas lui ôter cette qualification ? Une qualification embarrassante selon nous parce qu'elle caractérise un ensemble de textes dont les objectifs ne sont pas uniquement de permettre la médiation. Les textes mis à disposition du public dans les expositions sont des compléments utiles à la médiation, mais encore faut-il préciser les principales caractéristiques de

[125] Glicenstein Jérôme, *L'art contemporain entre les lignes : textes et sous-textes de médiation*, *op.cit.*, 2013.

[126] *Id.*

cette utilité. Les documents dont nous disposons nous permettent de dire que les textes présents sur les cartels servent à identifier, les textes présents sur les plans servent à s'orienter, les textes présents dans les notices servent à commenter. Nous n'ignorons pas que ces premières définitions méritent d'être complétées, en particulier lorsque les artistes interviennent dans leur rédaction, c'est l'un des sujets des chapitres suivants.

Selon J. Glicenstein, la raison d'être du texte mis à disposition du public est d'accompagner les œuvres et d'en être un complément utile « pour s'adresser de la manière la plus efficace possible à des lecteurs potentiels ». Cette définition du « texte de médiation », tout comme son appellation, ne nous satisfait pas entièrement. Les textes mis à disposition dans les expositions n'accompagnent ni tout à fait les œuvres, ni totalement le public, ils ne se situent pas entre les deux comme nous avons tendance à le penser par facilité schématique. L'existence des expositions d'art contemporain repose sur une relation unissant les œuvres, le public et le texte - c'est en tout cas une des hypothèses que l'on souhaite suivre. Pour ce faire, il est nécessaire de continuer à analyser les caractéristiques des documents mis à disposition du public.

Des fascicules pour synthétiser

Tour à tour nommés « petit journal » (FRAC des Pays de La Loire, Jeu de Paume), « dépliant » (FRAC Bourgogne et Aquitaine), « document de visite » (FRAC Champagne) ou plus sobrement « quatre pages » (centre d'art contemporain Passages), ces différents supports mis à disposition du public ne se distinguent pourtant pas nettement ni par leur forme ni par leur contenu, à tel

point qu'il nous paraît nécessaire de les réunir sous le terme générique de « fascicule »[127].

En dehors d'un nombre de pages réduit, une des caractéristiques de ces « fascicules » est d'être éditée de façon artisanale. Ils sont souvent photocopiés la veille ou le jour même du vernissage de l'exposition par les services de communication, comme nous en avons été témoin au FRAC Aquitaine. Ils ne disposent pas de numéro d'ISBN[128] et le nombre de tirages est variable. Ils sont réimprimés au fil des visites et en fonction des besoins. Ils s'adaptent en quelque sorte à la fréquentation des expositions sans laisser de traces dans les archives nationales. Une présence nécessaire à la vie de l'exposition, mais néanmoins assez discrète dans la mémoire des institutions qui les produisent. Entre 1998 et 2010, peu de centre d'art ou de FRAC en ont gardé une copie, c'est en tout cas la réponse qui nous a été donnée lorsque nous avons demandé des exemplaires à l'ensemble de ces institutions.

Ces « fascicules », composés d'une à huit pages, présentent une succession de textes courts : textes d'identification des œuvres (ceux que l'on retrouve sur les cartels), énoncés de l'exposition, biographies des artistes présentés, notices des œuvres exposées, auxquels s'ajoutent des informations pratiques (horaires d'ouverture de l'exposition, contacts, etc.). Ces « fascicules » sont différents des livrets, des journaux dont nous détaillerons par la suite les caractéristiques. Lorsque nous disposons pour la même

[127] Dans le domaine de l'édition, Le trésor de la langue française considère que le terme fascicule signifie un « ensemble de feuilles, de cahiers ou groupe de cahiers d'un ouvrage ou d'un périodique publié en plusieurs parties » sans décrire d'éventuelles qualités de contenu. Le fascicule est caractérisé par un nombre de pages réduit.

[128] L'International Standard Book Number (ISBN) ou Numéro International Normalisé du Livre permet l'identification d'un livre dans une édition donnée.

exposition du « fascicule » et du dossier de presse[129], nous constatons de grandes similitudes entre les deux. Deux questions se posent dès lors : les textes de ces « documents » rédigés pour être lus dans l'exposition sont-ils modifiés pour s'adapter au dossier de presse ou est-ce l'inverse ? Dans les deux cas, quels sont les contenus privilégiés ?

Le « dépliant », typiquement une feuille A4 pliée en deux est un « fascicule » proche du dossier de presse. Pour mieux en définir les caractéristiques, prenons un exemple présent au FRAC Aquitaine : ce fascicule est consacré à une double exposition, celle de Stéphane Dafflon intitulée *Statik Dancing* et celle de Florence Doléac dont le titre était *Floating Minds*[130]. Chaque exposition est présentée de la même façon sur la moitié du dépliant. Une partie biographique (300 signes en moyenne) précède une présentation générale du travail (700 signes en moyenne) puis suit une présentation spécifique de l'exposition (2000 signes). Le « dépliant » se termine par des informations pratiques (horaires d'ouverture, localisation du FRAC, etc.). Le contenu éditorial de ces « dépliants » est assez modeste, et à entendre C. Jacquet, on peut s'étonner de sa genèse :

> Les textes du dépliant sont souvent conçus au dernier moment, avant eux, il y a eu le communiqué de presse, avant, il y a eu encore autre chose etc., et donc c'est la synthèse de la synthèse, parce qu'il faut que ça tienne dans un recto verso, c'est à ce moment-là ou presque que l'on se met à enlever les adverbes ou d'autres éléments pour que

[129] C'est le cas pour cinq expositions organisées par le centre d'art La Criée et deux expositions organisées par La Kunsthalle, centre d'art contemporain Mulhouse.

[130] *Statik Dancing et Floating Minds* sont deux expositions présentées par le FRAC Aquitaine entre le 28 septembre et le 21 décembre 2007.

ça tienne[131]

Les premiers textes rédigés sont conçus à l'attention de la presse. C'est à partir de ce texte que va être développée la rédaction du « dépliant ». Un développement qui consiste plutôt en une aporie, une « synthèse de la synthèse » comme le déclare la directrice du FRAC Aquitaine qui, rappelons-le, accorde pourtant une place importante aux textes dans l'action du FRAC qu'elle dirige.

Comment peut-on expliquer cet étonnant aveu si ce n'est par l'absence de moyens conséquents dédiés à la publication de ce « document » ? Au FRAC Aquitaine, il faut par exemple que cela « tienne dans un recto-verso » pour des raisons strictement budgétaires La hauteur des moyens financiers consacrés aux publications a une conséquence sur la qualité et la quantité des contenus éditoriaux. Les subventions attribuées par les collectivités territoriales ou l'état, ne sont pas précisément fléchées concernant les publications ; les circulaires n'en font pas mention. L'utilisation de ces financements dépend d'un arbitrage des directeurs d'institutions ou d'une recherche spécifique de crédits.

Comme nous l'a signalé J.C Vergne, le FRAC Auvergne a commencé un réel travail éditorial à partir du moment où il a acquis des moyens économiques pour le réaliser, dans son cas, grâce à la participation du mécénat privée[132]. Les laboratoires Théa sont l'un des principaux mécènes de ce FRAC. Leur PDG Henri Chibret est aussi le président du FRAC Auvergne. H. Chibret, tel qu'en témoigne J.C Vergne, trouve ces textes trop « compliqués, pas assez accessibles ». Reproches que réfute J.C Vergne ajoutant qu'il faut tout de

[131] In entretien Claire Jacquet disponible en annexe, Volume 2, p.32.

[132] In entretien Jean-Charles Vergne disponible en annexe, Volume 2, p.86.

même faire la différence entre les textes d'un catalogue, ceux d'un journal et les textes muraux : liste à laquelle on serait tenté d'ajouter : les textes des dossiers de presse.

Lorsque nous avons commencé à recueillir des dossiers de presse, nous nous attendions à des documents aux contenus simples et accessibles tel que H. Chibret souhaiterait qu'ils soient dans les publications du FRAC Auvergne. Cet *a priori* reposait sur l'idée que, pour communiquer, les centres d'art et les FRAC devaient faire un effort en proposant des textes synthétiques, sans lesquels leurs dossiers de presse risqueraient fort de ne pas être lus étant donnée la quantité de dossiers que reçoivent les journalistes. En réalité, c'est tout le contraire, les quatre-vingt-dix-neuf dossiers de presse dont nous disposons sont bien plus complets que les « fascicules » mis à disposition du public.

Les dossiers de presse ont une qualité indéniable qui explique leur présence sur une grande majorité des sites Internet des centres d'art ou des FRAC : proposer une grande étendue d'informations. C'est sur ces sites Internet que nous nous sommes rendus pour compléter notre collecte de documents mis à disposition du public. Nous nous sommes alors aperçus que la plupart des archives disponibles étaient constituées par des dossiers de presse. Ce qui nous a laissé penser dans un premier temps que ces dossiers de presse pouvaient se confondre avec les documents offerts au public. Après avoir interrogé les différentes institutions dont c'était la pratique, il s'est avéré que les dossiers de presse sont diffusés sur les sites Internet parce qu'ils constituent l'archive la plus complète. L'ensemble des dossiers de presse dont nous disposons sont des documents très détaillés qui comptent en moyenne

plusieurs dizaines de pages. C'est un constat étonnant : le dossier de presse, jamais intégralement utilisé par les journalistes, possède pourtant plus de « rédactionnel » que les « fascicules ».

La raison, selon nous, de cet écart est le manque de moyens financiers dédiés exclusivement aux publications. Les directeurs sont conduits à trouver des alternatives, en privilégiant des supports papiers modestes ne pouvant supporter que l'essentiel ou en empruntant d'autres voies de communication avec des supports numériques, une solution peu onéreuse pour diffuser leurs contenus éditoriaux. L'avantage avec la presse, c'est que l'envoi par support numérique peut donner lieu à une impression papier largement diffusée.

La presse serait ainsi utile comme support de diffusion à bas coût, en plus bien entendu de l'aspect promotionnel. Le désavantage avec la presse, c'est que les contenus éditoriaux sont modifiés, souvent raccourcis, d'où la nécessité d'être concis. Les dossiers de presse se présentent comme des documents dans lesquels est diffusée une grande variété de textes courts accompagnés de nombreuses illustrations. Les « fascicules » mis à disposition offrent une version synthétique de ces textes courts, légèrement modifiée ou abrégée et ils comptent moins d'illustrations.

Quelles que soient leurs formes (notices ou fascicules), les textes courts partagent un même objectif, retenir l’attention. La qualité de cette attention va se démontrer précieuse car elle constitue les premiers pas vers une compréhension plus approfondie. Compréhension, une nouvelle fois, favorisée par le texte et plus particulièrement lorsqu’il est plus détaillé.

1.2.3. Des textes détaillés pour approfondir la reconnaissance

Une contextualisation par le livret

Ils sont appelés « guide de l'exposition » (FRAC Centre, Espace Gantner), « livret d'exposition » (FRAC PACA) ou encore tout simplement « livret » (CRAC de Sète), terme que nous retenons pour qualifier l'ensemble, car ces cas partagent des caractéristiques semblables. Ce sont des publications reliées, de petite taille, comportant en moyenne trente-deux pages. Ils possèdent les mêmes attributs que les « fascicules » : ils comportent des textes de notices, de biographies et des informations pratiques. Leur particularité est d'offrir à ces textes des versions plus détaillées et de proposer d'autres types de textes rédigés par des auteurs plus variés, des critiques d'art, des historiens, des écrivains ou encore des artistes.

À partir des quarante-neuf « livrets » édités par le CRAC de Sète entre 2000 et 2010, nous sommes en mesure d'en dresser les caractéristiques. Le « livret », tel qu'il est utilisé au début des années 2000, n'a que très peu de rapport avec celui qui en porta le premier le nom à la fin du XVII^{e} siècle[133], si ce n'est qu'il se déploie, comme « le livret de l'exposition de 1673 », à partir de la liste des artistes exposés, présentés successivement par ordre alphabétique. Les « livrets » du CRAC de Sète sont de petite taille, un format A6 qui correspond à celui d'une carte postale. Ils contiennent en moyenne quarante

[133] « Le livret de l'exposition de 1673 » édité par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture est le premier texte mis à disposition d'une exposition publique. Une réimpression de ce livret est disponible à la Bibliothèque Nationale de France sous le numéro d'inventaire suivant : FRBNF30967014.

pages imprimées en noir et blanc ou plus rarement en couleurs[134], composées successivement de textes et d'illustrations.

Le chemin de fer[135] a relativement peu évolué entre 2000 et 2010. Ce « livret » présente une ou trois expositions lorsqu'elles sont présentées simultanément dans l'espace d'exposition du CRAC. Lorsque le livret est entièrement consacré à une exposition monographique[136] (ce qui n'est pas toujours le cas), le texte unique qui s'y déploie s'apparente à un compte-rendu. Ce texte s'apparente à un compte-rendu d'exposition, comme pouvait l'être celui des Salons : il propose une analyse critique sous la forme d'un parcours descriptif de l'exposition sur plusieurs feuillets.

Le texte de Timothée Chaillou, critique d'art et commissaire d'exposition, à propos de l'exposition de Claude Lévêque intitulée *The diamond Sea*[137], compte par exemple sept feuillets doublés d'une traduction en anglais. Cette analyse critique et sa longueur est une autre différence entre le « livret » et le « fascicule ». Á noter également que tous les « fascicules » dont nous disposons ne possèdent aucune version bilingue. Lorsque le « livret » du CRAC accueille plusieurs expositions monographiques, elles sont présentées par une succession de textes plutôt brefs, rédigés par différents auteurs différents issus

[134] C'est le cas en particulier dans les livrets consacrés aux expositions monographiques.

[135] Le chemin de fer est, dans l'édition, la représentation d'un ouvrage, page par page.

[136] Entre 1998 et 2010, au CRAC de Sète, les expositions monographiques sont bien moins nombreuses que les expositions collectives. Si nous additionnons les différents types d'exposition monographique telles qu'elles sont présentées dans les livrets (« project-room », « bande passante » et « monographie ») nous comptabilisons seize expositions monographiques pour quatre-vingt-une collectives.

[137] *The diamond Sea* est une exposition monographique de Claude Lévêque présentée par le CRAC de Sète du 3 juillet au 3 octobre 2010.

de l'équipe du centre d'art ou expressément invités. C'est là une autre caractéristique des livrets : supporter une richesse auctoriale composée d'écrits de médiateurs, de critiques d'art, d'historiens et d'artistes.

Pour les expositions collectives, un premier texte assez court (750 signes environ, soit un demi-feuillet) de présentation générale de l'exposition est donné, puis vient un texte plus long (4500 signes environ) consacré à chaque artiste. En outre, la nature des textes varie selon les auteurs, mais ceux-ci visent tous une contextualisation, dans le sens où ils se rapportent à ce qui est présent dans l'exposition, ce qui nous le verrons n'est pas forcément le cas dans les « journaux d'exposition ».

Une place assez importante est accordée aux textes rédigés par des artistes au sujet de leur propre travail. S'il est difficile d'en mesurer réellement la proportion, nous en avons néanmoins noté une présence régulière que l'on peut expliquer en partie par le soin apporté par Noëlle Tissier, elle-même formée aux beaux-arts à l'École Nationale des Arts Décoratifs de Limoges, à la parole des artistes. Á titre d'exemple, voici l'introduction proposée par Chourouk Hriech à l'occasion de son exposition monographique[138] :

> À la façon d'un apprenti archéologue, je m'emploie à sonder les strates des constructions de l'homme et de son environnement. À travers une navigation urbaine, au cœur de "l'île singulière", "mon œil agrippe un monde de matière, pour le nouer en nattes ou en tapis volant". D'amorces de récits autour de distorsions, d'assemblages, de recompositions de lieux et d'aventures, naissent des paysages architecturaux, urbains et maritimes comme des emblèmes compagnes de mes mythographies.

[138] *Project-room – Soul to soul* est une exposition de Chourouk Hriech présentée par le CRAC de Sète entre le 12 février et le 25 avril 2010.

Des journaux pour aller plus loin

Si les journaux permettent d'aller plus loin, encore faut-il savoir dans quelle direction, autrement dit et pour se poser la question ouvertement : quelles sont les spécificités du « journal » ? Le « journal » est le type de document apparu le plus récemment. Dans l'ensemble collecté entre 1998 et 2010, les premiers journaux apparaissent au centre d'art contemporain La Galerie en 2005. Ils se distinguent des « livrets » tout d'abord par leur grande taille, au format A4 (La Galerie, Béton Salon) ou au format A3 (La Galerie, FRAC Ile de France). Ils s'apparentent aux journaux que l'on trouve dans la presse : ils en ont la forme (utilisation de colonnes, d'accroches, d'un colophon, etc.) et sont conçus avec une ambition éditoriale très importante.

Cette ambition éditoriale permet aux journaux d'aller plus loin, d'approfondir les connaissances que suscite l'exposition. En matière de publication de « journaux », le centre d'art « La Galerie » à Noisy-le-Sec fait figure d'exemple. Créé en 1998, ce centre d'art édite à chaque exposition, depuis 2005, des journaux d'exposition très complets. Proches du catalogue, ces journaux contiennent non seulement des éléments d'identification des œuvres exposées, des notices originales, mais également des entretiens originaux, des biographies détaillées, des illustrations en noir et blanc ou couleur.

Contrairement au CRAC de Sète où sont privilégiées les expositions collectives (trente-cinq expositions collectives pour sept monographiques), le centre d'art « La Galerie » alterne les expositions monographiques et les expositions collectives. Entre 2005 et 2010, période pour laquelle nous disposons de la totalité des journaux, dix expositions monographiques ont été présentées pour onze expositions collectives. Quelle

que soit la forme de l'exposition, le « journal » qui lui est dédié présente à peu de choses près les mêmes caractéristiques.

Dans ces « journaux », on retrouve les principaux types de textes déjà cités (textes de présentation de l'exposition, notices, biographies), mais les textes du commissaire ou des critiques par exemple ne s'attachent plus à suivre le parcours de l'exposition. Ils l'abordent de façon beaucoup moins contextualisée et beaucoup plus hypertextualisée au sens où l'entend Genette[139]. Ces textes entretiennent une relation avec l'exposition sur laquelle ils se greffent sans la commenter. Á l'exemple de cet extrait du journal de l'exposition intitulée *Fabrique du Sublime* qui présentait les artistes contemporains James Ireland, Friedrich Kunath, Christopher Orr et Evariste Richer :

> La récurrence du brouillard, des brumes et nuées dans la peinture de Constable, Turner ou Friedrich est interprétée comme une manière de questionner le rapport entre le monde visible et la vérité cachée. La célèbre métaphore de la femme voilée chez Friedrich revient à privilégier ce qui est caché, ce qui n'est pas physiquement visible, permettant en ceci de se concentrer sur une vision intérieure. Le voile, à la fois transparent et opaque, brouille volontairement notre perception du monde, contribuant à une perte de repères. Il est présent dans les peintures de Christopher Orr représentant du brouillard, dans les daguerréotypes de nuages d'Evariste Richer, et dans nombre d'œuvres de Friedrich Kunath. *Palimpsest* (2005) de ce dernier, notamment, est une tenture en en tissu léger sur laquelle est peinte une représentation de tissu transparent, laissant transparaître une ville dans le brouillard.

Cette partie du texte de Marianne Lanavère, alors directrice de l'espace municipal d'art contemporain de Noisy-Le-Sec « La Galerie », offre une

[139] Genette Gérard, *Palimpsestes*, éd. Du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982.

représentation de l'exposition sans en donner une description détaillée. Est privilégiée la relation que le texte crée entre les œuvres de ces trois artistes et le sujet de l'exposition que porte M. Lanavère en tant que commissaire : la notion du sublime telle qu'elle est symbolisée dans son texte par la référence au romantisme pictural du début du XIX^{e} siècle.

Tous les textes présents dans les journaux de La galerie ne sont pas de cet ordre. On retrouve dans ceux-ci des types de textes déjà présents dans les autres formes de documents. Néanmoins, pour ces « journaux », il existe une répartition rédactionnelle digne des comités de rédaction d'un journal traditionnel. Par exemple, la rédaction du journal de l'exposition *Un autre point de vue* a nécessité l'intervention de six personnes, sans compter M. Lanavière. Le texte d'introduction a été rédigé par Carolina Grau (curatrice en résidence à La Galerie en 2010), la rédaction des notices a été confiée à Anne-Lou Vicente (journaliste et critique d'art), la coordination éditoriale a été assumée par Marjolaine Calipel (chargée de la communication et des éditions à La Galerie), les traductions ont été réalisées par John Tittensor et Jeanne Bouniort et la conception graphique est celle de Philippe Dabasse.

Ces journaux de seize pages sont diffusés à trois mille exemplaires, ce qui correspond à la fréquentation moyenne par exposition d'un centre d'art. Sur les dix expositions monographiques, trois ont fait l'objet d'un entretien spécifique et inédit avec l'artiste invité. Là aussi c'est un point à souligner, aucun « fascicule » ou livret dont nous disposons ne publie d'entretien. Lorsqu'il est nommé « journal », le document mis à disposition du public apporte des informations qui dépassent le cadre de l'exposition dans laquelle il est diffusé. Cette caractéristique, l'apport d'informations supplémentaires, est poussée à son paroxysme dans les journaux édités par le FRAC Ile de France, en particulier dans les journaux consacrés aux quatre

volets de l'exposition « Érudition concrète »[140]. Le sommaire du premier journal[141] de la série, que voici entièrement reproduit en page suivante, est éloquent :

JOURNAL DE L'EXPOSITION **SOMMAIRE** PAGES

	Introduction de Guillaume Désanges	0–7
	Notices	
1	Agence	8–9
2	Mathieu Kleyebe Abonnenc	10–11
3	Jean Amblard, Boris Taslitzky	12–13
4	Eric Baudelaire	14–15
5	Luis Camnitzer	16–17
6	Mario Garcia Torres	18–19
7	Jean-Luc Godard	20–21
8	Les groupes Medvedkine	22–23
9	Tamar Guimarães	24–25
10	Chris Moukarbel	26–27
11	Walid Raad	28–29
12	Monument to transformation	30–31
13	Sous-commandant Marcos	32–33
14	Guy Debord & Alice Becker Ho	34–35
	Focus	
	Le cinéma engagé dans les années 1960-1970	36–39
	L'internationale situationniste : la dérive romantique à l'aune de l'urgence politique	40–42
	François Maspero éditeur : faire l'histoire et l'écrire	43–45
	L'émergence des études postcoloniales dans le monde et en France	46–50
	Jean-Luc Godard cinéaste, entre politique et lyrisme	51–53
	Portrait de Julius Eastman, compositeur	54–55
	Le réalisme socialiste en peinture : entre engagement et propagande	56–58
	Falsifications et techniques de manipulations d'images : quelques cas historiques	59–61
	L'affaire du « portrait de Staline par Picasso » : querelle entre réalisme et abstraction dans l'art politique.	62–63
	La Commune de Peter Watkins : un cas exemplaire de documentaire-fiction politique	64–65
	Textes	
	Jacques Rancière, Le Spectateur émancipé (extrait)	66–71
	Stacy Hardy, 52 nègres	72–77
	Bibliographie	79
	Annonces, informatiques pratiques	80–81

[140] L'exposition Érudition concrète, a eu lieu en quatre volets au FRAC Ile-de-France, Le Plateau : *La planète des signes, Érudition concrète 1* présentée du 10 septembre 2009 au 15 novembre 2009, *Prisonniers du Soleil, Érudition concrète 2*, présentée du 11 mars 2009 au 9 mai 2009, *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs, Érudition concrète 3*, présentée du 16 septembre 2010 au 14 novembre 2010, *Nul si découvert, Érudition Concrète 4*, présentée du 9 juin 2011 au 7 août mai 2011.

[141] Disponible en annexe, Volume 3, p.100.

En plus du texte de présentation, des notices, des biographies et des informations pratiques, dix textes réunis sous la rubrique « focus » sont publiés, auxquels s'ajoutent deux autres sous la rubrique « textes ». Un imposant contenu éditorial qui porte ce document à quatre-vingt-une pages. Autant dire que nous sommes très loin des quatre pages de certains fascicules. On peut facilement imaginer que ce journal est rarement intégralement lu dans l'espace d'exposition, c'est aussi en ce sens que le « journal » va plus loin, en invitant le spectateur à reprendre le cours de l'exposition en dehors de ses limites physiques. Peut-on dire que le « journal » est un texte de médiation sans en réduire le sens ? Nous pensons que non et ceci renforce nos hypothèses, une appellation générique inadaptée (texte de médiation), une mauvaise perception de sa fonction (texte d'accompagnement) et de son rôle (se trouver entre le spectateur et l'œuvre).

Sous la forme du « journal », le document mis à disposition du public acquiert une autonomie propre sans pour autant diminuer sa capacité à être utile à la médiation de l'exposition. Tout comme le public et les œuvres, le « journal » participe à l'exposition qui, nous l'avons défini au premier chapitre, nécessite, éveille et crée des connaissances. Moins fonctionnel (il n'a pas de plan par exemple), le « journal » est plus prospectif, il se présente sous la forme d'un document de recherche où sont questionnés un certain nombre de sujets, ici « le cinéma engagé », le « situationnisme », « Jean-Luc Godard », etc. Ce qui est intéressant dans l'exemple des « journaux », c'est une façon d'aborder l'action éditoriale dans une entreprise collective dans laquelle sont représentées différentes façons d'aborder l'exposition : celle du commissaire Guillaume Désanges, de Gille Baume (Historien de l’Art diplômé de l’École du Louvre, spécialisé en art contemporain), d'Hélène Meisel (Doctorante en histoire de l’art

et diplômée du master « L'art contemporain et son exposition »), de Maëlle Dault (Chargée des expositions et des éditions au FRAC Île-de-France), d'Aline Payet (Assistante de production des expositions et des éditions au FRAC Île-de-France), de Floriane Rose (stagiaire), de Mathieu Loctin (critique d'art et commissaire d'exposition assistant de Guillaume Désanges), d'Isabelle Fabre (responsable de la communication), de Claire Alliot-Soto (critique d'art), de Marie Baloup (chargée de l'action éducative au FRAC Île-de-France), d'Amélie Gaucher (Doctorante en Arts Plastiques). À ces douze personnes qui composent en quelque sorte le comité rédactionnel du journal, il faut encore ajouter les auteurs des contributions : Jacques Rancière et Stacy Hardy. Le journal est la somme de ces approches : plus qu'une addition de points de vue, c'est un processus d'investigation qui participe à la relation qu'entretiennent les textes, les œuvres et le public, fondée sur ce moment particulier que l'on nomme exposition.

L'apparition récente de cette forme de document[142] démontre une évolution de l'usage du texte. Dans notre collecte, plus les documents sont anciens et plus les textes se résument à une utilisation fonctionnelle (identification des œuvres, orientation dans l'exposition, textes synthétiques pour commenter). Considérer les textes des documents mis à disposition comme des supports d'expérimentation est quelque chose d'inédit.

L'exemple des journaux du centre d'art contemporain « Bétonsalon » encourage cette analyse. « Bétonsalon » est « un centre d'art et de recherche » situé au sein de l'Université Paris Diderot. Diffusé depuis 2008, le journal de « Bétonsalon » intitulé *BS* paraît à « l'occasion de chaque nouveau projet et associe différentes contributions sur les activités en cours, passées et

[142] Les premiers journaux dont nous disposons ont été publiés par *La Galerie* en 2005, le centre Béton Salon utilise cette forme éditoriale depuis 2008 et l'exemple des journaux du FRAC Iles de France remonte à 2009.

à venir ». Il n'est plus relié à une exposition en particulier, mais aborde l'action du centre d'art de façon plus large en interrogeant l'expérience qu'il produit sur les œuvres, sur le public et sur la façon d'écrire et de publier cette expérience.

Pour être plus précis, intéressons-nous aux contenus de ces journaux. Une grande partie des textes est constituée d'entretiens réalisés avec des artistes présentés au cours des expositions, une autre partie (conséquente) est faite d'illustrations et d'images. Les nombreuses illustrations sont relatives aux œuvres exposées au « Bétonsalon », souvent dans un contexte différent (d'autres expositions, dans l'atelier de l'artiste). Les images forment un corpus étrange composé de photographies personnelles ou publiques (ceux du « Bétonsalon » ou des artistes par exemple), mêlant sans distinction ce qui relève de la genèse des œuvres et ce qui tient plutôt de l'archive de l'exposition (des vues de celle-ci).

L'originalité de ce type de journal est d'engager le centre d'art, les artistes et le public dans un effort qui consiste à aborder l'exposition au-delà de ses contenus apparents. Le titre du *BS* n°14 en énonçait parfaitement l'idée : « Fais un effort pour te souvenir ou à défaut, invente ». Ce journal est une invitation à créer sa propre représentation de l'exposition. En ce sens, ce type de « journal » prolonge ce que l'exposition suscite, en particulier ce qu'elle crée. Á l'exemple du « BS », les textes mis à disposition des expositions à la fin des années 2000, au-delà de ce qu'ils permettent à la médiation, sont eux-mêmes objets de création.

Une valorisation par le catalogue d'exposition

On ne peut terminer ce chapitre consacré aux caractéristiques des textes mis à disposition dans les expositions d'art contemporain sans aborder la question des catalogues. Ces éditions ne sont pas à proprement parler mises à disposition du public. Les institutions qui ont les moyens de les publier les vendent. Pour autant, il nous semble important d'aborder le sujet car il serait regrettable d'écarter totalement de l'analyse une somme de publications dont les caractéristiques peuvent nous aider à appréhender notre sujet d'étude principal[143].

Toutes les institutions n'ont pas les moyens de réaliser des catalogues, loin s'en faut, en particulier les centres d'art. Il faut reconnaître que l'enjeu n'est pas le même pour les centres d'art et les FRAC. Un centre d'art va accueillir des œuvres de façon éphémère, là où les FRAC les collectionnent. Pour un FRAC l'intérêt est donc double, le catalogue permet de mettre en valeur une exposition et la collection.

Le CRAC de Sète est l'un des centres d'art de France le plus doté financièrement, il a publié seulement cinq catalogues d'exposition entre 1998 et 2010. Durant la même période, le FRAC Auvergne en éditait vingt-cinq, soit deux par an en moyenne. C'est le rythme de publication que connaissait jusqu'à la fin des années 1990 un centre d'art comme celui de Meymac[144] dont les

[143] D'autant plus que certaines institutions, celles qui bénéficient de moyens financiers importants pour publier, mettent en libre consultation les catalogues de l'exposition en cours.

[144] Avec il faut le signaler des catalogues d'exposition devenus des références tels que : *Hyperréalisme et trompe l'oeil : réalités objectives ou réalités illusoires* (1983), *Le cinétisme : mouvement réel, mouvement suggéré* (1984), *Les années 70, les années mémoire : archéologie du savoir et de l'être* (1987).

éditions entre 1998 et 2010 ont été relativement plus modeste avec un ou aucun catalogue publié par an, le plus souvent en coédition ; ils le font très rarement seuls. Les centres d'art « La Galerie », « Le Parc Saint Léger », « le CRAC d'Alsace », « Le grand café », « le Crédac », « La Synagogue de Delme » par exemple, coéditent la grande majorité de leurs catalogues avec de surcroît, très fréquemment, le soutien supplémentaire du Centre National des Arts Plastiques (CNAP). C'est dire l'importance de l'investissement que nécessite la publication d'un catalogue d'exposition.

Sans entrer dans les détails historiques, il est nécessaire de rappeler que les catalogues d'exposition ont fait leur apparition au cours du XIX^{e} siècle, dans des expositions très souvent organisées en dehors des Salons officiels par des marchands d'art qui étaient également des éditeurs (Durand-Ruel, Ambroise Vollard, ou encore Daniel-Henry Kahnweiler). Les catalogues permettaient à ces marchands d'art et éditeurs de valoriser les œuvres qu'ils proposaient à la vente. Sans vouloir faire d'amalgame et un saut dans le temps trop vertigineux, il faut noter que valoriser une collection est resté l'une des caractéristiques des catalogues d'exposition édités par les FRAC. Bien entendu, les institutions publiques n'ont pas vocation à faire commerce des œuvres, cela est même strictement interdit au FRAC[145]. Le catalogue s'adresse au public sans attendre de retour financier, et même sans attendre de retour du tout si on suit les propos de Jean-Charles Vergne :

> Au moins 80% des gens qui achètent des livres d'art ne lisent pas les textes, il ne faut pas se voiler la face, les gens regardent les images puis après ils le posent sur leur table basse, ils sont contents d'avoir un beau livre, mais, finalement, il y a très peu de gens qui lisent les

[145] Les œuvres des collections publiques sont inaliénables.

> textes. Les professionnels les lisent, les gens qui font un travail précis sur l'artiste les lisent, les gens qui sont vraiment passionnés par l'artiste les lisent mais bon, voilà...[146]

Si, comme le dit le directeur du FRAC Auvergne, les catalogues sont si peu utilisés : à quoi peuvent-ils servir ? La réponse, J.C Vergne la donne en partie. Il y a des professionnels et des passionnés qui en font une utilisation précise pour développer leur connaissance de l'art contemporain. Le catalogue constitue pour eux un outil scientifique, une archive à caractère historique. Par ailleurs, une autre forme de réponse nous est donnée par Colette Leinman : « Le catalogue d'exposition d'art contemporain peut devenir un instrument stratégique, un objet de savoir ou de pouvoir dont les modalités excèdent l'exposition »[147].

Être en mesure de publier des catalogues pour une institution lui permet de légitimer une position de prescripteur, de défendre une direction artistique et, avec elle, les moyens financiers qui lui sont accordés. Le catalogue est un atout, il valorise l'action des institutions, ce qui explique le soin toujours plus important accordé à leur réalisation et notamment à leur graphisme. Pour Roxane Jubert[148] :

> Les institutions culturelles et artistiques [...] prennent nombre d'initiatives pour développer leur identité visuelle et mettre en forme

[146] In entretien Jean-Charles Vergne en annexe, Volume 2, p.86.

[147] Colette Leinman, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges*, n° 12, 2011, pp. 51-63.

[148] Roxane Jubert est l'auteur de l'ouvrage intitulé *Graphisme, Typographie, Histoire* pour lequel elle à reçu le prix La Recherche 2007 (CNRS / La Recherche, mention « Sciences de la communication et technologies de l'information »).

leur production imprimée. Le catalogue d'exposition fait ainsi partie de ces supports dont la forme bénéficie d'un regain d'intérêt »[149]

Cet intérêt est le signe pour nous d'une nécessité, celle pour les institutions de se rendre le plus visibles possible. Le catalogue est un outil politique. Cette qualification est restrictive, mais elle nous permet de rappeler ce que l'on peut ignorer au sujet de tout texte ou toute publication mis à disposition du public dans les expositions : leurs objectifs sont multiples. Les catalogues d'exposition servent la médiation, ils peuvent comme c'est de plus en plus le cas être prospectifs, être très élaborées, mais ils sont également, ce qui n'enlève ou n'ajoute rien à leurs qualités intrinsèques, des outils politiques, c'est-à-dire relatifs à l'exercice du pouvoir qu'exercent les institutions sur les œuvres, les artistes et le public.

[149] Jubert Roxane, « Entre voir et lire. La conception visuelle des catalogues d'expositions » in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, été-automne 1996, p.52.

Chapitre 3 :
Le texte est un agent

1.3.1. Agent d'expérimentation

L'exemple de l'exposition Hypothèse de collection

Il nous faut à présent considérer le texte non plus à partir de ses caractéristiques, ce qui a été l'objet de notre deuxième chapitre, mais en essayant de percevoir ce qu'il produit comme procédés. Le texte en ce sens peut être perçu comme un agent [150]. Le premier document mis à disposition du public que nous avons collecté est celui de l'exposition *Hypothèse de collection,* désigné sous le terme « livret »[151]*.* Il représente pour nous le point de départ d'un changement d'usage. 1998 est l'année où la Délégation aux Arts Plastiques (DAP) a commandé au FRAC PACA[152] : « une opération pilote en matière de médiation culturelle de l'art contemporain ». *Hypothèse de collection*, présentée par Eric Mangion au Musée du Luxembourg à Paris, fut le terrain d'expérimentation de cette opération.

Cette exposition a mis simultanément en pratique la gratuité d'accès et la mise à disposition d'un livret d'accompagnement ainsi que d'autres dispositifs d'aide à la visite. À cette occasion, la DAP avait également demandé une étude de la réception de l'exposition. Cette étude a été réalisée par des

[150] Nous empruntons le terme à Yvon Nouzille, responsable entre 2007 et 2015 de la galerie d'art contemporain à « ciel ouvert » nommé APDV. Lorsque nous lui posions la question de son rôle dans l'appréhension des expositions dont il réalisait personnellement les visites, Yvon Nouzille déclarait avec un sourire amusé : « je suis agent souple ». Ce qui correspond à l'idée que nous faisons du texte dans les expositions d'art contemporain : être un agent, c'est à dire une entité en action qui permet de comprendre l'exposition et dont la souplesse, on peut l'utiliser de différentes manières de la plus informative, à la plus « créative », permet des types d'investissement très nombreux.

[151] Pour être plus précis, la page de couverture du livret indique en toutes lettres : « Livret d'accompagnement », l'ensemble du document est disponible en annexe, Volume 3, p.4.

[152] Le FRAC PACA était à cette date dirigé par Eric Mangion.

membres du CERLIS rattaché au CNRS. Ce qui est tout aussi remarquable, c'est l'effort consenti par E. Mangion et son équipe pour faire de cette exposition et de son livret un véritable terrain d'expérimentation.

Rappelons-nous qu'en 1998, la circulaire en vigueur[153] qui cadre les actions des FRAC ne fait aucune mention des moyens pour parvenir à la « sensibilisation » du public et ne porte aucune mention concernant le travail éditorial des FRAC. Pourtant sensibiliser est à l'esprit de tous, comme dans celui de Christian Martin[154], auteur du texte d'introduction à l'exposition *Hypothèse de collection* qui se termine justement par ce mot : « sensibilisation ». L'énoncé présenté à la deuxième page du livret qui succède à ce texte et à son ultime expression, offre un étrange épilogue à l'introduction du livret : « Le labyrinthe conduit l'Homme mobile à des étreintes loin du réconfort »[155]. La citation est suivie d'une annotation discrète « J.F. et A.B. », initiales respectives de Jean Fauque et Alain Bashung. Renseignement pris, il s'agit d'une des phrases chantées par Bashung dans le titre de 1994 intitulé « Je passe pour une caravane » :

> J'passe de sas en sas
> Et mes visites s'espacent
> Des ombres s'échinent
> À me chercher des noises

Pointer l'enchaînement de ces textes pourrait sembler futile. Pourtant, de notre point de vue, il est significatif. Alors même que la mission du FRAC PACA est

[153] Circulaire du 3 septembre 1982, disponible en annexe, Volume 3, p.281.

[154] Christian Martin est en 1998, conseiller régional de Provence-Alpes-Côte-d'Azur et président du FRAC PACA.

[155] Livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.2, disponible en annexe, Volume 3, p.4.

de répondre à une mission « pilote en matière de médiation », l'hypothèse de l'impossibilité d'y parvenir se présente discrètement entre les lignes puis devient plus perceptible dans le titre du deuxième texte du livret rédigé par E. Mangion : « Principe d'incertitude ». A lire consciencieusement ce texte, il ne s'agit pas d'impossibilité, mais plutôt d'un avertissement au sujet de la médiation et du caractère de tout ce qui peut lui être utile. E. Mangion souligne dans son analyse qu'une collection publique est une hypothèse de travail car :

> Chaque objet possède en lui sa propre cause, que toute métaphysique devient ainsi presque impossible et que, pis encore, tout ce que l'art à produit de plus pertinent, du moins dans ce siècle, porte non pas à la révélation du sens mais au contraire à son enfouissement.[156]

Il prolonge cette analyse jusqu'au constat que « le livret apparaît comme une hypothèse de catalogue ». Á l'occasion de cette mission confiée par le ministère de la Culture, E. Mangion est le premier à utiliser un texte mis à disposition du public pour en interroger le sens et le rôle. Ce livret questionne assez clairement la relation qu'il entretient, non seulement avec le public, mais également avec les œuvres et la pratique artistique. À l'occasion d'un des entretiens qu'il nous a accordés, E. Mangion souligne une des questions posées, de son point de vue, par le livret : comment « parler d'art en évoquant les limites du discours sur l'art » ? Le rapport des experts est assez sceptique quant à l'efficacité du résultat.

Une étude sociologique[157] a analysé l'ensemble des supports

[156] Livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.9, disponible en annexe, Volume 3, p.4.

[157] Cette étude sociologique est résumée dans un article publié dans la revue « Public et Musées » : Eidelman Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art

« d'aide à la visite » de l'exposition : les tablettes d'orientation, les cartels détaillés et le livret. Jacqueline Eidelman[158] souligne que les concepteurs de l'exposition ont pensé ces supports comme une « approche légère » et « transparente » de la muséographie ou encore comme un « design de l'invisible »[159]. Contrairement à l'invisible dont ils pourraient, nous semble-t-il, assumer l'emploi, la légèreté et la transparence ne sont pas des notions utilisées par E. Mangion lorsqu'il présente les supports de l'exposition au sein du livret, ce qui représente déjà un possible malentendu dans l'approche de J. Eidelman et de son équipe.

Cinq cent cinquante-neuf visiteurs ont été interrogés et le résultat au sujet de leur emploi du texte n'est pas positif : « la dynamique interprétative que le support est supposé engendrer entre les œuvres, le texte et les visiteurs n'atteint pas ses objectifs »[160]. J. Eidelman note par exemple un « manque de cohérence » que les visiteurs ressentent « entre les œuvres et leurs commentaires ». Plus intéressant encore, selon l'étude : « les visiteurs se sont interrogés sur l'opportunité d'une instance médiatrice et la forme qu'elle pourrait prendre sans nuire à la lisibilité des œuvres ».

La boucle est bouclée en quelque sorte, et scelle la présence du malentendu, celui qui consiste à penser que le rôle du texte est d'être un outil

---

contemporain Hypothèses de collection », revue *Publics et Musées*, n° 16,1999. Le regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier) pp.163-192.

[158] Jacqueline Eidelman est Cheffe du département de la politique des publics auprès du ministère de la Culture, conservateur en chef du patrimoine, directrice de recherche à l'Université Paris Descartes (ED 180 SHS : Cultures, Individus, Sociétés).

[159] Eidelman Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art contemporain Hypothèses de collection », *Publics et Musées*, n°16, 1999, coll. Le regard au musée (sous la dir. de Pascal Lardellier), p.167.

[160] Eidelman Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art contemporain *Hypothèses de collection* », *op.cit.*, p.173.

fonctionnel capable de rendre lisible les œuvres exposées. C'est l'efficacité de cette fonction présupposée, la logique de ce texte est d'être fonctionnel, que les sociologues ont mesuré. Comment ces chercheurs auraient-ils pu arriver à une autre conclusion que l'inefficacité de ces textes dans la mesure où ils n'ont pas été pensés pour assurer une « lisibilité », mais plutôt pour questionner et émettre des hypothèses au sujet des œuvres exposées et au-delà au sujet de la place de ces textes dans l'exposition ?

Il ne s'agit pas pour nous d'opposer ce travail sociologique et le projet artistique. Il nous paraît en revanche nécessaire de souligner les limites de l'étude pragmatique de l'utilisation du texte qui se heurte à son caractère prospectif, d'autant plus comme c'est le cas avec l'exposition *Hypothèse de collection*, quand le projet éditorial souhaite explicitement s'ouvrir à l'incertitude contenue dans tout projet artistique. Le sentiment éprouvé par le public enquêté est qu'une instance médiatrice n'est peut-être pas opportune. Ce que ressent le public n'est en ce sens pas contradictoire avec le projet que soutiennent les textes de l'exposition *Hypothèse de collection*, bien au contraire, il est une des conséquences du projet.

Le projet[161] *Hypothèse de collection* était basé sur un « principe d'incertitude » clairement défini dans le livret. Un principe fondamental, au cœur du projet, auquel J. Eidelman ne fait jamais référence[162]. Il faut reconnaître qu'il était difficile, sinon impossible, à l'enquête scientifique d'intégrer cette dimension. Comment la présenter ? En avertissant préalablement le public que

[161] *Hypothèse de collection* se présente comme un double projet, une exposition et une opération pilote en matière de médiation.

[162] En tout cas pas dans l'article « La réception de l'exposition d'art contemporain *Hypothèses de collection* » auquel nous faisons référence.

les textes au sujet desquels il était questionné s'interrogeaient eux-mêmes sur leur rôle ? En décrivant le contexte de la mission donnée par le ministère de la Culture ? Ce n'est pas le choix fait par l'équipe de scientifiques, peut-être pour ne pas risquer de fausser les résultats de l'enquête. Cette étude, « trop technique »[163] selon E. Mangion, offre toutefois de surprenantes conclusions, en voici un exemple : « Tout effort de médiation va ainsi à l'encontre de son propos : il milite contre l'art contemporain plutôt qu'il n'en favorise la promotion »[164]... L'introduction de E. Mangion dans le livret de l'exposition *Hypothèse de collection* était une forme de réponse prémonitoire à l'énoncé de ce danger :

> L'enfouissement devient dans certains cas une « fin explicite, une valeur à réaliser de préférence à toute autre et parfois jusqu'à ses limites extrêmes ». Ainsi, la tâche du « passeur » devient non pas un révélateur du sens mais un révélateur de l'expérience constitutive de l'œuvre, dont le contenu s'exerce par un acte de liaison qui donnera les objets sans que *liaison* et *objet* puissent être considérés et représentés à part.[165]

Inutile de développer plus encore ce qui sépare l'approche sociologique et celle de E. Mangion : l'une considère les textes comme des outils de « médiation », des objets autonomes que l'on peut étudier spécifiquement, l'autre les perçoit comme des agents de « liaison », des textes que l'on ne peut pas séparer de l'exposition. Encore une fois, il ne s'agit pas de dénoncer l'approche

[163] In entretien Eric Mangion disponible en annexe, Volume 2, p.111.

[164] Eidelman Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art contemporain *Hypothèses de collection* », *op.cit.*, p.182.

[165] Livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.9, disponiblle en annexe, Volume 3, p.4.

sociologique, mais d'en mesurer la limite : une approche trop restrictive du rôle joué par le texte dans les expositions. Cette approche restrictive comporte des qualités, elle permet de soulever des questions sur l'écriture des textes par exemple. Dans son article consacré à l'étude du CERLIS, J. Eidelman note ce que nous avons par ailleurs observé dans un nombre important de textes mis à disposition du public :

> S'agissant du contenu des textes, les visiteurs se sont heurtés à l'éventail des registres et au flou des signatures : que certains textes soient rédigés par les artistes eux-mêmes, alors que d'autres, non signés oscillent entre la « critique » et le commentaire d'ordre technique a ainsi conduit les visiteurs à s'interroger sur la fonction-médiation de ces productions. Parfois les textes sont jugés difficiles d'accès et n'invitent pas à surmonter une certaine défiance. Si plus généralement ils sont jugés utiles dans la mesure où ils sont susceptibles de livrer quelques éléments de la biographie intellectuelle de jeunes plasticiens peu ou mal connus et donc de synthétiser une approche documentée de l'œuvre, rapidement on s'interroge sur l'auteur du texte.[166]

Cette question est fondée. En effet, elle traduit le besoin de mesurer la confiance à accorder au texte, en ce sens l'absence de signature peut paraître suspecte. Pour autant, dans le cas des textes mis à disposition du public, désigner l'auteur est souvent difficile pour une raison assez simple : un texte peut être écrit par plusieurs auteurs. Au FRAC Aquitaine par exemple, les textes du « dépliant » font l'objet d'un travail d'écriture mené par quatre à cinq personnes. C'est là une des particularités des textes mis à disposition du public : être le fruit d'une écriture collective.

[166] Eidelman Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art contemporain *Hypothèses de collection* », *op.cit.*, p.182.

L'écriture des textes, un travail collectif et prospectif

La difficulté à identifier les auteurs du livret *Hypothèse de collection*, la variété des types de texte qu'ils proposent à la lecture, posent question au-delà de l'exemple de ce livret. Nous l'avons constaté dans le second chapitre, les auteurs qui interviennent dans l'élaboration des textes mis à disposition dans les expositions représentent un ensemble très hétérogène. Pour être exact concernant la présence ou non de signature, il faut toutefois distinguer deux types de texte, pour schématiser : ceux qui s'attachent aux contenus explicites de l'œuvre et ceux qui explorent ses contenus implicites[167].

Les textes des commissaires, des critiques ou des artistes portent majoritairement leur signature et abordent les significations implicites de l'œuvre. Le public donne du crédit à ces « interprétations » en raison du statut de leurs auteurs, reconnus pour être en mesure d'apporter un point de vue spécifique (historique, esthétique, poétique, etc.), mais la complexité de leurs propos peut favoriser « une certaine défiance ». Les autres textes, ceux qui délivrent des contenus explicites, ne sont la plupart du temps pas signés, ils ne nécessitent pas de garantie *a priori*. La biographie d'un artiste, les caractéristiques d'une œuvre ou sa description ne portent guère à caution. Ces textes paraissent « utiles », comme le souligne l'étude sociologique des supports de l'exposition *Hypothèse de collection*, pour autant et comme nous l'avons déjà noté, ils nous permettent uniquement de nous « rapprocher » des œuvres, mais nous apprennent peu quant à leur signification.

[167] Au sujet des « contenu explicite » et « contenu implicite », nous vous renvoyons à la page 21 de notre premier chapitre.

Les textes mis à disposition sont le résultat d'un travail collectif. Rarement les études qui leur sont consacrées partent de ce constat pour l'examiner comme une spécificité, si ce n'est pour souligner cette distinction entre écrits de spécialistes, faits pour satisfaire le connaisseur, et écrits de médiateurs, faits pour se mettre à la portée de tous[168]. Cette distinction a un sens, plus particulièrement dans l'analyse sociologique des effets produits par le texte sur ces lecteurs. Or, il nous paraît important d'aller au-delà en remarquant que l'écriture collective de ces textes est le signe d'un travail prospectif, qu'elle n'affirme rien - certainement pas de connaître la signification des œuvres -, qu'elle cherche à trouver des liaisons possibles avec elles afin d'assurer ce passage, cette « révélation » de l'œuvre au public.

Il nous faut considérer les textes mis à disposition du public sous cet angle, non pas écrits pour donner une signification, mais pour chercher des liaisons. De ce point de vue, une des principales caractéristiques de ces textes est d'agir sur les œuvres autant que les œuvres agissent sur eux. Cette conception de la place du texte permet des expériences littéraires inédites à l'image de la collection *Fiction à l'œuvre*, que nous détaillerons dans un prochain chapitre, qui tente « de développer d'autres formes de discours sur les œuvres, moins *théoriques* et plus *fictionnelles* » en utilisant le récit d'un auteur invité à se saisir d'une œuvre. Sans faire appel à un exemple aussi expérimental, une hypothèse prend forme : les textes mis à disposition seraient des objets à considérer comme autant de processus de recherche.

[168] C'est le reproche que nous faisons à une approche trop exclusive des textes présents dans les expositions, approche qui prend comme point de départ la question de la médiation sans prendre en compte ses autres dimensions, son caractère prospectif souligné par Eric Mangion dans le livret *Hypothèse de collection*, pour n'en citer qu'un exemple.

La participation de plusieurs auteurs est une des spécificités des textes mis à disposition du public et nous pensons qu'elle s'explique non pas en raison de la nécessité de s'adresser à des lecteurs plus ou moins connaisseurs, mais plutôt parce que ces textes, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze et Felix Guattari[169] inventent un langage et s'inventent dans ses méthodes d'usage et dans ses formes de transmission. Ce langage repose sur une lecture des contenus implicites et explicites des œuvres présentes dans l'exposition - nous serions tentés de dire entre le réel et l'imaginaire. Et si nous nommions ces textes, « textes d'exposition » plutôt que « textes de médiation », ne serions-nous pas plus proches de ce qu'ils sont et des effets qu'ils produisent ? « Comme tout texte, le texte d'exposition ne dit pas tout. Il ne peut pas tout dire. Il ne veut pas tout dire »[170]. Ce constat est celui que pourraient faire toutes les institutions confrontées à l'élaboration des textes d'exposition – c'est celui que nous ont rapporté les équipes en charge de leur rédaction. Ce constat nous permet de progresser dans notre raisonnement. Il y a une grande part d'incertitude dans la démarche de l'interprète, comme nous l'a déclaré J.C Vergne : « À partir du moment où on écrit sur une œuvre, forcément il y a une perte, et on va être toujours à côté de quelque chose, on va toujours être à côté de l'œuvre ». En reconnaissant la perte inhérente à tout effort d'interprétation, les auteurs des textes d'exposition manifestent la conscience de l'incertitude de leur action, principe qui est, nous semble-t-il, aussi celui de la création[171].

---

[169] Deleuze Gille, Guattari Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* éd. de Minuit, Paris, 1991.

[170] Marie-Sylvie Poli, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La Lettre de l'OCIM*, n°132, 2010, p.11.

[171] C'est en tout cas ce que nous a exprimé un artiste tel que Claude Rutault dans l'entretien qu'il nous a accordé à Paris le 19 octobre 2017, dans une démarche artistique il y a selon lui : « un pourcentage de pertes prévisible, si ce

1.3.2. Agent de liaison

La différence entre médiation et liaison

La recherche au sujet de la « médiation culturelle » s'est beaucoup développée ces dernières années[172], y compris celle qui concerne plus particulièrement l'art contemporain. Le travail mené par Elizabeth Caillet[173], par Nathalie Heinich[174] ou encore les recherches de Daniel Jacobi[175] ont ouvert la voie. Chacun de ces auteurs utilise le terme médiation avec beaucoup de précautions et ces chercheurs avertissent régulièrement de la complexité de cette notion. Les textes d'une exposition participent à sa médiation, mais ce qui est plus décisif à notre sens, c'est qu'ils sont des processus de liaison « sans

---

n'est pas total », in entretien Claude Rutault disponible en annexe, Volume 2, p.74.

[172] Nous faisons ici référence à la publication de nombreux ouvrages : Chaumier Serge, Mairesse François, *La médiation culturelle*, éd. Armand Colin, Paris, 2013 / Saada Serge, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur,* éd. L'attribut, 2012 / Lafortune Jean-Marie, Caune Jean, *La médiation culturelle - Le sens des mots et l'essence des pratiques,* éd. Presses de l'Université du Québec, 2012 / Mathieu Isabelle, *L'action culturelle et ses métiers,* éd. Presses Universitaires de France, 2011 / Bruit Guy, Gohau Gabriel, Ruby Christian, *Pour une éthique de la médiation culturelle,* éd. Nouvelles éditions rationalistes, Paris, 2011.

[173] Elizabeth Caillet a coordonné la rédaction du répertoire « Médiateurs pour l'art contemporain : répertoire des compétences » (La Documentation française, 2000), Lehalle Evelyne, Caillet Elisabeth, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, éd. Presses universitaires de Lyon, 1995.

[174] Nathalie Heinich, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, éd. Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2009.

[175] Suite à une demande de la Délégation aux arts plastiques, Daniel Jacobi s'est vu confier la réalisation d'une étude sur la médiation écrite en art contemporain : *La médiation écrite de l'art contemporain et ses formes dans quelques centres d'art* : rapport, novembre 2001 / Université d'Avignon, Laboratoire Culture et Communication : Yvan Clouteau, Delphine Miège, Sylvie Romano, Karine Tauzin : sous la responsabilité scientifique de Daniel Jacobi : ministère de la Culture, Délégation aux Arts Plastiques.

que *liaison* et *objet* puissent être considérés et représentés à part » pour reprendre une nouvelle fois les termes de E. Mangion.

Ne pas réduire le « texte d'exposition » à sa fonction médiatrice est nécessaire et pas uniquement parce que de nombreux chercheurs nous alertent sur la difficulté d'employer le terme. L'enjeu est d'importance et n'a de cesse de créer des remous dans les débats autour de l'art contemporain. Dès l'introduction de son ouvrage à propos de la « crise de l'art contemporain » [176], Yves Michaud note que « la crise est loin d'être celle des pratiques mais plutôt celle de nos représentations de l'art ». Ces différentes représentations sont marquées par une nette différence d'analyse esthétique et politique entre spécialistes de l'art contemporain. Elle sépare ceux qui d'un côté juge la pratique contemporaine sans intérêt et ceux qui en défendent les qualités. Pour les plus acerbes des premiers, les textes d'exposition apparaissent comme de longues justifications absurdes dont l'objet serait de cacher la médiocrité des œuvres. Pour les plus convaincus parmi les seconds, ces mêmes textes subiraient des contraintes si fortes qu'ils en perdraient leur fonction première ; offrir les représentations de l'art dont parle Y. Michaud.

Nous avons, précédemment, déjà suffisamment évoqué la position des détracteurs de l'art contemporain. Entendre les voix qui lui sont favorables nous permet d'avancer dans notre raisonnement, parmi elles, celles portées par une approche critique du rôle de la médiation. Tristan Trémeau[177] est l'auteur

[176] Michaud Yves, *La crise de l'Art contemporain*, *op.cit.,* p.17.

[177] Critique d'art, docteur en histoire de l'art, Tristan Trémeau est professeur d'histoire et de théories des arts à l'École Supérieure d'Art de Tours (ESBA TALM) et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. Il enseigne

d’un article particulièrement éloquent à ce sujet : « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale ». Il détaille les mécanismes de pressions sociales et politiques que subiraient selon lui, les artistes, plus particulièrement au moment de l’exposition :

> Issue d'un souci pédagogique d'offrir aux spectateurs des conditions d'appréhension sensible, théorique et critique du travail de l'art, la transformation d'artistes en médiateurs au sein des institutions rencontre donc deux aspirations politiques : idéologique dans le cas des fantasmes d'immédiation et des procédures de réconciliation, pragmatique lorsqu'il s'agit de convertir l'art aux industries culturelles dans le but d'une rentabilisation des institutions. Ces deux aspirations ont pour conséquence d'assigner les artistes qui acceptent ces missions à une fonction de normalisation de l'art par le culturel.[178]

La charge est sévère et polémique, en cela sans doute discutable, mais nous éclaire toutefois, indirectement, sur ce que pourrait être l’un des principaux objectifs du « texte d’exposition » : sensibiliser les publics sans normaliser l’activité des artistes. Il ne s’agit pas d’accorder aux publics une « médiation », mais plutôt de construire une articulation entre les aspirations de ceux-ci et la pratiques des artistes : ce que nous appelons liaison.

Existe-t-il vraiment une différence entre la médiation et ce que nous nommons « liaison » ? Étymologiquement, le mot médiation vient du latin *mediare* qui signifie être « au milieu de ». Suivant cette définition, La médiation de l'art consisterait à se trouver entre le public et les œuvres. Cette définition ne

---

également l'histoire et les théories de l'exposition à l'Université Paris 1-Sorbonne.

[178] Tristan Trémeau, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale » in la revue *L'art même,* n°19, éd. Ministère de la Communauté française de Belgique, 2003, p.8.

dit rien de l'action opérée. Être au milieu permet différentes postures qui rejoint par ailleurs des acceptions variées du terme, la médiation du point de vue juridique, c'est la résolution de conflits par divers compromis et stratégies. Nous pourrions effectivement partir du postulat qu'il existe un conflit entre le public et l'art contemporain qui expliquerait l'emploi du terme « médiation ». Cela signifierait que nous acceptons l'idée d'une hostilité permanente du public pour l'art contemporain. Cette hostilité présupposée est le point de départ de nombreuses études sociologiques et celui aussi du « malentendu » que nous avons décrit précédemment entre l'approche de Eidelman et E. Mangion à propos d'*Hypothèse de collection*.

La clé de ce « malentendu » est pour nous dans l'usage que nous faisons du mot « médiation ». Elizabeth Caillet note que « Bruno Latour, dans *La Clé de Berlin*, montre comment le mot de « médiation », bien utile, peut devenir aussi 'l'asile de l'ignorance' selon le sens qu'on lui donne »[179]. Nous ne pouvons pas nous contenter d'une définition qui réduirait l'action de la médiation et par-là même les textes qui lui sont utiles à un simple rôle d'arbitrage aux vertus pacificatrices[180]. Penser les « textes d'exposition » comme des processus de liaison, c'est faire l'hypothèse d'une fonction qui va au-delà de la médiation. Nous entendons par processus une « suite continue de faits, de phénomènes présentant une certaine unité ou une certaine régularité dans leur déroulement »[181].

---

[179] Caillet Élisabeth, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence » in revue *Publics et Musées*, n°6, 1994. p.55.

[180] La dénonciation de ces vertus pacificatrices est l'objet d'un article de Tristan Trémeau dans la revue *L'art même* n°19 édité par le ministère de la Communauté française de Belgique et intitulé « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale ».

[181] Définition donnée par le Trésor de la langue française.

Pour comprendre les « textes d'exposition », il est important de distinguer les différents processus qu'ils activent. L'élaboration des textes d'exposition est le fruit d'une succession d'essais, de tentatives, d'expériences, ce que nous nommons la recherche. La recherche est un des processus activés par l'élaboration des « textes d'exposition ». Perçus ainsi, les « textes d'exposition » sont des hypothèses de travail marquées par l'incertitude d'atteindre un but idéal, celui d'offrir une compréhension de l'art contemporain. Pour E. Mangion, atteindre ce but ne consiste pas à partager la signification des œuvres, mais d'en faire l'expérience à travers un acte de liaison indissociable de l'œuvre. En ce sens, nous définissons la « liaison » comme un processus de recherche « qui, notamment, transforme le rapport esthétique à l'œuvre »[182].

Le processus de liaison comme nous l'entendons est actif ; il transforme le regard du public sur l'œuvre, il transforme l'œuvre qui elle-même transforme la pratique de la médiation. L'ensemble de ces transformations est permis par ce processus au cœur de l'exposition que nous préférons nommer « liaison » plutôt que « médiation ». La liaison est constitutive de l'exposition, les textes sont les agents de cette liaison, idée qui justifie un peu plus encore l'usage de la formule « textes d'exposition » plutôt que « textes de médiation ».

La recherche d'un équilibre

Le « texte d'exposition » tend à un équilibre délicat entre création (des artistes) et sensibilisation (des publics). Cet équilibre est possible grâce au

[182] Château Dominique (sous la dir.), *L'œuvre d'art contemporain et sa médiation contribution à une éducation artistique,* éd. FRAC Bretagne, 2005, p.11.

processus de liaison qui relie œuvres et public. L'hypothèse souvent avancée de textes écrits pour satisfaire le « monde de l'art » ne nous semble pas fondée[183]. Tous les entretiens que nous avons réalisés avec les directeurs d'institutions d'art contemporain démontrent au contraire une véritable exigence pour faciliter la lecture des « textes d'exposition » et leur compréhension. Notre période d'immersion au FRAC Aquitaine nous a permis d'observer que les auteurs de ces textes, lorsqu'ils travaillent au sein de l'institution, gardent toujours à l'esprit un de ses principaux objectifs : sensibiliser le public. Ce qui ne signifie pas que le « médiateur doit être du côté du public »[184], en tout cas pas exclusivement. Ce serait une perception du rôle du « médiateur »[185] selon nous erronée. Le « médiateur » est aux côtés du public et des œuvres. C'est exactement la même chose pour le « texte d'exposition », il ne faut pas le considérer sous l'angle unique de ce qu'il peut apporter au public. Il est nécessaire de le percevoir comme un agent de l'exposition, utile à tout ce qui la constitue, en particulier les visiteurs et les œuvres.

Penser ainsi le « texte d'exposition » et la « médiation » revient à regarder l'ensemble de leur potentiel, à ne pas les restreindre à une fonction unilatérale et reconnaître que leurs formes s'ouvrent à des expérimentations,

---

[183] Ce constat est un des résultats de l'enquête menée par Daniel Jacobi et son équipe. Il est sujet à débat comme cela a été le cas lors des journées professionnelles du LMAC (Laboratoire des Médiations en Art Contemporain) organisées du 30 novembre au 1 décembre 2010 au Musée Les Abattoirs à Toulouse. Le compte rendu de l'intervention de Daniel Jakobi (disponible sur le site du LMAC) démontre des réactions assez vives au sujet de ce constat que Béatrice Méline, commissaire d'exposition, trouve « caricatural ».

[184] Selon l'expression utilisée par Daniel Jacobi lors des journées professionnelles du LMAC.

[185] Suivant la logique de notre démonstration, il nous semble plus adéquat de placer à présent les termes médiateur et médiation entre guillemets afin de souligner la fragilité de leur usage. Il serait très délicat de les remplacer trop promptement par une terminologie inédite comme pourrait être l'utilisation des termes « liaison » et « agent de liaison ».

par exemple celle de l'interprétation subjective du « médiateur » dont la parole ou l'écriture peuvent adopter des processus artistiques. Comme le regrette Marion Viollet dans la thèse qu'elle a consacrée à la question de la « médiation » : « on ne parvient pas encore à réfléchir la médiation autrement qu'en tant que complément subsidiaire de l'œuvre »[186]. Cette remarque rejoint l'analyse de E. Caillet :

> Le médiateur est quelqu'un qui « s'intéresse » (au sens plein du terme d'être avec, au milieu de, en plein dans) à ce qu'il veut transmettre. Le sens qu'il a trouvé dans l'objet, la collection, le bâtiment dont il fait la médiation, il le retravaille avec son sens à lui. Il invente un sens comme l'archéologue qui trouve un objet qui a été enfoui, le déterre et l'invente à nouveau.[187]

La « médiation » c'est aussi l'invention d'un langage que le texte d'exposition permet d'expérimenter en usant d'une combinaison de caractéristiques (textes courts, abrégés, détaillés) et de différents types de langage, spécialisé ou non. À la fin d'un article qu'elle consacre à la « médiation » en art contemporain, Marie-Luz Ceva[188] définit assez précisément son rôle :

> Avec l'art contemporain, la médiation est obligée d'assumer qu'elle tient un rôle fondamental. Elle devient une condition de possibilité de

[186] Marion Viollet, thèse de doctorat en Arts Plastiques intitulée : *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, sous la direction de Dominique Clévenot et Christine Buignet soutenue le 26 septembre 2011 à l'université Toulouse 2 Le Mirail.

[187] Caillet Elisabeth, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *op.cit.*, p.54

[188] Marie-Luz Ceva est historienne, elle a collaboré avec E.Caillet et D.Jacobi notamment dans le n°3 de la revue *Culture & Musées*. Elle a été directrice de la programmation culturelle et de la communication de l'Historial de la Grande Guerre de 2004 à 2012 et a également été cheffe du Service de l'action culturelle au sein de la Direction de la culture du Conseil Général de la Somme de 2012 à 2020.

> signification des œuvres parce qu'elle est le moyen par lequel les dimensions contextuelles de l'art contemporain peuvent être activées.[189]

M-L.Ceva apporte ensuite une dernière conclusion que nous partageons entièrement : « l'art contemporain réclame une nouvelle forme de médiation »[190]. Il nous semble que c'est précisément la voie sur laquelle s'est engagé *Hypothèse de collection*. Cette voie est loin d'être un épiphénomène, elle est significative des changements qu'a connu l'utilisation du texte dans l'art contemporain depuis 1998.

L'invention d'un langage

Comme nous l'avons déjà noté, pour la MCA, le travail de « médiation » revient à « composer » par l'objet pour pouvoir l'interpréter. Cette association favorise une « relation humaine directe » autant dire une « médiation » orale. La parole permet au « médiateur » une interaction que l'écrit ne permet pas. Cette interaction n'est pas seulement à l'usage de l'auditoire. Cette interaction est aussi celle que le « médiateur » va créer avec l'œuvre objet de sa « médiation ». Pour l'exprimer plus promptement, le « médiateur » va interagir avec l'œuvre elle-même, ce que l'on oublie parfois de signaler. Cette œuvre va plus ou moins apporter des « contenus visibles » et dans des degrés divers accompagner le « médiateur » dans son effort d'interprétation.

---

[189] Ceva Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », in *Culture & Musées*, n°3, 2004, « Les médiations de l'art contemporain », sous la direction de Elisabeth Caillet & Daniel Jacobi, p.89.

[190] *Ibid.*, p.90.

Face au public, plus le contenu de l'œuvre est visible, plus le « médiateur » peut lui faire directement référence. À l'inverse, dotée de caractéristiques invisibles, l'œuvre suscite un effort plus important du « médiateur » qui doit alors convoquer non seulement une somme de savoirs mais également une façon de les articuler[191]. Plus que l'élaboration d'un discours, cet effort est celui de l'invention d'un langage, un langage autochtone pourrait-on dire, celui du « médiateur ». Un langage autochtone dans le sens où elle relève d'un territoire bordé d'un côté par la présence du public et de l'autre par celle de l'œuvre.

Du côté du public, il y a ce désir de compréhension, cette volonté de se rapprocher de l'œuvre et de son auteur. Ce désir est impossible à assouvir totalement : toute forme artistique ne détient-elle pas une part d'incompréhensible, une résistance bien humaine à l'explicitation ? Le langage autochtone du « médiateur » doit pouvoir apporter des réponses. Ces réponses existent, pragmatiquement ce sont tout d'abord des informations, celles qui permettent l'identification de l'œuvre, portée par le cartel (le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, l'année de création, les matériaux utilisés, le numéro d'inventaire, de la collection d'origine, publique ou privée). Ensuite, et parfois également supportées par les cartels, ces réponses trouvent la forme de commentaires élaborés par différents auteurs (directeurs de structures, commissaires, services de communication, artistes). Les livrets contextualisent, les journaux apportent des éléments supplémentaires qui permettent d'approfondir la réflexion au-delà de l'exposition.

[191] Nous utilisons à souhait le verbe « articuler » car il s'agit là pour le « médiateur » d'un enjeu de diction et de composition d'un discours, c'est-à-dire une articulation entre des idées, des références, des concepts qui doivent donner lieu à faire apparaître le sens d'une œuvre.

Tout cela constitue une somme colossale de savoirs disponible au public et qui alimente le langage du « médiateur » mais pour autant n'en constitue pas l'expression. Le « médiateur » doit non seulement articuler ces savoirs, mais également prendre en compte le type d'audience face à laquelle il se présente. Sur ce territoire autochtone entre l'œuvre et le public, le « médiateur » va créer des liaisons. L'ensemble de ces liaisons, on pourrait les nommer « faire l'expérience de l'œuvre ». Cette formulation renvoie à la démonstration de John Dewey. *L'art comme expérience*[192] permet en grande partie de penser la façon dont l'art peut être une expérience accessible à tous. Les liaisons imaginées par les « médiateurs » passent par l'invention d'un langage tout comme J. Dewey souligne l'importance de l'imagination et de la poésie dans son ouvrage.

Pour mieux appréhender cette question de l'invention d'un langage par les « médiateurs », on peut étonnamment se référer à Rabelais. Que peut bien venir faire l'auteur de *Gargantua* entre ces lignes ? On sait de ce personnage que son savoir provient de « la parole vive de l'expérience et de la parole gelée du livre »[193]. Ne peut-on pas à bon escient utiliser ce passage du *Quart livre*, au moment où Gargantua découvre une nouvelle île (territoire) :

> Nous y vîmes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés, rouges, verts, bleus, noirs et or. Après avoir été échauffés entre nos mains, ils fondaient comme neige et nous les entendions réellement, mais nous ne les comprenions pas car c'était un langage barbare.[194]

---

[192] Dewey John, *L'art comme expérience,* éd. Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2005.

[193] Rabelais François, *Le Quart Livre*, éd. Arvensa, Paris, 2019, p.141.

[194] *Id.*

Prendre connaissance de nouveaux savoirs, ceux-là même disponibles dans les « textes d'exposition » n'est pas suffisant. Certes le public entend ce qui est écrit, mais ce langage peut rester « barbare ». Le langage autochtone du « médiateur » qui utilise une somme de savoirs écrits, rend compréhensible le sens en réchauffant la parole gelée, autrement dit en la réincarnant en lui offrant une interprétation comme on dit du comédien qu'il « interprète ». Le rôle du « médiateur » n'est pas de jouer sur un registre ou un autre, mais plutôt d'inventer un langage sans cesse renouvelé en fonction de l'œuvre et du public :

> Ainsi, la tâche du « passeur » devient non pas un révélateur du sens mais un révélateur de l'expérience constitutive de l'œuvre, dont le contenu s'exerce par un acte de liaison qui donnera les objets sans que *liaison* et *objet* puissent être considérés et représentés à part. »[195]

Percevoir le « médiateur » comme un passeur est déjà une façon plus riche de l'appréhender. Cela a l'avantage d'être moins réducteur, d'ouvrir notre façon de l'envisager ; il n'est plus alors uniquement au service des publics ou le présupposé garant d'un savoir unique au sujet des œuvres. Le passeur ne sait pas tout, mais il le sait. Cette formule aux accents socratiques ne doit pas pour autant cacher sa principale faculté, celle de se déplacer, sans quoi les liaisons sont impossibles. Le déplacement dont il est question est celui de l'expérience de l'œuvre : « liaison et objet », E. Mangion le souligne à juste titre, ne peuvent être « considérés et représentés à part » tout simplement parce qu'ils sont constitutifs du travail de transmission.

[195] Eric Mangion in Livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.9, disponible en annexe, Volume 3, p.4.

1.3.3. Agent de création

Les artistes créent leur propre légende

Les possibilités qu'ouvrent les « textes d'exposition » peuvent permettre à la « médiation » d'être plus créative. Cependant, peut-on parler de « médiation » quand ce sont les artistes eux-mêmes qui s'immiscent dans le « texte d'exposition » ? Cette présence des artistes dans le « texte d'exposition » n'invite-elle pas la « médiation » à aller plus loin dans ses dimensions artistiques ? *Hypothèse de collection* est pour nous le premier signe d'un changement dans la façon d'appréhender le « texte de médiation » en lui donnant la qualité d'un « texte d'exposition » dont le processus tend précisément à tenter de nouvelles formes de langage. Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'explorer la manière dont les artistes arrivent à s'intégrer au « texte d'exposition ».

« Les artistes créent leur propre légende » est une formule de Claude Rutault que nous avons eu le plaisir d'interroger. Cette formule joue sur la polysémie du mot « légende » qui renvoie au légendaire et aux légendes présentes dans l'ensemble des textes mis à disposition du public, un élément essentiel donc aux « textes d'exposition ». C. Rutault pense que l'image de l'artiste est véhiculée par la légende de son œuvre. Lorsque nous l'avons rencontré, il nous a malicieusement offert le catalogue intitulé *dé-finitions / méthodes 1973-2016*[196], et s'est ensuite dit surpris : « Vous vouliez me voir à propos de la place du texte dans l'art contemporain (il désigne le

[196] Claude Rultaut, dé-*finitions / méthodes 1973-2016,* éd. MAMCO, Genève, 2016.

catalogue) : tout est là ! ».

En effet, les *dé-finitions / méthodes 1973 - 2016*, au-delà de la pratique de Claude Rutault, permettent de sonder les relations qui unissent les artistes contemporains au texte. Bien entendu, nous avons choisi avec soin l'exemple de C. Rutault qui pousse jusqu'au paroxysme l'utilisation du texte comme partie prenante du travail artistique. C. Rutault a soixante-seize ans lors de notre rencontre, un âge plutôt avancé comparé à celui de la moyenne des artistes présentés entre 1998 et 2010 dans les institutions d'art contemporain[197]. Il représente une génération, celle qui à partir des années 1960 a déplacé la nature de l'art de sa production à sa conception.

On le sait, l'art conceptuel est caractérisé par l'usage du texte grâce auquel il peut prendre forme. On pense inévitablement aux œuvres de Robert Barry telles que *During The Exhibition The Gallery Will Be Closed*[198] réalisée trois avant les premières DM (Dé-finitions Méthodes). Cette œuvre existe grâce au « texte d'exposition », en l'occurrence dans cet exemple le titre de l'exposition diffusé sur le carton de l'exposition envoyé au public. Comment ne pas citer également le collectif *Art & Language* et la revue éponyme créés au milieu des années 60 ? Ce collectif a profondément influencé l'art conceptuel dont les œuvres sont autant de façons de définir l'art.

Le caractère conceptuel de l'art de C. Rutault mène à l'absence de production d'œuvre en tant qu'objet. C. Rultaut ne parle d'ailleurs pas de

[197] Nous ne disposons pas des chiffres de l'âge moyen des artistes présentés en institution, mais chacun peut s'accorder à penser que Rutault représente au moins une génération précédente.

[198] Robert Barry, *During The Exhibition The Gallery Will Be Closed*, Eugenia Butler Gallery, Los Angeles, mars 1970.

« tableaux » à propos des peintures réalisées à partir de ces définitions par les preneurs en charge nommés « auteurs », mais de « toiles ». C'est parce que les « toiles » sont confiées aux preneurs en charge, à un spectateur actif, que le texte est à ce point important dans la démarche de C. Rutault.

Au-delà du caractère conceptuel du travail de C. Rutault (il récuserait certainement le terme), ce que souligne notre entretien, c'est un certain nombre de caractéristiques comme autant d'hypothèses à explorer au sujet de l'utilisation du texte par les artistes contemporains. Hypothèses que nous étudierons plus en détail en dernière partie de cette thèse et dont on peut dresser une première liste. Première hypothèse : les artistes, lorsqu'ils ajoutent du texte à une production picturale, sculpturale, performative, vidéographique, *etc.*, le feraient en raison de la liberté qu'il leur offre, de cette « mobilité » dont parle C. Rutault. À l'exemple de l'utilisation du plan de salle présentant *Incanta*[199] de Marie-Alberto Jeanjacques, déjà citée, où l'artiste utilise le texte pour contrecarrer l'effort d'identification de sa démarche par l'usage d'une écriture poétique qui questionne le public plus qu'il ne lui apporte des réponses.

Il nous semble judicieux à présent d'aborder le goût prononcé des artistes pour la littérature. C. Rutault est un passionné de roman noir. Si, comme il nous le signale dans l'entretien, il est venu au texte par la peinture, il a tenu à nous préciser qu'il a toujours écrit. C. Rutault ne voit plus « l'intérêt » d'écrire des *Dé-finitions / Méthodes*, mais comme il nous l'a dit, l'écriture reste quelque chose d'important pour lui : « Il y a un petit moment que je n'écris plus de vraies définition méthodes au sens où maintenant, j'écris plutôt des textes, enfin des textes plus longs en général ». Troisième hypothèse : le texte permet

[199] *Incanta* est une exposition présentée par le CRAC de Sète entre le 30 octobre 2009 au 17 janvier 2010.

à l'artiste d'être son propre biographe, ou pour être plus exact, d'écrire son propre récit biographique. Comme C. Rutault le dit : « Ce travail, c'est ma vie d'une certaine façon ». Cet aspect biographique est encore plus apparent dans la dernière *Dé-finitions / Méthodes* intitulée *Saga* qu'il dédie à ses petits-enfants seuls habilités à en prendre la charge à partir de leur majorité. Pour C. Rutault, il s'agit là d'une œuvre posthume, pour nous c'est une tentative de prolonger une vitalité artistique au-delà de son vivant.

Typiquement dans le travail de C. Rutault, le texte est agent de création ; il ne constitue pas l'œuvre, puisque pour lui le résultat final c'est la toile et l'auteur de cette toile, c'est le preneur en charge. Autant dire que les textes proposés à l'occasion des expositions de C. Rutault ne sont pas des textes de « médiation ». À ce sujet C. Rutault reste évasif et plutôt critique : « Je n'ai rien contre. Beaucoup sont inintéressants, me semble-t-il. Je crois que le plus simple, même si je ne suis pas totalement partisan, serait de mettre le texte de la définition méthode »[200].

L'exposition réinventée par le texte

Comme le langage du « médiateur », celui de l'exposition se réinvente en permanence. Tout comme pour lui, aussi, le texte alimente sa capacité de transformation. L'exemple des expositions *Hypothèse de collection* (1999) déjà cité et celui de *Double blind, arrêtez d'essayer de me comprendre*[201], exemple à venir, ne sont pas, et de loin, les seuls à accréditer

[200] In entretien Claude Rutault, disponible en annexe, Volume 2, p.74.

[201] *Double blind, arrêtez d'essayer de me comprendre* a été présentée du 15 février au 30 mai 2010 au CAC *La Villa Arson*, Nice.

l'idée d'une réinvention de l'exposition grâce au texte ou à une réflexion au sujet de son rôle.

Passage de relais oblige, s'il s'agit d'étudier les effets du texte sur l'exposition, on ne peut guère oublier de citer celle, historique, que Bernard Blistène organisa en 1993 à Marseille. On doit considérer ici *Poésure et peintrie, d'un art l'autre*[202] comme un signe avant-coureur de ce que cette thèse souhaite développer. Bien entendu, il ne s'agit pas dans ce cas de renouveler la question de l'exposition par l'usage du texte. B. Blistène a tenté de souligner les interactions, la connivence, le maillage entre le mot et l'image dans la pratique poétique de la littérature et de l'art du XX^{e} siècle, arrivant ainsi à la limite de la période qui nous concerne, celle du début du XXI^{e}, et à la limite de notre sujet : non pas le texte dans l'exposition, mais le « texte d'exposition ». Cette mise en garde faite, on peut tout de même considérer l'apport de cette exposition à notre réflexion, notamment en ce qui concerne la capacité du texte à réinventer l'exposition. Ce qui a le plus frappé le public en 1993, ce qui a probablement inscrit cette exposition comme un cas exemplaire, c'est sa faculté à combiner le lire et le voir, pour ainsi dire la rétine et le cerveau, et ainsi saluer le bien-fondé de leurs interactions. Précisément là où, à l'origine de l'art contemporain, la principale révolution (duchampienne) a renversé la polarité traditionnelle entre les deux, nos capacités intellectuelles prenant le pas sur nos facultés rétiniennes[203]. Une des raisons de l'intérêt du public et de la presse est de découvrir :

[202] *Poésure et peintrie, d'un art l'autre* a eu lieu au Centre de la Vieille Charité du 12 février au 23 mai 1993, sous l'autorité des Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux.

[203] À commencer par le premier ready-made de Duchamp, *Fontaine* (1917).

> Ce vaste panorama des revues, des livres, des affiches, des toiles, des dessins, etc., qui court sur des centaines de mètres de cimaises et de vitrines, et apporte des informations nouvelles à qui est déjà des plus informés : mieux encore, ce superbe travail de recherches, d'assemblages, de mise en contiguïté, fait connaître d'autres chemins vers le plaisir de l'œil [204]

Comment pourrait-on mieux définir l'apport de l'exposition *Poésure et peintrie, d'un art l'autre,* si ce n'est en relevant cette observation pleine d'enthousiasme : la présence du texte « fait connaître d'autres chemins vers le plaisir de l'œil » en réunissant dans l'exposition celui qui lit et voit en un seul homme :

> Le lecteur et le visiteur que je suis […] demeure conquis par le plaisir, et par les trouvailles et par les inventions, et par la verve, et par la cocasserie, et par les sens renouvelés du dérisoire, du tragique et de la perte qui se manifestent à suivre le lent cheminement de ce début de siècle à cette fin de siècle[205]

Le sujet de l'exposition se prêtait évidemment à la réussite d'un tel programme non défini par ailleurs dans les intentions de B. Blistène[206], mais symbolique s'il en est : réunir les deux approches que le public peut avoir à la visite d'une exposition, son besoin de comprendre et son désir de voir.

Réunir ces deux approches était, six ans plus tard, une des vocations de l'exposition *Hypothèse de collection* organisée par E. Mangion.

---

[204] Henri Deluy, « Poésure et peintrie à Marseille » in Journal *L'Humanité*, daté 26/03/1993.

[205] *Id.*

[206] Cf. Préface catalogue d'exposition *Poésure et peintrie.*

L'échec relatif[207] de cet objectif n'a pas à souffrir de la comparaison avec la remarquable exposition de B. Blistène car l'enjeu est alors tout autre : réunir une approche sensible et intelligible, oui, mais avec un handicap de taille, sans l'utilisation d'œuvres portant ou favorisant d'elles-mêmes le texte. C'est l'une des difficultés de ce que l'on nomme ici le « texte d'exposition », de sa présence entre-deux, ni œuvre, ni véritablement issu d'un travail scientifique d'analyse de celle-ci.

Comment à partir de cette difficulté, de cette situation inconfortable, le texte peut-il réinventer l'exposition et qu'entendons-nous au juste par « réinvention » ? Cette « réinvention » concerne d'après nous autant les caractéristiques matérielles et spatiales de l'exposition que ses modes de perception, elle peut être directe ou indirecte, visible ou invisible. L'utilisation du texte peut être plus ou moins contenue dans l'exposition, ce qui nous renvoie directement à la signification que contient elle-même une œuvre, à son degré d'évidence précédemment évoqué. Dans la conception d'une exposition, il est important de distinguer l'usage du texte fait par l'artiste de celui opéré par un tiers. Dans le cas des artistes, c'est un sujet que nous aborderons, l'usage du texte n'est bien souvent perceptible qu'à la condition d'une exégèse de l'œuvre.

À ce stade, c'est l'usage du texte par un tiers qui nous intéresse plus particulièrement et, pour être plus précis, la façon dont cet usage réinvente l'exposition, ou pour reprendre une formule de Jean-Max Colard[208] :

[207] En tout cas perçu comme tel par l'équipe du CNRS menée par Eidelman.

[208] Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de Lettres Modernes, Jean-Max Colard est critique d'art et commissaire d'exposition. Responsable de la page arts de la revue « Les Inrockuptibles » de 1997 à 2017. Depuis 2018, il est responsable du service de la Parole au Centre Pompidou (Département du Développement Culturel), et responsable éditorial de l'École du Centre

> Il s'agira donc d'envisager comment l'art de l'exposition emprunte à la littérature, et échange également avec elle, non seulement des textes et des références, mais encore des procédures, des outils, des structures. Comment et pourquoi la « littérature » intervient-elle dans la construction d'un art qui du fait de sa spatialité, se trouve a priori très éloigné des qualités propres au fait littéraire ? [209]

L'exposition *Lost In The Supermarket*[210] peut nous servir d'exemple. Il est en effet notable que cette exposition soit annoncée comme une « proposition » de Jean-Yves Jouannais, soulignant ainsi et de façon assez inédite un changement d'appréciation. Ne plus signaler le « commissaire de l'exposition », comme c'est l'usage le plus répandu à la fin des années quatre-vingt-dix, pour préférer évoquer une « proposition », c'est privilégier le rôle (« proposer ») à la fonction (« être » chargé d'organiser une exposition). Ceci est révélateur d'un changement de perception concernant à la fois l'exposition et le travail du commissaire. L'exposition, dans le cas d'une « proposition », n'est pas le fruit d'une invitation à une personne reconnue pour sa pensée et sa capacité à la déployer à laquelle on donne carte blanche, mais la conséquence d'un projet d'exposition accepté par le lieu qui l'accueille. Ce qui signifie principalement que l'exposition est issue au bas mot d'une présentation orale qui va expliciter les conditions de l'exposition ou plus encore va les écrire. Cette écriture conduit à l'usage de référence, ce qui a une conséquence sur la nature même de l'exposition. La « proposition » de Jean-Yves Jouannais est énoncée dans le

---

Pompidou. Jean-Max Colard est également docteur ès Lettres, maître de conférences Habilité Des Recherches à l'Université de Lille 3.

[209] Jean-Max Colard, « Quand la littérature fait exposition », in *Littérature* n° 160, 2010, p.75.

[210] L'exposition *Lost In The Supermarket* a eu lieu à la Fondation d'entreprise Ricard, à Paris du samedi 15 septembre 2001 au mardi 30 octobre 2001.

texte d'exposition :

> Parmi les grands mystères littéraires, il y a l'étrange croyance du narrateur de *La Recherche du temps perdu* pensant ne pouvoir posséder Albertine que dans son sommeil. Il lui semble alors, qu'abandonnée, elle lui appartient comme se possède un territoire. Étrange croyance vraiment quand on sait que partout ailleurs dans ce livre le rêve est un voyage au long cours. Un voyage durant lequel nous sommes le plus éloignés de nous-mêmes, une plongée dans le temps qui nous voit prendre des visages, utiliser les langues et accomplir des actes les plus étrangers à notre nature. Albertine n'est en somme jamais moins elle-même que sous l'espèce de ce corps abandonné. Rien n'est possédé alors que l'illusion de la domination. *C'est une illusion d'une nature similaire dont cette exposition se veut l'évocation.*[...] C'est un rêve, et c'est de la poésie introduite en fraude au sein d'espaces qui lui sont contraires.[211]

Le premier élément significatif est l'utilisation d'une référence littéraire qui va engendrer un projet d'exposition sous forme de rêve proustien. Le second est la qualification donnée à l'ensemble des œuvres réalisées dans les supermarchés : « de la poésie ». Le troisième est le déplacement opéré du « white cube » au supermarché. Le quatrième et dernier, mais pas le moindre, est la transformation de l'espace d'exposition, non plus le lieu d'exposition au sens strict, mais celui de son archivage, de sa compilation. Ces quatre éléments sont provoqués par l'usage de la littérature entrepris par Jouannais. Bien d'autres exemples ponctuant l'histoire des expositions d'art contemporain du début du XXI^{ème} siècle pourraient alimenter cette réflexion.

[211] Jean-Yves Jouannais in livret de L'exposition *Lost In The Supermarket,* fondation entreprise Ricard, 2001.

Partie 2 :
le rôle
de la transmission

Chapitre 1 :
les intermédiaires

2.1.1. Le critique

Le critique d'art est-il un écrivain sans sujet ?

Ce n'est pas sans évoquer le ton volontiers polémiste de la critique d'art du XIX^{ème} siècle que Bernard Blistène nous a exprimé une opinion que l'on peut aisément reformuler en question[212] : Le critique d'art est-il un écrivain sans sujet ? Les réponses, complexes, nécessitent de s'arrêter quelque peu sur la signification des termes que l'on doit dissocier ainsi : critique d'art, écrivain, sujet. Écartons pour le moment l'idée que le critique d'art pourrait être, ou ne pas être, un écrivain. Il est, avec ou sans sujet, indéniablement un auteur.

Nul doute que le critique d'art est un auteur qui écrit à propos de l'art. Outre l'apparente simplicité de ce commentaire, les difficultés apparaissent bien vite avec la nécessité de donner une définition de l'art à laquelle va être confronté le critique. L'art s'est particulièrement transformé entre l'émergence de la critique au XVIII^{e} siècle et le développement des avant-gardes au début du XX^{e}. En un peu plus de deux siècles, le critique est le témoin d'une importante et rapide transformation de l'art.

Des critères esthétiques homogènes se sont vus contestés par l'apparition de pratiques artistiques hétérogènes. Ce passage peut être décrit comme celui d'une critique fondée sur des critères explicitement définis par l'Académie à une critique confrontée à une modernité artistique douée elle-même d'un sens critique. Peut-on conclure que ce passage est également celui qui conduit le critique à aborder l'art comme un sujet à part entière ? Autrement

[212] In entretien Bernard Blistène, disponible en annexe, Volume 2, p.47.

dit : est-ce que l'on peut à partir de l'histoire de l'art répondre à la question de la qualité de l'écriture critique ? La disparition des critères artistiques académiques a-t-elle permis aux critiques de trouver une liberté auctoriale suffisante pour faire de l'art non plus simplement un objet critique, mais un sujet littéraire ?

Diderot est considéré comme le premier critique d'art. Avant lui, l'abbé Dubos avait déjà ouvert une voie vers un renouvellement de la pensée esthétique par son essai publié en 1719 et intitulé *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*[213]. Il est contemporain de l'encyclopédiste La Font de Saint-Yenne, auteur en 1747 de *Réflexions sur l'état de la peinture en France* qui « examinent »[214] les principaux ouvrages exposés au Salon d'août 1746 et provoquent un vif débat[215]. En dehors de la polémique soulevée par cet essai, il faut souligner l'importance du changement provoqué par La Font de Saint-Yenne. N'étant lui-même pas issu de l'Académie, ce dernier porte un regard profane sur le Salon et propose au public[216] de se faire une idée de la qualité de ce qui est exposé[217]. Bien plus qu'une simple considération à l'égard de la

[213] L'abbé Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. Dominique Désirat et ENSBA, Paris, 1993.

[214] C'est le terme employé en sous-titre de la première édition de l'ouvrage : *Réflexions sur l'état de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746.*

[215] Pour se rendre compte plus précisément de l'importance et de la teneur de ce débat voir : Dresdner Albert*, La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne,* éd. ENSBA, Paris, 2005.

[216] Thomas Crow a bien montré comment le public allait devenir à partir de La Font de Saint-Yenne, l'enjeu principal des affrontements idéologiques autour du Salon (Crow Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, (1985), éd. Macula, Paris, 2000).

[217] Idée suivie de pair avec le souci de créer un lieu pour préserver les chefs-d'œuvre des collections royales que La Font de Saint-Yenne émet dans *Dialogue du Grand Colbert.* La Font de Saint-Yenne peut être perçu comme un

place du public, La Font de Saint-Yenne introduit La question de l'adresse en direction de celui-ci.

S'interroger sur l'adresse nous conduit à envisager également le cadre éditorial dans lequel elle s'exerce. Les Livrets de Salon sont publiés par l'Académie afin de donner des « explications », ils permettent aux visiteurs de se repérer dans l'exposition et d'envisager les ouvrages présentés sous l'angle des critères esthétiques de l'Académie. Les livrets de salon affirment l'autorité de l'Académie. Les « comptes rendus » rédigés par Diderot à la demande de Grimm répondent à des exigences bien différentes.

Publiés de 1759 à 1767, ces « comptes rendus » s'adressent aux têtes couronnées d'Europe. Les lecteurs de ces publications manuscrites font partie d'une aristocratie cultivée, ce qui permet à Diderot une grande liberté de ton. Cette liberté lui offre la possibilité d'aborder l'exposition des Salons, non pas comme un objet composé d'ouvrages qu'il faudrait expliquer, mais comme un sujet où l'interprétation va compter. Diderot n'invente pas la critique d'art, mais va faire d'elle un genre littéraire grâce au style littéraire singulier que lui apporte le sujet des Salons. « L'écriture des Salons est l'occasion pour Diderot d'une expérience intime de l'image »[218].

L'exemple de Baudelaire qui, à la suite de Diderot, va rédiger trois

---

des précurseurs de la notion de musée avec le double impératif de conserver et de rendre public l'art.

[218] *Les Salons de Diderot, de l'ekphrasis au journal : genèse de la critique d'art* de Stéphane Lojkine, disponible en ligne : http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsEkphrasis.php (dernière consultation en mai 2020).

ouvrages consacrés aux Salons (1845, 1846, 1859)[219] trois ouvrages consacrés aux Salons renforce la réalité d'une critique d'art littéraire. La spécificité de cette critique réside, comme l'écrit le poète, dans l'intelligence et la sensibilité :

> Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique : non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament : mais, un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.[220]

Cette « littérarisation » de la critique d'art va prendre au cours de l'histoire des formes variées sur lesquelles nous reviendrons. À ce stade de notre démonstration, ce qui compte est de comprendre ce qui constitue le sujet littéraire de la critique d'art au moment de sa naissance. Pour cela, il est nécessaire de développer un peu plus la question de l'adresse. Nostalgique de « l'école française », La Font de Saint-Yenne alerte son lecteur à propos de la « décadence » que représente selon lui l'exposition de 1746.

Le débat public qu'il provoque interroge non seulement l'argumentation proposée, mais également le rôle de la critique imprimée. La critique de la critique est née avec La Font de Saint-Yenne, elle se souciera dès lors autant de ses propres valeurs que des effets qu'elle va produire sur la réputation des artistes. Une partie des saisonniers qui rédigeront par la suite

---

[219] Baudelaire Charles, *Salon de 1859* in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire II, Curiosités esthétiques*, éd. Michel Lévy Frères, Paris, 1868 : Baudelaire Charles, *Salon de 1845*, éd. de l'Archer, Toulouse, 1933 : Baudelaire Charles, *Salon de 1846*, éd. Oxford University Press, Oxford, 1975.

[220] Baudelaire Charles, *Salon de 1859, ibid.*, p. 82.

des comptes rendus, le feront avec une grande prudence. Ils préféreront une description circonscrite au contenu des salons et à l'exigence de l'Académie. Une autre partie s'émancipera du discours officiel et privilégiera selon le terme de Baudelaire une approche « passionnée »[221].

La littérature permet à Diderot de s'exprimer de façon plus vive que la plupart des saisonniers, mais aussi de manière moins brutale que certains pamphlétaires. À partir du XIX^{e} siècle, l'utilisation de la littérature permet également à Baudelaire de distinguer sa critique du style outrancier d'une presse de plus en plus offensive. Le public de l'art fait l'objet de véritables luttes d'influence[222]. Friande de polémique, l'opinion publique se forge à travers l'écriture d'auteurs bien différents, des critiques mis en tension permanente par des publications de plus en plus régulières et répandues. « Le critique » comme le désigne B. Blistène n'existe pas. À la naissance de la critique, ce sont « les critiques » et avec eux de multiples façons d'envisager le travail critique.

À ce moment de l'histoire, Il y a donc plusieurs types de critiques qui cohabitent. Une critique attachée aux règles académiques, celle de la presse satirique volontiers contestataire, et celle qui confère à l'écriture le rôle le plus important. Il y a des auteurs proches de l'orthodoxie académique qui produisent des commentaires sans véritable sujet. Il y a des auteurs dont l'engagement politique prime sur l'intérêt artistique. Il y a des écrivains qui partagent une connaissance de l'art. C'est sans aucun doute à ce type de

[221] « Désormais muni d'un critérium certain, critérium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir avec passion : car pour être critique on n'en est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles ». Charles Baudelaire, *Salon de op.cit*., p.84.

[222] Pour se rendre compte des enjeux de cette lutte d'influence : Thomas Crow, *op.cit.*, 2000.

critiques auquel fait référence B. Blistène : ceux dont le souci principal est l'art et dont l'écriture est littéraire. Les sujets littéraires de ces écrivains se mêlent aux souhaits d'analyser l'art. Analyse qui est elle-même, depuis La Font de Saint-Yenne, constituée d'une critique de la critique d'art. Ce critique est un écrivain doté non pas d'un sujet, mais de plusieurs : ils sont littéraires, artistiques et critiques.

Peut-on considérer qu'un ou plusieurs événements ont modifié les données du problème ? Peut-on estimer que le critique est, au cours de l'histoire, devenu un écrivain sans sujet ? Cette hypothèse est plus précisément fondée non pas sur l'absence, mais plutôt sur les relations conflictuelles que vont entretenir les différents sujets du critique-écrivain tel qu'il est apparu au XIX^{e} siècle. Ces conflits, qu'il faut analyser séparément, sont de différents ordres et origines. La modernité artistique, la prise en compte du public et la multiplication des intermédiaires artistiques sont les principaux vecteurs d'une transformation de l'écriture critique et de ses fins.

Il suffit de penser qu'à peine cinquante ans séparent le dernier Salon rédigé par Baudelaire des *Demoiselles d'Avignon* peint par Picasso, pour se faire une idée des tourments esthétiques dans lesquels pouvait se trouver un observateur aguerri de l'art au début du XX^{e} siècle. Ce siècle-là est celui où les critères esthétiques sur lesquels le critique pouvait développer un jugement se voient remis en cause par les différentes avant-gardes artistiques. L'histoire de la critique est intimement liée aux développements que connut l'art au début du XX^{e} siècle. La révolution industrielle et l'apparition de la photographie ont contribué à ces bouleversements.

Comment la critique aurait pu ne pas être affectée par ce que Walter Benjamin a appelé « la perte de l'aura » de l'art ? L'écriture critique ne serait-elle pas désorientée par des pratiques artistiques émancipées d'un jugement esthétique académique ? Dans *Le critique d'art*[223], Dino Buzzati imagine le critique Paolo Malusardi, à ce point démuni face à une œuvre abstraite qu'il se résigne à écrire un texte abstrait. Au-delà de l'ironie portée par cette Nouvelle, ne peut-on pas mesurer le signe d'une mise en difficulté de l'écriture critique ?

Un rôle et des espaces critiques mis à mal

Si on s'accorde à penser, à l'instar d'un Bourriaud ou des fondateurs de la revue « Troubles », que la fin des années 1990 illustre un « déficit du discours théorique » pour le premier et un manque d'échange entre critiques et artistes pour les seconds, nous devons faire le constat que le XXI^{e} siècle débute avec plusieurs remises en question du rôle du critique d'art contemporain et des méthodes qu'il utilise. Est-il bien vrai que la critique à l'aube du deuxième millénaire manque de discours théorique ? On ne peut évidemment pas offrir une réponse tranchée à une problématique aussi vaste (et polémique). Néanmoins, nous pouvons, sur la base des textes d'exposition publiés par les CAC et FRAC, étudier les caractéristiques de la présence de la critique et mesurer son rôle et ses méthodes de travail à l'échelle de notre champ d'étude, celui du texte d'exposition.

[223] Buzzati Dino, *Les Sept Messagers*, éd. UGE, Paris 1982, coll. « 10/18. Domaine étranger ».

Le résultat est assez frappant[224] : 80% des textes proposés se passent de l'écriture d'un critique pour privilégier celle du commissaire de l'exposition ou la présence de textes d'information (biographique, historique). Pour les 20% restant, le constat n'est pas plus encourageant puisque l'espace moyen d'un texte mis à disposition du public dans une exposition, n'excède pas trois mille signes, autant dire un espace éditorial très réduit qui privilégie les formes courtes où il est difficile, sinon impossible, d'aborder un sujet théorique. Ce qui n'est de toute façon pas la mission donnée aux principaux auteurs des textes d'exposition qui doivent être à même de parler au plus grand nombre. Rappelons que cette vocation est celle définie par le ministère de la Culture.

Pour résumer de façon très schématique, pour autant conforme à la réalité de notre corpus de textes d'exposition, lorsque le critique est invité à écrire un texte figurant dans un document mis à la disposition du public, il se contente dans l'écrasante majorité de proposer un commentaire. Le critique dans cette situation s'apparente ainsi au commentateur sportif qui n'a d'autre mission que celle de décrire ce qui se déroule sous nos yeux, sans trop porter de jugement, sans trop se reporter ni à l'histoire de l'art, ni à ses théories. C'est un des reproches fait à la critique de ne pouvoir faire autre chose que de suivre l'actualité de l'art. Nous sommes ainsi loin de la définition du critique par Oscar Wilde : « Le critique est celui qui nous expose une œuvre d'art sous une forme différente de celle de l'œuvre elle-même »[225].

Fait troublant, au moment où, dans les textes d'exposition du

[224] Ce résultat est fourni par les grilles d'analyse des journaux d'exposition des FRAC Centre, île de France, PACA, Limousin et ceux du CAC *La Galerie*, disponible à l'adresse suivante : https://drive.uca.fr/d/58aa659a3c8d490b9841/

[225] Wilde Oscar, *Complete Works*, éd. Collins, Londres, 1987, pp.1033-1034.

moins, le critique semble petit à petit confiné à un rôle de commentateur, la parole d'autres spécialistes intervient dans le débat critique esthétique. Nous l'avons déjà noté, dans une forme assez relative, avec Baudrillard et Bourdieu par exemple, dont l'approche se situe pour l'un sur le terrain de la philosophie, pour l'autre de la sociologie. L'influence d'autres sciences ou domaines de la pensée dans le jugement esthétique va grandir durant les années 2000. La philosophie s'empare de plus en plus de la question, Jacques Rancières[226] est un exemple de cette contribution.

L'importante écoute de Georges Didi-Huberman[227] dans le milieu de l'art est, à n'en pas douter, le signe d'une transformation de la pensée critique en matière d'art. Didi-Huberman pourrait représenter à lui seul ce maillage intellectuel capable d'associer philosophie et histoire de l'art. Plus surprenant encore et sans doute exemplaire de cette mutation critique, un artiste tel que Benoît Maire[228], philosophe de formation, va s'emparer de la

[226] Il y aurait beaucoup à dire sur la contribution de Rancière sur la pensée esthétique contemporaine, contentons-nous ici de renvoyer aux principaux ouvrages qui la composent : *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, éd. La Fabrique, Paris, 2000 - *Le Destin des images*, éd. La Fabrique, Paris, 2003 - *Le Spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, 2008. A noter, d'une part que ces trois ouvrages rythment au diapason la période que nous étudions et d'autre part, signalons que la maison d'édition La Fabrique a été créée par Eric Hazan en 1998. Ajouton enfin que La Fabrique se revendique proche de la gauche radicale.

[227] Georges Didi-Huberman est historien de l'art et philosophe. Il a publié une soixantaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images, notamment, aux éditions de Minuit : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), *Devant le temps* (2000), *L'Image survivante* (2002). Il a été commissaire de nombreuses expositions : *L'Empreinte*, Centre Georges-Pompidou (Paris, 1997) - *Fables du lieu*, le Fresnoy (Tourcoing, 2001) – *Atlas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2010).

[228] Benoît Maire est un artiste français né à Pessac non loin de la ville où il vit et travaille aujourd'hui, Bordeaux. C'est à Bordeaux justement où Benoît Maire réalise sa première exposition monographique au sein de la galerie Cortex Athletico en 2004. Il est notamment connu pour pratiquer la théorie

pratique artistique pour en faire son terrain d'expérimentation critique de la philosophie contemporaine.

Pour ajouter une nouvelle pierre à l'édifice de l'idée selon laquelle le critique d'art disparaît au profit de nouvelles figures, il faut noter des aventures éditoriales telle que *Fresh Théorie*[229], ouvrage en forme d'association de points de vue (historiens de l'art, philosophes, critiques d'art, etc.) paru en 2005 dont l'objectif est de renouveler une pensée critique contemporaine sur la base de la « french theory », ainsi nommée par des universitaires américains admiratifs de la pensée critique de Foucault, Derrida, Guattari et Deleuze. Pour les avoir fréquentés assidûment, nous pouvons dire que l'on trouve assez peu de place pour la critique d'art sur les bancs des futurs diplômés des Écoles d'art, peu de lecteurs de la revue *Art Press*, ni même de la revue *Zéro deux*, en revanche on trouve bien plus souvent, au détour des ateliers, des ouvrages de Didi-Huberman, de Rancière, de Derrida par exemple.

Afin de mieux revenir à notre champ d'étude ensuite, éloignons-nous encore un tout petit peu plus de lui pour nous permettre de constater, ou non, la réalité d'une mise à mal de la critique à la fin des années 1990. Le destin des revues critiques fondées au début de ces années-là nous signale une véritable fragilité de l'espace critique de cette époque car, pour que cet espace existe, faut-il encore qu'il soit doté de voix dissonantes capables d'alimenter les débats théoriques, de les questionner sous un nouveau prisme.

(philosophique) comme un médium artistique. Pour en connaitre plus à ce sujet, il faut se reporter à un article de Magali Nachtergael (spécialiste de littérature française, la chose n'est pas adonine) publié dans la revue « Art 21 » : « Benoît Maire, la théorie comme médium », revue « Art 21 », hiver 2008, p.7.

[229] Ouvrage collectif, *Fresh Théorie*, éd. Léo Scheer, Paris, 2005, suivi de deux tomes : *Fresh Théorie II*, éd. Léo Scheer, Paris, 2006 et *Fresh Théorie III*, éd. Léo Scheer, Paris, 2007.

Cela tombe sous le sens, pour que le critique d'art existe, des espaces critiques doivent exister.

La prééminence de la revue *Art Press* a sans doute causé bien des dégâts aux débats critiques en France. Les tentatives pour créer une pluralité d'espaces n'ont pourtant pas manqué dans l'hexagone. Des revues ont fait preuve d'une grande vitalité, à commencer par la revue *Omnibus*, rejointe un peu plus tard à l'automne 1992 par *Art Présence* et *Blocnotes*, puis successivement par *Documents sur l'art contemporain*, *Exposé*, *Purple Prose*[230]et la liste pourrait s'étendre encore à des revues restées encore moins visibles, à la limite de la clandestinité. Vitalité très rapidement rattrapée par un contexte économique difficile pour la presse écrite et d'autant plus pour une presse spécialisée dont l'audience est assez limitée.

À l'exception notable de la revue *02* [231], ces revues vont disparaître avec une rapidité affligeante pour ceux qui voyaient là une occasion de renouveler l'espace critique et avec lui le rôle du critique d'art. La revue *02* a su résister au temps grâce à l'énergie de Patrice Joly, à son modèle économique basé sur une forte implication de ses auteurs et à une

[230] La revue *Omnibus : gazette trimestrielle sur l'art contemporain* a été dirigé par Sylvie Philippon, elle publia trente-deux numéros durant son existence de 1991 à 2000. La revue *Art présence* a été dirigé par Jean-Pierre Gloro et Ghislaine Trividic, elle publia soixante-six numéros durant son existence de 1992 à 2011. La revue *Blocnotes* a été dirigé par Frank Perrin, elle publia dix-sept numéros durant son existence de 1992 à 1999. La revue *Documents sur l'art* a été dirigé par Julie Rouart et Nicolas Bourriaud, elle publia douze numéros durant son existence de 1994 à 2000. La revue *Exposé* a été dirigé par Olivier Buslot et Marie-Ange Brayer, elle publia quatre numéros durant son existence de 1994 à 2003. La revue *Purple prose* a été dirigé par Elein Fleiss et Olivier Zahm, elle publia seize numéros durant son existence de 1998 à 2003.

[231] La revue *02* est dirigée par Patrice Joly, elle a publié jusqu'à ce jour quatre-vingt-huit numéros depuis sa création en 1997.

communauté d'artistes suffisamment concernée pour accepter, par exemple, de faire la distribution des revues gratuitement[232]. Il est vrai que le modèle économique, basé également sur une vente de nombreux espaces publicitaires, marque un bémol sans doute à une vision trop idyllique de l'action de *02*. De fait, comment prétendre apporter une critique exemptée de toute pression extérieure quand elle dépend des financements des lieux d'exposition amenés à être critiqués dans cette même revue ?

Si on ajoute à la liste déjà longue des faits qui fragilisent la critique, l'agressivité des pairs à destination de toute initiative nouvelle, rien d'étonnant à voir les fondateurs de la revue *Blocnotes* jeter l'éponge avec la plus grande des amertumes :

> Nous avons arrêté d'investir notre temps et notre argent dans *Blocnotes* devant le dénigrement constant de nos travaux et le manque de soutien de la part des instances officielles de l'art. Il est vital pour nous de travailler avec des interlocuteurs qui sont encore passionnés par leur travail et nous ne trouvons plus de réelle motivation ni d'énergie chez les individus qui travaillent au sein des services publiques censés promouvoir l'art contemporain ou même dans la plupart des galeries privées. Crash marque une rupture avec mon activité et mon statut de critique d'art. Je ne me considère plus comme un critique d'art. Au lieu de devoir constamment justifier auprès des professionnels de l'art les propositions de rencontres, d'ouvertures, de connexions que j'avais énoncées au sein de *Blocnotes*, je préfère les mettre en acte, les vivre et les partager avec ceux qui le désirent vraiment.[233]

[232] C'est en tout cas le témoignage que m'apporte l'artiste Alain Declercq en 2007.

[233] Entretien avec Frank Perrin et Armelle Leturcq le 13 mars 1998 in revue *Critique d'art* n°11, printemps 1998, p.121.

Afin de dépasser l'image plutôt sombre d'une critique d'art en peine d'expression et pour revenir au cœur de la présente étude, retenons l'optimisme des paroles de Franck Perrin qui préfère se tourner en direction des artistes pour, dit-il, « mettre en acte » les propositions de rencontre rejoignant ainsi la pensée de l'écrivain-plasticien et critique d'art Cyril Jarton qui rappelle dans les pages de la revue *Omnibus* que la critique « ne revendique ni ne constitue un discours de raison, mais ce qu'il convient d'appeler un discours de liaison »[234]. Ce « discours de liaison » est à n'en pas douter ce qui nous intéresse entre ces lignes. Le texte tel que nous l'avons défini comme agent et plus particulièrement comme « agent de médiation » suit à notre sens un processus de liaison qui s'apparente à l'idée que se fait Cyril Jarton à propos de la critique d'art.

Des écrits où la parole est donnée aux artistes

Plus qu'une notion aux contours flous, l'idée de liaison pose un jalon dans une démarche déterminée à faire circuler la pensée de l'art sans en exclure les artistes invités à participer à un discours, ou à des processus, capables de réinventer l'écriture critique. Que les artistes prennent leur plume n'est évidemment pas un fait nouveau, rien d'inédit à voir la parole de l'artiste s'exprimer par l'écrit. L'histoire des avant-gardes est ponctuée de ces écrits et la période la plus contemporaine aussi - nous pensons évidemment aux textes publiés dans la revue *Art Forum* ou le travail réalisé par les artistes d'*Art & Language*. Ce qui est original en revanche, c'est le souci d'un dialogue et

---

[234] Cyril Jarton. « La Critique sous un angle géométrique » in revue *Omnibus*, avril 1998, n° 24, p.6.

l'espérance qu'il puisse « développer d'autres formes de discours sur les œuvres, moins théoriques […] et plus fictionnelles »[235]. Cette espérance, nommons-la désir d'une génération, est assez bien représentée par une entreprise éditoriale telle que la revue *Trouble*. Telle qu'elle se présente encore aujourd'hui[236] en ligne, cette revue énonce on ne peut plus clairement sa ligne éditoriale :

> Trouble (2002-2010) est une revue d'essais critiques réunissant des textes écrits par des critiques et des théoriciens tout autant que par des artistes (plasticiens, cinéastes, écrivains, musiciens…) sans limitation de champ disciplinaire. Trouble considère l'art comme une manière d'envisager un rapport au réel et non comme un sujet d'étude. Trouble a été créée en 2002 par Boris Achour, Claire Jacquet, François Piron et Émilie Renard, rejoints en 2005 par Guillaume Désanges. De 2006 à 2010, le comité de rédaction était composé de Boris Achour, Guillaume Désanges et Émilie Renard.

La volonté d'une démarche concrète visant une réflexion sur les pratiques artistiques contemporaines fait office de manifeste au moment où est mise à mal la critique d'art. Il ne s'agit pas pour *Trouble* de faire de la critique autrement, mais bel et bien de déplacer la critique sur le terrain de la pratique. Pour y parvenir, *Trouble* décide de transgresser les règles de la critique en donnant de façon plus significative la parole aux artistes, mais pas uniquement. *Trouble* invente des formes d'adresse et d'écriture jusqu'alors peu pratiquées dans le domaine critique. La revue doit beaucoup à l'alliage de ses rédacteurs

[235] Propos recueillis lors d'un entretien avec C. Jacquet, le lundi 8 octobre 2012 à Bordeaux. Cette formule est utilisée dans les communiqués de presse annonçant une nouvelle publication de la collection *Fiction à l'œuvre*.

[236] Le 18 avril 2019, l'ensemble des neuf numéros de la revue (dont trois numéros spéciaux) est disponible en ligne à l'adresse suivante : https://troublearchives.wordpress.com/ (dernière consultation en mai 2020).

et fondateurs. Claire Jacquet, Émilie Renard et François Piron ont tous les trois une formation universitaire, la première en Histoire et Histoire de l'art, la deuxième en Histoire de l'art et Philosophie. François Piron a étudié la littérature et le théâtre, et Boris Achour est diplômé de École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, Guillaume Désanges est autodidacte[237].

Cet alliage a créé un esprit particulier parfois proche de l'OuLiPo, comme l'atteste cet exemple[238] d'approche de l'exercice de l'entretien d'artistes, paru en 2002, dans la revue *Trouble* n°2, réalisé par Pierre Huygue avec Claude Closky :

Êtes-vous né en 1962 :

√ OUI
NON

Vivez-vous à Paris ?

√ OUI
NON

[237] Claire Jacquet deviendra directrice du FRAC Aquitaine en 2007, direction qu'elle assume toujours en 2019 au moment de la rédaction de ces lignes. Émilie Renard codirigera *Public*, un lieu indépendant de diffusion d'art contemporain de 2001 à 2006, avant de diriger *La Galerie*, espace municipal d'art contemporain de Noisy-Le-Sec de 2012 à 2019 (à noter que *La Galerie* est un des exemples significatifs de CAC pour lequel le traitement du texte d'exposition, en particulier la qualité des journaux qu'elle produit, est fondamental). François Piron a codirigé Les Laboratoires d'Aubervilliers de 2001 à 2006, il a cofondé castillo/corrales, une association de curateurs, d'artistes et de graphistes réunis autour d'un espace d'exposition, d'une maison d'édition et d'une librairie entre 2007 et 2015. Boris Achour est un artiste reconnu sur la scène européenne, il enseigne la pratique pluridisciplinaire à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris Cergy depuis 2010. Guillaume Désanges a également enseigné à l'ENSA Paris Cergy et aussi à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Il dirige Work Method, structure indépendante de production basée à Paris cofondée avec François Piron en 2006, depuis 2013, il est le curateur de *La Verrière*, Fondation d'entreprise Hermès à Bruxelles.

[238] Closky Claude et Huygue Pierre, « Oui ou non » in revue *Trouble*, octobre 2002, n°2, p.10-19.

Vous intéressez-vous depuis le début des années 1990, aux décalages entre le réel et sa représentation dans les médias de l'industrie du divertissement ?

√ OUI
NON

Explorez-vous les stratégies qui s'opposent à l'appropriation de l'image de l'individu par l'industrie du divertissement ?

√ OUI
NON

Avez-vous développé une stratégie de réappropriation qui à la fois utilise et sape la technologie et les principes d'exploitation d'Hollywood ?

√ OUI
NON

En guise de conclusion, toute provisoire, sur la place accordée à l'écrit par les artistes, on peut trouver parfaitement adapté un article du quatre-vingt-septième numéro de la revue *02*. Dans un jeu d'emboîtement auctorial, où il devient difficile de savoir à qui revient la parole - celle de l'artiste ou celle du critique - Jean Charles Agboton-Jumeau, l'un des rédacteurs de ce numéro, cite Olivier Mosset : « ce qu'on ne peut pas dire il faut le taire, comme l'écrivait L. Wittgenstein. Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le faire, comme tous les grands artistes le font, dirais-je. Serait-ce vraiment si arrogant ? ».[239]

[239] Agboton-Jumeau Jean Charles, « Catalogue n°1, 1968 (Olivier Mosset) » in revue *02*, n°87, automne 2018, pp 20-24.

2.1.2. Le commissaire

Commissaire, critique ou simple « gardien de la paix » ?

On ne peut aborder la question du commissaire d'exposition d'art contemporain au début du XXI[e] et les conséquences de son action sur le texte d'exposition sans percevoir le lien qu'elle entretient au début des années 1990 avec la crise - présumée ou non - de la critique d'art. Le critique d'art de cette époque est rendu coupable de la qualité de la production artistique jugée au bas mot médiocre par les détracteurs - déjà cités - de l'art contemporain [240], qui voient depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et plus précisément dans les années 1990, notamment à travers des mouvements tels que la Figuration libre, une dégradation des qualités artistiques en France. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire un extrait de l'entretien donné par la revue *Krisis*[241] à Domecq :

> La critique d'art ne peut être exonérée d'une écrasante responsabilité dans ce qu'a été la production artistique de ce dernier demi-siècle. En adoptant une attitude prescriptive comme jamais dans l'histoire de l'art, la critique a très largement contribué à la formation du désert esthétique actuel.[242]

[240] Pour citer les plus célèbre dont la liste a été dressée par Yves Michaud : La *crise de l'Art contemporain*, *op.cit.,* p.17.

[241] Citer la revue *Krisis* nécessite une note. Qualifiée de revue « d'extrême droite » par Michaud (*loc.cit.* p.25), *Krisis* fut en 1997 au centre d'une polémique à l'occasion du n°19 intitulé « Art/Non-Art » (novembre 1996), auquel participent Jean Baudrillard, Jean-Philippe Domecq, Jean Clair et l'artiste Ben qui adoptent une perspective globalement critique à l'égard de l'art contemporain, qui avait suscité, une réponse virulente intitulée « L'extrême droite attaque l'art contemporain » dans la revue *Art Press* n° 223 (avril 1997).

[242] « Misère de la critique : entretien avec Jean-Philippe Domecq » in *Krisis*, novembre 1996, p.35.

Sans rentrer dans les détails qui, une nouvelle fois, dépasseraient largement le cadre de notre étude, il nous revient de soulever un paradoxe et d'en comprendre la nature. Le paradoxe est le suivant : comment déclarer que la critique est morte, donc non efficiente et, dans le même temps, lui reprocher l'effet de ses prescriptions ? Première hypothèse : ces détracteurs de l'art contemporain considèrent qu'il s'agit là d'un complot. Celui-ci serait ourdi par un état culturel omniprésent et tout puissant capable de tout à l'insu de tous et de nombreux intellectuels notamment. Cette théorie du complot ne peut pas réellement être démontrée, c'est bien là la logique de toute thèse complotiste, à laquelle nous ne pouvons donner du crédit. Seconde hypothèse, plus réaliste à notre sens : celle d'une grande ignorance de ce qui est justement en cours dans la pensée critique en matière d'art contemporain au début des années 1990 dont nous avons présenté un très court état des lieux quelques lignes plus haut. Enfin, dernière hypothèse, celle qui nous concerne le plus : il s'agit là d'une réaction des tenants d'une pensée esthétique hostile aux changements et en particulier celle qui est en œuvre à la fin du XX^{e} siècle concernant le rôle du critique d'art.

Le champ d'action du critique d'art s'élargit en effet dans les années 1990. Du rôle d'auteur, il va prendre celui d'acteur et contester une distinction chère aux détracteurs de l'art contemporain, celle qui sépare la théorie et la pratique. En pratique, le critique va s'investir dans l'organisation d'exposition d'art contemporain. Pour le dire autrement, le rôle du critique se dédouble et devient celui du critique et du commissaire d'art contemporain. La réaction des complotistes serait bien entendu à étudier de plus près. Analyser précisément leur réaction comme une forme d'anticipation au « devenir

commissaire » du critique et, par conséquent, à l'élargissement de son audience, pourrait être riche d'enseignements pour mesurer les paramètres de la supposée crise de la critique à la fin du XX^{e} siècle.

Toutefois, laissons de côté ces vaines polémiques dont les lendemains ressemblent tristement aux journées de la veille, pour préciser l'hypothèse d'une reformulation de l'action du critique d'art, de la théorie à la pratique. Ne pourrait-on pas entendre, dans les propos déjà cités d'Oscar Wilde[243] cette reformulation dont il est question ? Écrire que le « critique est celui qui expose une œuvre […] sous une forme différente » peut à bien des égards signifier qu'il est en mesure d'exprimer son point de vue en exposant un ensemble d'œuvres.

C'est un fait : parmi l'ensemble de textes d'exposition que nous possédons, l'écriture critique est peu représentée. Cette réalité n'en dissimule pas moins une autre : la grande majorité des commissaires des expositions susdites ont, ou ont eu, également une activité critique[244]. Ces commissaires-critiques sont également dans bien nombre de cas les directeurs des structures dans lesquelles ils organisent des expositions. Ce sont eux, là aussi en grande majorité, les auteurs des textes d'exposition proposés aux visiteurs de leurs espaces d'art contemporain.

---

[243] « Le critique est celui qui nous expose une œuvre d'art sous une forme différente de celle de l'œuvre elle-même » in Wilde Oscar, *op.cit.*, p. 1033-1034. Je traduis.

[244] La liste est beaucoup trop longue pour la présenter ici de façon exhaustive mais pour en donner un court extrait voici quelques exemples déjà présents au cours de notre démonstration de commissaire qui ont également publié de façon significative des textes critiques : Claire Jacquet, Guillaume Désanges, Eric Mangion, Marianne Lannavière (voir les contributeurs de la revue *02*).

Cette situation doit être commentée ; le triple emploi de ces personnalités (commissaire-critique-directeur) laisse présumer une marge de manœuvre éditoriale assez faible. L'étau, s'il en est un, c'est la liberté de parole - et de ton - que peut s'accorder cette personne multifonction, chargée à plus d'un titre de promouvoir la pratique contemporaine : la promouvoir en exerçant des choix d'artistes et d'œuvres, la promouvoir auprès d'un public large, la promouvoir enfin par la rédaction d'un texte mis à disposition du public.

Ce texte doit répondre à l'ensemble de ces impératifs, soutenir les artistes, offrir une « médiation », apporter une vision critique. Autant dire une quadrature du cercle qui, osons l'exprimer ainsi, fait du commissaire un simple « gardien de la paix ». Ce qui est à notre sens loin d'être dévalorisant, d'autant plus si on considère le travail de « médiation » sous le signe d'un processus de liaison. Ce qui signifie aussi qu'une des caractéristiques principales des textes d'exposition produits par les commissaires est de proposer des contenus variés, mais toujours avec l'intention de les lier. Pour se rendre compte de la difficulté de l'exercice, mais aussi des qualités que l'on peut mettre à son service, voici en version intégrale, le texte d'introduction de l'exposition « Expédition » présentée par Marianne Lannavière au CAC *La Galerie* :

> Après « Fabriques du sublime » (2005) et « Cosmogonies » (2006), l'exposition collective « Expéditions » marque une nouvelle étape dans la programmation de *La Galerie*. Interrogeant les motivations des premiers explorateurs qui partirent à la découverte de territoires inconnus, l'exposition aborde la notion d'expédition sous l'angle de la quête et de l'introspection. Pour ceux qui en font l'expérience, la destination d'un tel voyage est une surface de projection croisant témoignages du passé, légendes et récits potentiels. Chargé de cette histoire, le lieu de l'exploration n'en demeure pas moins incertain. Celui-ci se présente comme une cible aux contours indéfinis, une zone

d'ombre, un territoire à la frontière de l'abstraction. Censée résoudre cette énigme, l'expédition elle-même, retardée par ses détours et déroutes, peut s'éloigner de son objet initial, pour laisser progressivement place à une quête intérieure. Aussi organisée et scientifique soit l'expédition, c'est du côté de cet égarement possible que se situe le point de départ de cette exposition.

Plus que l'expédition au sens strict, c'est précisément la relation de l'homme à un territoire insondable qui lie les différentes œuvres de l'exposition. Le diaporama de Joachim Koester présente un immense paysage de glace photographié au Groenland d'après la description qu'en avait faite l'explorateur Adolf Erik Nordenskiöld dans son journal de 1870. À une perte totale de repères induite par la virginité de ce paysage correspond la tentative, presque vaine, d'avoir prise sur cette réalité. Dans l'installation de Daniel Roth, composée d'une sculpture, d'une photographie et d'un dessin, c'est une grotte qui ouvre sur un monde invisible, excavation tellurique dont les profondeurs annoncent les prémices d'une civilisation souterraine. De même, l'exploration se traduit chez Simon Boudvin par la réalisation à l'aveugle de photographies d'anciennes carrières de pierre, architectures en négatif qui se transforment en espaces investis. C'est à partir d'une réalité quotidienne toute matérielle que les artistes inventent d'autres formes d'expéditions. Choisissant des lieux a priori moins dépaysants que les « milieux extrêmes », ils s'attachent à y déceler, au-delà des apparences, une dimension inconnue, par l'expérience d'un glissement ou d'un retournement de situation. Ainsi, l'espace se trouve littéralement renversé dans une autre installation de Simon Boudvin, contribuant encore à une perte de repères.[245]

On en conviendra sans doute, le jeu d'analogie bien souvent nécessaire à l'action de « médiation » est ici finement réfléchi et apparente le processus de

[245] Lannavère Marianne in journal de l'exposition *Expédition*, 2006, disponible en annexe, Volume 3, p.121.

création à une « expédition ». Les artistes de l'exposition sont tous cités. Mieux encore, pour permettre de les appréhender, leurs œuvres sont décrites et ces descriptions n'oublient pas de s'engager dans une lecture analytique, bien que sommaire. En deux mille caractères, à peine plus d'un feuillet, M. Lanavière réussit le difficile exercice dont il est question parce qu'elle est dotée à la fois de qualités critiques, d'une prise de responsabilité envers les publics et d'une vision artistique. Cette introduction est un exemple de cette capacité à faire « liaison »[246] que l'on peut légitimement attendre de la part d'un centre d'art contemporain.

Il ne s'agit pas pour nous de décerner des prix de bonne ou de mauvaise utilisation du texte d'exposition. Notre analyse des textes mis à disposition du public nous a amené à constater que l'objectif des introductions tendait à créer de la « liaison » de façon plus ou moins adroite suivant les auteurs. Notre analyse nous a également permis de voir cette figure auctoriale, un peu originale, nous en convenons, du « gardien de la paix », des personnalités dotées à la fois d'un sens des responsabilités, d'une pensée critique et d'une passion pour l'art contemporain et ses acteurs. Peut-on être prédisposé à cet ensemble de qualités ? Pour devenir commissaire (ou « gardien de la paix ») doit-on être suivre une formation particulière ?

Commissaire d'exposition, une profession ?

Peut-on apprendre à être commissaire d'exposition d'art contemporain ? La question, aussi tranchée qu'elle puisse paraître, vaut qu'on

[246] Nous revenons ici au terme déjà employé à plusieurs reprises (Bourriaud, Mangion, Jarton) qui représente pour nous un outil conceptuel fondamental pour appréhender ce qu'est le texte d'exposition.

lui apporte une réponse détaillée et développée au sujet de la place du texte dans les expositions d'art contemporain. Ayons tout d'abord recours à la réponse négative, être commissaire pour paraphraser Mathieu Mercier[247] : « c'est un état plus qu'une activité »[248], ce qui expliquerait l'embarras de Guillaume Désanges lorsqu'on lui demande un conseil pour devenir commissaire[249] :

> C'est difficile de donner des conseils car chacun arrive avec sa biographie personnelle et par ailleurs, je n'ai pas étudié l'histoire de l'art, ni eu la chance de suivre des études curatoriales. Je pense que les jeunes curateurs sont aujourd'hui plus informés que moi sur certains rouages de l'art contemporain, donc difficile de leur faire la leçon. Alors, s'il y avait un conseil tout de même : ne pas se laisser enfermer par trop de connaissances qui limitent les ambitions et les imaginaires.

Discrètement, les derniers mots de cette réponse posent un premier jalon dans l'élaboration des caractéristiques du métier de commissaire d'exposition qui nécessite donc des connaissances et une vigilance pour qu'elles ne soient pas un frein à ses « ambitions » et à ses « imaginaires ». Vu comme cela, le commissaire doit être aussi pragmatique que poétique, capable de raison et d'imagination. C'est grâce à ces qualités que le commissaire peut faire « acte

[247] Mathieu Mercier est un artiste français né en 1970. Il a étudié à l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges de 1989-1994, à l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques de Paris en 1995 et aux Beaux-Arts de Nantes en 1997. Mathieu Mercier a obtenu le prix Marcel-Duchamp en 2002. L'ensemble du travail de Mathieu Mercier a été présenté au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/ARC en 2007, puis à la Kunsthalle de Nuremberg en 2008.

[248] Lesauvage Magali, « Mathieu Mercier : « être artiste, c'est un état plus qu'une activité » », entretien, *Exponaute* en ligne (dernière consultation en avril 2019).

[249] « Rencontre avec Guillaume Désanges, la Verrière Hermès, Bruxelles », entretien, over-blog, disponible en ligne (dernière consultation en avril 2019).

de liaison »[250]. Cet « acte » repose en grande partie sur la capacité à créer des analogies pour que « *liaison* et *objet »*[251] *ne* « puissent être considérés et représentés à part »[252] ou pour le dire différemment en empruntant à Michel Foucault cette formule : « sans l'imagination, il n'y aurait pas de ressemblance entre les choses. »[253]. Foucault n'a eu de cesse de le démontrer : le savoir forme des autorités qu'il est nécessaire de questionner.

Le commissaire d'exposition apporte avec lui des connaissances qu'il interroge à travers une construction physique et intellectuelle que l'on peut nommer « exposition ». Est-ce que cette action s'apparente à une profession ? N'est-elle pas simplement une faculté utile à de nombreux métiers, voire à chacun d'entre nous dans la construction de nos propres existences bordées du réel (physique) et de la réalité (intellectuelle) ? Envisager ainsi la question, sans la prolonger trop longuement dans un aspect philosophique dont ne dépend pas cette thèse, revient à penser qu'être commissaire d'exposition est bien un « état » plutôt qu'une profession.

On peut néanmoins raisonner différemment et répondre à la question initiale positivement. Mercier nous offre la possibilité d'en introduire l'idée à l'occasion d'un entretien dans lequel il lui est demandé comment il « articule » son statut d'artiste et son rôle de commissaire : « Pour moi, les deux choses vont ensemble. Le commissaire d'une expo perso est surtout là

---

[250] Nos reprenons ici la formule de Eric Mangion déjà citée issue du livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.9, disponible en annexe, Volume 3, p.4.

[251] Livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.9, disponible en annexe, Volume 3, p.4.

[252] *Id.*

[253] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p.83.

pour faire tampon entre l'artiste et l'institution, présenter l'œuvre par un texte »[254]. Une réponse qui dissimule assez peu une certaine défiance à l'égard des « professionnels de la profession »[255], mais qui décrit aussi ce que serait le rôle à *minima* d'un commissaire : « faire tampon », autrement dit ce que nous avons nommé faire le « gardien de la paix » et rédiger un « texte », en un mot ce qui nous concerne ici. Est-ce que devenir « commissaire » ou rédiger des textes pour des expositions s'enseigne ?

La réponse est positive. Une des plus célèbres d'entre elles, « l'École du Magasin » a formé de nombreux commissaires depuis 1987, date du début du programme au sein du Centre National d'Art et de Culture *Le Magasin* ouvert un an auparavant. Parmi les anciens étudiants figurent : Keren Detton[256], étudiante à la neuvième session (1998-1999), Damien Airault[257], étudiant à la onzième

[254] Lesauvage Magali « Mathieu Mercier : « être artiste, c'est un état plus qu'une activité », *op.cit.*

[255] Il s'agit là d'une insertion que ne renierait certainement pas Mercier et dont l'origine se trouve dans un discours ironique, mais sincère de Jean-Luc Godard lors de la remise de son César d'honneur à Paris en 1987 : « Merci aux professionnels de la profession ». Mercier entretien en effet un rapport au cinéma et plus particulièrement à Kubrick et Godard dont il s'est expliqué à l'occasion de la conférence intitulée « Le mythe versus l'utopie » organisée par la Fondation d'entreprise Ricard pour l'art contemporain le 8 janvier 2018 à l'espace Paul Ricard, Paris.

[256] Keren Detton a notamment co-organisé l'exposition *Les Formes du délai* présentée à travers différents volets du 13 décembre 2004 au 13 juillet 2005 à l'École Supérieure Nationale d'Arts de Bourges. En 2007, elle fonde avec d'autres commissaires l'association C-E-A (Association française des commissaires d'exposition), qu'elle préside jusqu'en 2009. Elle dirige le FRAC Grand Large - Hauts-de-France depuis 2016.

[257] Damien Airault a organisé l'exposition *Personne n'est innocent…* présentée entre le 24 mai 2004 et le 25 juin 2004 au CAC *Le Confort Moderne*, Poitiers. Il a été le responsable de la galerie associative *Le Commissariat*, Paris, de 2008 à 2011. Il a été le commissaire de nombreuses expositions postérieures à 2010. Notons sa fonction d'enseignant de l'actualité de l'art à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole de 2014 à 2017.

session (2000-2001), François Aubart[258], étudiant à la seizième session (2006-2007), Andrea Rodriguez Novoa[259] et Sophie Lapalu[260], étudiantes à la dix-huitième session (2010-2011).

Les biographies d'anciens étudiants sont suffisamment éloquentes pour nous permettre de croire en l'efficacité de la formation offerte aux futurs commissaires, la variété de leur façon de vivre cette activité également. En dehors des étudiants, un ensemble considérable de commissaires ont participé à l'enseignement délivré. Vincent Pécoil[261] a par exemple été tuteur pour la treizième session (2003-2004), Nicolas Bourriaud a été un intervenant régulier de l'école du Magasin. Une liste exhaustive finirait par dresser un panorama assez complet des commissaires et critiques en activité durant la première décennie des années 2000 et des étudiants qui au-delà de ces années vont prolonger leur enseignement en tant que commissaires. Il est difficile de douter qu'être curateur, pour employer un autre terme capable d'englober la pratique

[258] Entre 2005 et 2010, François Aubart participe à la rédaction des revues *Frog*, *02*, *04*, *Archistorm*, *Nuke*, *Critique d'art*, *2.0.1.* et *Art Press*. Il a été le commissaire de nombreuses expositions postérieures à 2010. Notons toutefois sa collaboration avec Benjamin Seror, pour le projet *Les Mots bleus* qui consistait à écouter des textes d'artistes lus par des personnes attablées dans différents bars d'un quartier. *Les Mots bleus* a été activé en 2014 lors de la Biennale de Belleville.

[259] Comme pour les exemples précédents, la carrière de Rodriguez Novoa s'est développée à partir des années dix (plus de dix-sept expositions organisées entre 2011 et 2017, en France et à l'étranger, principalement dans des institutions publiques)

[260] Sophie Lapalu a été la coordinatrice de l'espace d'exposition de l'École Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy de 2010 à 2013. Notons également sa fonction d'enseignante de l'actualité de l'art à l'ESACM depuis 2017.

[261] Vincent Pécoil, Professeur d'histoire de l'art et de culture générale à l'École Régionale des Beaux-Arts de Besançon (2000 - 2008), et à Chalon sur Saône (2006 - 2010) a obtenu le concours de titulaire de la Fonction Publique Territoriale (Histoire de l'art) en 2007. Il a été commissaire de nombreuses expositions dont N'importe quoi exposition collective, présentée entre le 13 février 2009 et Le 19 avril 2009 au Musée d'art contemporain, Lyon : *The Freak Show*, présentée du 11 avril 2008 au 25 mai 2008 au Musée de la Monnaie.

du commissaire et du critique, s'apprend. De là à dire, qu'il s'agit d'un métier, la question nous semble encore très ouverte.

Pour être plus complet, soulignons que durant les années 2000, l'école du Magasin n'est pas la seule à avoir dispensé un enseignement propre au commissariat d'exposition d'art contemporain. En 1990, l'université de Rennes 2 a été la première à créer un parcours intitulé « Métiers et arts de l'exposition » dans lequel était proposée une expérience pratique avec la réalisation d'une exposition annuelle à la galerie *Art & Essai* de l'Université Rennes 2, parfois accompagnée de la publication d'un ouvrage théorique. L'université Paris 1 propose quant à elle un Master 2 « Sciences et Techniques de l'Exposition », l'université Paul Valéry Montpellier 3 un master 2 professionnel « Conservation, gestion et diffusion des œuvres d'art du XXe siècle ».

K. Detton, M. Lannavère et S. Lapalu, déjà citées ont suivi une formation à l'École du Louvre. Les formations sont légions, elles se multiplient dans les années 2000, signe de leur attractivité auprès des étudiants et d'un engouement certain pour la pratique contemporaine, issu du développement des institutions publiques, du travail mené depuis les années 1980 par les FRAC et les centres d'art.

Trois exemples significatifs de commissaires d'exposition

Il ne s'agit pas ici de remettre des prix de bonnes conduites curatoriales, mais plutôt d'identifier de façon plus pragmatique, trois exemples significatifs parmi les nombreux commissaires présents dans notre ensemble de textes mis à disposition des publics d'expositions d'art contemporain entre

1998 et 2010. Ces trois exemples sont Eric Mangion, Jean-Yves Jouannais, Guillaume Désanges, non seulement parce qu'ils apparaissent régulièrement dans notre corpus - et nous verrons que ce n'est pas le fruit du hasard -, mais surtout parce qu'ils entretiennent un rapport particulier au texte. Eric Mangion a sans doute l'un des parcours le plus singulier. Interviewé par le magazine *Art Côte d'Azur*, il évoque sa carrière en ces termes :

> En fait je me destinais à être journaliste. Étant joueur de rugby quand j'ai intégré une école de journalisme en 1987 à Marseille, on m'imposa le journalisme sportif. Cela ne me convenait pas et par provocation j'ai décidé de faire mon mémoire sur l'art contemporain.[262]

Nous soulignerons, même si cela peut paraître un détail, « par provocation » : il existe chez E. Mangion et dans les deux autres exemples cités, un esprit frondeur, sujet sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Laissons de côté la petite anecdote, d'un E. Mangion formé à un sport collectif et de contact : un résumé néanmoins symbolique de sa démarche curatoriale.

Ce qui nous intéresse dans ce parcours, c'est l'apprentissage d'une forme d'écriture, celle du journaliste qui doit trouver l'information, commenter l'actualité et la transmettre à un large public. L'expérience a été probablement marquante pour E. Mangion, selon lequel la crise de la critique tient à un constat sans appel : « En fait ce sont les intellectuels, déboussolés par la perte de référents qui campent sur leurs positions »[263] et d'ajouter en complément une solution :

---

[262] « Portrait : Eric Mangion - l'ex-rugbyman joue toujours l'ouverture » in magazine *Art côte d'azur* n° 10, 26 février 2010, p.26.

[263] *Id.*

> Je suis très attiré par la littérature et plus particulièrement par la poésie qui propose pour s'exprimer en public des inventions qui tiennent du bricolage expérimental mais offre une réelle alternative à la lecture traditionnelle qui n'attire plus grand monde.

« La littérature » intéresse un certain type de commissaires et c'est peu dire, on devra lui consacrer une place importante notamment parce qu'elle attire également de nombreux artistes. Le cas de E. Mangion n'est pas une exception, J.Y Jouannais est aussi un commissaire[264] et critique d'art, dont la pensée est directement alimentée par la littérature. Inutile de tracer en détail son parcours, certaines étapes sont suffisamment évocatrices : fondateur de la revue *Perpendiculaire*[265] puis rédacteur de la revue *Art Press* [266], J.Y Jouannais occupe une place conséquente dans l'*intelligentsia* parisienne (si on excepte l'usage péjoratif de ce terme bien souvent utilisé par ses détracteurs) des années 1990 et 2000.

---

[264] Entre autres expositions Jean-Yves Jouannais a organisé *Lost in the supermarket* à l'espace Paul Ricard, Parsis, 2001 : *Félicien Marbœuf (1852-1924)* à l'espace Paul Ricard, Paris, 2009 et a contribué à *La force de l'art 02* au Grand Palais, Paris, 2009.

[265] La revue *Perpendiculaire* était une revue littéraire, régulièrement qualifiée « d'extrême gauche », publiée aux éditions Michalon entre 1995 et 1996 puis aux éditions Flammarion de 1997 à 1998. Elle fut l'émanation de la « Société Perpendiculaire » créée en 1985 à Poitiers par Nicolas Bourriaud, Jean-Yves Jouannais, Christophe Kihm et Laurent Quintreau, seul fondateur à être devenu écrivain dans le groupe. Pour plus d'information concernant la « Société Perpendiculaire » cf. Ruiz-Picasso Bernard, Société Perpendiculaire (sous la dir.) *Société Perpendiculaire : rapport d'activité*, éd. Images modernes, Paris, 2002. A noter, la fin de la Société Perpendiculaire et de sa revue a été célébrée à l'occasion de l'exposition *Société perpendiculaire : la tapisserie* présentée au FRAC PACA entre le 6 juillet 2002 au 14 septembre 2002.

[266] Jean-Yves Jouannais a été rédacteur en chef de la revue *Art Press* de 1991 à 1999. Brigitte Ollier, Journaliste au journal *Libération*, lui demande en 2010 comment il en était arrivé là : « J'ai fait un stage à *Art Press*, dans le cadre de mon DESS d'édition. J'étais sérieux, poli et tout le tralala. Quelques mois plus tard, Catherine m'a téléphoné. Elle m'a accordé sa confiance alors que je n'étais rien. Au début, j'ai eu l'impression d'être un imposteur et puis, progressivement, je suis devenu moins con » in « Portrait : Comme en 14 », journal *Libération* du jeudi 9 décembre 2010.

Le désir d'apporter des alternatives passe une nouvelle fois par des projets « hors norme » pour reprendre un des énoncés de l'éditorial de « Perpendiculaire » [267] : « Face à certaines hordes de néo-hussards et autres réactionnaires new-wave, Perpendiculaire pose les jalons d'une littérature véritablement hors norme ». Dans la revue, il est question d'art contemporain et de littérature : des articles critiques de Nicolas Bourriaud, Christophe Kihm et Jean-Yves Jouannais côtoient des textes de Nathalie Quintane, Daniel Foucard, Emmanuelle Pireyre et Valérie Mréjen. Quatre auteurs dont il sera question à propos du projet *Fiction à l'œuvre* mené par Claire Jacquet au FRAC Aquitaine, nous y reviendrons. Trois critiques dont l'influence sera assez considérable dans les années 2000.

Guillaume Désanges ne fait pas exception aux deux premiers exemples choisis : il est autodidacte[268] et débute sa carrière de commissaire par des écrits sur l'art contemporain. Ceci n'est pas une coïncidence, E. Mangion vient à l'art contemporain par le journalisme, J.Y Jouannais par un DESS en métier de l'édition et G. Désanges par la revue « Trouble ». Leurs actions individuelles, distinctes, convergent vers de nouveaux modèles textuels d'interprétation de l'art où le décloisonnement des savoirs et des champs disciplinaires va devenir la pierre angulaire de leurs parcours. Le décloisonnement se conjugue chez G. Désanges par une volonté acharnée de tracer des perspectives nouvelles, en témoigne un extrait de l'article qu'il

[267] Revue *Perpendiculaire* n° 5, janvier 1996, p.112.

[268] G. Désange reste très discret sur sa formation initiale. Le site internet qu'il consacre à son parcours ne fait mention d'aucune formation. Pour cette raison nous l'avons brièvement Interrogé par courriel. G. Désanges a eu la gentillesse de nous répondre qui plus est rapidement : « J'ai tout d'abord eu une courte formation en école de gestion puis j'ai réalisé le troisième cycle en nouvelles technologies. J'ai appris l'art en autodidacte. J'ai repris des études en philosophie par correspondance niveau L2 ».

consacre à la méthodologie des entretiens d'artistes dans la revue « Trouble » :

> Pour cela, et pour le reste, une seule solution : sortir du cadre. Tracer des perspectives, dans tous les sens, en éprouvant de manière volontaire la vertu polysémique de toute œuvre. Multiplier les protocoles, instiller du désordre. Adapter la forme de l'entretien à l'œuvre interrogée. Utiliser les possibilités exceptionnelles de l'oralité (la spontanéité, les erreurs, le silence, etc.). Ou pas. Créer les conditions de situations inattendues qui offriront de nouvelles clés d'explication.[269]

G. Désanges fait sien le constat de Foucault : « Le signe n'attend pas silencieusement la venue de celui qui peut le reconnaître : il ne se constitue jamais que par un acte de connaissance »[270]. Selon cette conception, toutes les opérations capables d'activer des connaissances contribuent à une meilleure compréhension de l'art contemporain. Avec les journaux des expositions *La planète des signes : Érudition concrète 1*, *Prisonniers du Soleil : Érudition concrète 2*, *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs : Érudition concrète 3*, *Nul si découvert : Érudition Concrète 4*[271], Désanges porte l'idée d'un croisement des disciplines, des terrains de recherche, d'une écriture polyphonique à son paroxysme. Ces quatre journaux dont la longueur moyenne atteint les quarante pages, et jusqu'à quatre-vingt-deux pour le journal *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs : Érudition concrète 3,* sont de véritables laboratoires. Leur objectif n'est pas tant de commenter, de synthétiser, de contextualiser ou de valoriser les expositions, ce qu'ils réussissent par ailleurs à faire, mais bien plutôt d'expliquer

---

[269] Désanges Guillaume, « Questions pour un champion (100 milliards de propositions pour faire parler un artiste) », in revue *Trouble*, n° 2, 2002.

[270] Michel Foucault, *op.cit*., p.73.

[271] L'exposition *Érudition concrète*, a eu lieu en quatre volets au FRAC Ile-de-France, entre 2009 et 2011.

les expositions tout en les questionnant.

La combinaison vertueuse du questionnement et de l'explication est-elle nouvelle dans l'écriture de textes concernant des expositions ? Si on se réfère aux écrits de Salons, particulièrement ceux de Charles Baudelaire[272], on doit bien reconnaître que non. Baudelaire ne s'interrogeait-il pas ouvertement dans ses textes sur l'intérêt de les aborder de façon plus poétique et de manière à leur offrir une critique sans en éluder le sens ? Les éléments inédits en revanche, ce sont, d'une part l'utilisation de ces vertus par des figures plus complexes, à la fois critiques d'art et commissaires d'exposition, dotées d'une forte exigence artistique et d'une volonté pour en démocratiser l'accès, d'autre part, ce qui est récent, la conception et l'usage d'un objet éditorial mis gratuitement à disposition du public au sein même des expositions, et plus uniquement et seulement un texte. Ces trois exemples suffisent à mieux appréhender l'intérêt de l'art contemporain pour l'écrit et, au-delà, pour l'utilisation du texte comme potentiel créatif de formes expérimentales et comme nouvel outil d'aide à la compréhension de la pratique contemporaine. Ces trois exemples soulignent des trajectoires singulières, néanmoins fréquentes parmi les actrices et acteurs de l'art contemporain du début du XX^{e} siècle réunis par « la volonté de faire de sa vie une œuvre, de la conduire et de la construire, d'être présent comme acteur et non comme spectateur. »[273]

[272] *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, op.cit.*

[273] « Rencontre avec Guillaume Désanges, la Verrière Hermès, Bruxelles », *op.cit*.

2.1.3. Les « médiateurs »

La parole autochtone du « médiateur »

Le rôle du « médiateur » est sujet à débat. La profession s'organise depuis peu, et l'attention que les chercheurs portent à son rôle s'accentue depuis une vingtaine d'année[274]. La parole du « médiateur » et celle d'un langage autochtone, nous l'avons déjà noté : « dans le sens où elle relève d'un territoire bordé d'un côté par la présence du public et de l'autre par celle de l'œuvre », ou comme l'exprime Jean Davallon à propos des expositions en art :

> L'exposition et sa médiation constituent un ensemble (une aire, avons-nous vu) relativement autonome, la médiation directe entend construire la relation entre le visiteur et l'objet de telle sorte que le premier découvre l'œuvre dans la matérialité même du second, en ayant recours à un discours qui à la fois expliquera la dimension technique, historique, etc. de celui-ci et, éventuellement, prendra en compte les questions, les connaissances ou expériences antérieures du visiteur. L'aire, si elle se constitue, est éphémère, liée à un objet singulier.[275]

Qu'on perçoive l'exposition et sa « médiation » comme une « aire » ou un

[274] En témoigne le nombre considérable d'articles ou d'ouvrages publiés sur le sujet parmi lesquels notamment : Davallon Jean (sous la dir.), *Les méditations de l'art contemporain*, in *Culture et musées* n°3, collection Essais sciences, éd. Actes Sud, Paris, 2004 : Davallon Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999 : Gleizal Jean-Jacques, *L'art et le politique. Essai sur la médiation*, éd. PUF, Paris, 1994 : Peyrin Aurélie « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin », in revue *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 65-85 : *Les médiations de l'art contemporain, Culture et musées* n°3, 2004 : « Mais qu'est-ce donc que la médiation ? », in revue *Echanges F.N.C.C.*, n°19, 1998, p.1 et pp.4-5.

[275] Davallon Jean, « Réflexions sur la notion de médiation muséale » in Caillet Elisabeth, Perret Catherine (sous la dir.), *L'art contemporain et son exposition*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002, p.59.

« territoire », quelles possibilités le « médiateur » a-t-il de le dessiner et à quelle échelle ? La fonction du « médiateur », métaphoriquement s'entend, est de tracer une carte de son territoire, ou si l'on préfère d'élaborer un plan. À l'échelle un, la carte risque de recouvrir le territoire [276], trop peu détaillée, elle ne pourra être utile. « La limite du savoir, ce serait la transparence parfaite des représentations aux signes qui les ordonnent »[277]. Il est donc encore une fois question d'équilibre. Même précise, une simple description de l'œuvre ne pourra satisfaire le public, ni trop s'en éloigner non plus. La parole du « médiateur » semble devoir sortir du cadre de l'œuvre pour reprendre à notre compte le conseil du peintre Francisco Pacheco à Vélasquez[278]. Si on poussait le raisonnement à son terme, on pourrait dire à l'instar de J. Davallon que :

> Le médiateur participe à la création de l'objet d'art (l'œuvre d'art entendue au sens de ce que le visiteur a devant lui), même s'il doit surtout éviter de « dire » l'œuvre : en fait, il réactualise. On pourrait d'ailleurs faire la même remarque à propos de la mise en exposition par le commissaire qui actualise l'œuvre en plaçant l'objet qui la matérialise dans un espace tel que l'ensemble des deux (l'œuvre et

[276] Nous évoquons ici ce fameux texte de Borgès dont voici un extrait : « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point » in Jorge Luis Borgès, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, éd. LeRocher, 1951, Paris, p. 129-130.

[277] Foucault Michel, *Les mots et les choses*, *op.cit*., p.91.

[278] Foucault raconte dans l'introduction de *Les mots et les choses*, (*op.cit*., p.24) que lorsqu'il travaillait dans son atelier à Séville, Francisco Pacheco, le maître de Vélasquez lui avait donné le conseil suivant : « L'image doit sortir du cadre.» Il semble que dans *Les Ménines*, Vélasquez applique ce conseil en poussant le spectateur à prendre ses distances face à la représentation. Par un double jeu, un écart entre la composition et la construction perspective, le spectateur est à la fois dans et hors de la représentation et, de ce fait, amené à s'interroger sur son mécanisme.

> l'objet) constituant ainsi une « œuvre d'art », celle-ci renvoie effectivement à l'œuvre pour ne pas dire : existe effectivement comme telle. On voit donc qu'en ce cas, la médiation ne porte même plus sur la relation (et encore moins prend appui sur la mise en exposition), mais entre en fait dans le fonctionnement de l'œuvre. La conséquence en est un statut hybride du médiateur, qui fait d'ailleurs pendant au statut hybride du commissaire.[279]

Outre le fait, remarquable, que J. Davallon associe le rôle du « médiateur » et celui du commissaire, le travail de l'un et l'autre ayant pour effet de rentrer dans le fonctionnement de « l'œuvre d'art » et ainsi de participer à sa « constitution », il souligne le type d'actions nécessaires : en un mot, celle d'actualiser, de rendre présent. Qu'est ce qui rend possible cette actualisation pour le « médiateur » ? Ou pour reprendre une référence littéraire déjà citée en amont : comment la « parole gelée »[280] de l'œuvre va pouvoir se faire entendre ?

De l'Histoire aux histoires

Cette « parole gelée » va se faire entendre grâce à une transformation de l'Histoire (connaissances) sous formes d'histoires (récits), un maillage entre l'énonciation d'évènements historiques et l'interprétation que le « médiateur » peut leur apporter en relation avec l'œuvre présentée. Comme le note Jac Fol[281] :

---

[279] Davallon Jean, « Réflexions sur la notion de médiation muséale », *op.cit.*, p.60.

[280] Rabelais François, *Le Quart Livre*, *op.cit.*, p.141.

[281] Jac Fol est philosophe (docteur d'État Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1988), architecte DESA (1979), professeur à l'École nationale supérieure

> L'expérience à l'œuvre est sans arrêt sillonnée des connaissances qu'elle comporte et des émotions qu'elle anime. La « transmission » implique plusieurs registres, du cognitif au subjectif en passant par l'expressif. [282]

Le travail du « médiateur » se situe bel et bien à partir de ces deux registres : une pratique de l'histoire de l'art, une poétique de sa mise en récit. Si on considère simplement que l'Histoire c'est situer dans le temps et raconter des histoires, le travail du « médiateur » est fait de connaissances historiques et d'un savoir-faire, disons plutôt d'un savoir-dire, celui de mettre en récit.

Les connaissances nécessaires à l'art contemporain, dont les détracteurs affirment qu'elles sont si nombreuses qu'elles rendent trop difficile son accès, sont supportées par les textes mis à disposition du public dans les expositions. À minima, le « médiateur » va se servir de ces textes pour alimenter ses connaissances et les traduire en récits. Parfois, il est lui-même un des auteurs de leur écriture collective[283]. « Connaître » selon Foucault, c'est : « interpréter : aller de la marque visible à ce qui se dit à travers elle, et demeurerait, sans elle, parole muette, ensommeillée dans les choses. »[284].

Le récit du « médiateur » est un « dit » des œuvres qui offre à leur présentation une représentation, une carte pour l'exprimer métaphoriquement,

---

d'architecture Paris-Malaquais, directeur de recherche Paris-Est, responsable du département AAP (Art Architecture Politique).

[282] Fol Jac, « Aimer être quelconque, transmettre l'impossible » in revue *Multitudes*, n° 130, hiver 2007.

[283] Cf. Chapitre.3 : Le texte est un agent / Agent d'expérimentation / L'écriture des textes, un travail collectif et prospectif.

[284] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, p.47.

à l'échelle du territoire autochtone du « médiateur », c'est-à-dire à hauteur du spectateur et de l'œuvre. Cette carte permet un survol - on pourrait écrire une reconnaissance - d'un territoire inconnu, pour le spectateur en direction de l'œuvre, mais également de l'œuvre à l'intention du spectateur qu'elle ignore jusqu'au moment de son exposition. Connaissance et récit vont ainsi de pair dans l'activité du « médiateur » qui doit user d'inventivité pour les articuler l'une et l'autre. Sans jeu de mots, le « médiateur » est celui qui articule. Or, il n'existe pas en ce domaine de manuel, la « médiation » doit être enrichie par l'inventivité permanente du « médiateur », sa pratique appelle en somme et comme le note Dominique Château une « poïétique » :

> Quant à l'art, c'est ainsi que peut être dépassée l'antinomie de la médiation et de l'immédiation. On peut la dépasser d'un autre point de vue : celui de la création elle-même. La finalité artistique faisant partie du processus de création d'une œuvre d'art, cette finalité non seulement participe de sa poïétique, mais encore la marque-t-elle d'un « coefficient d'art, indélébile (pour employer librement un terme de Duchamp) que l'exposition dans une institution accréditée ne fait que confirmer ». Par conséquent, elle détermine sa réception, la relation esthétique au sens de l'appréciation, du goût. La dimension poïétique, le moment de fabrication de l'œuvre comporte la préfiguration conceptuelle de l'œuvre du point de vue d'une finalisation spécifiquement artistique. L'œuvre ne saurait être l'application ou l'illustration d'un concept si, comme Konrad Fiedler l'a clairement établi, les opérations de l'art ne sont pas de pures productions de l'esprit indépendantes de l'activité créatrice, si ce qui émerge dans les formes artistiques ne saurait être prédéfini dans un projet cognitif mais dépend de la dialectique que l'artiste instaure pratiquement entre ce que l'esprit projette et ce que la pratique créatrice instaure ! La poïétique

> de l'œuvre implique sa métamorphose esthétique, autant que son esthétique implique la mémoire de sa poïétique.[285]

Dominique Château souligne, nous semble-t-il, avec précision les enjeux de la création artistique et particulièrement la relation qu'elle entretient entre sensible et intelligible. Cette relation est contenue dans le processus artistique de l'artiste qui, comme D. Château le note, n'est pas basé sur un « projet » ou pour l'exprimer différemment n'a pas de raisons vraies. Elle est aussi présente au moment de sa diffusion (présentation d'une œuvre). Cette relation indissociable rend discutable toute forme d'antinomie entre « médiation » et immédiation. L'une comme l'autre sont nécessaires à l'expérience de l'œuvre comme le sensible et l'intelligible sont nécessaires au processus artistique.

Le temps de la « médiation » est riche des potentialités inscrites dans le rapport entretenu entre l'œuvre et le spectateur et débouche sur une création nouvelle. Ce qui explique en partie le vœu formulé par Catherine David d'agir : « en faveur de lieux et d'expériences plus variés, de processus de médiation plus inventifs, de discussions et de circulations plus ouvertes »[286]. Ce qui nous permet d'introduire des initiatives nouvelles en la matière, celle d'un type de « médiation » apparu au début des années 2000, où le récit du « médiateur » en faveur d'une compréhension de l'art contemporain va trouver un prolongement dans des fictions d'auteurs écrites à partir d'œuvres contemporaines.

---

[285] Château Dominique, « La médiation de l'œuvre d'art contemporain, de la création à la communication », in ouvrage collectif, L'œuvre d'art contemporain et sa médiation, contribution à une éducation artistique, éd. FRAC Bretagne, Châteaugiron & Pôle de ressources Arts plastiques, Rennes, 2005, p.20.

[286] David Catherine, « Accompagner la discursivité de l'art expérimental », in Caillet Elisabeth Caillet et Perret Catherine (sous la dir.), *L'art contemporain et son exposition 1*, l'Harmatan, Paris, 2002, p.69.

Dès son arrivée au FRAC Aquitaine, Claire Jacquet[287] a tenu à faire réécrire l'ensemble des notices des œuvres. C'est une décision qu'elle souligne fortement et qu'elle explique par la nécessité de remplacer ce qui était de simples « copier-coller » par des textes de présentation réfléchis et conçus pour permettre la compréhension du public, un objectif dont elle rappelle l'importance fondamentale pour un FRAC. Ces notices se composent depuis lors de trois parties : une partie descriptive, une seconde avec un investissement critique ou analytique et une troisième plus « libre ». Elles sont écrites collectivement par différents collaborateurs de la directrice qui en apporte la dernière correction. *Fiction à l'œuvre* est une entreprise textuelle très différente, complémentaire au dire de C. Jacquet, où l'expérimentation littéraire prime. Les notices et les éditions *Fiction à l'œuvre* sont deux formes de « médiation » écrite. On peut qualifier la première de pragmatique ; elle a principalement une fonction pédagogique. La seconde est artistique et privilégie la liberté d'interprétation.

Fiction à l'œuvre est un projet éditorial dont l'objectif est de : « développer d'autres formes de discours sur les œuvres, moins théoriques » et plus « fictionnelles », de manière à déployer l'imaginaire contenu en elles »[288]. À la demande de C. Jacquet, des auteurs sont invités à rédiger des récits à

[287] Claire Jacquet est directrice du FRAC Aquitaine depuis 2007, année où s'arrête la publication de la revue *Trouble* dont elle est la co-fondatrice avec Boris Achour, Guillaume Désanges, François Piron et Émilie Renard. Cette revue privilégiait « un travail critique qui ne relève pas seulement du commentaire, mais aussi de la spéculation, de l'acte de proposition » (in *Trouble* n° 5, 2005).

[288] Propos recueillis lors d'un entretien avec C. Jacquet, le lundi 8 octobre 2012 à Bordeaux. Cette formule est utilisée dans les communiqués de presse annonçant une nouvelle publication de la collection *Fiction à l'œuvre*.

partir d'une œuvre de la collection. Ces récits sont plutôt brefs, soixante mille signes, et peuvent être lus en une heure environ. Certains auteurs choisissent deux œuvres ou une série d'un même artiste. Les auteurs voient les œuvres lorsque c'est possible et utilisent des reproductions lors du travail d'écriture. Chaque ouvrage est en moyenne diffusé à plus de mille exemplaires et comprend une illustration de l'œuvre ainsi qu'une notice présentant l'artiste, l'œuvre et le FRAC Aquitaine.

Ce n'est pas la première fois que ce type d'expérience est mené. En 2005 déjà, le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL) proposait une collection intitulée *Fiction* dans laquelle un auteur était invité à écrire un récit inspiré par un artiste. Frank Lamy[289], alors tout juste recruté comme chargé des expositions au MAC/VAL, propose d'éditer le premier opus de la collection à l'occasion de l'exposition *Détour* de Jacques Monory. Douze ouvrages de la collection seront par la suite édités, toujours à l'occasion d'une exposition et cela jusqu'en 2012, année de la dernière publication.

Dans le cas du MAC/VAL, les artistes sont le sujet des récits. L'antériorité d'un projet consistant à associer un auteur et une œuvre contemporaine revient bel et bien au FRAC Aquitaine qui dès 1985, soit trois ans après sa création, propose à des écrivains de collaborer avec des artistes pour fabriquer des livres-catalogues. Cinq livres vont être publiés à l'occasion d'une importante manifestation d'art contemporain intitulée « Cinq artistes,

[289] Franck Lamy est critique d'art et commissaire d'exposition. L'ambition de ce musée qui accueille des artistes de renommée internationale est d'ouvrir l'art contemporain au plus grand nombre et de sortir l'art des murs traditionnels des musées. En 2009, Lamy a dirigé la programmation artistique de la 8ème édition de la *Nuit Blanche* avec Alexia Fabre, la directrice du MAC/VAL.

quatre châteaux et une abbaye en Gironde »[290]. L'initiative reste sans lendemain, il faut attendre 2001 pour voir de nouveau une œuvre du FRAC Aquitaine être utilisée pour une fiction non pas littéraire cette-fois-ci, mais cinématographique. Hervé Legros[291], directeur du FRAC Aquitaine de 1994 à 2006, initie la collection *Les films plastiques.* Cette collection propose à des cinéastes de réaliser un film inspiré d'un artiste ou d'une œuvre d'art contemporain présents dans le fonds régional. Le premier opus, *Madonna à Lourdes* d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, est créé à partir de l'œuvre de Katharina Fritsch. Suivront trois autres films, le dernier d'entre eux, *Les signes* d'Eugène Green sera présenté à Cannes en sélection officielle « hors compétition » en 2005.

S'ils partagent la volonté de passer par le récit pour aborder l'art contemporain, ces deux projets se distinguent toutefois très nettement. Pour H. Legros, il s'agissait à la fois d'être novateur et accessible. L'utilisation du cinéma, mais également de la radio[292], lui ont permis d'employer des formes de

[290] Les artistes présentés sont Françoise Vergier à Roquetaillade, David Ryan à La Sauve-Majeure, Daniel Buren à Cadillac et Giuseppe Penone au château de Malle. Un compte-rendu est réalisé dans le Sud-ouest dimanche (18 août 1985) par Eric Audinet alors journaliste, mais qui deviendra par la suite éditeur de la collection *Fiction à l'œuvre*. E. Audinet note dans son article que « ces livres sont à la fois des médiations sur le lieu et des réflexions sur l'œuvre qui tente de s'y intégrer ». C'est à cette occasion que sera publiée une lettre de Penone à Bernard Blistène qui est en réalité une fiction inventée par l'artiste et le critique à l'usage de la médiation de l'exposition (cf. entretien Bernard Blistène, disponible en annexe, Volume 2, p.47).

[291] Hervé Legros a dirigé le FRAC Aquitaine de 1994 à 2006. Tout comme C. Jacquet qui lui succède, H. Legros est critique d'art. De 1989 à 1994, il collabore régulièrement avec la revue « Beaux-Arts Magazine ». Il co-signe avec Nathalie Quintane, présente dans la collection *Fiction à l'œuvre*, un ouvrage consacré à Olivier Blankart.

[292] En plus de la collection *Les films plastiques*, H. Legros met en place des « CinéFRAC » (1994-1997) dont la programmation est confiée à Denis Chevalier et Erwan Huon. En 2004, il organise une série de « Drivin » présentée comme des « soirées art contemporain-cinéma » sur le parking du

« médiation » originales et empreintes de culture populaire. À son arrivée au FRAC, C. Jacquet s'est moins attachée à la forme de la « médiation » qu'à son contenu. Les différences entre H. Legros et C. Jacquet représentent un changement manifeste. Les premières « aventures » réalisées par E. Mangion et H. Legros consistaient à proposer une « médiation » qui se distinguait de la visite guidée, moins formelle, plus vivante. C. Jacquet souhaite repenser la « médiation » de l'art et la place que prend le texte dans celle-ci. Là où H. Legros a multiplié les formes d'évènements (« CinéFRAC », « RadioFRAC », « Ateliers citoyens », « Drive-in ») C. Jacquet quant à elle va s'attacher à définir et développer les différents rôles et fonctions que le texte peut occuper.

Quels sont les auteurs de *Fiction à l'œuvre* ? Ont-ils des caractéristiques littéraires ? Libres dans leur écriture, les auteurs n'en ont pas moins été sélectionnés par C. Jacquet. La directrice du FRAC n'a pas défini de critères de sélection, mais elle veille à une bonne connaissance de l'art contemporain. C. Jacquet refuse de classer les auteurs de la collection *Fiction à l'œuvre* par genre ou type d'écriture. Pour autant, on peut tout de même relever des caractéristiques communes entre eux. Valérie Mréjen, Fred Léal, Nathalie Quintane, Pascalle Monnier sont tous les quatre publiés par les éditions P.O.L., une maison d'édition connue pour son intérêt significatif pour la poésie contemporaine et l'expérimentation littéraire.

Les termes « poésie » et « expérimentation » peuvent tout à fait convenir à la production de plusieurs autres auteurs de la collection. Jean-François Bory est salué comme « une figure majeure de la poésie

---

FRAC. Cette même année, il crée « RadioFRAC », une web radio toujours disponible sur Internet (http ://www.radioFRAC.com/edito.htm (dernière consultation en décembre 2016) où le récit et la fiction se mêlent à l'analyse critique.

contemporaine » par Didier Mathieu[293]. Cet auteur est également membre du comité de rédaction d'une revue de poésie, la revue *Cahier Critique de la Poésie* (CCP). Emmanuelle Pireyre qui collabore à CCP, décrit elle-même ses publications comme des objets « à la frontière entre la poésie et le roman »[294]. Léo Scheer, un des éditeurs de Vincent Labaume le présente comme une « figure historique de la poésie contemporaine ». Ce même éditeur écrit de Daniel Foucard qu'il « développe des OVNIS littéraires »[295]. Huit auteurs sur les quinze édités peuvent être qualifiés de poètes.

Six des auteurs de la collection sont également des artistes qui participent régulièrement aux programmes d'institutions d'art contemporain. Dans ce groupe, il y a des auteurs déjà cités précédemment : Valérie Mréjen et Vincent Labaume exposent régulièrement et Emmanuelle Pireyre réalise des performances. A ces trois auteurs, il faut ajouter Fabio Viscogliosi, Marceline Delbecq et Sabrina Soyer également habitués à présenter leurs œuvres dans les FRAC et CAC. On peut associer à ce groupe d'artistes la dramaturge Noëlle Renaude qui connaît parfaitement l'art contemporain et enseigne à la Haute École d'Art et de Design de Genève. Sur les seize auteurs, quatre seulement ne sont pas poètes ou artistes. Eric Marty et Thomas Clerc sont enseignants en littérature contemporaine, autre point commun : ils éditent tous les deux une

[293] Diplômé de l'École Nationale d'Art Décoratif de Limoges en 1981, Didier Mathieu dirige les éditions Sixtus de 1992 à 2000. Il est directeur du Centre des livres d'artistes (CDLA) à Saint-Yrieix-la-Perche depuis 1999.

[294] Indication présente sur le site Internet de l'auteur : https://www.emmanuellepireyre.com/bio/ (dernière consultation en avril 2020)

[295] Formulation présente sur le site Internet de l'éditeur : http://leoscheer.com/spip.php?mot340 (dernière consultation en avril 2020)

partie de l'œuvre de Roland Barthes[296]. Philippe Adam enseigne la philosophie, il est l'auteur de plusieurs romans publiés aux éditions Verticales. Bernard Duché, sans doute l'auteur le plus atypique de la collection, est neurologue.

Dix-huit œuvres (ou séries d'œuvres) de onze artistes différents ont été jusqu'à présent utilisées. Ce sont en majorité des photographies. Que la collection du FRAC Aquitaine soit historiquement dédiée à la photographie n'en explique pas entièrement la raison. L'absence d'œuvres abstraites dans cette liste est en effet significative car, pour reprendre les termes d'Erika Wicky, l'abstraction : « semble confronter la littérature à la question suivante : comment décrire la matière lorsqu'elle ne représente rien ? »[297].

Les auteurs sont assez d'accord pour dire que leur texte ne décrit pas une œuvre. On trouve d'ailleurs dans *Plomb Polonais,* l'ouvrage de Nathalie Quintane, de quoi alimenter cette position : « Un mot n'est pas la chose qu'il désigne, qu'il montre ou qu'il évoque, s'y dérobe comme quand on prend l'ascenseur et que le cœur vous monte jusqu'aux dents »[298]. Les auteurs se refusent pour la plupart à parler du lecteur. Néanmoins, ils ne doutent pas que leur texte puisse donner lieu à une autre manière de voir l'œuvre utilisée. Le titre de l'ouvrage de Marceline Delbecq est en ce sens programmatique. *Pareidolie* signifie étymologiquement « fabriquer une image illusoire ». Cette image est à la fois différente et proche de son modèle. Les auteurs ont accepté

[296] Thomas Clerc est l'éditeur du cours de Roland Barthes au Collège de France *Le Neutre* (Seuil/IMEC, 2002) et Eric Marty édite les œuvres complètes de Roland Barthes (Seuil, 2002)

[297] Wicky Érika, *La matière picturale comme limite de l'ekphrasis dans les romans sur l'art du XIXe siècle,* loxias 22, mis en ligne le 25 septembre 2008, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2527 (dernière consultation en juin 2014).

[298] Quintane Nathalie, *Plomb polonais*, éd. Confluences, coll. *Fiction à l'œuvre*, Bordeaux, 2013, p.32.

de participer au projet parce qu'ils pensent dans leur ensemble que d'autres formes de discours sur l'art sont possibles. Ils regrettent le ton habituel de la critique d'art[299]. Ils considèrent dans leur grande majorité que les ouvrages proposés sont des œuvres littéraires.

L'enquête auprès des auteurs, ici résumée à son plus simple appareil, révèle combien la collection *Fiction à l'œuvre* se déploie à la lisière des principaux enjeux présents dans les relations qu'entretiennent la littérature et l'art, elle tient sur le fil[300]. Cet équilibre rend cette collection très particulière mais peut-on aller jusqu'à prétendre qu'elle soit un objet de « médiation » ? Si on décrit la « médiation » comme l'action d'un tiers entre une œuvre et un public, les textes des auteurs pourraient en effet être considérés comme des objets de « médiation ». Seulement, et c'est l'originalité de *Fiction à l'œuvre,* ce tiers fabrique lui-même une œuvre. Cette « médiation » n'est pas neutre : *Fiction à l'œuvre* transforme les perspectives communément entendues et attendues de la « médiation », en substituant à l'explicitation l'effort d'imagination dans un réinvestissement artistique qui transforme cette « médiation ». Nous voici donc aux portes d'une hypothèse, celle d'une esthétisation de la « médiation ». Hypothèse qu'il faudrait bien évidemment plus largement étudier mais qui semblerait valider l'idée d'un changement profond des conditions du discours sur l'art. Ces conditions ont un impact direct sur le processus créatif des artistes. En effet, durant ces quinze dernières années, l'attention des artistes au sujet des textes qui entourent leurs œuvres semble

[299] Entretiens des auteurs de la collection *Fiction à l'œuvre* disponibles en annexe, Volume 2, p.117.

[300] Cette enquête a été réalisée à partir d'un questionnaire soumis lors d'entretiens auprès de huit auteurs de la collection *Fiction à l'œuvre* et de vingt de ses lecteurs, durant le mois de mai 2013.

s'être fortement accrue. En témoigne par exemple l'actuelle importance de la titraison qui a fait dernièrement l'objet de plusieurs colloques internationaux[301].

Les ouvrages de la collection *Fiction à l'œuvre* sont des objets d'une grande richesse. Ces formes littéraires permettent une « médiation » atypique sans que le lecteur en soit véritablement conscient, sans que ce soit non plus l'objectif premier de l'auteur. Cette collection est à la croisée des chemins qui séparent habituellement le travail de communication, le soutien à la création, le travail en direction du public.

L'apparition de ce type d'objet est le signe d'une transformation de l'usage du texte dans l'art contemporain dont les institutions et les artistes intègrent de plus en plus les enjeux. Depuis la fin des années 1990, force est de constater que les critiques, les commissaires, les « médiateurs » proposent des formes atypiques de transmission par lesquelles le texte se montre de plus en plus utile. Qu'en est-il du côté des artistes ? Pour pouvoir avancer sur cette question, essayons d'analyser le rôle joué ou non par les écoles d'art, lieux privilégiés de la formation des artistes. Ces écoles favorisent-elles depuis le début des années 2000, l'usage du texte ? C'est l'une des questions posées dans le chapitre à venir.

[301] À l'exemple du Colloque international organisé par l'Université libre de Bruxelles, l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre », ITEM (CNRS-ENS, Paris) intitulé : « Pouvoirs du titre. Genèse et enjeux de l'intitulation artistique à l'époque contemporaine (XIXe-XXIe siècles) » et ayant eu lieu du 11au 12 Mai 2012 à Bruxelles et du 11 au 12 mars 2013 à Clermont-Ferrand.

Chapitre 2 :

les écoles d'art

2.2.1. Ce que recherchent les écoles d'art

Faire école, construire des chantiers

Avec la réforme de Bologne, l'année 1999 marque le début d'une importante réflexion sur l'organisation de l'enseignement supérieur européen dont les effets vont particulièrement se faire ressentir en France dans les écoles dénommées majoritairement, pour à peine une poignée d'années encore, « Beaux-Arts »[302]. Les écoles supérieures d'art, c'est le nom d'usage le plus répandu à la fin de l'année 2010, devenues des Établissements Publics de Coopération Culturelle (EPCC), sont confrontées à l'organisation du LMD (Licence Master Doctorat) et plus précisément à la signification d'un doctorat propre à l'enseignement artistique. Comme le rappelle Evangelos Athanassopoulos[303] :

> Ces dernières années on assiste à une ré-articulation interne, dans les écoles d'art, de l'enseignement et de la recherche (à travers la création de laboratoires, de lignes et de projets de recherche, de partenariats avec l'Université, les musées et autres institutions culturelles et scientifiques), liée notamment aux prérogatives de l'évaluation par des autorités administratives indépendantes – l'AERES, Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur, remplacée depuis novembre 2014 par le Haut Conseil de

[302] C'est à l'occasion de l'inauguration de ses nouveaux locaux en 2004 que l'école municipale des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand a par exemple pris le nom d'école d'art.

[303] Evangelos Athanassopoulos est philosophe, historien de l'art et critique spécialisé en art contemporain. Il a enseigné l'esthétique et la philosophie de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est l'auteur de *La publicité dans l'art contemporain* (2 vol.), éd. l'Harmattan, Paris, 2009 et co-auteur, avec Marc Jimenez, de *La pensée comme expérience. Esthétique et déconstruction*, éd. Publications de la Sorbonne, Paris, 2016.

> l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES). D'où aussi la question des mémoires DNSEP.[304]

L'écriture d'un mémoire est donc devenue obligatoire en deuxième cycle. Les étudiants d'écoles supérieures d'art honorées du Diplôme National Supérieur de l'Enseignement Plastique ont tous dû se prêter à l'exercice de l'élaboration d'un texte. C'est un changement considérable, il est évidemment trop tôt pour en mesurer les effets sur la création artistique. Disons simplement qu'il ne serait pas très surprenant qu'il contribue à renforcer l'impact du texte dans le processus artistique tel que nous l'envisageons dans cette thèse.

Un article du journal « Le Monde », daté du 9 avril 2010, illustre cette hypothèse. Après avoir souligné les résistances de nombreux artistes-enseignants, Emmanuelle Lequeux[305] note l'intérêt des écoles d'art pour le mémoire :

> Plus que transformer un futur artiste en chercheur, chaque école tente de profiter de la réforme pour améliorer sa pédagogie, en jetant des ponts entre théorie et pratique. Aussi, le mémoire est le plus souvent lié au projet artistique de l'étudiant. *"Un mémoire ne le fera pas mieux peindre, mais il provoque un effet d'aller-retour sur leur pratique, qui s'en trouve enrichie"*, juge Jean-Jacques Passera, directeur de l'école de Caen, qui, comme d'autres, a mis en place des ateliers d'écriture.

Pour « faire école », les écoles d'art se voient contraintes au renouvellement de leur pédagogie. Leur rayonnement tient à cette articulation, on pourrait dire à cet équilibre, à ce lien ténu entretenu entre la pratique et la théorie. L'écrit permet de travailler ce lien, penser ce qu'écrire signifie pour un artiste permet

[304] Evangelos Athanassopoulos, « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique » in revue *Marges*, n° 22, 2016, pp.75-86.

[305] Emmanuelle Lequeux collabore à la revue *Beaux-Arts Magazine* et écrit régulièrement pour *Le quotidien de l'art*.

aux écoles d'art de se réinventer, de créer de nouveaux modèles pédagogiques parfois inspirés par les usages universitaires. Nous faisons référence à l'organisation de journées d'étude, de séminaires, de colloques internationaux[306] et d'autres fois à des initiatives totalement originales telle « l'école de nuit » de Bordeaux créée par des étudiants[307] .

Est-ce que l'élaboration du mémoire contribue au renouvellement de la pédagogie des écoles d'art depuis l'application de la réforme de Bologne ? L'exemple des mémoires de deuxième cycle, dont nous avons pu prendre connaissance, démontre la part importante d'expérimentation littéraire à laquelle se prête un certain nombre d'étudiants à l'occasion de cette rédaction.

Au cours de la période située entre 1998 et 2010, l'enjeu le plus important n'est pas véritablement celui du mémoire de deuxième cycle, mais bel et bien celui du troisième cycle appelé, suivant son niveau de reconnaissance institutionnelle, « post-diplôme »[308] ou Diplôme Supérieur de

[306] La liste est trop importante pour la dresser ici, mais il convient tout de même de rappeler l'importance pour nous du colloque co-organisé par Marianne Jakobi, membre de son comité scientifique : « Pouvoirs du titre Genèse et enjeux de l'intitulation artistique à l'époque contemporaine (19e-21e siècle) », Colloques internationaux organisés par l'Université libre de Bruxelles, l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole, l'équipe « Histoire de l'art. Processus se création et genèse de l'œuvre », ITEM (CNRS-ENS, Paris), *op.cit.*. Colloque qui a donné lieu à la publication intitulée *Ceci n'est pas un titre : Les artistes et l'intitulation* (sous la dir. collective de Brogniez Laurence, Jakobi Marianne et Loire Cédric, éd. Fage, Lyon, 2015).

[307] Depuis 2014, de la fin des cours jusqu'à minuit, ils mettent en place des conférences d'artistes, des discussions ou des ateliers pratiques.

[308] Le « post-diplôme » est une formulation récurrente pour nommer des formations proposées par des écoles supérieures d'art après le deuxième cycle sans pour autant avoir officiellement le statut de doctorat. Ces « post-diplôme »

Recherche en Art reconnu jusqu'en 2014 par l'AERES, autant dire par le ministère de l'Éducation Nationale. C'est, il faut le souligner, un effet curieux de la réforme de Bologne (voir des écoles dépendantes du ministère de la Culture[309]) : se trouver à l'arrivée du diplôme de troisième cycle sous l'autorité du ministère de l'Éducation Nationale (et de celui de la Santé[310]). Pourquoi l'enjeu se situe-t-il dans le troisième cycle ? Parce que ce cycle polarise toutes les tensions historiques de l'enseignement de l'art, pourrait-on répondre brièvement. Réponse sommaire, à laquelle il faut bien entendu ajouter une analyse plus détaillée.

La recherche est au cœur de l'enseignement artistique. Toucher à la recherche, c'est « s'attaquer »[311] au fondement même d'une pédagogie élaborée sur les principes mêmes du doute et de l'incertitude. Or, s'il y a quelque chose de difficile à mesurer, à évaluer, à sanctionner par un diplôme, c'est bien ces deux caractéristiques parce qu'elles touchent non pas à des

---

aux titres desquels on peut citer celui par exemple de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, pas plus « Nationale » aux yeux de son ministère de tutelle (ministère de la Culture) que son diplôme de deuxième cycle est reconnue par le ministère de l'Éducation Nationale.

[309] Depuis 1958.

[310] Le fait peut paraître curieux, il est pourtant bel et bien véridique, l'AERES et ensuite l'HCERES pour des raisons qui ne relèvent pas de notre sujet d'étude, sont sous co-tutelle de deux ministères dont celui de la Santé. Nous n'ajouterons pas de commentaire sur ce point : inutile de d'ajouter de l'ironie à une situation suffisamment complexe.

[311] Pour en avoir longuement débattu au cours de cette longue recherche, c'est le sentiment qui se dégage à entendre les « défenseurs » d'un modèle éducatif issu des révolutions modernistes qui a su donner une primauté à la parole de l'artiste face à celle de l'institution. Sans revenir sur les étapes historiques de l'effort d'émancipation des artistes face à l'institution (l'académisme), il parait nécessaire de souligner que les équipes pédagogiques des écoles supérieures d'art sont en grande partie composées d'artistes soucieux de préserver leur liberté et celle des futurs artistes qu'ils forment.

savoirs, mais plutôt comme le dit Mercier à des « états » d'être. Les écoles d'art ont souhaité d'emblée, en intégrant le système le plus répandu dans l'enseignement supérieur, marquer leur différence et cela n'a donc rien de surprenant. Au laboratoire des unités de recherches des universités a été préféré le terme de « chantier ». Le laboratoire est le lieu où l'on analyse, le chantier est celui où l'on construit sans nécessairement voir à quoi on aboutit. C'est ce qui explique ce terme « faire école », exprimé avec l'idée qu'une école d'art est toujours en « chantier » ou, pour l'exprimer différemment, en construction.

Que recherchent les écoles d'art si ce n'est sauvegarder une identité tout en acceptant les transformations apportées par la réforme de Bologne ? Sauvegarder un modèle issu de la fin des années 1950, certes[312]. Bien plus encore, opérer cette transformation à laquelle elle doit sa survie : démontrer qu'une école supérieure d'art sait à la fois proposer un enseignement atypique et se conformer à l'exigence de l'enseignement supérieur : former des personnes capables de s'inscrire, n'ayons pas peur des mots, dans la vie économique d'un pays. L'argumentaire peut paraître un tant soit peu fragile. N'en déplaise, ajoutons à cette vision théorique le poids du rapport réalisé en 2011 par Bruno Lutinier, Bruno Dietsch et Marie-Françoise Sotto[313] dont l'objectif principal est de démontrer l'efficacité de l'enseignement

[312] Modèle que l'on pourrait penser directement inspiré par les célèbres mots prononcés au Sénat en 1959 par Andrée Malraux : « la connaissance est à l'école et à l'université, l'amour, peut-être, est à nous » autrement dit le savoir et le passé du côté de l'université, la pratique et le présent du côté des beaux-arts (in Journal Officiel de la République française, années 1959-60, n°55 du mercredi 9 décembre 1959, « compte-rendu de séances du Sénat du 8 décembre 1959 », p.1567).

[313] « Formations artistiques, culturelles et en communication en 2009 : 155 000 étudiants dans des filières très diversifiées » de Bruno Lutinier, Bruno Dietsch

artistique sur le terrain de la professionnalisation, autant dire la réussite des diplômés d'écoles supérieures d'art sur le terrain du travail salarié.

En 2011, à l'occasion de la journée d'étude organisée par l'École Nationale Supérieur d'Art de Bourges intitulée : « Professions culture, insertion et parcours, la posture de l'artiste commissaire / diffuseur / programmateur », le rapport « Formations artistiques, culturelles et en communication en 2009 : 155 000 étudiants dans des filières très diversifiées » avait servi d'introduction. Cette introduction, loin d'être le fruit du hasard, souhaitait placer les journées d'étude sous l'angle de la réussite professionnelle des étudiants en art.

Les artistes invités à prendre la parole étaient une parfaite illustration de l'excellence de la formation délivrée à Bourges. L'exemple le plus significatif était celui de Mathieu Mercier, diplômé de l'ENSA de Bourges en 1994, un des artistes les plus connus sur la scène française et parmi les rares à avoir une carrière en-dehors du territoire national et dont on se rappelle les paroles, citées un peu plus haut : « être artiste ce n'est ni un métier, ni une profession, c'est un état ».

Cet énoncé rejoint l'état d'esprit revendiqué aux Assises Nationales des écoles supérieures d'Art organisées aux « Subsistances » à Lyon, en 2015, par l'Association nationale des écoles supérieures d'art (ANdÉA). Une des tables rondes organisées pendant les Assises, intitulée « Fonction politique et sociale de l'école d'art », animée conjointement par Muriel Lepage, directrice de l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole (ESACM) et Stéphane Sauzedde, directeur de l'École Supérieure d'Art

---

et Marie-Françoise Sotto disponible sur http://www.culture.gouv.fr/deps (dernière consultation en avril 2014).

d'Annecy Alpes (ESAAA), dresse comme le note Claire Moulène[314] une forme d'autoportrait des écoles d'arts aux contours très engagés :

> Insoumises, autonomes malgré leur ralliement au processus de Bologne et leur mutation, pour la plupart des établissements, en EPCC, les écoles ont réaffirmé leur place à part et leur capacité de résistance à la normalisation.[315]

Engagement manifeste, reformulé bien souvent et notamment par Emmanuel Tibloux dont Ingrid Luquet-Gad[316] reprend les paroles dans un numéro de la revue *Les Inrockuptibles*[317] :

> Il y a donc un enjeu historique pour les écoles d'art. Celui de se réapproprier des qualités propres à l'art, aujourd'hui plus que jamais disséminées, à l'état gazeux, pour le dire avec le théoricien Yves

[314] Claire Moulène est critique d'art, elle collabore aux revues *Les Inrockuptibles, Artforum*, *Particules* et *02*. Elle a obtenu en 2011 une aide à la recherche du Centre National des Arts Plastiques pour ses recherches sur les « dispositifs à spectateur unique » et est l'auteure de *L'Art contemporain et le Lien social* paru en 2007 aux éditions du Cercle d'art. Elle est également directrice artistique du Prix Meurice pour l'art contemporain depuis 2012

[315] Moulène Claire, « L'école d'art de demain : ouverte sur le monde, à cheval sur ses principes » in revue *Les Inrockuptibles* du 9 novembre 2015.

[316] Ingrid Luquet-Gad est critique d'art. Elle collabore aux revues *Artpress*, *Les Inrockuptibles*, ou *02*.

[317] La revue *Les Inrockuptibles*, loin d'être une revue spécialisée en art contemporain contribue toutefois et assez largement aux débats critiques depuis 1997, année durant laquelle Jean-Max Colard, dont il a déjà été question, devient responsable de la page Art Plastique nouvellement créée. Un nombre considérable de critiques d'art reconnus sur la scène nationale ont écrit pour cette revue en plus de Moulène et Ingrid-Gad déjà citées, on peut ajouter des critiques tels que Judicaël Lavrador et Julie Ackermann par exemple. Le rôle joué par les revues dans le renouvellement de la critique d'art depuis le début des années deux-mille est considérable (Cf. Partie.2 : Le rôle de la transmission / Chapitre.1 : Les intermédiaires / 2.1.1. Le critique / Un rôle et des espaces critiques mis à mal).

> Michaud. Aux écoles d'art alors de trouver comment réintégrer et reconcentrer ces qualités dévoyées.[318]

La parole d'Emmanuel Tibloux, précisions-le, est celle, assumée, du président de l'ANDéA (2009-2017). Présidence placée sous le signe d'une résistance à une normalisation perçue comme « excessive » des écoles d'art sur le modèle universitaire.

La gestion d'un « état »

Si être artiste est un « état », comment l'État peut-il gérer son cas ? La formule, volontairement empreinte d'humour, dresse à elle seule les contours d'enjeux tout à fait sérieux pour le devenir des écoles d'art, pour le devenir de leurs étudiants, pour le devenir des artistes. À partir de 1999, ce n'est pas seulement le nom des écoles qui a changé, ni même leur statut : c'est une partie de leur identité. Avant la réforme de Bologne, le ministère de la Culture donnait aux « Beaux-Arts » la liberté de construire leur propre politique éducative sans prétendre former des étudiants à un métier en particulier. Comme le note David Cascaro[319] dans le numéro spécial de la revue *Art Press 2* intitulé « Écoles d'art. Nouveaux enjeux » :

[318] Luquet-Gad Ingrid « Comment les artistes inventent l'école d'art du futur » in revue *Les Inrockuptibles* du 20 juillet 2018.

[319] David Cascaro est diplômé en droit et docteur en sciences politiques (Paris 2). En 1998, il fonde l'association « Apprendre à regarder », développant une approche individuelle de l'art. Directeur des publics au Palais de Tokyo de 2000 à 2006, il y met en place notamment les promenades « Tokyorama », le site éducatif « Tokyoskool » et une importante équipe de « médiateurs » culturels. Depuis juillet 2006, il dirige Le Quai, l'école supérieure d'art de Mulhouse. Il est l'auteur de l'ouvrage *Édouard Pignon et la politique*, éd. LGDJ, Paris, 1995.

> C'est parce qu'elles étaient petites et peu organisées que ces écoles ont été, entre 1973 et 1988, le laboratoire d'une profonde réforme replaçant l'art au cœur de leur pédagogie. Cette réforme, qui prenait sa source dans l'invention de l'art moderne au 19e siècle, était rendue possible un siècle plus tard par la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, et par les aspirations débordantes de la jeunesse en 1968.[320]

La définition du troisième cycle en école d'art, exigence du dispositif éducatif sous forme de LMD, va cristalliser la question de la recherche et créer une véritable opposition entre les défenseurs d'une autonomie stricte et les tenants d'une harmonisation de l'enseignement supérieur en art sur le modèle européen.

L'usage des mots prend alors toute son importance, le diable se cache dans les détails dit-on, ils portent avec eux les caractéristiques de visions si ce n'est opposées au moins très différentes. Marie-José Burki[321] au cours de la journée "Art et recherche : quelle rencontre ?! »[322], réfute le terme « laboratoire », d'usage à l'université pour nommer les unités de recherche, préférant "continuer à parler d'atelier" : "L'espace de travail d'un artiste, c'est sa chambre, son atelier, les bars, des musées, voire des endroits plus improbables, en tout cas des endroits hétérogènes et individuels" [323] ».

---

[320] Cascaro David, « L'école des Beaux-Arts à l'ère de sa normalisation », *art press 2*, n°22, *«* Écoles nouveaux enjeux »*, (août-septembre-octobre), 2011.*

[321] Marie José Burki a étudié la littérature française et l'Histoire à l'Université et suivi des études artistiques à la HEAD de Genève. Elle a dirigé le programme de post-diplôme des Beaux-Arts de Lyon. Elle est professeure aux Beaux-Arts de Paris depuis 2009 et responsable de de la recherche depuis 2015.

[322] Journée "Art et recherche : quelle rencontre ?! » du 13 février 2018 organisée par La Direction Générale de la Création Artistique dépendante du ministère de la Culture.

[323] AEF Dépêche, *op.cit.*

Durant cette journée, Marie-José Burki mettra les pieds dans le plat, si l'on peut dire : « La question du langage et de l'indexation des études en école d'art sur des règles à la "bolognaise" est un problème »[324]. Comment en sortir ? C'est ce que recherchent les écoles d'art : sauvegarder une identité tout en intégrant un modèle de normalisation, celui de l'enseignement supérieur. Comment y parvenir ? La réponse peut être envisagée sous l'angle politique : se rassembler pour pouvoir faire entendre sa voix est l'un des objectifs de l'Association Nationale des Directeurs d'Écoles d'Art fondée en 1995. La réponse doit aussi être pragmatique, c'est ce à quoi songe l'ANDEA, transformée en 2012 en Association Nationale des Écoles supérieures d'Art (ANdEA), par la conception puis la diffusion de la « Charte de la recherche » devenue « Charte des études et de la recherche en école d'art »[325] dans laquelle on peut lire cette introduction :

> Dans un contexte de recomposition du paysage des enseignements supérieurs, elle entend promouvoir et développer un modèle de formation et de recherche singulier, qui se caractérise par le primat de la référence au champ artistique, à ses valeurs et à ses modèles, irréductible en ce sens au seul champ de l'enseignement supérieur mais pouvant, pour cette raison même, entretenir des relations fécondes avec celui-ci.[326]

Inutile de détailler plus avant l'histoire complexe des conséquences de la

[324] AEF Dépêche, *op.cit.*

[325] La « Charte de la recherche » a été rédigée à la suite du séminaire 2012 organisé à l'École supérieure d'art du Nord-Pas de Calais – site de Tourcoing, puis modifiée en avril 2013 dans le cadre des travaux menés au sein de la commission Recherche de l'ANdEA. Cette charte est disponible en annexe, Volume 3, p.301.

[326] « Charte des études et de la recherche en école d'art » sous la direction d'Emmanuel Tibloux, président de l'ANdÉA, 2013.

réforme de Bologne sur l'enseignement supérieur en art. Nous avons suffisamment souligné que, par-delà la réforme, existent des enjeux politiques de grande importance liés à la nature de l'enseignement artistique dont un point crucial, nous semble-t-il, réside dans son indépendance par rapport aux modèles pédagogique. Il s'agit ici de considérer les enjeux artistiques et plus précisément encore de mesurer si la mise en place du doctorat en école d'art a un impact sur la pratique des artistes qui l'expérimentent. Le mot « expérimentation » convient, les types de doctorat en école d'art sont à l'image des débats qui les traversent. Trois exemples suffisent à le comprendre.

Parmi les écoles d'art (nationales ou territoriales), il y a celles qui offrent une formation appelée « post-diplôme », dont la qualité relève en fait de la notoriété de l'école et de l'équipe pédagogique qui lui est dédiée, et non d'un « diplôme » reconnu par l'état, c'est le premier exemple. Le deuxième exemple concerne le doctorat SACRe[327] , reconnu par le ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, qui a pour objectif de :

> Former une nouvelle génération de créateurs à la recherche, enjeu national et international, ainsi que de stimuler les échanges et les synergies entre les sciences (humaines, sociales, exactes) et la création sous toutes ses formes.

Ce doctorat est sujet à débat. Marie-José Burki, toujours à l'occasion de la journée « Art et recherche : quelle rencontre ?! », exprime son inquiétude à propos des parcours doctoraux SACRe expérimentés au sein de la

[327] SACRe a été créé en 2012 par le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis), l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (Beaux-Arts), et l'École Normale Supérieure (ENS).

Communauté d'universités et établissements de Paris-Sciences-et-Lettres (ComUE PSL) :

> Les jurys sont obligatoirement composés de trois HDR, et d'un artiste que l'on qualifie de cet horrible terme « d'encadrant ». L'artiste doit prendre la parole d'une manière qui n'est pas sa forme d'origine.

Le Diplôme Supérieur de Recherche en Art délivré avec l'agrément du ministère de la Culture est le troisième exemple nécessaire pour comprendre la variété des expérimentations menées dans le cadre du doctorat en art. Sa première particularité est d'être reconnue qui plus est et, contrairement au SACRe, par le ministère de la Culture. L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon[328] définie la soutenance du DSRA ainsi :

> La soutenance est l'espace-temps où est donné à voir et entendre le développement d'une pensée conceptuelle et plastique au sein d'une logique de construction liée à des formats d'écriture et/ou de création spécifiques au travail de recherche engagé. La soutenance peut prendre la forme d'une exposition, publication papier ou numérique, édition, diffusion, événement, etc.[329]

Le DSRA semble ainsi être en quête d'un équilibre entre les exigences scientifiques du doctorat et les spécificités de la recherche en art. Pour résumer, des écoles d'art organisent des « post-diplômes » sans reconnaissance institutionnelle, d'autres en délivrent sous l'égide de deux ministères distincts et donc d'une nature différente. Le DSRA est sans doute le choix d'un compromis que l'on doit étudier à l'aune des artistes-chercheurs qui l'ont pratiqué.

---

[328] En réalité une école territoriale financée par la ville de Lyon dont le nom est encore le signe d'un choix de formulation qui a discrètement son importance.

[329] https://www.ensba-lyon.fr/page_dsra (dernière consultation en mai 2019).

Le cas de Céline Ahond est significatif en raison de la carrière de l'artiste[330] et par le fait qu'elle soit l'une des premières artistes à avoir obtenu un doctorat (2016). Le titre de son DSRA est éloquent : *World Wants Words*, en référence à sa propre performance éponyme illustrée par trois photographies placées en quatrième de couverture de l'édition de son DSRA[331].

Dans cet ouvrage, la forme définitive de son doctorat, l' « artiste-chercheuse » - pléonasme ? - (nous devrons nous poser la question) s'est appropriée, au pied de la lettre pourrait-on dire, l'idée d'une soutenance comme « espace-temps »[332] en concevant son DSRA et le livre qui lui est dédié à partir du temps écoulé durant les entretiens retranscrits au cours des pages. Pour le dire autrement, les pages du livre ne sont pas numérotées mais mesurées à l'échelle du temps écoulé tout au long des huit entretiens successifs qu'elle présente. La page de titre du premier entretien est annotée par la mention 00:00:00 et la dernière page du huitième entretien porte la mention 15:12:24, soit quinze heures, douze minutes et vingt-quatre secondes d'entretien.

---

[330] Céline Ahond obtient son Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique à l'École Supérieure d'Art Décoratif de Strasbourg avec les félicitations du jury en 2006. Ses performances sont présentées dans de nombreux lieux institutionnels principalement en France : au FRAC Ile-de-France en 2016 : à la Fondation d'Entreprise Ricard à Paris en 2014, au CAC contemporain Les Capucins à Embrun en 2013 : à La Box, ENSA de Bourges, en 2012, au MAC/VAL, à Vitry-sur-Seine, en 2012 : au Centre Pompidou, à Metz en 2011, au CAC de la Ferme du Buisson, à Noisiel en 2010 : au FRAC Lorraine, à Metz Metz en 2010, au Musée d'Art Moderne et Contemporain, à Strasbourg en 2007. Pour plus de détails sur son parcours consulter le site internet de l'artiste à l'adresse suivante : http://celineahond.com/ (dernière consultation en mai 2019).

[331] Ahond Céline*, World Wants Words*, éd. ESAAA, 2015, Annecy.

[332] https://www.ensba-lyon.fr/page_dsra (dernière consultation en mai 2019).

Céline Ahond, *World wants word*, performance, 30 mars 2013, à Public Fiction, Los Angeles
Crédit photographique : Charlie Jeffery

Chaque page du livre porte la mention du temps écoulé depuis le début du premier entretien. Ce dispositif prend intelligemment au mot l'invitation de donner à voir le développement d'une pensée conceptuelle et plastique au sein d'une logique de construction liée à des formats d'écriture et/ou de création spécifiques. Cette forme de pagination est en soi déjà remarquable, elle joue astucieusement d'une mise en abîme du travail du chercheur et de la capacité de l'artiste à le reformuler. Ce n'est pas tout, car le sujet de *World wants words* est précisément un questionnement sur la capacité des artistes à reformuler le travail de recherche. Ce DSRA fonctionne comme un objet critique et analytique de son propre cadre, le doctorat en art, et en est une réponse artistique. On peut le considérer à la fois comme un travail réflexif et une œuvre à part entière de Céline Ahond.

Des pages de l'ouvrage sont ponctuellement consacrées à des « statements », en bon français : des énoncés, extraits des paroles retranscrites des différents entretiens. Après la huitième heure, trente-neuvième minute et huitième seconde du livre par exemple, figure en pleine page l'énoncé suivant : « c'est pour cela qu'une école n'est jamais « faite », mais toujours en devenir, dans un équilibre instable »[333]. Des formes de « push line », c'est ainsi que les médias dans les années 2000 nomment ce type de phrases-choc dont la particularité est de faire appel à l'imagination, dont la valeur peut s'avérer poétique à l'exemple de cet autre extrait : « en tout cas, la clé est de bien comprendre la différence entre le bord, l'abîme et l'horizon »[334].

[333] Céline Ahond, *World Wants Words,* éd. Les Presses du Réel, Dijon, 2015.

[334] *Id.*

2.2.2. La place du texte dans les écoles d'art

Une activité éditoriale pour promouvoir

Quel est l'intérêt pour les écoles d'art d'avoir une activité éditoriale ? Il est double et se situe simultanément sur le terrain communicationnel et artistique. L'exercice de la communication pour les écoles est tout autant lié à une volonté de transmission qu'à une stratégie politique, à entendre comme l'ensemble des actions permettant d'exercer un pouvoir et d'acquérir une légitimité. Le travail éditorial des écoles d'art (au même titre par exemple que la publication de catalogues d'exposition dans les FRAC), valorise l'activité de l'institution. Cette valorisation s'adresse à une audience variée et contient des objectifs différents.

Pourquoi, par exemple, l'ESAAA publie-t-elle ses DSRA ? Artistiquement, le choix de publier se comprend parfaitement dans une logique de production-diffusion qui s'apparente à la pratique de l'exposition. Pour appréhender les raisons politiques, il faut lire entre les lignes. L'activité éditoriale des écoles est un des signes de leur vitalité, autant sur le plan économique (éditer c'est avoir les moyens financiers de le faire) que sur le plan de la richesse des compétences humaines fédérées autour de projets éditoriaux. La qualité de ces projets et de leurs contributeurs, enseignants, étudiants, invités composés de professionnels du monde de l'art contemporain, offre en transparence une image de la qualité des écoles.

Grâce aux éditions, les écoles d'art font preuve de vitalité, de dynamisme et assurent ainsi, ou tentent de le faire, une partie de leur reconnaissance, celle des pouvoirs publics qui les financent, celle des autres

institutions d'art contemporain qui, il faut le noter, pratiquent toutes, autant qu'elles le peuvent, des actions éditoriales pour les mêmes raisons. Disposer de la reconnaissance de ses pairs, c'est faire grandir la réputation de l'école et lui offrir une plus forte attractivité auprès des étudiants. Cette attractivité est vitale pour les écoles évaluées notamment sur le nombre d'étudiants formés en leur sein et la quantité de candidats séduits par leurs offres de formation, c'est-à-dire inscrit à leurs concours d'entrée. Avec la réforme de Bologne, les écoles d'art sont entrées plus qu'auparavant sur la scène de l'enseignement supérieur où la concurrence est élevée pour attirer des étudiants.

Les éditions sont un outil de reconnaissance dont les objectifs politiques s'adressent à la fois aux futurs étudiants et aux tutelles, afin de démontrer aux uns comme aux autres toute l'étendue de leur savoir-faire et le bien fondé de leurs actions, l'intérêt donc d'une part d'en rejoindre les bancs pour les étudiants et d'autre part d'en financer le développement pour les collectivités territoriales et l'État. Les éditions offrent aux écoles d'art un mécanisme au cercle vertueux où promotion et valorisation riment avec stratégie politique, et ce n'est pas tout loin s'en faut.

Quel meilleur support les écoles d'art pourraient-elles désirer pour signaler l'importance qu'elles donnent à la recherche et, grâce à lui, pour trouver une occasion de la définir en fonction de leurs propres prérogatives ? L'enjeu, nous l'avons déjà signalé, est de taille puisque fondamentalement la recherche est au cœur des transformations des écoles d'art après la réforme de Bologne. Les éditions des écoles symbolisent très bien leur volonté de sauvegarder une identité tout intégrant un modèle de normalisation, celui de l'enseignement supérieur.

Sur le terrain politique, les éditions des écoles d'art ont une importance capitale, celles-ci ne s'en contentent néanmoins pas car ces éditions permettent aux écoles d'art d'agir également sur le terrain artistique. Elles apportent des outils pédagogiques en faveur de la formation artistique des étudiants amenés ainsi à penser leur rapport à la recherche, à expérimenter des approches où l'écriture tient une place importante, qu'elle soit textuelle, graphique ou plastique. Pour les étudiants, participer à l'élaboration des éditions, c'est se préparer à la rédaction du mémoire obligatoire pour obtenir le Diplôme National d'Art Plastique. Sur le terrain artistique, les éditions ouvrent les écoles d'art à tout un champ disciplinaire, celui de la littérature, à tel point que selon Fabrice Reymond : « Les écoles d'art pourraient jouer pour la littérature dans les années à venir le même rôle de légèreté et d'inventivité qu'ont joué la télévision et les séries pour le cinéma dans les années 90 »[335].

Un intérêt manifeste pour les auteurs

Les écoles d'art s'intéressent-elles aux auteurs ? Il s'agit plus probablement d'un intérêt réciproque. Songeons à l'exemple de Noëlle Renaude qui l'exprime très bien dans l'entretien qu'elle nous a consacré : « J'ai fait des études d'histoire de l'art, mon mari était peintre, j'ai collaboré à une revue d'arts plastiques et j'interviens dans des écoles d'art. Cergy notamment ou la HEAD de Genève »[336]. Cette réciprocité, cette convergence d'intérêt et d'attention qu'il faudra longuement détailler, est visible dans les écoles d'art.

F. Reymond en est un exemple, cet artiste reconnu pour son

[335] Fabrice Reymond, « Ut pictura poesis » in « Écoles d'art nouveaux enjeux », revue *Artpress 2*, *op.cit.*, p. 31.

[336] Entretien de Noëlle Renaude AEF Dépêche, *op.cit.*

travail littéraire, a été enseignant à l'École régionale des Beaux-Arts de Valence de 2003 à 2006. Il a par la suite participé à de nombreux « workshop », des ateliers de formation auprès d'étudiants en art[337]. L'exemple de F. Reymond est l'un des signes d'un intérêt de plus en plus vif des écoles d'art en direction de la littérature, de ses auteurs et de ses modes d'écriture depuis le début des années 2000. Dans le numéro spécial de la revue *Art Press 2* consacré aux écoles d'art, F. Reymond note :

> Aujourd'hui de plus en plus d'étudiants en art développent un travail d'écriture durant leurs études. Il est possible que dans les années à venir sortent des écoles d'art françaises non seulement des artistes, mais aussi des d'écrivains.[338]

François Bon[339] est également un bon exemple de cet intérêt des écoles d'art pour la littérature. Il enseigne « l'écriture créative » pour l'École Nationale Supérieure d'Arts Paris Cergy depuis 2013[340]. L'ENSAPC n'hésite d'ailleurs pas à utiliser cet enseignement comme une marque du dynamisme de l'école :

> L'écriture est une pratique artistique : elle s'enseigne au même titre que la peinture, la vidéo, la danse ou encore la musique. C'est ce que revendiquent depuis plusieurs années certaines écoles d'art […] Il

[337] Fabrice Reymond a réalisé des workshops à L'École Supérieure d'Art et de Désign de Marseille Méditerranée en 2015, à l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne, par exemple.

[338] Fabrice Reymond, *op.cit.,* p.31.

[339] François Bon a publié son premier roman, *Sortie d'usine*, aux éditions de Minuit en 1982. Il enseigne ensuite à l'Université de Bordeaux et à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris.

[340] École pour laquelle, en 2015, il a co-organisé le colloque international intitulé « Recherche et création littéraire, Rencontre sur les pratiques d'écriture dans les écoles d'art et à l'université.

> s'agit de foyers particulièrement bouillonnants au sein desquels les étudiants appréhendent l'écriture comme un matériau de création. Cergy-Pontoise est un des lieux emblématiques de ces expérimentations : l'écrivain François Bon enseigne à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (ENSAPC), l'une des trop rares écoles d'art à s'être emparée de l'écriture, tandis qu'un Master "Métiers de l'écriture et de la création littéraire" vient de se créer à l'Université de Cergy-Pontoise (UCP).[341]

La liste pourrait s'allonger à souhait tant les exemples d'auteurs invités à s'inscrire, d'une façon ou une autre, dans l'enseignement des écoles d'art sont nombreux à la fin des années 2000. À ces exemples, il faudrait qui plus est ajouter des dispositifs spéciaux d'accueil d'auteurs au sein des écoles. Nous avons déjà signalé les ateliers de pratique (workshop), outils récurrents des écoles d'art où sont régulièrement invités des auteurs (Noëlle Renaude, Fabrice Reymond, Christophe Fiat *etc.*). Il faut ajouter à ces « workshops » les nombreuses résidences d'auteurs qui apparaissent au même moment dans les écoles d'art. Retrouvons ainsi celui qui figure comme le fil rouge de cette thèse : Éric Mangion, invité à parler de l'actualité du centre d'art de la *Villa Arson* (associé à une école d'art) : il déclare sous forme d'hommage à la littérature et aussi, il faut le reconnaître, à une autre passion : la musique, l'un comme l'autre capables de réinventer « l'espace », tout un poème quand y songe, une forme de salut pour la recherche en école d'art :

> Nous allons recevoir en résidence en fin d'année Olivier Cadio, poète contemporain, auteur d'un livre incontournable « Retour définitif et durable de l'être aimé ». Prochain invité d'honneur du Festival d'Avignon, il viendra après cette 64e édition à la Villa pour préparer

[341] Texte disponible sur le portail de L'ENSAPC, à l'adresse suivante : https://www.ensapc.fr/fr/recherche/activites-scientifiques (dernière consultation en avril 2016).

> un album avec Rodolphe Burger, chanteur compositeur du groupe rock « Kat Onoma ». Sa poétique des mots qui se prête à la musique actuelle, il l'a prouvé aussi avec Alain Bashung, prend sa source dans ses balades d'enfant alsacien au cœur de la nature. Sorte de Robinson des temps modernes, Olivier pratique une langue inventive jubilatoire et sensuelle qui réinvente l'espace.[342]

E. Mangion l'écrit, sa formule convient parfaitement à notre analyse : « une langue [...] qui réinvente l'espace ». Cette « langue » ne peut-elle pas finalement n'être qu'attractive aux yeux des artistes dont l'une des préoccupations, peut-être l'une des plus fondamentales, est précisément de se confronter à l'espace et ajoutons-le, aux temps ? Ce en quoi, l'art a, à bien des égards, rapport à la littérature et inversement.

[342] In magazine *Art Côte d'Azur*, *op.cit.,* 2010, p.26.

2.2.3. La place du texte dans la formation de l'artiste

Ce que dire signifie

Nous arrivons à une des étapes décisives de notre analyse. S'intéresser à « Ce que dire signifie » dans la formation d'un artiste au cours des années 2000 revient à interroger ce qui, dans la jeunesse et la genèse d'un artiste, peut constituer un rapport durable au langage parlé certes, mais aussi écrit. Il est important de rappeler qu'il ne s'agit pas là d'une option, mais bel et bien d'une obligation issue indirectement de la réforme de Bologne. Le DNSEP ne peut être validé qu'accompagné d'un mémoire produit par le prétendant à ce diplôme, c'est aussi simple que cela, ou presque.

À entendre les voix (à lire les écrits) d'illustres artistes, cette obligation semble poser de nombreuses difficultés. Si on se réfère à François Morellet, figure emblématique de l'abstraction géométrique et précurseur du minimalisme, nous pouvons l'entendre comme une forme d'avertissement : « Ce que l'artiste ne sait dire, il doit le faire »[343]. Doit-on ajouter cette apostrophe de Gil Joseph Wolman[344], relevée par Eric Watier[345], artiste à la pratique textuelle : « Pouvez-vous parler de votre prochaine exposition ? [Wolman :] A-t-on jamais demandé à un écrivain de faire un dessin pour

[343] Morellet, François, *Comment taire mes commentaires*, éd. ENSBA, Paris, 2019, p.5.

[344] Cinéaste, plasticien, poète et écrivain français, Gil Joseph Wolman a largement contribué au décloisonnant les disciplines.

[345] Eric Watier est l'artiste-auteur d'ouvrages en libre accès, des formes autant plastique que littéraire dont *L'inventaire des destructions* réalisée en 1998 disponible sur le site de l'artiste à l'adresse suivante : https://www.ericwatier.info/editions/linventaire-des-destructions-3/(dernière consultation en aout 2016).

présenter son livre ? »[346].

Les étudiants d'écoles d'art ne sont-ils pas placés sous une injonction paradoxale : dites ce que vous devez apprendre à faire, ou pour l'exprimer un peu différemment : écrivez ce que vous devez apprendre à faire ? Cette injonction paradoxale, nous y reviendrons, a des conséquences non négligeables sur la création artistique. Ce n'est sans doute pas une coïncidence, si un auteur tel Alain Beaulieu[347], à l'occasion du colloque international intitulé : « Recherche et création littéraire, Rencontre sur les pratiques d'écriture dans les écoles d'arts et à l'université »[348], s'est exprimé sous le titre : « Éloge de l'inconfort »[349].

Un éloge de cet inconfort, « écrire ce que l'on doit faire », est possible car « dire » pour un artiste c'est pouvoir disposer d'un nouvel espace de création, topique, où la pratique artiste peut s'envisager sous un nouvel angle, ni véritablement celui de la littérature, ni celui des arts plastiques, une combinaison des deux propre à des expériences multiples.

---

[346] E. Watier a extrait cet échange de l'ouvrage : Gil Wolman, *Défense de mourir*, éd. Allia, Paris, 2001, p.141. La référence bibliographique est indiquée par E. Watier lui-même sur son site Internet.

[347] Écrivain et professeur de création littéraire à l'Université Laval, Alain Beaulieu est surtout connu comme romancier. Il dirige la revue *Le Crachoir de Flaubert* consacrée à la création et à la réflexion sur celle-ci en milieu universitaire ». (Source issu du site internet personnel de l'auteur accessible à l'adresse suivante : http://www.alainbeaulieu.com (dernière consultation en mai 2019).

[348] Ce colloque s'est tenu à l'Université de Cergy-Pontoise et à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy-Pontoise, les 16, 17 et 18 novembre 2015. Il a été organisé par Violaine Houdart-Merot (UCP), François Bon et Antoine Idier (ENSAPC).

[349] Titre donné par Alain Beaulieu à sa communication du 17 novembre à l'ENSAPC durant l'atelier intitulé : « Politiques de l'art ».

C'est dans ce type d'expériences que s'engagent les étudiants en art à l'occasion de l'écriture de leur mémoire. Intéressons-nous à Clara Puelo et Marie Astre pour ne citer que deux exemples significatifs parmi bien d'autres[350]. Clara Puleio a intitulé son mémoire de DNSEP « *Qu'en est-il du passage des regards aux mots[351] ?* » Dans ce mémoire, l'artiste s'interroge sur sa propre capacité à employer le langage écrit et à en faire un élément à part entière de sa démarche artistique. Elle trouve par l'écriture poétique une voie possible qui relie son travail artistique à l'exigence d'en exprimer le sens, en somme une liaison entre *praxis* et *poesis*.

Nous tenons une nouvelle fois à souligner l'importance de la poésie dans la pratique contemporaine. Rappelons-nous les propos de Thomas Clerc lors de notre entretien à propos de *Fiction à l'œuvre* :

> L'art contemporain me nourrit beaucoup par sa liberté totale... Il est proche de la poésie, mais le problème est son isolement, disons, sociologique. La poésie est l'art contemporain de la littérature, elle est d'ailleurs taxée des mêmes critiques et les mêmes rejets sont à l'œuvre, bien que la poésie soit plutôt ignorée que rejetée ...[352]

Ce qui est plus inédit, c'est la présence même de la poésie dans la formation

---

[350] Clara Puelo et Marie Astre font partie de la promotion 2016 de l'ESCAM. Nous pouvons citer les exemples de Leslie Pranal (un mémoire en forme de pièce de théâtre), Morgane Izambert, Solène Simon, Samira Ahmadi Ghotbi et Coline Saglier toute formée à l'ESCAM.

[351] Ce titre est extrait de *Diptyque*, un poème d'Emmanuel Hocquard, dans *Un privé à Tanger*, publié en 1987. E.Hocquart comme une grande partie des auteurs de *Fiction à l'œuvre* est publié aux éditions P.O.L, une maison d'édition particulièrement attirante pour les artistes dont bon nombre d'auteurs interviennent ou enseignent en école d'art (cf. annexes, entretiens des auteurs de *Fiction à l'œuvre*).

[352] Entretien de Thomas Clerc disponible en annexe, Volume 3, p.126.

des étudiants en art. Présence célébrée que l'on peut identifier au moment le plus important de leur formation artistique, celui du diplôme de second cycle, celui de l'élaboration du mémoire.

Marie Astre se place du côté des *Intuitions* en offrant à son mémoire le titre éponyme. La première, deuxième, troisième et quatrième page de couverture sont vierges : absence de texte ou absence d'image, disons plutôt un préambule en forme de texte-image invisible. Le texte qui suit tente l'explicitation :

> Ma méthode de travail est basée sur une écriture sincère et impulsive, constituée de notions sur lesquelles je m'interroge. Au fil de l'écriture et en exploitant profondément les concepts qui apparaissent naturellement au sein des textes, je découvre et structure mon propre sujet. […] Le processus ne consiste pas à rédiger une somme infinie de textes indépendants, ni d'établir une hiérarchie dans la rédaction, mais d'articuler différentes notions dans un ensemble commun qui converge vers un même point. La pensée se développe en un rhizome, connectant un point quelconque avec un autre point quelconque. Il n'y a ni commencement ni fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde.[353]

L'introduction de ce mémoire peut nous permettre de répondre prudemment à une question : le terme « chercheuse-artiste » n'est-il pas un pléonasme ? Tout dépend bien entendu du sens que l'on accorde à la recherche. La qualité de la recherche universitaire est garantie par sa rigueur scientifique. L'artiste ne peut guère être perçu comme un scientifique, sa pratique n'appartient pas aux sciences et ne prétend pas l'exactitude, la dément parfois. Mais si nous

[353] Mémoire du Diplôme National d'Enseignement Plastique de Marie Astre intitulé *Intuitions*, ESACM, Clermont-Ferrand, juin 2015.

considérons la recherche comme une disposition à questionner, les artistes peuvent légitimement s'en revendiquer, nous semble-t-il.

Savoir communiquer

Il est vrai que si l'on perçoit l'activité artistique telle une profession comme une autre, évoluant tout de même sur un marché de « l'emploi » que l'on pourrait qualifier de particulièrement « tendu » (il va sans dire que peu de diplômés d'écoles d'art trouvent un jour une galerie capable de les faire vivre de leur pratique artistique), les artistes sont dans l'obligation de savoir communiquer. Les écoles d'art sont sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Pour autant, les formations qu'elles délivrent sont loin de s'apparenter aux écoles dédiées à cette discipline. Le symbole de cette distinction entre art et communication peut se trouver dans les paroles énoncées par Lawrence Weiner à l'occasion d'un entretien réalisé par la Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) au cours du montage de l'exposition *When the attitudes become form* organisée par Harald Szeemann en 1969 : « L'artiste est celui qui fait de l'art, un point c'est tout » et d'ajouter : « l'art est la seule chose qui n'est pas de raison vraie »[354].

Tout un programme ! Que les écoles d'art, malgré leur propension à expérimenter, malgré l'évidente nécessité de valoriser la « recherche » et à pratiquer une forme « d'incertitude », ne peuvent se permettre de défendre totalement, contraintes par la rigueur d'un enseignement supérieur qui revendique l'importance d'une explicitation rigoureuse et scientifique des

[354] Interview de Laurence Weiner dans le reportage " L'attitude de l'artiste" (émission intitulée « En marge » de la RTBF, 06.04.1969, Journaliste : Marlène Belilos, Réalisateur : André Gazut - 28 min 12 s) au cours de l'installation de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* à la Kunsthalle de Berne (1969).

savoirs, une approche assez éloignée de la pensée de Michel Foucault dont les textes, nous l'avons déjà noté, inspirent considérablement le monde de l'art[355]. Une des compétences exigées par les écoles d'art à l'adresse de leurs étudiants est de savoir communiquer.

Il serait difficile de ne pas évoquer, à présent, la pensée de Marshall McLuhan dont la phrase emblématique : « The medium is the message »[356], peut être associée à notre analyse avec les précautions nécessaires bien entendu car il ne s'agit pas pour nous de résumer une notion aussi complexe en quelques lignes. Le passage le plus célèbre de *Pour comprendre les médias*, nous est utile :

> En réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie.[357]

Ce qui nous intéresse dans cet extrait, c'est l'idée du « prolongement ». Par analogie, notre raisonnement est le suivant : communiquer pour un étudiant en art c'est savoir prolonger son travail artistique. Les textes élaborés à l'occasion des mémoires de fin de cycle en écoles d'art produisent ce « changement d'échelle » très particulier entre un travail artistique, qui ne relève pas du domaine de la communication, et un texte qui s'y engage avec prudence.

---

[355] Le signe le plus prégnant de cet intérêt se trouve dans la série de trois ouvrages collectifs, *Fresh Théorie*, éd. Léo Scheer, Paris, 2005 suivit de deux tomes : *Fresh Théorie II*, éd. Léo Scheer, Paris, 2006 et *Fresh Théorie III*, éd. Léo Scheer, Paris, 2007.

[356] Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre* les *médias*, coll. Points - Essais, éd. Seuil, Paris, 2015, p.37.

[357] Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre* les *médias*, *op. cit.* , p.37.

« L'art se distingue de la communication » est une formule lapidaire, disons pour reprendre à notre compte les propos de M. Mc Luhan que l'art considéré comme un média serait un « média froid » parce qu'il encourage la participation de son audience, dès lors qu'il lui fournit peu d'informations. À l'inverse, un media est dit « chaud » lorsque, fournissant beaucoup d'informations à son audience, il favorise en même temps sa passivité.

Nous voici revenus à la question initiale de ce que contient une œuvre[358]. « Une part d'invisible » comme nous l'avons noté, une « parole gelée », pour citer de nouveau Rabelais[359], qui réchauffée (explicitée) se diffuse en « un langage barbare »[360], c'est-à-dire, pour reprendre *stricto sensus* le sens du mot « barbare », un langage étranger. À quoi ce langage serait-il étranger si ce n'est à la pratique artistique ? Savoir communiquer pour un étudiant en art, plus généralement pour un artiste, s'apparente à un travail de « médiation » très particulier car fourni par celui-là même qui crée une part d'implicite en réalisant une production artistique. Ce savoir est celui de la reconnaissance d'un territoire situé entre l'œuvre produite et le public que l'on a nommé précédemment le « territoire du médiateur »[361]. Autant dire qu'apprendre à communiquer à un artiste revient à lui enseigner une « médiation ». Les caractéristiques des mémoires de deuxième cycle rejoignent ceux des textes mis à disposition du public et partagent de nombreux objectifs : promouvoir, identifier, commenter, synthétiser, contextualiser et valoriser.

---

[358] Question traitée au tout début de cette analyse : cf. Chapitre 1 : « L'art contemporain peut-il se passer de texte ? » / « Le contenu des œuvres contemporaines ».

[359] Rabelais François, *Le Quart Livre*, *op.cit.*, p.141.

[360] *Id.*

[361] Cf. 2ième Partie : Le rôle de la transmission, Chapitre.1 : Les intermédiaires, troisième point : Les médiateurs, « La parole autochtone du médiateur ».

Documenter le travail

Communiquer pour un artiste, se situer entre son travail artistique et le spectateur, devenir en quelque sorte son propre « médiateur », c'est avant toute chose, savoir rendre compte de son travail artistique. Peut-on vraiment enseigner la communication à un artiste ? Se poser ainsi la question renvoie à un des paradoxes de la pratique artistique : être une forme d'expression sans que l'on puisse, pour autant, attendre de celle-ci qu'elle délivre un message. Peut-on exiger d'un artiste qu'il sache documenter son travail ?

À l'ESACM, une formation intitulée « les réalités de l'art »[362] : est dispensée aux étudiants de manière à les préparer aux enjeux de leur parcours « professionnel » à venir. Dans cette formation plusieurs séances sont consacrées à l'élaboration des « portfolios ». Il est question de mise en page, de choix de photos et ce qui nous intéresse plus particulièrement : de texte. Doit-on ou non apporter des commentaires sur son travail artistique ? Quelle est la place à accorder au titre ? Doit-on expliquer sa démarche ou au contraire organiser ce portfolio de manière à le rendre aussi proche que possible du processus artistique ?

Pour répondre à ces questions, il faut se pencher sur le portfolio d'une artiste déjà citée précédemment. Céline Ahond nous offre cette matière d'autant plus précieuse que l'on peut la comparer à celle de son DSRA et du journal de son exposition monographique au centre d'art contemporain la *Ferme du Buisson*[363]. Trois types de textes sont dédiés à la pratique de l'artiste qui

[362] In Livret de l'étudiant de l'ESACM 2020, p.24.

[363] Exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre*, Centre d'art la Ferme du Buisson, 22 avril au 22 juillet 2018.

diffèrent selon le contexte de leur diffusion. Un point commun relie les trois, la présence des photographies de la performance *World Wants Word.* Cet ensemble photographique, seule illustration de cette thèse, volontairement placée en son cœur, figure comme un emblème de la relation qu'entretient C.Ahond avec le texte, un symbole également de l'injonction faite aux artistes contemporains d'en faire usage.

Le portfolio de C. Ahond est organisé comme bon nombre d'entre eux[364]. Si l'on excepte la première de couverture, les premières pages sont dédiées à une note biographique et à un *curriculum vitae*, deux éléments très sommaires d'identification de l'artiste et de synthèse de son parcours qui disparaissent dans l'édition du DSRA. Rien d'étonnant à cela si on s'accorde à dire que plus le texte est utilisé dans un rapport prospectif (une activité de recherche) et moins sont présents les éléments objectifs[365].

Le journal de l'exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre*, se situe entre le caractère prospectif du DSRA et l'aspect pragmatique du portfolio. Le *curriculum vitae* n'apparaît pas dans le journal, c'est l'usage dans les textes mis à disposition du public, la raison en est simple : un portfolio conçu par un artiste doit pouvoir porter les traces d'une reconnaissance et le meilleur outil, le plus synthétique pour cela, est le *curriculum vitae.* En revanche, et contrairement à l'artiste qui conçoit le portfolio de sa propre pratique, un Centre d'Art Contemporain est un prescripteur dont le niveau d'autorité réduit la nécessité de faire usage du *curriculum vitae* pour justifier son choix de programmation.

Une note biographique est présente dans le portfolio de C. Ahond

[364] Les « portfolios » d'artistes pourraient être traités comme un sujet en soi et fournir un axe de recherche très intéressant.

[365] Ce qui repose la question de la rigueur scientifique de la recherche en art et de son évaluation.

et dans le journal d'exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre.* Elles se distinguent toutes les deux par la longueur du texte. Dans le portfolio de C.Ahond[366], la note est composée de trois mille neuf cent trente-trois signes pour mille trois cent soixante-cinq dans le journal d'exposition. Un texte biographique synthétique, une des caractéristiques des textes mis à disposition.

Le journal de l'exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre* se situe entre le portfolio et le DSRA parce qu'il emprunte le pragmatisme du portfolio, mais également parce qu'il est conçu dans une forme qui s'apparente au DSRA. Page après page, le DSRA de C. Ahond s'écoule à mesure des entretiens. Le journal d'exposition a été conçu différemment certes, mais avec une précaution éditoriale significative, celle d'un découpage en chapitres dont l'intitulation est assez frappante. Après les informations pratiques et une introduction qui précède la note biographique, le journal se présente en deux chapitres, le « prologue / épilogue » et le « corps du récit » décomposé en cinq parties : 1. Rester là-bas ou partir ici ? , 2. Tu vois ce que je veux dire ? , 3. Jouer à faire semblant pour de vrai, 4. Dessiner une ligne orange, 5. Générique.

La place du récit est un élément sur lequel nous reviendrons par la suite. Ce qui nous intéresse pour le moment, c'est le chemin de fer conçu par C. Ahond. Le centre d'art a visiblement fait le choix de laisser à l'artiste une assez grande liberté éditoriale dans la mesure où elle respectait les contraintes communicationnelles. C. Ahond a choisi de faire appel à Valérie Tortolero,

[366] Consulté en ligne sur le site Internet de l'artiste au moment où se déroulait l'exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre*, soit le 10 juin 2018.

graphiste aguerrie aux projets éditoriaux[367]. L'introduction du journal met en évidence cette collaboration :

> Avec la complicité de la graphiste Valérie Tortolero, elle la [l'exposition] conçoit comme un livre où l'espace est mis en page, en mouvement et en abîme à travers des opérations de ponctuations, de cadrages, de déplacements.[368]

Les différentes parties sont autant d'articulations d'un récit dont le journal se fait l'écho. Ces parties, ces récits, sont portés par les installations exposées où plus précisément par leur titre, le nom des cinq parties renvoie directement au titre des œuvres et le texte qui suit est une présentation de celles-ci, la numérotation renvoie directement à un plan d'exposition situé à la suite du « prologue / épilogue », lui-même matérialisé par un espace dédié où commence et s'achève l'exposition.

La manière de documenter le travail dépend du contexte éditorial utilisé pour ce faire ; plus la documentation se situe sur le terrain de la diffusion des œuvres (exposition), plus cette documentation est l'objet d'un investissement artistique. Ce qui signale le caractère ambivalent, nous le soulignons encore, des textes produits par les artistes à l'usage des documents mis à disposition du public : entre une fonction pragmatique et une vocation poétique. A contrario, et à l'exemple des portfolios, plus la documentation s'éloigne (géographiquement et fonctionnellement) de l'exposition et plus elle

[367] Valérie Tortolero a notamment conçu le livre *Jouer à faire semblant pour de vrai* publié dans le cadre du 1% artistique de Céline Ahond au Collège Pierre Curie à Bondy, 2015.

[368] In Journal de l'exposition *Au pied du mur*, au pied de la lettre, éd. CAC *La ferme du buisson*, Marne-la-Vallée, 2018 disponible en ligne : http://www.lafermedubuisson.com/media/fdb/173818-journal_exposition_celine_ahond.pdf (dernière consultation en juin 2019).

devient explicite.

L'usage des sites Internet que les artistes dédient à leur propre pratique renforce le bien-fondé de cette idée. Cet usage est caractérisé par une mise en forme documentaire qui emprunte à l'archive sa méthodologie la plus pragmatique. Le site Internet de C. Ahond est dans l'orthodoxie de cette utilisation. L'arborescence du site est sommaire, son menu est composé de quatre parties. Une entrée chronologique, de haut en bas, de l'année la plus récente à la plus éloignée. Chaque onglet renvoie sur l'ensemble des œuvres produites de l'année déroulée. La seconde partie du menu est nommée « textes », elle permet d'accéder à un ensemble d'articles rédigés par trois critiques d'art[369].

La troisième partie est ni plus ni moins un lien vers le portfolio de l'artiste téléchargeable en ligne, portfolio qui reprend le déroulé anté-chronologique au menu du site. Ce portfolio est composé, comme nous l'avons déjà noté, d'une note biographique et d'un *curriculum vitae* détaillés suivis de quarante-quatre pages conçues sur le même modèle. Un modèle semblable à celui des textes mis à disposition du public dans les expositions, en l'occurrence dans l'exemple de C. Ahond, du journal d'exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre*, soit une à trois photographies d'illustration accompagnées du titre de l'œuvre, des matériaux utilisés, de l'année de réalisation, des crédits ou *courtesys* : en somme des éléments présents traditionnellement sur les cartels. Autant d'éléments sommaires d'identification

[369] Les deux premiers textes renvoient au blog de deux critiques d'art : Lapalu Sophie, *Si le monde n'a absolument aucun sens, qui nous empêche d'en inventer un* ? 2014 et Joël Riff, *Vingt-et-une-heures et douze minutes avec Céline Ahond*, 2011. Le troisième texte a été publié dans la revue *Hors d'Œuvre* : Toulout Lætitia, Céline Ahond, revue *Hors d'Œuvre* n°41, 2011.

caractéristiques relevées précédemment[370]. Éléments pragmatiques auxquels nous associons une nouvelle fois la formule métaphorique de Claude Rutault : « L'artiste doit créer sa propre légende ». La dernière entrée du menu du site Internet de C. Ahond renvoie à l'onglet : « contact ».

Le texte est utile aux artistes à bien des égards. Depuis la fin des années 1990, il est devenu incontournable dans leur formation initiale. Cette nécessité du texte dans la validation du parcours éducatif en matière d'art influe-t-elle sur le développement de la pratique artistique ? La question reste pour le moment ouverte, ce qui est sûr néanmoins est que de nouvelles formes de communication en favorisent l'usage. Pour alimenter leur site Internet, pour fournir au service de « médiation » une matière à rédaction, pour maîtriser leur image ou en quelque sorte créer leur propre récit, les artistes contemporains sont amenés de plus en plus à écrire, à utiliser des mots comme rarement dans l'histoire de l'art.

[370] Cf. 1°Partie : Une histoire de compréhension / Chapitre.2 : Caractéristiques des textes mis à disposition du public / Une identification par le cartel.

Chapitre 3 :
les artistes

2.3.1. Portrait de l'artiste en enseignant

L'artiste dans l'école

Au-delà des spécificités contractuelles de leurs missions[371], comment les artistes enseignent-ils dans les écoles d'art ? Le sujet connaît depuis 2010 une attention particulière loin d'être étrangère à l'application, la même année, de la réforme de Bologne. Le colloque international intitulé « Teaching the World II : l'enseignement par l'expérience », présenté à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole les 26 et 27 octobre 2010[372], est un exemple significatif d'une réflexion sur la place de l'artiste dans l'école, et sur sa capacité à transmettre un enseignement basé sur son expérience artistique.

Le rôle de l'artiste-enseignant renvoie avant tout à la question du maître et de son autorité. Cette autorité est soutenue par des récits biographiques et autobiographiques, scientifiques et hagiographiques, oraux et anecdotiques. Ces récits sont amenés à se mélanger à la production d'une

[371] Celles-ci dépendent à ce point de chaque école qu'il est impossible d'en dresser une liste homogène. Les écoles ont toutes des spécificités issues de leur histoire, spécialités dans un ou plusieurs domaines de la création (design pour l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, art décoratif pour la Haute école des arts du Rhin par exemples), spécialisation technique (la céramique pour l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges) et des modes d'administration distincts (école territoriale, école territoriale multi-site, école nationale, école nationale jumelée à un centre d'art contemporain conventionné (La Villa Arson).

[372] Ce colloque a été organisé par Jean-Sylvain Bieth et Christophe Kihm. Les communications de Valérie Mavridorakis, Silvie Defraoui, Sarkis, Dennis Adams et Pierre Joseph figurent dans les actes du colloque in Mavridorakis Valérie et Khim Christophe [dir.], *Transmettre l'art – Figures et méthodes – Quelle histoire ?* éd. Les presses du réel, Dijon, 2014. Les communications de Tristan Trémeau et d'Erik Bullot ont été publiées dans la revue Artpress 2 n°22, « Écoles d'art, nouveaux enjeux », n°22, *op.cit.*

figure, dont la première vertu est de rendre exemplaire une maîtrise et un type d'autorité.

Les intervenants du colloque « Teaching the World II : l'enseignement par l'expérience » ont pris acte de l'écrasement dont ces récits ont été l'objet à travers l'affirmation d'un modèle unique auquel tous seraient amenés à se référer, celui du « maître ignorant »[373]. Pour peu qu'un rapport critique à l'autorité s'y fasse jour, dès qu'un savoir n'y est plus assimilé à l'acquisition systématique de connaissances, ce modèle s'impose dans les discours sur l'enseignement artistique et vient, à son tour, en régler la pluralité. C'est là un des effets de la place occupée par les artistes dans les écoles d'art, une institutionnalisation de la remise en cause des valeurs pédagogiques au sein même de l'institution qui doit en réguler l'exercice.

Un paradoxe à l'apparence contre-productif, une qualité spécifique aux écoles d'art issu de la présence en son sein d'artistes dont l'existence « professionnelle » se divise entre leurs missions pédagogiques régies par un contrat de dix-sept heures par semaine et leur pratique artistique. Ces artistes travaillent autant à l'intérieur de l'école qu'à l'extérieur. Cette présence alimentée par des expériences extérieures a deux effets. Le premier est l'importance accordée aux échanges entre tous les membres des équipes pédagogiques et la nécessité de dialoguer durablement avec les étudiants. Le second est le développement d'une pédagogie que l'on pourrait dire de

[373] Figure détachée de l'enquête établie par Jacques Rancière à partir des méthodes d'enseignement du pédagogue Joseph Jacotot au XIXe siècle (*Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* éd. Fayard, Paris, 1987).

« crise », entendue au sens d'Edgar Morin[374] qui, sans vouloir tirer un trop grand et rapide avantage des théories de cet illustre philosophe et sociologue français, voyait en la crise une étape nécessaire à la résolution des problèmes. Une des difficultés des écoles d'art, comme le note Christophe Kihm et Valérie Mavridorakis dans les actes du colloque « Teaching the World II : l'enseignement par l'expérience » [375] est que l'éducation artistique :

> reste considérée comme un espace d'expérimentation politique, et donc de résistance à la réification des connaissances et des productions symboliques, fondé sur une tradition moderne de l'indiscipline, de l'hybridation des pratiques et des savoirs.[376]

L'enseignement artistique est porteur d'enjeux idéologiques qui affectent à la fois la sphère de l'éducation et celle de l'art contemporain. Certes, il en a toujours été ainsi depuis qu'il s'est institutionnalisé en académies, jadis bastions du pouvoir esthétique et donc du contrôle des représentations. Mais, avec l'avènement des avant-gardes, cette éducation s'est défaite de toute normalisation pour lui substituer une idéologie de la rupture et du dissensus. Dans l'après-guerre, elle s'est progressivement détachée des programmes

[374] Edgar Morin a théorisé le concept de crise, une des composantes qu'il lui attribue nous intéresse particulièrement. Il s'agit du « double-blind ». Selon Morin : « des groupes qui participent à la crise peuvent eux-mêmes atteindre des seuils » et « aboutir à l'anéantissement de leurs exigences » (Edgar Morin **«** Pour une crisologie **»,** *Communications*, n° 25, 1976, p. 149-163).

[375] Valérie Mavridorakis est professeure d'histoire de l'art contemporain à Sorbonne Université. Elle a enseigné à l'université Rennes 2 (maître de conférence, 2003-2008), puis à la Haute école d'art et de design de Genève (professeur associé, 2008-2018) : source Centre André Chastel, Laboratoire de recherche en Histoire de l'art.

[376] Introduction « La transmission en actes » in Mavridorakis Valérie et Khim Christophe [dir.], *op.cit.*, p.19.

collectifs volontaristes pour explorer quantité de stratégies pédagogiques plus atomisées, si bien que les discours de vérité s'y concurrencent ou s'y abîment. Selon la formule courante, qui s'appuie à la fois sur le rejet de l'académisme et sur une distance progressive par rapport à un modèle techniciste de type Bauhaus, l'art ne s'enseigne pas. Certes, mais peu d'artistes se risquent même à formuler comment il se transmet. La plupart d'entre eux agissent sans manifeste, en fonction de leur pratique, de leurs convictions et des sollicitations de leurs étudiants.

Sans vouloir anticiper de trop en formulant une hypothèse que seules les décennies à venir pourront confirmer ou infirmer, disons que la réforme de Bologne pourrait indirectement avoir des conséquences notables sur le type d'artistes recrutés pour délivrer l'enseignement de l'art et par conséquent avoir également un impact important sur la pratique à venir des étudiants. Plus qu'une vision théologique sans fondement sérieux, l'idée que les écoles supérieures d'art vont être amenées à recruter parmi les artistes ceux qui disposeront d'un DSRA nous parait très probable. Le transfert d'expériences de ces artistes aguerris à la question du texte vers les étudiants développera-t-elle de nouvelles pratiques ?

Des écoles d'artistes

Les situations de crises, si elles constituent une qualité des écoles d'art, sont autant l'expression du désir de les transformer. Depuis les années 2010, « la créativité et l'innovation sont les grands mots d'ordre de l'époque. Or ces vertus ou ces qualités ont été remobilisées par les écoles d'ingénieur, les business schools, par Sciences Po et par les développeurs », diagnostique

Emmanuel Tibloux, ancien directeur des Beaux-Arts de Lyon.

En 2014, c'était le cas de l'École de Nuit de Bordeaux, conçue par des étudiants de l'école[377]. De la fin des cours jusqu'à minuit, ces étudiants mettaient en place des conférences d'artistes, des discussions ou des ateliers pratiques. Ces initiatives autrefois ponctuelles, générées par un contexte précis auquel elles venaient réagir, connaissent un véritable essor dans les années 2010. Paradoxalement, l'impasse dans laquelle se trouvent les écoles d'art est aussi une promesse. Les artistes, critiques et commissaires s'emparent comme rarement du modèle de l'école et de l'université pour le remixer, le repenser, le retourner.

L'enjeu est historique pour les écoles d'art : celui de se réapproprier des qualités propres à l'art, aujourd'hui plus que jamais disséminées, à « l'état gazeux », comme l'a noté l'historien Yves Michaud. Aux écoles d'art alors de trouver comment réintégrer et reconcentrer ces qualités dévoyées : idéalisme et précarité. *The Cheapest University*, pilotée par Maxime Bichon, Charlotte Houette, Julie Sas et Sabrina Soyer (auteure d'un opus des *Fiction à l'œuvre)* voit le jour en 2015. Tous anciens étudiants en art, diplômés des Beaux-Arts de Paris, de Cergy ou de la HEAD[378], éprouvaient le même manque de « rencontres initiées par des artistes hors vernissages » et l'envie « d'impulser de véritables discussions sur les pratiques de chacun ainsi que des espaces d'attention et de dialogue »[379].

Troisième et dernier exemple d'écoles créées par des artistes : le

[377] Pour plus d'information, lire l'article de Luquet-Gad Ingrid « Comment les artistes inventent l'école d'art du futur », *op. cit.*

[378] Née en 2006 de la fusion de deux écoles, l'École supérieure des Beaux-Arts et de la Haute école d'Arts appliqués, la HEAD (Genève) « s'appuie sur une riche tradition culturelle et artistique pour faire rayonner la jeune création au niveau national et international » (source site internet de la HEAD).

[379] Propos recueillis par Ingrid Luquet-Gad, *op.cit.*

DOC est un ancien lycée du 20ème arrondissement parisien investi par des artistes qui, depuis 2015, ont transformé ces quelques 3 000 m2 en ateliers, pôles techniques et espaces d'expositions. Peu à peu s'est aussi rajoutée une programmation d'événements et de rendez-vous dont un programme de partage des savoirs.

> Comme nous avons rénové le bâtiment nous-mêmes, nous avons appris tout un tas de nouvelles compétences : l'électricité, la plomberie. Il paraissait naturel de prolonger l'échange de compétences et d'orienter l'énergie collective vers la théorie.[380]

C'est ce qu'explique César Chevalier, artiste diplômé des Beaux-Arts de Paris, qui mène le projet aux côtés de l'artiste Rafaëla Lopez, issue de la *Villa Arson* et de Flora Katz, commissaire d'exposition et critique d'art. Les uns comme les autres ont à cœur de préciser que « l'Université Libre du DOC » n'est ni une école, ni une université. Un état d'esprit que revendique également Laura Boullic, l'une des six membres de « Poésie Civile », un cycle de rencontres organisées depuis février 2017 au DOC :

> L'objectif principal des réunions mensuelles est de permettre aux personnes qui participent de s'exprimer depuis leur endroit propre, que ce soit en partageant un texte en le lisant ou une expérience en la racontant, ou bien en répondant spontanément à un propos ou à un autre.[…] Les livrets en ce sens nous permettent de ne pas frustrer nos propres paroles et propositions en les éprouvant à l'avance entre nous et d'optimiser ainsi notre qualité d'écoute.[381]

[380] Propos recueillis par Ingrid Luquet-Gad, *op.cit.*

[381] In texte de présentation de l'université libre *Poésie civile* disponible en ligne : https://poesiecivile.wordpress.com/ (dernière consultation en mai 2020).

2.3.2. Portrait de l'artiste à travers ses références

Des références utiles aux artistes, aux intermédiaires et aux publics

Dans les textes disponibles dans les expositions, le travail des artistes contemporains est souvent décrit par l'intermédiaire de nombreuses références formulées par les artistes eux-mêmes. Cette pratique interroge non seulement le processus artistique des artistes, mais également leur sens de la communication. Les artistes utilisent ces références (historiques, culturelles, politiques) pour expliciter leur démarche ou *a contrario* se servent d'elles pour brouiller un message que le lieu d'exposition souhaiterait quant à lui rendre le plus accessible possible.

Ces usages ne s'opposent pas, mais plutôt se tissent dans un rapport complexe qui va donner à l'exposition une partie de son identité et véhiculer une image de l'artiste. Quels rôles les références jouent-elles dans la transmission d'un travail artistique ? Peut-on les considérer comme des informations ? Est-ce qu'elles permettent à l'artiste de communiquer ? Autant de questions qui nous amèneront non seulement à étudier les références, mais à voir comment elles participent à plusieurs formes de récits.

Les exemples de trois expositions monographiques du FRAC Aquitaine permettent d'aborder les questions liées à l'utilisation des références dans les textes disponibles dans les expositions. Chacune d'entre elles présentait un artiste très différent : Karina Bisch, Lili Reynaud Dewar et Benoît Maire. L'étude d'un ensemble de documents archivés par le FRAC Aquitaine[382]

[382] L'ensemble des documents étudié est disponible sur le site du FRAC Aquitaine à l'adresse suivante : www.FRAC-aquitaine.net (consulté en décembre 2014). Il s'agit d'entretiens filmés, de « dépliants » (les textes de

permet de découvrir les effets distincts des usages des références dans l'art contemporain, leur impact sur la pratique artistique et sur sa communication.

Les artistes, les intermédiaires et les publics sont les trois principaux « acteurs » (nous reviendrons sur l'utilisation de ce mot) de l'économie de l'art contemporain, économie à entendre dans son sens large, comme système d'échange et de circulation. Les intermédiaires sont non seulement intrinsèquement au centre de cette économie, placés entre l'artiste et le public, mais également des prescripteurs. En effet, une production artistique devient généralement une œuvre d'art lorsqu'elle est acceptée comme telle par un milieu déterminé compétent, les intermédiaires sont généralement perçus comme des experts[383].

Ces intermédiaires-prescripteurs sont en grande majorité représentés par les lieux d'art contemporain institutionnels, les galeries et la presse spécialisée. Cette double fonction permet de comprendre leur très grande importance aux yeux des uns et des autres, artistes et publics. Ces acteurs, il faut le souligner, sont apparus très récemment. La figure de l'artiste s'est lentement forgée, depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^{e} siècle, au moment où l'apparition de la critique d'art contribuait elle-même à l'émergence d'une presse spécialisée. Il n'est sans doute pas anodin de voir les figures du critique et de l'artiste s'affirmer au même moment. La notion de public est beaucoup plus tardive tout comme celle d'intermédiaire. Leurs origines remontent à l'après-guerre et aux efforts de démocratisation culturelle que

---

médiation), de dossiers de presse et d'articles de presse.

[383] L'idée que c'est l'institution qui décide de ce qui sera – ou non – reconnu comme œuvre est ici empruntée à George Dickie, « Définir l'art », trad. Cl. Hary-Schaeffer, in *Esthétique et Poétique*, Paris, éd. Seuil, 1992, voir notamment p.22.

connut la France à partir des années 1950[384].

Le passage de « public » à « publics » est plus récent encore. Il symbolise la prise de conscience que l'on ne s'adresse pas à un ensemble homogène, le public est plutôt composé de publics (âges, milieux sociaux différents par exemple). Cette notion de « publics » apparaît significativement en même temps que les FRAC et les centres d'art motivés par la volonté d'offrir « un accès à l'art contemporain au plus grand nombre »[385]. Plaçons à présent la question de la référence au milieu de cette « économie ». Laissons-nous porter par une première analyse qui supposerait que les choses s'organisent ainsi : l'artiste porte ou apporte des références dans son travail ou dans ce qu'il exprime de celui-ci et les intermédiaires transmettent ces références pour sensibiliser le public qui les reçoit. Dans un premier temps, il est question de transmission et de communication.

Des références pour transmettre et communiquer

En 2012, le FRAC Aquitaine nous a généreusement ouvert les portes de l'ensemble de ses archives éditoriales pendant trois mois. L'assistance de Marie-Pierre Tresbailes, chargée des recherches et de la transmission au Frac Aquitaine de 1991 à 2018, a été tout aussi précieuse. Précieuse d'un point de vue historique puisque ses fonctions coïncident avec notre période de recherche, mais également pour l'intérêt accru de Marie-Pierre Tresbailes pour l'écriture, elle fut notamment la correctrice des différents opus « fictions à l'œuvre ».

---

[384] Voir : Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, *op.cit.*

[385] Circulaire n° 2011/003 du 9 mars 2011, disponible en annexe, Volume 3, p.294.

Ce qui « doit guider » ce FRAC comme l'ensemble des vingt-deux autres, est écrit dans la circulaire n°2002/006 du 28 février 2002 du ministère de la Culture. Le programme d'actions pédagogiques des FRAC, par exemple, doit :

> Favoriser l'appropriation de la collection, en utilisant une large gamme de propositions : développement de l'expression artistique, communication orale, publications. Dans le domaine des publications, le FRAC doit offrir au public les possibilités d'aborder l'art contemporain mais aussi faciliter l'accès aux repères historiques et esthétiques à partir desquels se développe l'art actuel. [386]

Il s'agit de communiquer (communication orale, publications) un savoir (repères historiques et esthétiques). Où se trouve ce savoir et comment il est transmis et communiqué est donc une des questions à se poser. À l'intérieur de ses murs, le « dépliant »[387] est un des supports de communication utilisé par le FRAC Aquitaine. Cette « aide à la visite » est en moyenne de sept mille signes, un texte ou un ensemble de textes plutôt brefs donc, disposés sur le recto et verso d'une page A4, généralement sans illustration, parfois avec un plan de l'exposition. En regardant de plus près trois dépliants issus de trois expositions monographiques différentes, celles de Karina Bisch, Lili Reynaud Dewar et

[386] Circulaire n°2002/006 du 28 février 2002, disponible en annexe, Volume 3, p.284.

[387] Le « dépliant » s'inscrit dans l'histoire de ce que l'on peut nommer le texte d'exposition, il en est une des appellations au côté du « journal d'exposition », du « livret d'exposition ». Il est en somme l'héritier des comptes rendus de Salon. Il est d'ailleurs assez plaisant de noter que les comptes rendus que Diderot rédigea à la suite de Grimm dans *Correspondance littéraire,* dont la publication extrêmement confidentielle était adressée à quelques têtes couronnées. Un siècle plus tard, et sans doute grâce à la philosophie des lumières, le dépliant héritier des comptes rendus est adressé au plus grand nombre dans sa diversité : aux publics.

Benoît Maire[388], nous pouvons assez facilement nous rendre compte de l'importante place que tiennent les références. Il est par exemple écrit dans le dépliant consacré à l'exposition de Benoît Maire que « ses productions font souvent référence à l'histoire, l'histoire de l'art, la philosophie, la psychanalyse, ou même les mathématiques, la mythologie »[389]. Dans ce même dépliant, on trouve un paragraphe totalement dédié à celles-ci :

> Références : la statuaire antique, les natures mortes de Giorgio Morandi, les collages surréalistes, de grandes figures littéraires (le philosophe Søren Kierkegaard, les poètes John Keats, Emily Dickinson, Thomas Chatterton) et le personnage de Cordélia sont tour à tour convoqués dans son œuvre.[390]

Dans le dépliant consacré à Karina Bisch une sculpture est présentée comme « résultant d'une interprétation d'un dessin d'Oskar Schlemmer » et un peu plus loin, une porte monumentale réalisée en collaboration avec le collectif *Vier 5* est décrite comme « librement inspirée de dessins de Theo van Doesburg »[391].

Le dépliant de l'exposition de Lili Reynaud Dewar explique de son

---

[388] L'exposition de Karina Bisch intitulée *Mathematicus Groteske* et celle de Lili Reynaud Dewar, *LOVE = U.F.O.* ont eu lieu simultanément de janvier à mars 2008. L'exposition de Benoît Maire intitulée *L'espace nu* a eu lieu de mai à septembre 2010. Ces trois expositions ont été plus spécialement analysées en raison de leur caractère monographique, pour l'hétérogénéité des pratiques artistiques présentées et enfin par la somme égale de leurs archives.

[389] In « dépliant » de l'exposition de Benoît Maire intitulée *L'espace nu* et présentée au FRAC Aquitaine du 28 mai au18 septembre 2010, disponible en annexe, Volume 3, p.119.

[390] *Id.*

[391] In « dépliant » de l'exposition de Karina Bisch et le collectif Vier 5 intitulée *Mathematicus Groteske* et présentée au FRAC Aquitaine du 25 Janvier au 28 Mar 2008.

côté qu'une des actions créées par l'artiste « est un hommage à la vidéo *Art Make Up* de Bruce Nauman »[392]. Un costume en cuir est quant à lui « inspiré de l'habit de scène du compositeur et pianiste de jazz afro-américain Sun Ra »[393]. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples de références, mais notre intérêt n'est pas dans leur inventaire, mais plutôt dans leurs significations.

On voit bien que chaque artiste véhicule des références différentes, elles sont le signe d'une singularité. Les références sont ainsi utilisées pour promouvoir cette singularité et aussi parce qu'elles facilitent la transmission d'un savoir contenu[394] dans l'œuvre. Comme le note Eric Mangion :

> L'art crée un système d'information complémentaire, un « métasystème » qui véhicule ses référents, ses codes et son langage [...] Ce qui revient à dire que l'œuvre n'existe pas sans sa médiation. Ce qui signifie aussi que la transmission joue nécessairement un rôle capital dans le statut même de l'œuvre.[395]

Cette observation nous permet de relativiser l'analyse qui consiste à percevoir la dynamique de « l'économie » de l'art dans un seul sens de circulation : l'artiste producteur de sens transmis par l'institution vers les publics. La transmission joue aujourd'hui un rôle dans le statut de l'œuvre que prennent en

---

[392] In « dépliant » de l'exposition de Lili Reynaud Dewar intitulée *Love = U.F.O* et présentée au FRAC Aquitaine du 25 Janvier au 28 Mar 2008.

[393] *Id.*

[394] « L'art, au contraire, ne doit pas simplement se servir de signes, mais donner aux idées une existence sensible qui leur corresponde. Ainsi, d'abord, l'œuvre d'art, offerte aux sens, doit renfermer en soi un contenu. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel in *Esthétique* (éd. Le Livre de poche, Paris, 1997).

[395] Mangion Éric, « On nous cache tout /on nous dit rien. On nous cache rien/on nous dit tout », Multitudes, 2007/5 HS n°1, p. 49-56.

compte les artistes. Ce faisant, ils prennent également en compte leur propre rapport aux publics. Il faut ajouter à cette remarque que le lieu d'exposition lui-même est sujet à la volonté de chacun des acteurs. Le mot « acteur » prend à présent tout son sens.

Les références sont ainsi les éléments principaux d'une compréhension (action de saisir ensemble) de l'art contemporain. Le spectateur se demande ce qu'il y a à saisir dans la démarche d'un artiste, l'artiste se préoccupe du type de saisie qu'il peut proposer et l'institution de la façon de présenter cette saisie. La référence répond aux préoccupations des uns et des autres. L'utilisation des références n'est pas la conséquence d'un art devenu de plus en plus opaque, mais plutôt et en partie, le résultat de l'interaction des « acteurs ».

Des références à l'œuvre

Étymologiquement, le moment de l'exposition est celui de la diffusion, celui où est rendu public le travail de l'artiste. Ce passage est délicat pour l'artiste car il l'expose, sans jeu de mot, aux autres « acteurs ». Dans un entretien filmé que Benoît Maire a accordé au FRAC Aquitaine[396], l'artiste reconnaît avoir utilisé dans le passé les références pour se « protéger ». Les références permettent aux artistes de vulgariser leur démarche tout en tenant leurs œuvres à l'abri des méfaits que pourrait avoir cette « vulgarisation », en somme les inconvénients d'une mise à nu trop excessive, et heureusement en réalité impossible. Cette idée souligne une nouvelle fois qu'une œuvre existe non seulement par ce qu'elle rend visible, mais aussi parce qu'elle retient et

[396] Entretien disponible à l'adresse suivante : http://www.FRAC-aquitaine.net/exposition/l’espace-nu (consulté en décembre 2014).

contient en elle une part d'invisible.

Dans le même entretien, Benoît Maire ajoute que les références désormais ne le protègent plus, « ce sont juste des matériaux au même titre que le bois ou le verre »[397]. Les références se présentent donc aussi comme une matière artistique. Si le cas de Benoît Maire est particulier (cet artiste est connu pour utiliser « la théorie comme médium »[398]), l'usage des références comme matière artistique est largement répandu. Dans son exposition, Karina Bisch par exemple, s'empare « des sources de la modernité pour les « contorsionner » et les maintenir dans une histoire inachevée »[399]. Un certain nombre des références qui apparaissent dans le travail de Karina Bisch sont le signe non seulement des sources d'inspiration de l'artiste, mais également, au-delà, la manifestation de son inscription dans une histoire qu'elle souhaite partager et d'une certaine façon prolonger, en l'occurrence celle des avant-gardes :

> Non pas dans la simple citation d'une histoire de l'art (et d'un jeu de reconnaissance à l'image d'un test de culture générale), mais davantage dans le but d'extraire une puissance historique « à l'œuvre » encore vivace, l'artiste cherchant avant tout à poser la question d'une unité, dans l'esprit des avant-gardes qui purent l'animer.[400]

---

[397] Entretien disponible à l'adresse suivante : http://www.FRAC-aquitaine.net/exposition/l'espace-nu (consulté en décembre 2014).

[398] « La théorie comme médium » est le titre de l'article que Magali Nachtergael a consacré à Benoît Maire dans le n°16 de la revue *Art 21*.

[399] In « dépliant » de l'exposition de Karina Bisch et le collectif Vier 5 intitulée *Mathematicus Groteske*, *op. cit.*

[400] In « dépliant » de l'exposition de Karina Bisch et le collectif Vier 5 intitulée *Mathematicus Groteske*, *op. cit.*

Il en est de même dans l'exposition de Lili Reynaud Dewar dans laquelle l'artiste : « pratique l'appropriation, faisant ainsi sienne une nouvelle mythologie de sources empruntées, détournées, réhabilitées rejouées, de cultures alternatives " black, rasta, punk, queer, gay, féministe " »[401]. Les références ne sont donc pas seulement des éléments utiles à l'équilibre d'une relation, artiste-intermédiaires-publics.

Ainsi, les références agissent sur le processus artistique des artistes contemporains qui les utilisent comme un élément particulier de leur pratique. Elles sont pour les artistes à la fois des outils de recherche et des formes d'expression. Les références qu'essaiment les artistes sont donc volontairement plus ou moins explicites, elles rendent plus ou moins visible une partie du travail. Le FRAC Aquitaine reconnaît par exemple que Lili Reynaud Dewar « fait s'entremêler les références underground avec un art du métissage déconcertant »[402]. Formé autant par des études en art que par l'enseignement philosophique, Benoît Maire use de son coté de très nombreuses références littéraires :

> Ce sur-référencement n'est pas sans susciter réactions et agacements, même si l'artiste semble soucieux d'éviter le piège de l'autosuffisance. Il y a, assez paradoxalement, une forme de démocratie dans cette « voix confuse » qui produit une certaine égalité dans sa réception loin d'une stratégie de détournement auto-référentiel renfermant le milieu de l'art sur ses propres codes.[403]

---

[401] In « dépliant » de l'exposition de Lili Reynaud Dewar intitulée *Love = U.F.O*, *op. cit.*

[402] *Id.*

[403] Brunel Raphaël, « Perdre ses théories », Magazine *02*, n°55, Automne 2010.

Sur ce point, K. Bisch, L. Reynaud Dewar et B. Maire ont en commun non pas la volonté de brouiller les pistes à travers l'usage des références, mais plutôt l'idée que l'accès à la compréhension de leur travail passe par un constant assemblage de celles-ci, des « collages » comme le résume B. Maire, un travail d'analogie qui permet d'accéder aux savoirs contenus dans la démarche de l'artiste.

Des références utiles à l'élaboration d'un récit

Le discours autour de l'œuvre d'art contemporain et son récit participent de sa construction. Les références composent ce récit ou plutôt, faudrait-il écrire : ces récits. Il faut entendre « récit » comme le fait de relater des actions réelles ou imaginaires. Dans l'art contemporain, ces récits se croisent, se nouent et se dénouent. Il y a ce que Jean-Marc Poinsot nomme les « récits autorisés »[404], ceux que les artistes contrôlent ou tentent de contrôler (titres, protocoles et autres textes). La « figure de l'artiste » est bien souvent le point de convergence et de cheminement de ces « récits ». Aux récits aménagés par les artistes, il faut ajouter ceux des intermédiaires.

On a tendance à appeler « communication » le récit des intermédiaires en opposition à celui des artistes perçus comme une forme de création. Cette opposition entre communication et création fonctionne en réalité assez peu lorsque l'on regarde où et comment se développent ces récits. Bien évidemment, les « dépliants » du FRAC Aquitaine proposent des informations

[404] Poinsot Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés,* nouvelle édition revue et augmentée, éd. Les Presses du réel, Dijon, domaine MAMCO, Genève, 2008.

pratiques sur les artistes, en particulier d'ordre biographique[405]. Il est d'ailleurs très surprenant de noter qu'il y a assez peu de différence entre les dossiers de presse que réalise le FRAC Aquitaine et ses dépliants, entre des documents de communication et des documents de « médiation ». Cela s'explique peut-être par la co-écriture de l'ensemble de ces textes par les services distincts du FRAC Aquitaine. En effet, à Bordeaux et comme sans doute dans d'autres FRAC, les dossiers de presse comme les dépliants sont rédigés simultanément par plusieurs auteurs : la chargée de la communication, la responsable des services des publics, la chargée de recherches et de la transmission et la directrice.

En usant des références apportées par les artistes eux-mêmes, les dépliants dépassent une simple fonction communicative, ils diffusent une partie du récit que construisent consciemment et assez minutieusement les artistes. Leurs récits entretiennent des figures ancrées dans l'histoire moderne et contemporaine de l'art. Typiquement, Karina Bisch par exemple prolonge une certaine image de l'artiste d'avant-garde, elle ne le fait pas par artifice, mais parce qu'elle rejoint simplement et sincèrement, comme nous l'avons déjà souligné, les idées portées par les avant-gardes historiques. Lili Reynaud Dewar ne feint pas non plus son engagement politique[406], ses références nous renvoient à l'image de l'artiste engagé. L'exposition *LOVE = U.F.O.* est liée à la notion de « camp » présentée en détail dans le dépliant :

---

[405] La question de la place prise par les éléments biographiques dans la diffusion de l'art est pleine d'intérêt. Cette place semble avoir été prise en 1947, après la première rétrospective en France des peintures de Van Gogh. Auprès du public, la figure de l'artiste a très longtemps été associée, peut-être même encore aujourd'hui, à celle de l'artiste maudit.

[406] Engagement politique que l'on peut retrouver dans la revue « Pétunia » cofondé par Lili Reynaud Dewar, revue qui se présente clairement comme « féministe ». L'ensemble des revue « Pétunia » est disponible sur ce lien : http://revuepetunia.jimdo.com (dernière consultation en avril 2017).

> S’il existe de nombreux parallèles entre l’attitude camp et le travail de Lili Reynaud Dewar, on retiendra la vision de Patrick Cardon : Le camp est un camp de réfugiés, non pas pour une quelconque élite, mais pour tous ceux que la norme dominante gêne à un tel point qu’elle les oblige à se créer, voire, se voir différemment.[407]

Le destin des références et des récits qu'elles véhiculent dépend de ceux qui vont en avoir la charge. La presse porte ces récits de façon plus ou moins caricaturale. À propos de l'exposition de Lili Reynaud Dewar, Judicaël Lavrador titre dans *Beaux-Arts Magazine* : « La manière rastaquouère », là où d'autres préféreront mettre en avant l'engagement féministe de l'artiste : « La manière féminine »[408] ou encore d'autres aspects : « les identités nomades »[409]. On comprend aisément la volonté des artistes à utiliser eux aussi les moyens de communication à leur disposition pour façonner leur image. Les sites Internet sont très largement utilisés en ce sens par les artistes. Ces sites leur permettent notamment de présenter une chronologie de leurs travaux qui constitue également d'une certaine manière, un récit. Sur son site Internet, Lili Reynaud Dewar a originalement choisi de ne pas donner de texte à ce récit qui se présente uniquement en images[410]. Le récit est transmis par le corps de l'artiste, en se mêlant aux récits personnels, qu'ils soient inventés ou réels, les références peuvent dégager une certaine émotion. Les entretiens filmés des trois artistes dont il est question le démontrent assez bien. Dans celui qui lui est

[407] In dépliant de l’exposition *LOVE = U.F.O.* du FRAC Aquitaine, *op.cit.*

[408] in *Le Journal des Arts* n°497 du 16 mars 2018, article intitulé « Lili Reynaud-Dewar, le renard et le cyborg » signé Cédric Aurelle.

[409] Brocca Cecile et Verges Cyrille, « les identités nomades » in revue *Spirit*, n° 37, janvier-février 2008.

[410] Cf. www.lilireynauddewar.com (dernière consultation en avril 2017).

consacré, Karina Bisch décrit un élément de l'exposition comme « étant en quelque sorte sa petite fille monstrueuse » [411]appelé Nika[412] dont elle ne dira rien de plus en expliquant que « chacun doit en faire sa propre expérience »[413].

Les références peuvent être « performées ». C'est d'ailleurs ce qui s'est déroulé lors de l'exposition de Lili Reynaud Dewar. La performance présentée lors du vernissage a donné à l'exposition sa forme définitive. Cette exposition existait en se référant ainsi à quelque chose de passé. Lili Reynaud Dewar réalise depuis 2011 une série d'actions filmées, intitulée *Vivre avec ça ?!,* dans laquelle l'artiste danse nue grimée de noir dans des lieux d'exposition. On peut interpréter ce titre comme « vivre avec ces choses qui entourent la création » et notamment les références ou vivre avec « ça », entendu : vivre avec un corps dédié à une pratique artistique.

Le partage de ces références est-il utile à la compréhension des œuvres ? Répondre à cette interrogation passe par une analyse du rôle de l'artiste lors de la « médiation » de son travail artistique.

[411] La vidéo de cet entretien est disponible à l'adresse suivante : www.FRACaquitaine.net/exposition/mathematicus-groteske-karina-bisch-vier5, (dernière consultation en décembre 2014).

[412] Nika semble être une contraction des premières lettres du prénom de Karina Bisch et de son compagnon Nicolas Chardon.

[413] In entretien vidéographie de Karina Bisch, *op.cit.*

2.3.3. Portrait de l'artiste en « médiateur »

L'artiste au service des publics

« Le service des publics » est le nom habituellement consacré au dispositif dédié à la « médiation ». Nous parlons de dispositif parce qu'il s'agit bien plus qu'un poste occupé par l'emploi de « médiateurs ». Que ce soit dans les FRAC ou les centres d'art, le service des publics est composé d'un ensemble de personnes dont l'interaction contribue à mettre en place les actions de « médiation ». C'est ce que nous avons observé sur le terrain au FRAC Aquitaine en 2013. La « médiation » est une démarche collective basée lors de sa conception sur la transmission et le traitement d'informations. La récolte de ces informations et leur transformation en matière de « médiation » dépend de plusieurs personnes, au FRAC Aquitaine par exemple on compte sept personnes. Cette équipe est rassemblée depuis 2017 autour du « Pôle des attentions »[414], une formulation manifestement là pour rendre plus visible encore la vocation de la « médiation » : prendre soin du public. Une façon d'énoncer le rôle du service des publics particulièrement soignée, à mettre en lien avec l'entreprise éditoriale menée par le FRAC Aquitaine.

Cette façon de nommer est aussi une manière d'agir et d'exprimer, sous forme de récit, l'action du FRAC, un organigramme qui s'apparente à la volonté de C. Jacquet d'expérimenter des nouvelles formes de discours sur l'art présentes dans la collection *Fiction à l'œuvre* en désignant poétiquement ce qui

[414] Ce « Pôle des attentions » est en 2017 composé de Nathalie Bourgès, chargée des ressources documentaires et numériques, Vanessa Desclaux responsable du Pôle des attentions, Pauline Duchesne adjointe du Pôle des attentions, Morgane Gouzien coordinatrice bienvenue, Iloé Lafond chargée des projets scolaires et enseignement supérieur, Félicie Legrand chargée des projets champ social et handicap, Nadine Beuter enseignante-relais.

est habituellement désigné administrativement.

Quelle place les artistes occupent-ils dans ce dispositif et quel est le traitement accordé au texte dans celui-ci ? Les artistes invités par le FRAC Aquitaine entretiennent une relation avec l'ensemble de ses « pôles », les pôles « collection & diffusion »[415], « extra pôles »[416] et celui déjà cité des « attentions » auquel on doit ajouter la direction, C. Jacquet et Aurore Combasteix, coordinatrice générale du FRAC Aquitaine.

Les artistes invités vont, pour le dire métaphoriquement, graviter autour de ces quatre pôles en offrant des réponses adaptées aux besoins de chacun. C. Jacquet parce qu'elle dirige le FRAC est sans aucun doute le point d'attraction le plus fort pour les artistes qu'elle décide d'accueillir et de présenter au public. C'est avec elle qu'ils vont le plus échanger sur le contenu artistique et décider de la forme de l'exposition à venir. La responsabilité curatoriale[417] de C. Jacquet est d'accompagner les artistes vers la réalisation de l'exposition là ou celle du « pôle des attentions » est de lui offrir une « médiation ».

Le « pôle des attentions » a besoin de la part des artistes d'informations permettant l'élaboration des cartels (identification), des plans de salle (orientation), des notices (commentaires), des dépliants (synthèse). La qualité de ces textes mis à disposition du public dépend en partie du type de

[415] En 2017, ce pôle était composé de Loris Estival, assistant collection régie, Gurvan Jehanno, assistant technicien, Magalie Meunier, chargée de coopérations artistiques, Alexandra Neveux assistante de collection, Karen Tanguy, responsable du pôle collection & diffusion, Cristian Tyas régisseur.

[416] En 2017, ce pôle était composé de Vanessa Diaz assistante administrative et comptable, Armance Duvivier, chargée du développement et du mécénat, Maud Meunier administratrice, Cyril Vergès Chargé Communication et presse.

[417] Le terme « curateur » tel qu'il est employé ici vient de l'anglais « to cure » qui dérive lui-même du latin *curare* : « prendre soin ».

don d'information offert par les artistes aux différents « pôles » et de la capacité de ceux-ci à le partager avec celui des « attentions ». En acceptant l'invitation de C. Jacquet, les artistes sont ainsi liés à un contrat tacite de circulation de l'information. Pour reprendre à notre compte la formulation de Marcel Mauss, il s'agit là d'une « prestation obligeant mutuellement donneur et receveur et qui, de fait, les unit par une forme de contrat social »[418].

Le travail des artistes auprès du service des publics, au « pôle des attention », au FRAC Aquitaine ou dans toute autre institution de diffusion de l'art contemporain, est basé sur un contrat social équilibré par ce que Marcel Mauss a désigné sous le nom de « don contre don ». La qualité des textes mis à disposition du public va dépendre du degré d'acceptation et de l'usage fait de ce contrat social par les artistes. Schématiquement, l'accepter totalement c'est répondre aux obligations des services des publics, le refuser entièrement c'est rompre le contrat pour privilégier une liberté d'action.

Il existe autant de variations possibles à l'intérieur de ce schéma sommaire que d'artistes, nul ne refuse ni n'accepte intégralement un contrat dont les règles ne sont pas clairement définies. Par conséquent, les textes mis à disposition du public sont le résultat d'une négociation collective et leur contenu est plus ou moins investi par les artistes. Cet investissement connait des fortunes diverses, les exemples précédemment cités démontrent qu'il rencontre des usages différents, plus ou moins intégrés à la pratique de l'artiste. Lorsque la pratique intègre ces usages, les artistes acceptent le contrat social qui les lie tout en préservant leur liberté d'action.

[418] Mauss Marcel**,** *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, éd. PUF, Paris, 2007, p.53.

Une pratique du contournement

Au moment de l'exposition, c'est par le contournement que des artistes contemporains arrivent à répondre à une double exigence : respecter leur contrat social et l'intégrité de leur pratique artistique. C'est en participant activement à l'élaboration des textes mis à disposition du public que ces artistes parviennent à ce résultat. Nous l'avons noté dans le cas de la liberté éditoriale offerte et pleinement utilisée par l'artiste C. Ahond dans le journal de l'exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre*[419]. Chez cette artiste le contournement s'établit par l'usage très marqué du récit. Le journal d'exposition se présente tel un roman avec des noms de chapitre qui déroulent des étapes importantes de l'exposition apparentée à une histoire. Cette association entre l'exposition et les formes littéraires des histoires, produit une disposition à l'utilisation du texte narratif. Elle permet à C. Ahond de développer une pratique artistique complexe tout en lui donnant des types d'expressions plus communément utilisés par les publics[420](littérature, musique, cinéma). L'usage du texte, dans le cas de C. Ahond il est aussi celui de la performance qui peut s'apparenter aux spectacles vivants, rend, si ce n'est sa compréhension, en tout cas son accès plus facile.

Á cet exemple significatif, on peut ajouter celui de Marie Alberto Jenjacques[421] déjà utilisé précédemment. L'épitexte de l'exposition *Incanta* qui accompagne le plan de l'exposition éponyme se présente sous la forme d'un

[419] Exposition *Au pied du mur, au pied de la lettre*, Centre d'art la Ferme du Buisson, *op.cit.*

[420] Voir Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, *op.cit.* et *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 2008*, éd. Ministère de la Culture et de la Communication et La Documentation française, Paris, 2009.

[421] *Incanta* est une exposition présentée par le CRAC de Sète entre le 30 octobre 2009 au 17 janvier 2010.

poème assez déstabilisant. Pour Jenjacques, il s'agit de faire diversion de rétablir une part de confusion là où précisément est souhaité un éclaircissement. Détourner le texte d'exposition de sa fonction d'explicitation afin de le poétiser est une des formes de contournement qui semble manifester un désir de ne pas laisser la pratique artistique s'enfermer dans les contraintes médiatiques de l'exposition.

Autre exemple de ce que nous appelons une pratique du contournement ; le partage de leurs références par les artistes répond à la double exigence que provoque le moment d'exposition. Partager ses sources, rendre plus évident ce qui alimente la genèse de l'œuvre offre la possibilité aux artistes d'alimenter le travail de « médiation », mais également de le doser soigneusement. Plus une référence est explicite, plus aisée sera son utilisation auprès des publics et leurs perceptions de l'œuvre en dépendront davantage. Á l'inverse, une référence implicite est moins utilisable pour la « médiation » car elle reconnaît, tout comme l'œuvre elle-même, sa partie d'inexprimable et laisse ainsi l'œuvre (et les artistes) libre d'être interprétée en sauvegardant son intégrité artistique.

Partie 3 :
le processus artistique en question

Chapitre 1 :
Doit-on redouter une littérarisation de l'art ?

3.1.1. À l'origine d'une légende

Le titre de ce nouveau chapitre, nous devons en convenir, pose grandement la nécessité d'une définition : que peut signifier « littérariser » en art ? Définition d'autant plus importante à élaborer que le chapitre semble annoncer un danger imminent.

Il faut distinguer ce que l'on nomme « littéralisation » et « littérarisation ». Il est souvent question en art du premier terme, nous pensons notamment à la critique du « littéralisme » formulée par Michael Fried dans son essai « Art and Objecthood »[422] et à des textes publiés en France plus récemment [423].

La « littérarisation » est généralement associée au changement d'appréhension d'un texte, par exemple un texte à portée scientifique qui par la suite est célébré comme une œuvre littéraire[424]. Ce que nous appelons « littérarisation » tient à la capacité de textes dits artistiques d'être considérés comme des textes littéraires (par exemple « les manifestes »), mais pas uniquement. Plus particulière encore, la « littérarisation » de l'art passe selon nous, non pas par l'usage unique de la forme (texte), mais des nouveaux usages (moyens utilisés) des commissaires d'expositions, des « médiateurs », des artistes.

---

[422] Fried Michael, *Art and Objecthood, 1967*. Une version modifiée et complétée de ce livre est parue en français sous le titre *Contre la théatralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, Paris, 2007.

[423] Zourabichvili François, *La littéralité et autres essais sur l'art*, ed PUF, Paris, 2011 et Verhagen Erik, « « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » : tautologie et littéralité dans l'art contemporain » in *Critique d'art* n°34, Automne 2009.

[424] C'est le cas pour Levi Strauss publié depuis 2008 dans la collection *La pléiade*, signe d'une reconnaissance des qualités littéraires de ses travaux d'anthropologue.

Une volonté manifeste

Par leur dimension programmatique, critique et théorique, les manifestes produits par les avant-gardes constituent un objet à part entière dans la production textuelle artistique. Le manifeste est à la fois un support de communication et de création, indépendant de l'exposition, et, malgré tout, une partie intégrante du processus artistique de ses auteurs[425]. Il s'agit de caractéristiques proches de notre terrain d'étude, ce qui justifie notre intérêt et un détour historiographique.

La proximité du manifeste artistique avec le manifeste littéraire est grande, ils partagent une double valeur de programme et de contestation [426]. Les particularités littéraires des manifestes ont fait l'objet d'études en histoire de la littérature, des recherches amplement alimentées par la linguistique et la sémiologie. Avant le premier manifeste futuriste de Marinetti, peu de textes sont volontairement intitulés ainsi par leurs auteurs ; même le célèbre « Manifeste du

[425] Par exemple, sur la question des liens entre manifestes et catalogues d'exposition, voir Marianne Jakobi, « Manifeste artistique : un genre anachronique aujourd'hui ? Le cas de la 12e Biennale de Lyon », dans Camille Bloomfield, Audrey Ziane (dir.), *Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné, Itinéraires* [En ligne], 2018-1 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 01 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/4433.

[426] Adrian Marino, théoricien littéraire, lauréat du prix Herder consacré aux recherches " art et littérature ", considère le manifeste comme un « succédané de la "littérature" et du "système" théorique », et voit « la "forme" par excellence de l'"art" de la négation et du renversement. » in « Le Manifeste » article issu de l'ouvrage publié par le centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, pp 825-826.

symbolisme » a été titré ainsi non par Jean Moréas, mais par *Le Figaro*[427]. Le manifeste futuriste est l'un des premiers du genre ; la description que nous offrent leurs auteurs est exemplaire du style de cet objet littéraire :

> Notre premier Manifeste, bloc violent et lyrique qui contenait toutes nos profondes nausées, nos mépris hautains et nos révoltes contre la vulgarité, contre le médiocrisme académique et pédant, contre le culte fanatique de tout ce qui est antique et vermoulu. Ce fut là notre adhésion au mouvement des Poètes futuristes.[428]

Ce « bloc violent » exprime une contestation acerbe de la tradition. Cette dénonciation est typiquement une caractéristique des avant-gardes. Le texte exacerbe cette opposition à la tradition bien plus que l'art « peu novateur » que pratiquaient les peintres initialement regroupés par Marinetti sous l'enseigne futuriste. C'est le texte qui donne ici le ton à des pratiques artistiques qui vont par la suite se saisir des attributs programmatiques du manifeste.

Il n'est pas surprenant de voir les manifestes suivants se doter d'un langage technique de plus en plus détaillé, comme autant de programmes formels jusqu'à prendre purement et simplement le nom de *Manifestes techniques*[429]. Par leurs aspects théoriques accompagnés de véritables

---

[427] Moréas Jean, « Manifeste du symbolisme » in *Le Figaro* du 18 septembre 1886.

[428] Extrait du « Manifeste des peintres futuristes » corédigé par Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla et Gino Severini, distribué sous forme de tracts le 11 avril 1910.

[429] Nous pensons tout particulièrement aux manifestes publiés en 1912 et intitulés respectivement : « Manifeste technique de la sculpture futuriste », « Manifeste technique de la littérature futuriste » et « Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste ».

injonctions de les appliquer dans le champ pratique, les manifestes posent les bases de la recherche futuriste. Ce type de textes ne se contente pas de porter une critique, d'apporter un point de vue ou de représenter passivement un programme, mais souhaite plus profondément infléchir la pratique, c'est à dire agir sur le processus artistique. Cette propension du texte est révélatrice d'une forme artistique où le texte, sans en être une forme explicitement énoncée, est partie prenante de l'art.

C'est là un des renversements particulièrement intéressant pour notre recherche en art contemporain : les manifestes sont des textes qui agissent. Ils expriment une contestation esthétique et proposent une refondation de ses modèles. Cette nécessité d'agir conduit les manifestes à performer leurs positions esthétiques et à recourir à la poésie[430].

De la poésie

Le manifeste futuriste intitulé « L'antitradition futuriste », attribué à Apollinaire, pourrait être considéré comme un des paroxysmes[431] de l'emploi d'une analogie qui rapproche des « choses distantes ». On pense à la richesse sémiologique de ce texte justement alimentée par des effets d'association et d'antinomie. Il serait bien difficile de citer « L'antitradition » sans en réduire le travail plastique basé sur un jeu typographique complexe qui contribue à rendre les analogies encore plus implicites. L'usage de différentes tailles et polices de

[430] Cette analyse rejoint celle opérée par Isabelle Krzywkowski qui, depuis le champ de l'étude littéraire, propose de distinguer quatre fonctions du manifeste : « celle de dénonciation et celle de fondation, qui sont d'ordre esthétique, voire idéologique ; celle de théorisation et celle de performation, qui sont d'ordre poétique » in Isabelle Krzywkowski. « Le Temps et l'Espace sont morts hier », *op.cit.*, p.46.

[431] L'emploi de ce terme renvoie à son utilisation dans la première page de « L'antitradition futuriste ».

caractères, les multiples orientations du texte et sa place dans la page donnent un peu plus encore un effet polymorphique. « L'antitradition futuriste » est un texte aux fonctions d'ordre esthétique et idéologique investi par une pratique poétique à la fois textuelle et visuelle. La brièveté est au centre de cette pratique, elle renforce un ton prophétique largement employé. Les manifestes témoignent de la sensibilité naissante des artistes pour les métadiscours poétiques. La question du titre, que l'on abordera, nous permettra de revenir sur cette sensibilité.

Pour Tristan Tzara, le manifeste : « a toujours raison, il est fort, vigoureux et logique. À propos de logique, je me trouve très sympathique »[432]. Cet extrait, un exemple typique de l'emploi de l'ironie par les dadaïstes, illustre une certaine défiance de Tzara envers le pragmatisme programmatique des principaux manifestes futuristes, de leurs textes. En dehors des convictions politiques de Tzara, bien différentes des positions idéologiques des futuristes, les dadaïstes se distinguent des futuristes par l'usage d'un manifeste beaucoup plus défiant envers la description. L'aspect prophétique est en revanche un point commun entre les deux pratiques du manifeste. Les dadaïstes vont radicaliser cet aspect en abandonnant les dimensions programmatiques et théoriques du manifeste telles que les utilisent les futuristes pour accentuer la dimension poétique. Cette accentuation est guidée par la volonté de rompre avec l'usage de l'explication comme objectivation du discours esthétique pour privilégier l'évocation et le subjectif.

Les manifestes ont provoqué un changement radical dans les rapports entretenus entre les artistes et le public, jusqu'à se renfermer, comme le mouvement dada en témoigne, dans une autoréférentialité faisant de la

[432] Tzara Tristan, « Dada, Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » in *Sept manifestes DADA/lampisteries*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, p.55.

négation de toute intention de communication l'intention principale du texte. Pour Tzara :

> Une œuvre est d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité.[433]

L'analogie résiste aux généralités, évite le commentaire, elle permet de subjectiver le discours artistique. Tzara s'oppose non seulement à la critique en raison de son inclination à objectiver le fait artistique, mais exprime également sa résistance au prosaïsme de leurs textes. Cette résistance s'illustre à travers l'utilisation de l'analogie, fortement présente dans les manifestes dadaïstes et aussi par un traitement littéraire où la production narrative se traduit formellement par l'utilisation de l'ironie, du pastiche, de postures anti-descriptives ou par l'hybridation de différents genres littéraires : un ensemble de caractéristiques présentes dans les textes fournis par les artistes à l'usage des publications au tournant du XXI^{ème} siècle.

Il faut à présent se détourner quelque peu des « manifestes », désignés ainsi par leur titre, et percevoir qu'il existe, en particulier dans la poésie du XIX^{ème} siècle, une écriture parente du manifeste qui ne s'affirme pas en tant que telle, mais contribue à l'enrichissement de l'écriture textuelle et à l'intérêt que vont lui porter des artistes contemporains. « Académie Médrano » de Blaise Cendrars est un des exemples de poèmes dont la structure, une affiche-programme, se rapproche « des paramètres typologiques du discours

[433] Tristan Tzara, « Manifeste Dada », *op.cit.*, 1979, p.22.

de prescription employés dans les manifestes »[434]. L'utilisation d'énoncés injonctifs, de verbes modaux et l'urgence signifiée donnent à l'ensemble un aspect performatif propre aux manifestes. Ce caractère performatif est souligné par une mise en page peu conventionnelle qui donne à la plasticité du poème une valeur aussi forte à l'image qu'au texte. Les expérimentations visuelles et textuelles de la poésie élaborée par Apollinaire et Blaise Cendrars alimentent les recherches formelles des manifestes artistiques. Ces recherches affirment la nécessité d'un échange dialectique entre la théorie et la pratique que rend possible l'expérimentation poétique. L'irruption du texte dans l'outillage artistique favorise l'expérimentation artistique des artistes. La place acquise par la recherche devient dès lors importante. Avec les textes à caractère poétique, cette recherche est devenue un élément à part entière de la pratique artistique.

De l'anarchie

L'usage des textes mis à disposition dans les expositions va se diversifier à la fin du XIX^{ème} siècle[435]. Peut-on considérer que ces usages se forment au bénéfice d'un rapprochement entre les communautés littéraires et artistiques ? Un mouvement politique tel que l'anarchisme a-t-il participé à de nouveaux usages du texte dans les expositions ?

---

[434] Bruera Franca, « Ce qui est manifeste n'est pas évident : l'écriture manifestaire entre *praxis* et théorisation » in l'ouvrage *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements Délimitations, Historiographie* dirigé par Jean-Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert, éd. Delatour, Sampzon, 2013, p.107.

[435] Cette époque est celle où règne un esprit fin de siècle encouragé par de nombreux groupes aux noms variés comme celui des fumistes, néologisme inventé par Émile Goudeau en hommage aux nombreux fumeurs de pipe des milieux « bohèmes ». C'est l'époque des hydropathes (1878), des hirsutes (1881), des incohérents (1882), des zutistes (1883) (voir, Partouche Marc, *Bohèmes, avant-gardes et art contemporain (de 1830 à nos jours)*, éd. Hermann, Paris, 2016.

À l'époque de la Troisième République, l'anarchisme peut à bien des égards être considéré comme un des ciments idéologiques qui lie une partie des milieux littéraires et artistiques. Par la présence de productions plastiques aux titres satiriques, les salons comiques[436] vont contribuer à affranchir les artistes des règles académiques[437]. À cet égard, le cas d'Alphonse Allais est exemplaire d'un changement opéré sur la place du titre qui, sous la plume d'Allais, devient satirique : *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge (effet d'aurore boréale).*

Dans son *Album primo-avrilesque*[438], Allais revient sur la genèse de sa série dite des « monochromes » : « Après vingt ans de travail opiniâtre, d'insondables déboires et de luttes acharnées, je pus enfin exposer une première œuvre »[439], il s'agit de *Première Communion de jeunes filles chlorotiques par temps de neige*, un simple papier bristol blanc. Si la figure de l'artiste est moquée, la principale cible de cette « œuvre » satirique c'est la bienséance. Ce qui caractérise physiquement le tableau : le châssis, la toile et le cadre, sont remplacés par un simple bout de papier. Ces œuvres d'A. Allais

[436] Les premières expositions des Arts incohérents sont réalisées en 1883, un an après « l'exposition d'un soir » organisée au domicile de Jules Lévy, l'un des fondateurs du groupe des hydropathes. Son règlement stipulait que toutes les œuvres étaient admises sauf les œuvres sérieuses et obscènes (cf. Partouche Marc, *id.*).

[437] Le terme « œuvre » est inapproprié pour qualifier une production artistique telle que *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge (effet d'aurore boréale)* car l'enjeu de cette production est précisément de se moquer du statut de l'œuvre tel que l'a institutionnalisé l'Académie. Ce terme est généralement soigneusement évité dans les journaux d'exposition produits entre 1999 et 2010 que nous avons étudiés. Il est aujourd'hui souvent remplacé par des termes génériques qui ne donnent lieu à aucune forme de hiérarchisation ou d'interprétation au sujet de la qualité de ce qui est présenté.

[438] Allais Alphonse, *Album primo-avrilesque*, éd. Al Dante, 2005, p.5.

[439] *Id.*

font preuve d'une absence totale de traitement pictural et donnent au titre, à ce type de traitement textuel, un rôle considérable.

Le texte distribué lors des expositions des Arts Incohérents intitulé « catalogue » parce qu'il reproduit certaines des œuvres exposées, est une partie intégrante du jeu satirique, il feint le statut des livrets officiels pour mieux en détourner la convenance. Dans le catalogue de 1884, Alphonse Allais est présenté ainsi : « Allais (Alphonse), et puis après !!! Né à Honfleur, à minuit pour le quart, élève des maitres du XX^{ème} siècle… »[440]. Comme l'a relevé Marc Partouche, la rubrique « né le » ou « né à » du catalogue de 1893 regorge de jeux de mots :

> né jamais en retard ; élevé dans l'art par un monte-charge ; né gosse ; né…proéminent ; né à Plati (Italie) ; né à poil, département des Narines-Inférieurs ; né à Quilin (Seine) ; né au logis ; né Ophythe ; né Ptune ; né au bagne (Bouches-du-Rhône), né à Uri…[441]

Passée l'apparente facétie des textes des expositions des Arts Incohérents, il faut retenir l'apparition d'une catégorie nouvelle. Au côté des textes dont la fonction est pragmatique, celle de guider le public ou d'apporter des informations, apparaissent des textes dont la fonction est liée aux processus artistiques des artistes qui en sont les auteurs. Allais utilise le texte comme un élément à part entière de l'œuvre usant tour à tour de l'ironie, de la moquerie et de la caricature.

Ce type d'utilisation du texte en art est la conséquence de l'attention mutuelle que se sont porté deux communautés artistiques, celle des écrivains et celles des artistes. Rarement, avant les expositions des Arts

[440] Marc Partouche, *op.cit.,* p. 229.

[441] *Id.*

Incohérents dont A. Allais est l'un des plus grands représentants, le traitement du texte a connu une telle attention. C'est en jouant de la fonction pragmatique du texte que des artistes vont se réapproprier un champ textuel confié jusqu'alors aux mains de l'institution ou de la critique. On ne peut bien entendu pas décrire d'un seul trait les engagements politiques des artistes du XIX^{ème} siècle, mais il faut signaler, à l'exemple de Allais, que les membres de mouvements tels que celui des Arts Incohérents sont proches d'un groupe peu visible car clandestin appelé « anarchiste ».

A. Allais n'est pas le seul artiste relié à la cause anarchiste. Une des plus célèbres peintures de Seurat met en pratique les théories optiques de Chevreul par l'emploi d'une technique pointilliste, elle est aussi une ode à l'idéal d'une société réconciliée chère à la pensée libertaire. Pour les anarchistes, la plupart des impressionnistes sont considérés comme des progressistes. Félix Fénéon, un critique influent et non moins anarchiste, déclare à ce sujet : « Les idées rétrogrades ne sauraient être prêtées aux peintres impressionnistes qui, presque tous, ont fait adhésion à l'anarchie en pratiquant les idées libertaires »[442]. Le rôle de Fénéon est majeur, il transforme une partie des impressionnistes en une armée de réformateurs. Cette disposition révolutionnaire nous est rappelée par Béatrice Joyeux-Prunel :

> L'idée de la naissance d'un groupe d'avant-garde, à la fois successeur et plus radical que les impressionnistes, se forgeait ainsi. La science participait de cet avant-gardisme dépassant l'intuition

[442] Fénéon a été un acteur du mouvement anarchiste au point d'être l'auteur d'un des multiples attentats que le fameux « Procès des Trente » a instruits.

> impressionniste. Un vocabulaire de plus en plus politique, voire révolutionnaire, s'imposait.[443]

L'emploi de ce vocabulaire révolutionnaire est issu du langage anarchiste. Ce n'est pas le seul usage emprunté aux pratiques militantes par les artistes, l'organisation de réunions hebdomadaires en est un autre exemple. Les « néos » cette « nouvelle avant-garde à la fois artistique et politique, se réunissaient régulièrement, souvent le lundi dans l'atelier de Signac ».[444]

L'influence anarchiste peut également se mesurer à travers l'organisation d'expositions et la publication de textes critiques à caractère ouvertement politique. C'est par l'entremise de Fénéon que la première exposition pointilliste a lieu en 1880 au siège de *La Revue Indépendante*. Le soutien de nombreuses revues anarchistes envers les artistes les plus novateurs de la fin du XIX^{ème} siècle n'est pas négligeable. C'est encore Fénéon qui va ouvrir de nombreuses revues anarchistes à l'art contemporain dont *Le père peinard*.

De nombreux exemples soulignent que l'attention portée aux artistes par les anarchistes prend la forme d'une production éditoriale nouvelle. Les textes d'exposition écrits par des anarchistes dévoilent clairement leurs orientations politiques. Paul Alexis soutient les « néos » au journal anarchiste « le cri » dans lequel Signac a lui aussi écrit. Jules Christophe, ami de Fénéon, cultive un vocabulaire révolutionnaire au sujet du néo-impressionnisme dans les

---

[443] Voir la place que Béatrice Joyeux-Prunel accorde à Fénéon dans la transformation du groupe impressionniste in Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : une histoire transnationale*, éd. Gallimard, Paris, 2015, pp. 200-204.

[444] Béatrice Joyeux-Prunel, *op.cit.,* p. 203.

lignes du journal anarchiste « La Cravache ». Cette influence de l'anarchisme sur le texte d'exposition ne résistera pas aux trois lois dites « scélérates » qui limitent la liberté de la presse et mettent sur le même plan écrivains, intellectuels et activistes, dont la réunion suspecte peut être passible de l'accusation « d'associations de malfaiteurs ». La fin presque totale des revues anarchistes marque une pause dans l'élaboration de textes d'exposition à caractère politique.

Le lien entre l'anarchisme et la poésie est fort, il est représenté par la fameuse devise : « Vive l'anarchie, vive le vers libre ». Le « Manifeste du symbolisme » nous permet également de comprendre la fonction que va acquérir l'écriture poétique dans les textes d'exposition, notamment dans un de ses passages :

> Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette.[445]

Garder l'équilibre d'une écriture qui exprime une idée mais refuse « la description objective », va être l'un des principaux objectifs des auteurs « symbolistes ». Il est frappant que cette idée soit aussi précisément énoncée pour la poésie, et qu'elle convienne exactement aux artistes désireux d'écrire des textes, situés dans un intervalle entre leur pratique artistique et la communication de celle-ci. Une très grande partie des textes d'artistes mis à disposition du public ont précisément cette fonction.

[445] Moréas Jean, « Manifeste du symbolisme », *op.cit.*

Ces textes sont généralement élaborés avec le souci d'utiliser la page comme un espace de création et non plus simplement comme un support éditorial. Les artistes qui se livrent à l'élaboration de textes d'exposition mènent une entreprise artistique qui, dans la forme bien souvent, peut s'apparenter aux innovations typographiques de Stéphane Mallarmé. Le traitement plastique de Mallarmé dans « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » et le développement par la suite d'une poésie visuelle, est une source d'inspiration pour les artistes qui souhaitent produire des textes d'expositions.

Une nouvelle forme d'adresse

L'exemple des manifestes offre à notre recherche d'utiles perspectives. La notion « d'horizon d'attente »[446] développée par Hans Robert Jauss peut guider l'analyse. Pour Jauss, une œuvre littéraire s'inscrit dans un ensemble de références qu'elle va prolonger ou contester. L'apport de cette notion est aussi de considérer l'action du lecteur sur ce type de texte et la façon dont il le réinterprète. Jauss distingue, comme nous pouvons le faire à propos du manifeste, « l'horizon d'attente impliqué par le texte » et « l'horizon d'attente du lecteur ».

Le manifeste est en rupture avec le système de références dans lequel il s'inscrit. C'est doublement vrai pour le premier manifeste futuriste. D'une part, celui-ci se situe dans une histoire de l'art pour exprimer son opposition à une tradition artistique. D'autre part, il utilise les logiques médiatiques, la presse en particulier, pour se substituer à la critique et en

[446] Nous emprunterons la définition initiale de « l'Horizon d'attente » que le théoricien et historien de la littérature française a affinée et précisée au fil de ses travaux, voir notamment : Jauss Hans Robert, Maillard Claude, *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, Paris, 1991.

contester l'autorité. Ces écarts visent à créer de nouvelles références autour desquelles un groupe peut se retrouver. Le manifeste s'adresse aux artistes qui souhaiteraient s'associer à ce groupe et en partager les valeurs. Le manifeste, dont l'écriture est bien souvent collective, appelle à la constitution d'une identité partagée. Le manifeste se nourrit de cette identité et l'alimente.

Appliquer la notion de Jauss aux manifestes permet de percevoir qu'ils atteignent leurs buts lorsque l'écart entre l'horizon d'attente impliqué par le manifeste et celui des artistes qui le lisent est réduit à ce point qu'elle favorise l'adhésion. Le manifeste s'adresse aux artistes pour obtenir cette adhésion, mais il crée également un nouvel horizon d'attente du public où celle-ci n'est pas recherchée ou plus encore, comme nous l'avons déjà noté pour les dadaïstes, qui est contrariée par une négation de toute intention de communication.

L'analogie entre cet horizon d'attente « contrarié » et le travail de « médiation » nous semble à réfléchir. Cet horizon, présent dans les manifestes, met en évidence une des plus fortes tensions présente également dans les textes produits à l'occasion d'expositions. Cette tension est la conséquence d'un antagonisme révélé par le travail de « médiation ». Toute forme de « médiation » entre l'art et le public est placée devant l'impératif d'une dialectique entre création et communication, dialectique ô combien présente dans les « manifestes ». Cette dialectique est paradoxale, particulièrement en matière de « médiation » car elle est provoquée par un effort qui, malgré son utilité, a peu de chance de tenir un équilibre entre les attentes du public et celles des artistes. La réussite d'une « médiation » ne se mesure pas à l'obtention de cet équilibre idéal, mais à l'effort consenti pour tendre vers lui.

Cette analogie entre « manifeste » et texte de « médiation » peut-elle être un peu plus soulignée encore ? Le « manifeste » a une place particulière dans le processus artistique qui lui donne toute sa singularité. Le premier manifeste futuriste précède l'élaboration de peintures et de sculptures en proposant une vision programmatique. Ce « manifeste » va au-devant du public et précède théoriquement la pratique de l'art futuriste qui va se développer à son profit. Cette position intermédiaire, entre l'œuvre d'art et le public, est celle qu'occupe la « médiation ».

Pour autant, on ne peut pas qualifier le « manifeste » de texte de « médiation ». Il occupe une position intermédiaire entre deux parties mais n'opère pas l'effort d'un tiers pour concilier celles-ci, ce qui est tout de même une des caractéristiques principales de la « médiation ». À moins que la « médiation » qui s'opère ne soit plus le fruit d'une transition entre l'art et le public, mais plutôt le résultat de l'élaboration d'un objet textuel capable de se situer entre la pratique artistique et sa théorisation avec comme intermédiaire : l'artiste. Suivant cette hypothèse, le manifeste peut être considéré comme un outil qui permet aux artistes de donner à leur processus artistique une expression qui réunit insécablement le besoin de communiquer et de créer, le contenu intellectuel et la forme plastique.

On doit bien, nous semble-t-il, considérer la réalité d'un apport de l'usage littéraire dans la pratique artistique, au moins à partir du début du XX^{ème}. Cependant, cet apport est peut-être à l'origine d'une légende qu'il nous reste à percevoir dans l'ensemble de ces manifestations. Cette légende serait basée sur une crainte ancienne auquel on pourrait encore donner le nom de l'*ut pictura poesis*.

3.1.2. L'usage de la littérature

Par les commissaires

La nécessité d'apporter à un large public une compréhension de l'art, les conséquences de la réforme de Bologne sur l'enseignement de la pratique artistique ont-ils contribué à modifier significativement le travail des artistes ? Noter le « travail » constitue à lui seul un constat. Ce constat est celui d'une obligation pour les artistes particulièrement visible au moment de l'exposition : rendre non seulement publique leur démarche mais également contribuer à la rendre explicite. Ce que nous nommons une pratique du contournement consiste à surmonter une difficulté de taille, répondre à l'injonction rarement formalisée[447] de donner de la matière à l'effort de « médiation », tout en reconnaissant l'impossibilité d'en énoncer clairement le processus.

Si toute forme d'art échappe à une complète explicitation, comment les artistes peuvent-ils répondre à l'injonction de « médiation » de plus en plus présente depuis les années 2000 au moment de l'exposition ? L'usage de la littérature n'est-il pas une des voies privilégiées pour surmonter cette difficulté ? Face à l'injonction paradoxale de dire ce que l'on exprime par le faire[448], les artistes peuvent trouver auprès des commissaires d'exposition de

[447] Il s'agit là d'une supposition basée tout de même sur une expérience de plus de vingt ans de conception d'expositions d'art contemporain, dans des structures indépendantes ou institutionnelles. Les commissaires d'exposition ou les directeurs de structures expriment rarement auprès des artistes la nécessité pour eux d'alimenter le travail de médiation.

[448] Formule que nous empruntons à Olivier Mosset cité dans le quatre-vingt-septième numéro de la revue *02* par Jean Charles Agboton-Jumeau : « *ce qu'on ne peut pas dire il faut le taire*, comme l'écrivait L. Wittgenstein. Ce qu'on

véritables alliés. Pour épargner le caractère insondable inhérent à toute œuvre, un nombre important de commissaires vont dès la fin du XX^{ème}, début XXI^{ème} siècle, faire appel à des procédés littéraires dont l'avantage est de poétiser la forme d'explicitation nécessaire à la naissance d'un lien entre des œuvres et le public. Alors commissaire de l'exposition *Collective Dramatically*[449], Éric Troncy présente un court texte narratif sous forme de récit de sa propre visite de l'exposition :

> Je pousse les portes de l'exposition. […] Ce sont les peintures qui tout d'abord s'imposent à moi. « PLEASE », braillent-elles, sur fond criard, s'additionnant pour former une conversation. A la vérité, ces peintures me somment de faire un lien entre elles : dans mon élan, je leur ajoute le petit lapin bleu qui se tient sur une couverture par terre. C'est lui, ce petit lapin rembourré de mousse, qui m'adresse cette supplique : « PLEASE », « PLEASE », « PLEASE ». Ou bien encore peut-être est-ce moi ce petit lapin bleu, intercesseur entre l'exposition et le spectateur, qui me prie instamment de laisser ici, comme en un vestiaire, l'accoutrement des visites habituelles. Cette tentation de la narration, que les expositions d'ordinaire s'interdisent, je la devine m'attendre dès le seuil de chaque salle franchie, dans le parcours à venir.[450]

Éric Troncy, c'est à noter, fut l'un des fondateurs de la revue « Documents sur

---

ne peut pas dire il faut le *faire*, comme tous les grands artistes le font, dirais-je. Serait-ce vraiment si arrogant ? ».

[449] L'exposition *Collective Dramatically* a été présentée au Magasin, centre national d'art contemporain, à Grenoble, du 26 octobre 1997 au 1er février 1998.

[450] Éric Troncy, « Le spectateur dans l'exposition » in livret de l'exposition de *Dramatically Different*, Grenoble, Le Magasin, 1998, reproduit in Éric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, éd. Les Presses du réel, Dijon, 1998, pp. 105-116.

l'art »[451]. Il est avec Nicolas Bourriaud, un des quatre cofondateurs de cette revue en compagnie de deux artistes : Philippe Parreno et Liam Gillick. La démarche éditoriale de « Documents sur l'art » a été clairement énoncée : elle vise à renouveler le débat critique et replacer l'art dans la sphère sociale. L'esthétique relationnelle naît dans les pages de cette revue tout comme le principe de display[452] dont l'un des premiers emplois est présenté au sein de l'exposition *Collective Dramatically*.

Il existe là un chaînage manifeste entre l'usage de la littérature dans les textes d'exposition et le souci d'intermédiaires, déterminés tout autant à soutenir la création qu'à permettre au public d'y accéder. Cet exemple serait-il un cas particulier ? Non, on doit le reconnaître. Au contraire, ce type d'exemples se multiplie au cours des années 2000. Deux d'entre eux nous semblent particulièrement importants à signaler : *The die is cast (Les dés sont jetés)*[453] sous la direction de E. Mangion et *Reste l'air et le monde*[454] dont le commissariat a été assuré par J.C Vergne. *The die is cast (Les dés sont jetés)* :

---

[451] Fondé en 1992 par Nicolas Bourriaud, Éric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick, actif jusqu'en 2000, le magazine *Documents sur l'art* était consacré à la culture contemporaine : interviews d'artistes, textes critiques et théoriques, avec, pour chaque numéro, un artiste invité comme « guest editor » à concevoir en toute liberté un cahier d'une quarantaine de pages.

[452] Pour E. Troncy, il n'y a rien de plus ennuyeux qu'une exposition qui revendique une thématique ou une synthèse de ce que serait ou devrait être l'art contemporain. E. Troncy propose alors de faire de l'exposition un étalage ou un *display* d'objets qui n'imposerait plus aucune autorité de forme et de contenu des œuvres. Le *display* permettrait de rendre plus vivant l'espace et de consommer sans complexe les objets qui sont donnés à voir et à expérimenter. » in Larys Frogier, « Relations polémiques », *Critique d'art* n°13, Printemps 1999, disponible en ligne : https://journals.openedition.org/critiquedart/2468 (dernière consultation en juillet 2019).

[453] L'exposition *He die is cast (Les dés sont jetés)* a été présentée du 26 juin 18 octobre à La Villa Arson, centre national d'art contemporain.

[454] L'exposition *Reste l'air et le monde* a été présentée au FRAC Auvergne du 17 mars au 17 juin 2018.

la première exposition monographique de Ryan Gander, artiste britannique invité par E. Mangion à six reprises en six ans[455]. Cette fréquence d'invitation inhabituellement élevée, souligne l'extrême intérêt du directeur de la *Villa Arson* à l'égard de Gander et bien plus encore. Cet intérêt souligne une vraie complicité d'esprit sur la nature et la fonction de l'art. Dans le texte mis à disposition du public à l'occasion de *The die is cast (Les dés sont jetés)*, on retrouve au sujet de R. Gander, toutes les principales préoccupations de E. Mangion :

> Ryan Gander opère par va-et-vient entre autobiographie et fiction, vérité et mensonge, visible et invisible. Le plus frappant est de constater que chacune de ses pièces fonctionne comme un *incipit*. Le reste du récit est à inventer, comme si l'artiste ne nous en dévoilait que quelques bribes afin de nous inviter à activer notre imagination.[456]

Le cas est tellement particulier et visible qu'un collectif de graphistes, nommé Åbäke, est chargé de réaliser une édition monographique à propos de R. Gander avec comme mission principale de déterminer les raisons pour lesquelles le travail de Ryan Gander est tellement apprécié en France et d'identifier particulièrement ses liens avec la Villa Arson. L'ouvrage commandé par E. Mangion lui-même est intitulé *Le Dit du dé* [457] et a pour originalité de se présenter comme une « bande dessinée » avec les nombreuses expérimentations éditoriales et graphiques que ce format suscite. La réponse à

[455] De 2006 à 2012, à la *Villa Arson*, Ryan Gander a mené une résidence, présenté une exposition monographique et a participé à quatre expositions collectives.

[456] Extrait du texte mis à disposition du public à l'occasion de *The die is cast (Les dés sont jetés), op.cit.*

[457] *Le Dit du Dé,* Ryan Gander, éd. Les presses du réel, Dijon, 2012.

la question : pourquoi le travail de R. Gander est-il si apprécié en France et par E. Mangion ? nous paraît aller dans le sens de notre thèse. Les réponses fortes, heureusement pour nous, ne figurent pas dans l'édition monographique de l'artiste.

L'exposition collective *Reste l'air et le monde* a adopté un principe assez simple pour autant longuement défini dans le journal de l'exposition :

> Pas de cartels aux murs pour renseigner le nom des artistes ou le titre des œuvres, pas de longues notices explicatives dans ce livret d'exposition. C'est ce que nous entendons par "entière liberté" et "totale responsabilité", en accordant ainsi à l'intuition son sens le plus littéral : l'action de contempler et de laisser les représentations se former dans l'esprit par la sensation. Pour une fois, laissons de côté les textes, les notices et les modes d'emploi et accordons-nous un temps supplémentaire pour rencontrer intimement les œuvres. Accordons-nous – surtout – une confiance dans ce que nous voyons sans nous soucier de ce que nous devrions voir ou de ce que nous devrions comprendre.[458]

Absence de texte ? pas tout à fait en réalité, nous avons déjà signalé l'attachement éprouvé par le directeur du FRAC envers lui. Des textes sont bel et bien présents, ceux d'un auteur, Éric Suchère reconnu à la fois comme écrivain, commissaire d'exposition et critique d'art[459]. Cette exposition rejoint le

[458] In livret *Reste l'air et le monde*, exposition présentée au FRAC Auvergne du 17 mars au 17 juin 2018, disponible en annexe, Volume 3, p.137.

[459] En 2018, année de présentation de *Reste l'air et le monde*, Éric Suchère enseigne l'histoire et la théorie des arts à l'École supérieure d'art et design à Saint-Étienne. Il est membre du comité de rédaction de la revue « Action poétique », de la commission « poésie » du Centre National du Livre et directeur artistique de la manifestation « L'art dans les chapelles » qui, depuis 1992, invite une quinzaine d'artistes par an, dans des chapelles sur le territoire du Pays de Pontivy et de la vallée du Blavet.

rêve baudelairien d'une critique poétique, il s'étend même assez largement à son inscription dans l'espace d'exposition et même plus étrangement lui donne une place conséquente dans le journal d'exposition avec un texte page 13. Il faut attendre la page 46 pour voir apparaître la liste intégrale des artistes de l'exposition collective.

Par les artistes

Si, comme nous le pensons[460], l'usage de la littérature en art contemporain questionne, c'est parce qu'il agit considérablement sur la pratique artistique, la littérature agit sur les artistes. Pour s'en rendre compte, les exemples sont de nouveaux fort nombreux, on retiendra ceux de Jean-Max Colard[461]. Significatifs, ils peuvent être largement commentés et nous permettre de distinguer trois types d'usages de la littérature : référentiel, croisé, exclusif.

Par référentiel, nous entendons un usage de la littérature fait d'emprunts symboliques, plus particulièrement à l'aide du titre dont on connaît l'importance. L'exposition *Plan d'évasion*[462] caractérise assez bien ce type d'utilisation :

---

[460] Nous rejoignons sur ce point les deux articles écrits par Patrice Joly, « Derniers usages de la littérature I » et « Derniers usages de la littérature II » in revue *02*, n°67, et n°69. Articles auxquels il faut ajouter celui de Jean-Max Colard, « Quand la littérature fait exposition », *op.cit.,* et un ensemble d'analyses plus particulièrement consacré au rôle de la fiction telle : Guelton Bernard, *Archifiction : quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*, éd. de la Sorbonne, Paris, 2007, sans oublier le premier chapitre de *L'art : une histoire d'exposition* intitulé : « L'exposition comme fiction » *op. cit.*

[461] Jean-Max Colard, « Quand la littérature fait exposition », *op.cit.*

[462] L'exposition *Plan d'évasion* a été présentée du 12 mars au 9 mai 2010 à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne.

> Inspiré par le roman *Plan d'évasion* d'Adolfo Bioy Casarès, le titre de l'exposition renvoie d'emblée à un univers mental dont le scénario et la mise en forme impliquent une dimension carcérale, un parcours labyrinthique et une théâtralisation de ce qui se trame (en l'occurrence dans cette fiction une interversion des cinq sens et des perceptions des prisonniers). Michel François déroule dans l'espace des « plans d'évasion » à l'image d'une pelote de ficelle dont le statut navigue entre objet fini et matérialisation d'un processus, entre saisie de l'instantané et inscription temporelle, entre acte plastique et réflexion métaphysique.[463]

Grâce au titre, le cadre de l'exposition est non seulement fixé, mais aussi détaillé par la référence à laquelle il est lié. Cette référence permet à Michel François d'organiser les différentes salles d'exposition Espace 2 : plan d'une cellule, espace 4 : mur à l'emporte-pièce, espace 12 : pièce à conviction (pavillon brisé), espace 12 : pièce à conviction (pavillon brisé), comme autant de ponctuations (« espaces ») d'un récit qui unit un ensemble d'œuvres initialement conçues de façon autonome.

Autre exemple, autre usage : l'exposition *Et Mason* de Mark Geffriaud[464] croise des caractéristiques littéraires et plastiques tant et si bien que leur union compose l'exposition. M. Geffriaud a conçu *Et Mason* à la manière d'une table des matières, en présentant un papier peint sur lequel figure des documents divers habituellement affichés sur le mur de son atelier. Durant l'exposition, il invita deux critiques d'art à formuler avec lui la préface de celle-ci.

---

[463] In guide du visiteur mis à disposition du public lors de l'exposition *Plan d'évasion*, disponible en annexe, Volume 3, p.182.

[464] L'exposition *Et Mason* présentée à la Galerie Édouard-Manet, École municipale des Beaux-Arts de Gennevilliers, a été présentée du 8 avril au 5 juin 2010.

Dans ce cas, l'artiste emprunte à la littérature des éléments structurels du livre et, grâce à eux, rend publiques les archives de son processus artistique sous forme de documents variés (textes, photos, dessins, etc.). Dans la relation qu'entretient la littérature à la pratique artistique de M. Geffriaud, la boucle est bouclée lorsque ces archives sont validées ou légitimées par le discours des critiques d'art[465] invités à préfacer l'exposition. L'exposition *Et Mason* de M. Geffriaud se présenta comme un livre ouvert sur le principe même de la création artistique sans que l'on puisse vraiment dire où commence et où s'achève la fiction.

Dans l'exposition, l'usage de la littérature par les artistes peut être exclusif. C'est le cas avec *The Square in a Forest* [466] (Fig.8), une chronique d'exposition[467] diffusée anonymement au Palais de Tokyo en 2006 par Benoît Maire alors résident-chercheur au Laboratoire de création du Palais de Tokyo. Cette œuvre à la limite du visible, en tout cas avec peu de visibilité (elle ne fut pas signalée), est aussi une œuvre à la limite de la pratique artistique si l'on considère ses qualités plastiques, mais elle renvoie paradoxalement uniquement à des œuvres qui plus est contemporaines. L'usage exclusif de la

[465] Elodie Royer et Yoann Gourmel, « Une préface », conférence du mercredi 5 mai 2010, Galerie Édouard-Manet, École municipale des Beaux-Arts de Gennevilliers.

[466] Benoît Maire, *The square in a forest*, 2008, impression numérique sur papier, coll. CNEAI.

[467] L'exposition existe de deux façons. Le livre est une œuvre de Benoît Maire exposée par le Palais de Tokyo et cette œuvre, comme dans un jeu de mise en abîmes, est une exposition fictive mais potentiellement possible de Gabriel Orozco, Ryan Gander, Balthus, Seth Price, Liam Gillick, Marcel Duchamp, Donald Judd, John McCracken, Ian Wilson, Ugo Rondinone, Sturtevant, Lee Lozano, Dan Graham, Reena Spaulings, General Idea, Steven Parrino, Adam Pendleton, Brice Marden, Martha Rosler, Marcel Broodthaers, John Armleder, Phillipe Thomas, Pierre Joseph, Cercle Ramo Nash et Pierre Klossowski.

littérature dans une exposition ne signifie pas fatalement la disparition totale d'une présence artistique.

Pour reprendre à notre compte la pensée de l'artiste Philippe Parreno, l'important n'est pas de comprendre le « changement de structures, hier linéaires, aujourd'hui hypertextuelles, mais de chercher à savoir ce que ces structures narratives, qui ne sont que des outils, produisent » (entendu, sur l'art). Pour P. Parreno, ces structures opèrent « de la fiction vers le réel. Il prolonge la fiction dans le réel »[468]. Nous dirions volontiers pour poursuivre cette idée : l'usage de la littérature en art permet à l'art d'être plus « réel ». Ce gain de « réel », apporté paradoxalement par la fiction, permet une compréhension de la pratique artistique, là où on ne l'attendait pas. C'est l'un des enseignements de nos recherches, déjà discrètement présent dans l'exemple du projet éditorial mené par le FRAC Aquitaine, *Fiction à l'œuvre.*

Notre étude se limite aux textes mis à disposition du public dans les expositions d'art contemporain, à l'exception des textes présents sur les œuvres elles-mêmes hors œuvres textuelles publiées par les artistes. Prendre conscience d'un usage formel du livre nous parait suffisamment important pour faire légèrement exception à notre règle. On ne peut guère répondre aux craintes d'une littérarisation de l'art sans évoquer brièvement le cas d'au moins une œuvre, à notre sens significative, de l'usage du livre comme matière plastique. Cet exemple, nous l'avons trouvé auprès de l'artiste Babeth Rambault[469]. Pour introduire un texte à son sujet, Julie Portier[470] cite des

[468] Philippe Parreno, « Pièces versées au contentieux relatif au temps libre » in *Speech Bubbles*, Les Presses du réel, Dijon, 2001, p. 87 (cité par Jean-Max Colard, « Quand la littérature fait exposition », *op.cit.).*

[469] Diplômée des Beaux-Arts de Bordeaux en 1997, Babeth Rambault a participé à de nombreuses expositions collectives en France et à l'étranger. En

propos de Mike Kelley :

> Dans la mesure où l'art est essentiellement, pour moi, une remise en question de l'ordre, toute œuvre d'art doit presque nécessairement contenir quelque chose qui en nie la validité. Ainsi l'œuvre d'art doit-elle avoir une sorte de dysfonctionnement, du moins, un semblant de dysfonctionnement.[471]

La pratique de Babeth Rambault joue du dysfonctionnement, et c'est à ce jeu que l'artiste va se prêter à la suite de l'invitation faite par la revue « Hypertexte ». Cette revue, c'est à noter, propose d'observer, de produire et de diffuser « des formes entre exposé et exposition »[472]. La quatrième de couverture, l'espace éditorial proposé à l'artiste, traditionnellement consacré à un énoncé de présentation de l'ouvrage devient sous l'objectif de Babeth Rambault, une occasion de renverser les rôles entre l'image et le texte[473]. *Allô ? Hercule Poirot ?* - c'est le nom de la photographie - se présente sous les traits d'un ensemble de livres entassés comme maladroitement exposés au regard. Cette présence confuse en quatrième de couverture délivre un étrange message composé des titres des ouvrages empilés : *Allô ? Hercule Poirot ?*

2012, le Centre d'art *le Parvis*, à Pau lui consacre une exposition monographique intitulée *Landbarras*.

[470] Julie Portier est journaliste, critique d'art et commissaire d'exposition. Elle écrit régulièrement pour *Le Quotidien de l'art* et d'autres revues spécialisées, ainsi que des textes pour des publications monographiques d'artistes ou des catalogues d'expositions (« Finir en beauté, les fictions politiques de Bertille Bak », in Journal des Églises ne12, « L'artiste en commissaire », in Les Pléiades, 30 ans des Fonds régionaux d'art contemporain (Flammarion), Stardust - 26èmes ateliers du Frac des Pays de la Loire.

[471] Mike Kelley, « Entretien avec Jean-François Chevrier », Galerie Magazine, Paris, 1991, p. 89, cité par Catherine Grenier in Dépression et subversion (les racines de l'avant-garde), Paris : Centre Pompidou, 2004.

[472] In revue *Hypertexte* n°1, « Passer à l'acte », éd. Spector, Toulouse, 2008.

[473] *Id.*

(suivi de) *Le poète* (suivi de) *Il est mort les yeux ouverts* (suivi de) *Le couteau sous la langue*. Formule équivoque, image-fiction adossée à un livre consacré au discours sur l'art et à l'exposition, la fiction est utilisée ici comme une ressource inépuisable de dialogue entre l'art et la littérature. Prétendre que l'utilisation des ressources de l'art et de la littérature est à sens unique est une erreur, l'un comme l'autre au tournant du XXI^{ème} siècle n'ont de cesse de s'alimenter mutuellement.

3.1.3. Cinq études de cas d'art textuel

Ces cinq cas ont été choisis en raison de l'hétérogénéité de leur parcours (formation initiale, vie professionnelle, type de pratique plastique). Ces artistes nous offrent un panorama, si ce n'est exhaustif, en tout cas doté de caractéristiques très différentes que nous pouvons brièvement commencer à décrire. À titre d'exemple : Levé est le seul autodidacte, Soyer et Delbecq ont participé à la collection *Fiction à l'œuvre*, Paviani est artiste, mais aussi commissaire d'exposition et critique d'art, enfin E. Watier est le seul des cinq cas à avoir passé et obtenu un DSRA.

Édouard Levé

Édouard Levé[474] est sans aucun doute l'exemple le plus tragique[475] d'une entreprise artistique intimement liée à l'existence, à l'image, au récit et à l'écrit. Engagé par la série photographique intitulée *Rêves reconstitués* dont le *Premier rêve reconstitué* date de 1998[476], sa démarche visuelle va progressivement se compléter par l'écrit avec un premier texte

[474] Édouard Levé était un artiste reconnu, exposé de nombreuses fois en France (*Édouard Levé*, Les Abattoirs, Toulouse, *Les biches*, 40mcube, Rennes, 2007, *Édouard Levé*, Centre d'art contemporain d'Orléans, 2006). Levé est également l'auteur de textes (*Journal*, P.O.L, *Autoportrait*, P.O.L., 2005, *Suicide*, P.O.L, 2008).

[475] Edouard Levé s'est suicidé le 15 octobre 2008, jour de l'ouverture de la Foire Internationale d'Art Contemporain, dix jours après avoir déposé à son éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens (P.O.L), son dernier ouvrage biographique intitulé *Suicide*.

[476] Nos soulignons ici la date inaugurale de la démarche d'Edouard Levé parce qu'elle coïncide étrangement avec les dates clés du début de la période que nous étions au sujet de la place du texte dans les expositions d'art contemporain.

autobiographique : *Journal* [477]*.* Ce titre est une façon d'égarer le lecteur sur la piste d'un journal intime qu'il n'est pas, E. Levé lève le voile en quatrième de couverture :

> C'est un journal : terrorisme, guerre civile, guerre, dictature, catastrophe, diplomatie, politique, économie politique, agriculture, manifestation, religion, people, vie sociale, vie locale, transport, accident, médias, justice, homicide, suicide, viol, pédophilie, drogue, vol, folie, économie, entreprise, bourse, science, technologie, annonce immobilière, annonce de décès, annonce de naissance, offre d'emploi, météo, sport, littérature, art, musique, théâtre, danse, cinéma, télévision.[478]

Une somme de mots, les échos d'une violence ressentie et mise à distance par l'auteur. Cette marque de violence est aussi celle d'une souffrance chez E. Levé. Le signe, pour nous symptomatique, non seulement de la difficulté de E. Levé à être, affecté par de douloureuses dépressions, mais également à être artiste et écrivain. Toute raison gardée et avec la retenue nécessaire dans l'usage d'un tel exemple, E. Levé n'a pas vraiment existé en dehors de la terrible pression de vivre et de mettre en récit la création de sa propre image. E. Levé et son œuvre, rassemblés en un même corps, est un Musée du Rêve comme le note Jean-Max Colard :

> Ce n'est pas seulement sa première série, matricielle, fondatrice, des « rêves reconstitués », suite de scènes énigmatiques directement empruntées à l'activité onirique de l'artiste, c'est par moments toute l'œuvre photographique d'Édouard Levé qui m'apparaît sous le signe du rêve. Jusqu'à cette phrase extraite de son Autoportrait qui résonne à la

[477] Édouard Levé, *Journal*, éd. P.O.L, Paris, 2004.

[478] Quatrième de couverture de Levé Édouard, *Journal*, *ibid.*

> fois comme un projet initial et un point d'aboutissement de tout son travail : « J'ai eu l'idée d'un Musée du Rêve ».[479]

Ce « Musée du Rêve » était sans doute bien plus sinistre que J.M Colard pouvait le croire. Comment ne pas traduire le suicide de E. Levé, le jour d'ouverture de la FIAC, en déclaration d'antipathie envers le monde de l'art ? Comment ne pas voir à travers cet exemple, le signe d'un manque d'intérêt envers un artiste parce qu'il est aussi écrivain ? Le manque de reconnaissance de E. Levé ne se situe pas à l'endroit de son travail photographique ou littéraire, l'un et l'autre ont été consacrés, mais bien plutôt par l'absence d'une reconnaissance commune capable de ne faire aucune différence entre l'un et l'autre, de ne pas diviser l'existence de E. Levé. Cette reconnaissance n'aurait rien changé au projet artistique et à l'existence de E. Levé programmé pour en finir avec cette distinction entre l'image et l'écrit à travers son suicide. Si l'on peut tirer un enseignement d'une telle tragédie, elle est peut-être dans l'urgence d'une transformation de notre regard sur l'art.

Sabrina Soyer

À l'École des Beaux-Arts de Bordeaux où elle était étudiante en 2010, Sabrina Soyer [480] s'intéresse aux formes du discours, en suivant les séminaires d'anthropologie de l'art de Fabien Vallos[481]. F. Vallos est alors

---

[479] Jean-Max Colard in *Extrait de Textes*, éd. Loevenbruck, Paris, 2007, p.7.

[480] Sabrina Soyer est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux et de la Haute École d'Art et de Design de Genève (HEAD). Elle a exposé au Centre d'Art de Pouygue-les-eaux, à la HEAD à Genève en 2012 au Consortium de Dijon, 2013 et a participé à « Évento », Biennale d'art contemporain de Bordeaux en 2011.

[481] Fabien Vallos a été de 2005 à 2014 professeur de philosophie à l'École d'enseignement supérieur d'art de Bordeaux. Il est actuellement professeur de

directeur des éditions Mix qui éditent *Fiction à l'œuvre* projet éditorial initié par Claire Jacquet, directrice du FRAC Aquitaine. En 2011, la rédaction du quatrième ouvrage de la collection est confiée à Sabrina Soyer. *Rrrrrrroooooooommmmmmme*, c'est son titre, ne répond pas aux attentes de C. Jacquet. C'est en tout cas ce que nous laisse entendre S. Soyer dans l'entretien que nous lui consacrons au sujet de *Fiction à l'œuvre* : « Claire attendait un texte plus proche de l'œuvre, des textes que l'on peut lire dans le tramway ». Invitée par C. Jacquet à lire un extrait de son texte à la fondation Ricard[482], elle décide de faire une déclaration pour revenir sur les attentes dont elle était l'objet :

> Ce qui me paraît être l'enjeu, aujourd'hui, de ce projet, c'est justement cette histoire de parallèle entre un texte et une œuvre, et comment cette opération peut amener à reconsidérer les frontières mais aussi les rapports entre un texte et une image. À ce titre, je me suis demandé quelle est donc ou quellle peut être la fonction ou la vocation ou la qualité de ce parallèle en terme d'exercice : est-il porteur d'un sens ou amène-t-il plus généralement à se poser la question sur la circulation d'un sens, ici, entre un texte et une image […] Dans ce contexte, *Fiction à l'œuvre* m'a semblé être une très belle occasion pour réfléchir de manière ciblée à un type de rapport entre langage et représentation, et si je dois dire ici la manière dont j'ai procédé je dirais qu'il s'agissait pour moi de proposer un texte qui ne parle pas, du moins directement, de l'œuvre.[483]

---

philosophie et coordinateur de la recherche à l'école Nationale supérieure de la photographie d'Arles et à l'École supérieure d'art d'Angers. Depuis 2006, il est le directeur des éditions Mix.

[482] Le 9 février 2011.

[483] Soyer Sabrina, déclaration dite de « Ricard », 2011, disponible en annexe, Volume 2, p.148.

L'intérêt de cette déclaration ne réside pas dans son caractère contestataire, même si à bien des égards elle s'apparente à un manifeste, il se trouve dans le regret de S. Soyer. Dans les réponses données au sujet de *Fiction à l'œuvre* S. Soyer laisse ressentir une certaine déception :

> C'est intéressant, cette commande et les écarts entre le commanditaire et l'auteur, ce que cela dit du rapport de l'image dans la littérature, c'est quelque chose qui n'est pas résolu...J'ai essayé de proposer une forme de parallèle, un équivalent.[484]

Á ces mots, nous pouvons comprendre le poids et la raison d'un malentendu. *Fiction à l'œuvre* propose au public une « médiation » littéraire de l'art contemporain. Or, une œuvre est d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous. La collection n'est pas dédiée à la création littéraire et ne prend pas les risques éditoriaux d'une maison d'édition dédiée à la littérature et plus particulièrement dans des formats expérimentaux. La relative prise de risque de *Fiction à l'œuvre* est perceptible dans le choix des auteurs. Le type d'écriture, proche de la poésie, la reconnaissance dans ce domaine des auteurs choisis ou, lorsque ce n'est pas le cas, leur relation étroite avec l'art contemporain[485] expliquent l'inconfort de S. Soyer, encore étudiante en école d'art, et dont l'écriture tente d'échapper à toute classification.

Rrrrrrroooooooommmmmmme est un cas particulier dans l'ensemble des ouvrages de la collection *Fiction à l'œuvre,* une proposition littéraire pourtant conforme au projet si l'on en juge la fin de la déclaration de S. Soyer :

> En ce sens, *Fiction à l'œuvre* a été pour moi l'occasion d'éprouver la sensation d'un hors-champ du langage, de poser l'hypothèse d'une existence parallèle, hybride, à l'intérieur même de l'objet signifiant qu'est le langage. [486]

---

[484] Entretien de Sabrina Soyer disponible en annexe, Volume 2, p.148.

[485] Nous vous renvoyons à l'analyse de la collection *Fiction à l'œuvre.*

[486] Soyer Sabrina, déclaration dite de « Ricard », *op.cit.*

S. Soyer a poussé dans ses retranchements le projet éditorial de C. Jacquet ; elle a placé la relation texte-image au cœur de son écriture et l'a poussée hors des limites implicites fixées par la directrice du FRAC Aquitaine. Cette résistance à se laisser imposer des limites expliquerait-elle aussi l'investissement de S. Soyer dans *The Cheapest University*, une école d'art pensée par les artistes dont elle est une des fondatrices ?

Laetitia Paviani

Sabrina Soyer et Laetitia Paviani[487] ont été formées dans la même école d'art, celle où en 2014, des étudiants ont conçu une École de Nuit[488]. L'une et l'autre ont en commun Fabien Vallos, enseignant en philosophie aux Beaux-Arts de Bordeaux (2005-2014) et directeur des éditions Mix (depuis 2006). Dans sa démarche, on retrouve sans grande surprise une certaine défiance à l'égard des discours établis et un vif intérêt à travailler là où ils se construisent et peuvent se déconstruire. Interrogée par Fabrice Reymond[489], elle déclare assez ouvertement : « J'ai mis plusieurs années à me rendre à

---

[487] Laetitia Pavianni a été formée à l'École des Beaux-arts de Bordeaux où en 2011 elle coorganise en compagnie de Fabien Vallos l'exposition intitulée *Tout doux*. Commissaire d'exposition (*Sweating as distribution co-commissariat, Le commissariat, Paris, 2015)*, artiste (*Andrew*, exposition collective, La Galerie, Noisy-Le-Sec, 2013), elle publie également de nombreux textes auto-édités.

[488] Se référer à la partie intitulée : Portrait de l'artiste en enseignant / Des écoles d'artiste.

[489] L'entretien réalisé par F. Reymond est initié par une question : « Tu es plutôt artiste ou écrivain et pourquoi ? ». La réponse de L. Paviani a servi à la rédaction d'un article pour le hors-série d'*Art Press* « Écoles d'art, nouveaux enjeux ». (Fabrice Reymond, « Ut pictura poesis » in « Écoles d'art nouveaux enjeux » in *Art Press*, trimestriel ne22, août-septembre-octobre 2011, p. 31).

l'évidence que les formes que je produisais avaient fini par être de pénibles justifications de mon propre discours. » et d'ajouter que ce qui la motivait était :

> L'existence même de ce discours, les coulisses, l'échafaudage mental autour de l'œuvre…C'est en effet un des intérêts de l'art de construire des socles gigantesques pour n'y déposer parfois qu'une aiguille, des sommes de recherche, de réflexion, de mobilisation humaine et financière pour ne montrer finalement presque rien, qu'une aiguille mais peut être celle de la botte de foin. [490]

Depuis sa formation à Bordeaux, les œuvres d'art sont restées à la source de l'écriture de Laetitia Pavianni comme inspiration et comme méthode de composition. La multitude de ses expériences artistiques (organiser des expositions, pratiquer l'art, écrire) l'amène à formuler une attitude critique qu'elle qualifie elle-même de « fantaisie », dans le sens anglo-saxon « fantasy » qui embarque les notions de fantasme, de fiction, de mythe et de merveilleux. L'art textuel de L. Pavianni est une pratique transgenre qui se soucie peu des catégories dans lesquelles les éventuels observateurs de sa démarche pourraient vouloir la placer. Cette caractéristique est précisément une de celles que nous pouvons nommer l'art textuel.

Marcelline Delbecq

Marcelline Delbecq[491] a suivi une formation en photographie. Lorsque C.

[490] in « Écoles d'art nouveaux enjeux », *Art Press*, *op.cit.*

[491] Marceline Delbecq a étudié la photographie à Chicago (Columbia College) puis à New York (ICP) de 1995 à 1997. Elle a obtenu un DNESP aux Beaux-Arts de Caen en 2002, puis un DESS Arts de l'exposition à l'Université Paris X-Nanterre en 2003. Elle est l'auteure de nombreux textes dont *Pareidolie* fiction d'après l'œuvre *Returning* (1975-1977) de Robert Barry édité par le FRAC

Jacquet lui demande de participer à la collection *Fiction à l'œuvre*, elle choisit naturellement, elle nous le déclare dans l'entretien que nous lui consacrons, un ensemble de photographies parce qu'elle lui offrait une trame. Cet ensemble, une œuvre de Robert Barry intitulée *Returning* (1975-1977)[492], est composé d'un diaporama. M. Delbecq a intitulé son texte « Paréidolie », ce qui étymologiquement signifie en grec ancien *para*-, « à côté de », et *eidôlon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme ». Une paréidolie consiste à associer un stimulus visuel informe à un élément identifiable, souvent une forme humaine ou animale.

À la lecture de l'entretien que nous avons réalisé avec M. Delbecq nous pouvons appréhender la démarche littéraire de l'auteure :

> *Returning* proposait tout ce qui m'intéresse : une œuvre faite de photographie, de texte, de noir, de mouvement, de fixité, de temporalité, d'infinitude des interprétations. […] En ce qui me concerne, tout mon travail d'écriture vient de l'image, de l'apprentissage de la photographie à mon intérêt pour le médium cinéma. […] L'image déclenche chez moi un immédiat désir d'écrire.[493]

On mesure assez aisément la différence d'approche entre S. Soyer et M. Delbecq. La proposition de C. Jacquet est pour S. Soyer une occasion d'expérimenter une écriture au contact d'une problématique délicate, celle du rapport texte-image. Pour M. Delbecq, l'œuvre à partir de laquelle elle a écrit lui

---

Aquitaine et Mix éditions, dans la collection *Fiction à l'œuvre* Marceline Delbecq a participé à de très nombreuses expositions collectives et monographiques en France et à l'étranger.

[492] Robert Barry, *Returning*, (1975-1977), installation diaporama de 81 diapositives projetées en boucle suivant un ordre prédéfini. Cette projection, ponctuée par le cliquetis de l'appareil, alterne une image, un plan noir, un texte, un plan noir, une image, un plan noir, un texte, coll. FRAC Aquitaine.

[493] Entretien de Marceline Delbecq disponible en annexe, Volume 3, p.145.

a offert de multiples interprétations. Au-delà de la maturité du style, la démarche littéraire de S. Soyer et M. Delbecq n'est pas comparable. M. Delbecq a souhaité interpréter une œuvre. Interpréter est précisément l'action de l'intermédiaire en art selon Jean-Charles Vergne[494]. Interpréter, c'est pour le directeur du FRAC Auvergne, être capable de « passer d'une langue à une autre ». En ce sens, l'art textuel de M. Delbecq, en tout cas dans l'exemple de *Fiction à l'œuvre,* est une forme de transition de l'image vers le texte. Cette capacité à transiter de l'un vers l'autre est une autre des caractéristiques de l'art textuel.

Éric Watier

Depuis la fin des années 1980, Éric Watier[495] publie, expose, offre un ensemble d'imprimés qu'il prend grand soin de ne pas nommer « œuvres ». Cet artiste a collaboré avec de nombreuses structures dédiées aux livres d'artistes, le Centre Des Livres d'Artistes[496] et le Cabinet du Livre d'Art[497]

[494] Se reporter à l'entretien consacré au directeur du FRAC Auvergne en annexe.

[495] Éric Watier est architecte de formation. Depuis la fin des années quatre-vingt, E. Watier fait des imprimés : photocopies, livres, affiches, tracts, cartes postales, etc., ces livres sont généralement gratuits. En 2000 les éditions Incertain Sens (Rennes) publiaient *L'inventaire des destructions*, une centaine d'histoires d'artistes détruisant volontairement leur travail. « Donner c'est donner » est un autre texte qui rassemble une soixantaine de chroniques évoquant des dons d'œuvres orchestrés par les artistes eux-mêmes. Depuis 2006, *BLOC*, une réédition de plus de trois cents livres de E. Watier sont gratuitement téléchargeables.

[496] Le Centre Des Livres d'Artistes (cdla) est basé depuis 1994 dans le centre de la France, en Limousin, à Saint-Yrieix-la-Perche. Il est à la fois un lieu de conservation d'une collection de livres d'artistes et un lieu d'exposition, le seul lieu en France à montrer exclusivement ce type de publications. Les expositions sont accompagnées de la publication d'un livret de 8, 16 ou 32 pages, ouvrage gratuit mis à la disposition du public. Au fur et à mesure des expositions, ces publications constituent le catalogue de la collection.

baptisé « Sans niveau ni mètre »[498] par son fondateur Bruno Di Rosa[499]. L'ironie du titre du CLA n'est certainement pas pour déplaire à E. Watier dont l'ensemble du travail est disponible gratuitement sur internet et doit être édité par l'acquéreur. Les principes de « l'open source » et du « Do It Yourself » [500] s'apparente à un engagement de libre circulation des biens. Historiquement, ces principes viennent de communautés alternatives à obédience libertaire. De là à décrire E. Watier sous les traits d'un artiste « anarchiste » serait trop spéculer. Les réponses aux questions que nous lui avons posées au sujet de sa démarche nous en apprennent un peu plus. Lorsqu'on lui demande s'il souhaiterait se passer de commentaires, E. Watier répond :

> Le travail devrait pouvoir fonctionner seul. C'est une chose très importante pour moi : que l'objet puisse exister seul, sans commentaires, même si les commentaires peuvent permettre un enrichissement de sa lecture.[501]

---

[497] Conçu comme un lieu dédié aux publications d'artistes, le Cabinet du livre d'artiste (CLA) répond à un souci de diffusion de l'art imprimé auprès d'un public non spécialisé. Il a été réalisé en 2006 par l'artiste et écrivain Bruno Di Rosa qui a choisi pour sa fabrication une esthétique du bricolage et de la récupération. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il l'a baptisé « Sans niveau ni mètre ».

[498] *Sans niveau ni mètre* est également le nom du Journal du Cabinet du livre d'artiste publié conjointement par les Éditions Incertain Sens, le Fonds régional d'Art contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes.

[499] « Artiste et écrivain, Bruno Di Rosa développe une pratique tournée essentiellement vers la lecture et l'écriture. Une grande part de son travail consiste à recopier des textes littéraires, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Regrets* de Joachim du Bellay..., ou encore à en poursuivre l'écriture, récemment *Le roman de la rose*. En recopiant ces écrivains, Bruno Di Rosa ne cherche nullement à les effacer mais plutôt à montrer, tel un passeur, que le proche et le lointain ne séparent pas les auteurs, éternellement reliés par le fil de l'écriture » (Source CNAP).

[500] Ce sont les anglicismes donnés aux deux pratiques, celle de la mise à disposition gratuite et celle de la fabrication maison.

[501] Entretien d'Eric Watier disponible en annexe, Volume 3, p.200.

Tout comme Soyer et Paviani, E. Watier semble s'ennuyer des catégories fixées par la distinction entre les disciplines ou domaines artistiques. Lorsque nous l'interrogeons sur la place qu'il accorde à la « littérature », E. Watier exprime son ennui : « J'en lis peu (à part la poésie). Et, cela ne m'avait jamais frappé, mais je trouve le mot un peu vieillot (un peu comme le mot beaux-arts) »[502].

L'artiste est également critique au sujet des textes mis à disposition du public dans les expositions, ils sont d'après lui : « souvent catastrophiques : trop courts, trop simplistes, rarement centrés sur des questions importantes ». Ce jugement assez négatif s'explique aisément, l'art-textuel de E. Watier défiant toute forme d'institutionnalisation. En cela, il renoue ou prolonge l'esprit des pionniers du livre d'artistes pour lesquels l'imprimé était un espace de liberté, une alternative aux musées et aux galeries d'art.

Sans être exclusifs, ces exemples démontrent la richesse des approches textuelles en matière d'art contemporain. Ils soulignent des pratiques, des usages et des modes d'emploi du texte par des artistes qui dépassent largement le cadre établi d'une distinction entre domaines artistiques. Ces approches prolongent l'histoire déjà fort riche des relations entretenues entre art et littérature, de l'importance du livre comme support artistique et enfin celle d'un type de littérature, fruit d'un processus autant littéraire qu'artistique.

Doit-on craindre cette relation ou s'en réjouir ? Au vu de la qualité des productions réalisées au tournant du XXI^{ème} siècle, il faudrait être d'un grand scepticisme pour ne pas accorder aux fruits de cette relation, l'attention

[502] Entretien d'Eric Watier disponible en annexe, Volume 3, p.200.

qu’ils méritent et disons-le : l’utilisation, si ce n’est du texte, en tout cas des mots par les artistes est devenu incontournable.

Dans la brièveté de sa forme, le titre des œuvres est un élément textuel nécessaire à la production artistique. Comprendre ce que signifie le titre des œuvres d’art contemporain et les façons de l’utiliser est aussi une bonne manière de répondre à l’inquiétude, si elle existe ou persiste, d’une possible littérarisation du domaine plastique.

Chapitre 2 :
Ce que dit le titre ?

3.2.1. Cinq types de titre

Notre typologie s'inspire des écrits de Bernard Bosredon[503] enrichie par la recherche menée par l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre » de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)[504]. Le champ de l'analyse des titres a connu ses premières explorations, le terrain de recherche a acquis des fondations solides, notamment en matière de typologie.

Les termes « titre descriptif » ou « référentiel » sont d'usage courant. Nous avons confronté leur définition à une partie de notre corpus, plus spécialement aux journaux d'exposition du CAC *La Galerie*. Chemin faisant, il nous a semblé nécessaire d'en proposer d'autres, par forcément inédits, mais qui caractérisaient la réalité des titres que nous avons analysés. En plus des titres « descriptifs » ou « référentiels » nous ajoutons donc dans notre démonstration les titres dits « poétiques », « décoratifs » et un type particulier le « titre d'exposition ».

[503] Bosredon Bernard, *Les titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, éd. P.U.F., Paris, 1997.

[504] L'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) développe une discipline nouvelle nommée titrologie. Nous pensons notamment aux travaux réalisés par Marianne Jakobi à l'origine de cette recherche de l'ITEM : *Jean Dubuffet et la fabrique du titre* (CNRS éd., Paris, 2006) et à la publication de la *Fabrique du titre* (CNRS éd., Paris, 2012). Ces publications témoignent d'un champ de recherche inédit et fertile en découvertes. Avec quatre thèses en préparation concernées par la place du texte dans l'histoire de l'art moderne ou contemporain, sous la direction de Marianne Jakobi (ITEM, CHEC, Centre André Chastel), le Centre d'Histoire « Espaces & Cultures » (CHEC) participe pleinement à cet élan scientifique.

Le titre descriptif

Le titre descriptif répond à une préoccupation principale : utiliser le titre à la périphérie la plus lointaine de l'œuvre. Cette mise à distance du titre trouve sa limite dans sa fonction principale, nommer l'œuvre. Comme le note Pierre-Marc de Biasi, « à l'inverse du purisme qui se méfie des mots par déférence envers l'autonomie expressive des arts plastiques » des artistes revendiquent « le geste de nommer comme l'un des actes fondateurs de l'œuvre ou du moins comme l'une de ses composantes majeures »[505]. Ces artistes, ou plutôt les titres qu'ils produisent, permettent d'envisager plusieurs types de titre.

La définition du titre descriptif peut s'apparenter à cette célèbre formule que l'on attribue à Frank Stella, « you see what you see ». Centré sur le medium, ce type de titre est composé uniquement de ses éléments techniques. Utiliser un titre descriptif, c'est réduire l'espace d'interprétation ouvert par le titre en utilisant sa fonction principale, celle de nommer, de la façon la plus limitée possible, la moins expressive, la plus littérale. L'emploi du titre descriptif, parce qu'il permet des variantes aussi différentes que sont multiples les matériaux utilisés, peuvent permettre une singularité titrologique. Le titre descriptif peut se servir d'une brièveté économe. Le titre *Compresseur* (Fig.9) donné par Vincent Ganivet est une installation tout bonnement réalisée avec un compresseur.

Une autre caractéristique du titre descriptif est d'ouvrir l'œuvre à l'interprétation. Les différents degrés d'interprétation reposent sur la plus ou moins grande autonomie du titre par rapport à son objet : l'œuvre intitulée.

[505] de Biasi Pierre-Marc, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », *op.cit.*, p. 33.

L'importance de cette autonomie varie elle-même en fonction du traitement descriptif opéré par le titre. L'œuvre intitulée *A portrait of the artist conceiving this title* (Fig.10) de Ryan Gander permet de comprendre ce mécanisme. Ce titre décrit ce que l'œuvre montre : le portrait d'un homme de dos visiblement en train de réfléchir. Ce titre a les attributs du titre descriptif tel qu'on l'a précédemment défini, mais sans en partager l'objectif. Au contraire même, les stratégies de Ryan Gander et Vincent Ganivet sont radicalement différentes.

Là où Vincent Ganivet essaye de vider le titre de toute emprise sur l'œuvre, Ryan Gander favorise un « aller-retour » entre la lecture du titre et l'image qui est en l'occurrence une thermo-photographie de l'activité cérébrale d'un sujet. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'adopter une posture mimétique où ce qui constitue l'œuvre est décrit, mais le type de description varie, d'un côté elle est le plus factuelle possible, de l'autre elle engendre des interprétations.

Le titre poétique

Une des caractéristiques du titre est, par la distance qui le sépare de l'œuvre, de trouver une certaine autonomie. Cette autonomie donne à l'intitulation une grande liberté d'expression. Le titre poétique utilise pleinement cette liberté. Parmi les différents types de titres utilisés par les artistes, il est celui qui provoque les plus grandes possibilités d'interprétation.

Le titre d'une œuvre de Jason Dodge (Fig.11) en est un exemple : *En Algérie, Djidjiga Meffrer a tissé une tapisserie dont la longueur du fil correspond à la distance de la terre a la troposphère ; il lui a été demandé de choisir un fil de la couleur de la nuit* [25]. Comme le remarque Vicente, avec ce titre nous sommes « davantage proches de la tradition orale du conte ou de la

poésie que de l'énoncé conceptuel rigoureux, les instructions livrées par l'artiste laissent une grande liberté à ses interprètes »[506]. Jason Dodge s'éloigne d'ailleurs bien souvent de l'aspect protocolaire de certains de ses titres pour favoriser une expression plus poétique encore, comme dans l'œuvre intitulée (Fig.12) :

> *Be the moss-dim yellow light if only by electric*
> (Deviens mousse, toi, douce lumière jaune, pourvu qu'elle soit électrique)

Le titre référentiel

Comme les titres poétiques, les titres référentiels ne manifestent pas de façon apparente leur lien avec l'œuvre intitulée, ces derniers expriment des références (historiques, politiques, esthétiques) qui ne sont pas directement visibles. La nécessité d'acquérir le sens de ces références différencie le titre référentiel et le titre poétique. Le titre référentiel signale une direction pouvant apporter des éléments de compréhension là où le second laisse place à l'interprétation.

Une œuvre d'Évariste Richer se présente sous les traits d'une aquarelle abstraite faite de masses colorées, opposant couleurs chaudes et couleurs froides, nuances de bleu et de rouge. L'appréhension de cette œuvre se déroule en plusieurs temps. Le premier est l'impression donnée par les qualités formelles de la peinture. Le second est l'interprétation fournie par la compréhension du titre et son interaction avec l'impression initialement

[506] Journal d'exposition, *Jason Dodge*, notice d'Anne-Lou Vicente, 2010, C.A.C. *La Galerie*, Noisy-le-Sec, disponible en annexe, Volume 3, p.201.

ressentie. Le dernier est un maillage de l'ensemble qui donne sa valeur à l'œuvre.

Tour à tour, le titre va prendre divers aspects et fonctions. Ce sont les qualités plastiques de cette œuvre que l'on découvre tout d'abord, puis son titre : *Cumul pluviométrique (Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane)* (Fig.13). L'écart entre le caractère scientifique du titre et l'aspect pictural (abstrait) de l'œuvre est très grand, à tel point qu'il semble placer le titre à la périphérie de l'œuvre, laissant ainsi à l'expression plastique son entière autonomie. L'explication du titre va permettre de renverser la lecture de l'œuvre et l'apparente autonomie formelle de son traitement pictural.

La fiche technique visible sur le cartel qui accompagne sa présentation, nous renseigne ainsi : « aquarelle reproduisant le cumul pluviométrique mesuré sur la planète parue dans les pages météo du journal *Le Monde* du 20.06.06 ». La référence à laquelle nous renvoie le titre en explicite la nature et transforme notre appréhension de l'œuvre. La forme référentielle du titre interagit sur l'objet de son intitulation. Notre perception de l'œuvre est alors partagée entre notre première impression et une seconde qui par le jeu de la référence la remet en cause. E. Richter joue des qualités formelles d'une image déjà fabriquée (ready made), celle d'un relevé météorologique. Par l'action du titre, l'œuvre ne se présente pas réellement comme un ready made, ni une peinture abstraite, mais plutôt comme un mélange contradictoire des deux.

Rouge, jaune, bleu de Hugo Pernet est un exemple de titre qui associe deux types de titre : le titre descriptif et le type référentiel. Cette œuvre se présente sous les traits d'un lien internet inscrit en noir sur un mur : https://www.youtube.com/watch?v=OTJ07V1QcZ4. Ce lien renvoie à un film, celui du crash-test d'un avion dont les points d'impact sont révélés par des

fumigènes aux couleurs rouges, jaunes et bleus.

Ce titre fait aussi discrètement que directement référence à l'opposition historique entre l'abstraction lyrique et l'abstraction géométrique, elle-même attisée par la question du décoratif. Peint en 1921, *Composition en rouge, jaune et bleu* est une peinture de Mondrian prônant l'abstraction géométrique. Rappelons que la démarche de Mondrian va nettement influencer l'école de Weimar. *Jaune-rouge-bleu* est une huile sur toile réalisée en 1924 par Kandinsky qui enseigne alors justement au Bauhaus. Cette peinture marque un tournant dans l'œuvre de l'artiste par le recours aux courbes, son abstraction est lyrique, ouverte aux sentiments et à l'interprétation. *Rouge, jaune, bleu II* est un triptyque de Hugo Pernet de trois monochromes, jaune, rouge et bleu. C'est dans les différentes superpositions de sens et d'interprétations possibles du titre que le spectateur est invité à comprendre l'œuvre et à identifier ces différents éléments, visibles ou non apparents.

Le titre décoratif

Le mot « décor » vient du latin *decor* qui signifie convenir, mais il est également apparenté au verbe dicere : montrer avec des mots. Communiquer convenablement le sens des œuvres qu'ils représentent est l'objectif des journaux d'exposition. Dans ces journaux, les titres sont utilisés comme un outil de « médiation » tout en créant un espace où de nouvelles formes d'interaction entre l'œuvre et son titre sont rendues possibles. Le titre décoratif contribue, si nous pouvons nous exprimer ainsi, à poser le décor. Les qualités de ce décor rendent possible une illusion. C'est dans la pratique cinématographique d'artistes contemporains que l'on peut en trouver les meilleurs exemples. La question du « hors champ » présente dans cette

pratique en explique en grande partie la raison. Une œuvre de Jozef Robakowski intitulée *From My Window* (Fig.15) appartenant à la série *My Very Own Cinema* en est une illustration.

Comme le note Anne-Lou Vicente dans le journal d'exposition *Un autre Point de vue* : « Pendant vingt ans, Jozef Robakowski a observé et filmé depuis la fenêtre de son appartement situé au neuvième étage d'une tour d'un quartier du centre de Lodz »[507]. Le titre de ce film permet de restituer cette fenêtre et transforme les contours des images projetées en cadre architectural. Dans le même ordre d'idées, *Passagier* (Fig.16) de Hans Schabus « est un long travelling arrière donnant au spectateur l'impression de se trouver à bord d'un train miniature, glissant sur les rails d'un circuit pour modèle réduit »[508]. Le titre fait du regard du spectateur un point de vue agissant, il le rend acteur d'une scène, d'une action. Le titre est un décor comme on l'entend dans la pratique théâtrale. La proximité immédiate de l'œuvre, le fait qu'il partage le même espace, lui permet de construire une illusion.

Le titre d'exposition

« Titre d'exposition » est à entendre ici comme une forme de « texte d'exposition » et non pas comme le titre d'une exposition. Communiquer le sens des œuvres qu'ils représentent est l'objectif des textes d'exposition. Dans ces textes, les titres sont utilisés comme un outil de « médiation » tout en

[507] Journal d'exposition, *Un autre point de vue*, notice d'Anne-Lou Vicente, 2010, C.A.C. *La Galerie*, Noisy-le-Sec.

[508] Journal de l'exposition, *Expéditions*, notice de Marie Cantos, 2007, C.A.C. *La Galerie*, Noisy-le-Sec, disponible en annexe, Volume 3, p.121.

créant un espace où de nouvelles formes d'interaction entre l'œuvre et son titre sont rendues possibles. Lorsqu'on relève les verbes dont le titre est le sujet dans les journaux d'exposition de *La Galerie*, on perçoit ce que le titre offre à l'effort de « médiation ». Les titres peuvent « introduire » l'œuvre, « évoquer » son contenu ou y « faire allusion », ou encore « l'indiquer ». En somme, aller de la périphérie de l'image où le titre se trouve vers son centre qu'il désigne. Le titre permet à l'action de « médiation » d'être à la bonne distance entre le spectateur et l'œuvre. Il ne permet pas d'en faire totalement l'expérience, différente pour chaque spectateur, tout en proposant une direction pouvant permettre son approche, la compréhension dudit spectateur.

La place privilégiée d'intermédiaire et l'espace d'interaction que le titre peut entretenir avec l'œuvre n'échappent pas à l'attention des artistes. *A Guide to Insults and Misanthropy* (Fig.17) de Maria M. Loboda illustre cette idée. Cette œuvre : « est un bouquet composé d'une trentaine de fleurs et d'herbes choisies en fonction de la saison de floraison, lesquelles signifient toutes une insulte différente dans le langage des fleurs de l'époque victorienne »[509]. On ne peut guère dans cet exemple considérer l'objet, le vase et ses fleurs, sans le titre et on doit bien admettre que l'un et l'autre composent l'œuvre. Le titre colle si peu avec l'image dont il est pourtant la description que le spectateur en le lisant commence par s'interroger.

Le titre arrive à créer un doute sur la nature de l'image qu'il investit, doute uniquement levé par la lecture du journal où l'on apprend la véritable origine des fleurs. Le commentaire donné par le journal est crucial. C'est avec beaucoup de malice que Maria M. Loboda joue avec le sens du titre

[509] Journal d'exposition, Objet à part, notice de Marie Cantos, 2006, C.A.C. La Galerie, Noisy-le-Sec.

dont elle sait de toute évidence qu'il va être relayé par l'institution. Non seulement cette artiste intègre dans sa pratique les qualités du titre mais elle provoque également le soutien de l'institution dans sa diffusion. À l'instar de Maria M. Loboda, de nombreux artistes prennent en compte les enjeux et mécanismes de « médiation » à l'intérieur desquels le titre intervient. Il est difficile de mesurer si c'est consciemment ou pas, sciemment ou involontairement, mais certains d'entre eux tentent de détourner le chemin d'explicitation pris par l'action de « médiation » et l'autorité qu'elle impose en créant une certaine confusion. L'exemple que l'on peut aborder à ce sujet est frappant : Anne-Lou Vicente commente ainsi le titre donné par Matti Braun à son exposition à *La Galerie* :

> « Salo » renvoie tout à la fois à une injure française par homophonie, […] au nom d'une ville du nord de l'Italie devenue la capitale de la République sociale sous Mussolini entre 1943 et 1945, repris par Pasolini dans Salo ou les 120 journées de Sodome, […] Matti Braun multiplie les références historiques et culturelles pour mieux brouiller les pistes de lecture de ses œuvres et générer une confusion.[510]

On ne peut guère être plus explicite. Les artistes réagissent à la trop grande indépendance que le titre peut acquérir et à son influence sur la réception de leur travail en lui confiant un rôle frondeur. Le titre bénéficie aujourd'hui d'une grande variété d'attention. Celle des artistes qui, à travers le traitement qu'ils lui réservent, souhaitent préserver leur indépendance, celle du spectateur avide d'information et enfin celle des services de « médiation » souhaitant à la fois satisfaire la curiosité des uns et les intérêts des autres.

[510] Journal d'exposition, *Salo*, notice d'Anne-Lou Vicente, 2010, CAC *La Galerie*, Noisy-le-Sec, disponible en annexe, Volume 3, p.232.

Quel que soit le type de titre, qu'il soit ou non pleinement utilisé par les artistes, ses qualités reposent sur le mode de l’interaction. Cette interaction peut manifester un refus, elle peut également être une composante essentielle du travail de l'artiste et prendre par exemple une forme poétique. La place prise par les outils de « médiation », plus singulièrement par les textes d'exposition, et leur utilisation régulière du titre, accroît les enjeux titrologiques et provoque de nouvelles pratiques dans lesquelles le titre peut être utilisé par les artistes contemporains comme élément d'explicitation ou au contraire pour brouiller les pistes.

3.2.2. Le cas particulier du « sans titre »

I would prefer not to

Tout comme l'absence de matérialisation de l'œuvre ne signifie pas l'absence d'œuvre, les œuvres non titrées sont malgré tout sujettes à l'intitulation. Si l'exposition *Vide, une rétrospective*[511] a très bien démontré les utilisations variées que les artistes font de la « dématérialisation de l'objet d'art »[512], les différentes présences du « sans titre »[513] en disent également long sur les raisons de son utilisation. Mais avant d'appréhender ces différentes présences, il faut sans doute remarquer que le « sans titre » est devenu d'usage courant chez les artistes plasticiens. Il est l'objet de multiples emplois car très malléable contrairement à ce que l'on pourrait penser, notamment par ceux qui se refusent à l'exercice de la titraison[514].

L'usage du « sans titre » a plus de cent ans. L'une des premières peintures abstraites, la célèbre aquarelle de Vassily Kandinsky n'a pas de titre. Elle a simplement été annotée ainsi par le peintre : « aquarelle abstraite, 65 x

511 *Vides, Une rétrospective*, Centre Pompidou, Paris, 25 février 2009 - 23 mars 2009.

512 Lippard Lucy, Chandler John, *The Dematerialization of Art in Art International* (Lugano) 12, n°2, février 1968, pp. 31-36.

513 « sans titre » (sans titre entre guillemets) est la désignation ici retenue pour nommer toutes les intitulations possibles des œuvres sans titre.

514 On considère généralement le « sans titre » attribué à l'aquarelle de Vassily Kandinsky comme l'une des premières œuvres « sans titre ». La datation de cette œuvre prête à polémique : suivant les historiens, elle serait de 1910 ou de 1913. Pour plus de précision, se reporter aux travaux de Jean-Paul Bouillon et notamment son ouvrage intitulé *Regards sur le passé et autres textes* : *Vassily Kandinsky*, éd. Hermann, Paris, 1974.

50 (77 x 62) »[515]. Il faut rappeler les craintes éprouvées par Kandinsky lorsqu'il découvre l'abstraction : « Le danger d'un art ornemental m'apparaissait clairement, la morte existence illusoire des formes stylisées ne pouvait que me rebuter »[516].

Le fait de ne pas titrer et le souhait d'émanciper la peinture de toutes formes de représentation sont liés. Ne pas titrer, comme le note Françoise Armengaud, c'est « laisser le tableau ou la sculpture agir sur le spectateur par la seule plénitude de ses vertus picturales et plastiques »[517]. Le titre pourrait nuire au tableau. Kandinsky ne donne pas de titre à son aquarelle et privilégie l'autorité de son expression picturale. Il faut noter que l'aquarelle abstraite de 1910 de Kandinsky n'a pas été intitulée « sans-titre », ce titre lui est attribué. Que la première absence significative de titre dans l'Histoire de l'art coïncide avec la naissance de l'abstraction est ainsi remarquable. Toutefois l'affirmation de l'autonomie plastique telle qu'elle a été exprimée par Kandinsky, Malevitch et Mondrian, se développera sans un réel rejet du titre mais plutôt en l'utilisant comme « une énonciation neutre du type générique ou sériel » par exemple : *Composition VI de* Kandinsky, *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, *Composition avec lignes* de Mondrian.

Le « réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain », une base de données, réalisée par un consortium de cinquante-six musées et collections publiques françaises, nommée

---

[515] Une photographie de cette annotation est présente dans le catalogue : *Kandinsky : œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p.100.

[516] Kandinsky Vassily, *Regards sur le passé et autres textes*, 1910-1922, éd. Hermann, 1990, p.110.

[517] Armengaud Françoise, *Titres*, Paris, Klincksieck, 1988, p.24.

Vidéomuseum[518] est en la matière notre principale source d'information. Cette base de données permet notamment d'étudier, à travers les archives de vingt-trois FRAC (sur les vingt-quatre existants) un ensemble de plus de 7974 œuvres produites entre 1998 et 2010, période sur laquelle nous avons décidé de nous concentrer. L'importante présence[519] de « sans titre » parmi ces œuvres permet tout d'abord d'en dresser une typologie. Ensuite, comparer les informations données par les FRAC et celles que l'on peut trouver sur les sites internet des artistes (une matière fortement actualisée) offre de très intéressants éléments de réflexion. La méthode consiste à extraire une œuvre « sans titre » de la base de données et de relever d'éventuelles modifications de sa formulation. On peut ainsi s'apercevoir que la mention « sans titre » a été modifiée ou a disparu sur la moitié des sites où la comparaison était possible et en tirer certaines conclusions.

Un titre sujet à la reformulation

À travers des exemples concrets, ce travail peut souligner différents constats. Tout d'abord cette étude fait apparaître une utilisation très variée du « sans titre ». Elle permet de souligner l'importance accordée à la titraison par les artistes contemporains. Ensuite, en dehors d'une tradition particulièrement présente dans la peinture abstraite, le « sans titre » peut être considéré lorsqu'il nomme des œuvres très récentes comme un élément avant-coureur. Le « sans titre » peut être perçu comme le signe préalable d'un mouvement. Mouvement qui va voir le « sans titre » se transformer au cours du

[518] http://www.videomuseum.fr (dernière consultation en juin 2019).

[519] 1359 œuvres sont répertoriées avec la mention sans titre soit environ 17/100 des œuvres.

processus créatif et parfois sur son chemin trouver un titre. De ce point de vue, le « sans titre » peut bien souvent être considéré comme un titre latent.

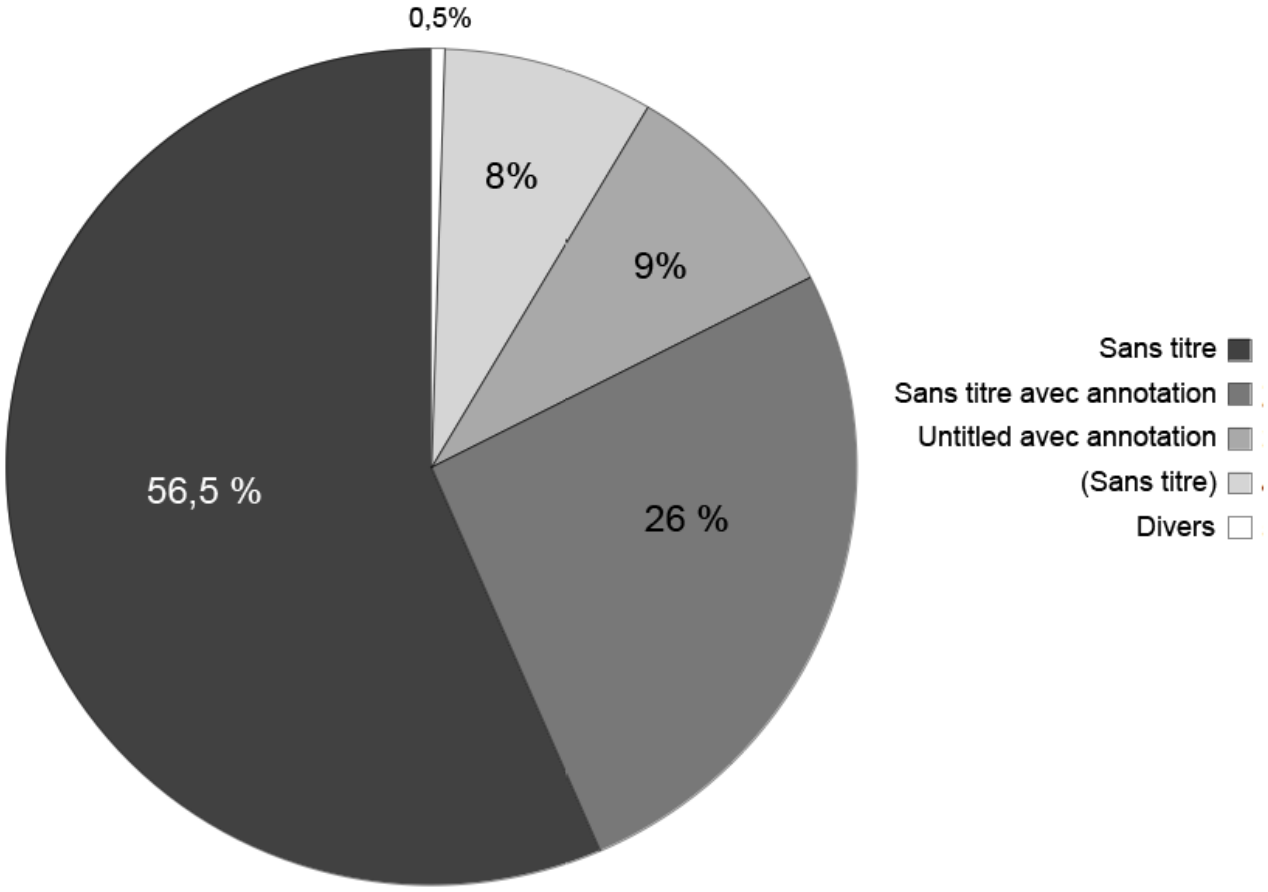
Pour Françoise Armengaud, la décision de ne pas titrer démontre une « volonté de silence », un « refus de l'inadéquat », d'une « intrusive médiation langagière »[520]. Cette « décision » est une marque de défiance envers le pouvoir du titre. Défiance pleine d'ambivalence partagée par ceux qui préfèrent titrer comme l'a si bien décrit Pierre Alechinsky : « Les images parlent d'elles-mêmes. On le dit. Je préfère leur donner un titre. Par dérision respectueuse. Pour les débusquer, les accueillir avec des questions en sourdine, tourner autour en me disant je les comprends, je ne les comprends pas tout à fait, je ne les comprends plus du tout »[521]. Titrer ou ne pas titrer n'est pas véritablement la question car, comme nous allons le constater, le besoin d'archiver, de classer et d'identifier les œuvres conduit à une inévitable intitulation.

Rappelons tout d'abord que « sans titre » (sans titre entre guillemets) est la désignation ici retenue pour nommer toutes les intitulations possibles des œuvres sans titre. La réalité, paradoxale, de l'intitulation des œuvres sans titre apparaît de façon assez frappante dans la base de données *Vidéomuseum* dont la fonction principale est l'archivage de 315 000 œuvres appartenant aux collections publiques françaises. La partie consacrée aux FRAC présente 24 240 œuvres dont près du tiers ont été créées ces quinze dernières années. Parmi ces 7 904 œuvres datées de 1998 à 2010, plus de 17% sont des œuvres sans titre. Pour dresser une typologie du « sans titre », il

[520] Armengaud Françoise, *Titres*, éd. Klincksieck, Paris, 1988.

[521] Alechinsky Pierre, *Le bureau du titre*, Paris, éd. Fata Morgana, 1983.

est impératif de prendre la mesure de ses principales dénominations illustrées par le graphique ci-après :



Graphique : Pourcentage de chaque variante sur l'ensemble des variantes du « sans titre »

56,5% des œuvres sans titre présentes avec la mention : « Sans titre ». Cette dénomination avec le S majuscule est donc la plus répandue, c'est ce que l'on nommera ici le « sans titre d'usage ». Cet emploi est en contradiction avec « les règles typographiques des titres des œuvres » en vigueur à l'imprimerie nationale[522], règles qui considèrent précisément que l'utilisation de la majuscule désigne un titre. Les variantes de cette dénomination se divisent en deux groupes distincts.

Le plus important se compose du « sans titre d'usage » (en version française et anglaise) auquel une annotation est ajoutée. Le second groupe beaucoup moins important se compose principalement du (sans titre) mis entre parenthèses. Ces différentes variantes ne sont pas négligeables car elles occupent près de la moitié de l'utilisation du « sans titre ». Pour être plus exhaustif, il est nécessaire de détailler les différentes formes de ces variantes car elles sont à leur tour composées d'une variété de types, de typographies, de syntaxes et de langues.

Analyser les annotations, c'est tout d'abord remarquer comme le fait Jean-Marc Poinsot que « noter « sans titre » revient à renvoyer le lecteur-spectateur à d'autres rubriques sans pour autant préciser la nature du refus »[523]. En tête de ces « rubriques » que l'on trouve sur les cartels, il y a le nom de l'artiste qui précède la rubrique « titre », la rubrique « matériaux » et enfin la date. Si le titre disparaît, la rubrique suivante remonte et prend sa place. C'est ce qui se passe avec les annotations du « sans titre » où l'on retrouve très fréquemment la date de création de l'œuvre, un nom de lieu, un

[522] *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, éd. Imprimerie nationale, France, 2011.

[523] Poinsot Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés, op. cit.,* 2008.

numéro de série. Il faut ajouter un cas particulier à ces principales annotations, celui du « sans titre » accompagné d'un titre. En effet, si on considère à l'instar de B. Bosredon que les titres peuvent être considérés comme des « légendes sous images », de nombreuses annotations (descriptives, programmatiques, référentielles) sont en réalité bel et bien des titres. L'apparition d'un titre après un « sans titre » démontre l'ambivalence de la relation des artistes envers la titraison. Certains artistes souhaitent en effet donner un titre à leur œuvre tout en lui ôtant toute influence sur elle, d'où la présence de cet étrange « sans titre » avec titre.

Les principales variations du « sans titre »

Au-delà de ce paradoxe, la liste des différentes annotations pointe l'importance des numéros de série. Lorsqu'une œuvre est sans titre, « la nécessité de spécifier, de mettre en ordre une multiplicité, de classer » est d'autant plus importante que l'absence de titre ne facilite pas l'identification de l'œuvre. Une série d'œuvres se constitue dans le temps, elle se modifie donc au cours du développement du processus créatif, parfois par exemple se scinde en deux, se recompose et trouve un nouveau numéro de série et parfois même une nouvelle datation. En ce qui concerne la typographie, la plus utilisée est l'italique. Ce qui ne va pas sans poser un problème de taille car l'usage de l'italique s'applique aux titres des œuvres. Comment discerner une œuvre intitulée *Sans titre* d'une autre qui n'a pas de titre mais dont la typographie est également en italique. C'est sans doute pour cette raison que sont parfois utilisées les guillemets ou les parenthèses : « sans titre » et (sans titre).

Dans certaines langues, la formule : sans titre, est présentée de façon abrégée, en allemand par exemple ohne Title avec l'abréviation o.T. La langue utilisée met en évidence la nationalité de l'artiste mais également d'autres facteurs, par exemple son héritage culturel. Imaginons un artiste italien influencé par le minimalisme américain et réalisant un cube blanc, il y a de fortes chances pour que celui-ci préfère la mention anglaise « untilted » à celle de sa langue maternelle « sintitulo ». Pour des raisons commerciales cette fois, une galerie internationale peut préférer la traduction anglaise plutôt que la version française.

Entre les différentes formes de variantes possibles, on voit combien les combinaisons sont infinies. Elles ne manquent pas d'être utilisées par les artistes :

(Sans titre), Didier Marcel, janvier 2001, collection FRAC Limousin (Fig.18).

Sur les douze œuvres sans titre de Didier Marcel collectionnées par l'ensemble des FRAC, celle-ci est la seule portant la mention « Sans titre » entre parenthèses.

« Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien exister, théoriquement, au milieu de cette table […]) », Stéphane Thidet, 2008, collection FRAC Alsace (Fig.19).

L'extrême longueur de l'annotation mise entre parenthèses provient de son origine littéraire, il s'agit de l'extrait d'un roman de René Daumal intitulé *Le Mont Analogue*.

Cif l'éclipse...Sans Titre, Richard Fauguet, 1999, collection FRAC Limousin (Fig.20).

L'inscription présente au crayon de papier sur l'œuvre est inscrite à la rubrique titre et précède la mention : Sans titre.

« Sans titre 1 », Hippolyte Hentgen, 2010, collection FRAC Champagne-Ardenne (Fig.21).
Le numéro de série est intégré aux guillemets, l'œuvre « sans titre 2 » est également collectionnée par le FRAC Champagne-Ardenne (Fig.22).

Ces combinaisons révèlent le soin apporté par les artistes à la composition du « sans titre ». Les artistes l'élaborent aussi minutieusement que s'il s'agissait d''un titre et comme pour lui, ils se méfient de son pouvoir. Mais cette méfiance ne saurait expliquer à elle seule la complexité du « sans titre », cette attention dont il est l'objet ne saurait le faire passer pour un titre comme les autres. Le développement du processus créatif, l'archivage, la diffusion et la « médiation » des œuvres, impactent le « sans titre » souvent objet de modifications qui le rendent extrêmement mobile.

Comparer les informations données pour une même œuvre par *Vidéomuseum* et par le site Internet de l'artiste permet d'analyser cette mobilité. Une œuvre intitulée « sans titre », peut être dotée d'un titre selon les conditions de ses apparitions. La mention : Sans titre, d'une œuvre de Roland Flexner (Fig.23) collectionnée par le FRAC Picardie n'est pas présente sur le site de l'artiste au profit d'un simple numéro de série (Fig.24).

Nous pouvons faire différentes hypothèses. Le développement de cette série a peut-être causé la disparition du « sans titre ». Mais il faut noter également que la série peut provoquer une division entre le titre de l'œuvre et celui de la série. Dans ce cas, on peut imaginer que la mention « sans titre » était retenue par Roland Flexner pour intituler sa série, lors de son archivage c'est la mention qui aurait été retenue. Cet exemple est encore plus complexe si on considère l'onglet du site internet dans lequel sont présentés l'œuvre ainsi que l'ensemble de la série dont le titre est *Bubbles*. *Bubbles* serait donc aujourd'hui le titre de la série.

On voit bien comment s'opposent les différents moyens d'archivage et leurs actualisations. Tant que le processus artistique est en cours, le « sans titre » peut se prêter à différentes transformations sans que les FRAC puissent les suivre. L'utilisation de sites Internet par les artistes ouvre de nouveaux usages en matière d'archivage qui impactent considérablement l'écriture du « sans titre ». Cet impact s'étend sans doute au titre en général, mais on peut supposer que c'est avec moins de force car redéfinir un titre paraît plus difficile. En effet, modifier un « sans titre », c'est combler une absence alors que changer un titre c'est lui faire subir une modification. L'œuvre de Roland Flexner n'en reste pas moins présentée au public et cela avec un « sans titre » obsolète, cette obsolescence est un des signes de la mobilité du « sans titre ».

Cette mobilité est observable chez Royal art lodge. Sur le site du duo d'artistes composé de Michael Dumontier et Neil Farber, une œuvre est présentée sans aucune indication si ce n'est qu'elle apparaît à l'onglet « drawings 2 » (Fig.25). Dans la collection du FRAC Picardie, cette œuvre est archivée ainsi : sans titre puis « writing » (Fig.26) entre parenthèses puis « écrivant » entre doubles parenthèses. On peut supposer que ce « sans titre » est modifié par le FRAC notamment en raison de son étrange traduction et sa curieuse typographie qui tranchent énormément avec le mutisme qui prévaut sur le site du *Royal art lodge*.

La modification d'un « sans titre » par les FRAC est sans doute une chose courante car elle est nécessaire pour la gestion des œuvres et notamment pour leur prêt. Deux œuvres du *Royal art lodge* sans titre sont collectionnées par le FRAC Picardie : lors de leurs emprunts, il est nécessaire de les distinguer. La programmation des logiciels d'archivage modifie également

le « sans titre ». L'exemple le plus répandu, mais non le seul, est l'emploi du S majuscule dont il a déjà été question. En l'absence de règles préétablies, la programmation des logiciels d'archivage varie et donne lieu à de multiples modifications du « sans titre ». Cette programmation provoque des modifications qui vont bien souvent par la suite être largement diffusées notamment par ceux qui empruntent les œuvres et respectent les informations archivées. L'ensemble des éléments de « médiation » porte ainsi ces modifications sur les cartels et journaux d'exposition sous le regard des artistes eux-mêmes qui peuvent alors constater l'importance de certaines transformations. Le « sans titre » devient le terrain d'une discrète mais sans doute réelle confrontation entre la nécessité d'ordonner et d'identifier propre à toute action de « médiation » et la volonté de singularisation des artistes.

Une œuvre de Jean-Pierre Le Bars appartenant au FRAC Bretagne démontre que les modifications apportées au « sans titre » peuvent être accompagnées de bien d'autres. Dans cette collection, l'œuvre porte la prudente mention : (sans titre) (Fig.27). Lorsque l'on se reporte au site de Jean-Pierre Le Bars, la même photographie (Fig.28) est non seulement titrée mais change également de date.

Nous pouvons proposer trois raisons à cet écart. La première consiste à dire que les parenthèses étaient utilisées pour alerter sur le caractère provisoire de la mention : sans titre. L'artiste aurait été alors conscient que le processus créatif lié à cette œuvre non titrée était encore en cours et pouvait générer un titre. La seconde raison qui découle de la première serait que l'apparition du titre - parce qu'elle est liée au développement du processus créatif - justifie une nouvelle datation. Enfin, comme il s'agit d'une photographie, la question du tirage et de son originalité se pose et entraîne avec elle la

question des possibles reformulations de son titre. Cet exemple rejoint celui d'une œuvre d'Anne et Patrick Poirier (Fig.29) collectionnée par le FRAC Bretagne. L'équivalent de cette œuvre sur le site des artistes n'est pas exactement identique mais à très peu de choses près. L'œuvre mentionnée : Sans titre de la série *Gradiva,* datée de 1999, présente au FRAC, a cédé sa place à une œuvre légèrement recadrée intitulée *L'ombre de Gradiva* (Fig.30) et datée de 2000. La mention : sans titre, a ainsi disparu au profit d'un titre qui intègre ce qui était précédemment le nom de la série. Il est à noter également que l'œuvre a été vendue par les artistes en 2004 avec la précédente désignation. Le « sans titre » a disparu progressivement de cette série mais les œuvres postérieures en gardent volontairement la marque. Le titre a accompagné le processus créatif de son absence à sa formulation finale, du sans titre à un titre.

Dans les exemples précédents, il faudrait pouvoir distinguer ce qui relève d'un « sans titre » ou d'un « sans titre » attribué, ce qui est parfois impossible. De plus, le « sans titre » est aujourd'hui utilisé de bien des façons : « sans titre », Sans titre, sans titre, sans-titre, Sans titre…

Ces diverses utilisations manifestent des intentions très différentes. Noté en italique, *Sans titre* se présente par exemple volontairement (et non à défaut), comme un titre. Parmi les cent dix-huit œuvres acquises par le FRAC Aquitaine entre 2005 et 2010, trois d'entre elles, de deux artistes différents (Maurice Blaussyld et Eric Poitevin), sont archivées avec la mention : (sans titre). L'utilisation de ce signe de ponctuation manifeste le souhait de limiter l'impact du « sans titre » en signalant son aspect supplétif.

De plus, l'utilisation du « sans titre » peut ne pas être exclusive. « Sans titre, (lustre) » (Fig.31) est une installation sonore de Dominique Blais

dont l'élément le plus visible est un lustre noir plongé dans la pénombre. Cette forme d'intitulation tente d'ôter au « sans titre » son aspect stéréotypé. Le « sans titre » est relativisé par la présence d'un sous-titre, lui-même formulé pour être le plus accessoire possible, il est de plus accompagné de parenthèses pour en réduire l'étendue. L'invisibilité économe du « sans titre » historique a fait place à une invisibilité paradoxalement dispendieuse. Le soin pris pour le définir, les nombreux détails utilisés, font de lui un titre des plus élaborés.

L'usage excessif du « sans titre » selon Olivier Bosredon « reconstitue un nouveau stéréotype de sorte que Sans titre est un " bon représentant " de la signalétique particulière des titres »[524]. Aujourd'hui, les artistes souhaitant privilégier l'autonomie de leur œuvre sur l'expression du titre sont confrontés à cette difficulté : comment titrer alors même que les formes d'invisibilité les plus économes, parce qu'elles sont devenues des stéréotypes, sont devenues embarrassantes ?

[524] Bosredon Bernard, *Les titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, éd. PUF, Paris, 1997, p.253.

3.2.3. Les supports du titre

La polémique du cartel

Le titre des œuvres, il ne faut pas l'oublier, est supporté par un document imprimé. La simplicité de ce constat ne saurait dissimuler la complexité du rapport entretenu par le public des expositions d'art contemporain avec la lecture de ce document imprimé nommé « cartel ».

Serge Chaumier nous le signale, il existe un antagonisme important entre « ceux qui plaident pour le respect des œuvres, [...] et ceux qui, se plaçant du côté des publics et de l'innovation, entendent accompagner la visite de « médiations » pour rendre plus accessibles les contenus.»[525]. Le cartel joue pour les premiers le mauvais rôle, celui d'un document qui gâche la vision de l'œuvre et évidemment l'inverse pour les seconds : la présence d'un cartel est essentielle à la compréhension de l'œuvre. Une artiste telle que Bal Mieke[526] n'hésite pas à déclarer le public « anesthésié, accroc du cartel et peureux de l'œuvre »[527].

[525] Chaumier Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception » in *Culture & Musée*, n°16, 2010, pp. 21, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1558 (dernière consultation en juillet 2019).

[526] Artiste qui est également professeure émérite en théorie littéraire à l'université d'Amsterdam depuis 2017.

[527] Bal Mieke, « Le public n'existe pas » in Caillet Elisabeth et Catherine Perret (dir.), *L'art contemporain et* son exposition II, éd. L'Harmattan, Paris, 2007.

L'étude sociologique intitulée « Le jonglage objet-cartel »[528], initiée par Anne-Sophie Grassin, a mis en évidence les comportements que pouvaient développer les publics face à la « médiation ». Celle-ci définit « le jonglage » comme étant « le mouvement de va-et-vient qu'un visiteur exécute plusieurs fois entre l'observation d'un objet et la lecture de son cartel »[529]. Sur l'échantillon de population étudié, la recherche montre que « 79 % »[530] des visiteurs abordent l'objet présenté par le « jonglage ».

Notre entretien avec Jean-Charles Vergne nous permet de constater que l'exigence artistique peut tout de même, et malgré les oppositions farouches au sujet du cartel, s'accorder à une prise de responsabilité culturelle envers le public :

> Les gens disent : mais attendez expliquez-moi d'abord et après je vais regarder, et on voit bien le réflexe des gens qui, devant une œuvre très souvent commencent par lire le cartel et ensuite vont accorder du temps, mais souvent un temps qui est finalement assez court… et nous le but final de cela, c'est de dire aux gens le temps moyen d'une personne devant une œuvre statistiquement, c'est entre 5 et 10 secondes, quel que soit le type d'œuvre. Évidemment quand on a cette donnée en compte, on s'aperçoit qu'on ne voit rien, donc accordez-vous du temps et faites-vous confiance.[531]

[528] Grassin Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel » in La Lettre de l'OCIM, 2007, disponible à l'adresse suivante : http://ocim.revues.org/776 ; DOI : 10.4000/ocim.776 (dernière consultation en juillet 2019).

[529] Grassin Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », *op.cit.,* p. 6.

[530] *ibid.,* p .6.

[531] In entretien Jean-Charles Vergne disponible en annexe, Volume 2, p.86.

Pour que le public s'accorde du temps, les institutions doivent garder une attention sans relâche et résister à certaines facilités que dénonce le directeur du FRAC Auvergne :

> On dit aux gens surtout ne prenez jamais d'audio guide, là on a un grand débat dans notre conseil d'administration sur les audio guides, on a trois personnes dans notre C.A. qui voudraient qu'on prenne des audio guides, moi je suis férocement opposé aux audio guides, donc on est en train de faire...vous trouverez le questionnaire à l'accueil, on fait remplir à nos visiteurs un questionnaire de satisfaction assez global et dans lequel il y a deux/trois questions sur les audio guides et, avec bonheur, je constate que massivement les gens sont contre. [Les audio guides existent] pour gérer les flux. Donc la question de la perte, nous on en parle aux gens, on leur dit : voilà de toute façon l'explication qu'on vous donne, ça n'est pas l'œuvre et ça ne sera jamais l'œuvre.[532]

Au FRAC Aquitaine, les cartels sont placés discrètement aussi loin que possible des œuvres auxquelles ils se réfèrent, sur un mur à l'interstice de deux salles ou à l'extrémité des cimaises. Un équilibre tenu est ainsi trouvé entre l'absence totale de cartel et une présence trop visible. Cet équilibre opère une mise à distance du cartel.

Le paradoxe du Cartel

Cette mise à distance du cartel ne serait-elle pas en partie la conséquence d'expériences artistiques de plus en plus nombreuses qui en contestent l'autorité ou ironise ses effets ? Prenons l'exemple de deux cas

[532] In entretien Jean-Charles Vergne disponible en annexe, Volume 2, p.86.

significatifs de détournement du cartel, ceux de P. Parenno[533] et d'Aurélien Mole[534], artistes issus de deux générations différentes.

Pour P. Parreno : « Plus le cartel est long, plus les gens passent de temps devant l'œuvre »[535]. C'est en toute logique que l'artiste va user de cet espace éditorial pour mieux le détourner. Dans l'exposition *Anywhere, Anywhere Out of the World* [536], l'artiste présente des cartels sous la forme :

> De petits écrans incrustés dans les cimaises du palais de Tokyo qui diffusent plusieurs registres d'information : les indications requises sur les œuvres présentées, comme tout cartel qui se respecte, mais aussi des phrases quelque peu étranges et pourtant vaguement familières :
> *A game is being played, which requires deciphering. The game must be played for the pleasure of playing.* [537]

[533] Philippe Parreno est diplômé des Beaux-Arts de Grenoble (1990). Parmi ses expositions majeures se détachent notamment *Snow Dancing*, au Consortium à Dijon en 1995, *No Ghost Just a Shell : Anywhere Out of the World*, à la Galerie Air de Paris, en 2000. L'artiste participe aussi à de nombreuses expositions collectives, notamment trois à l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne : *Identité*, en 1997, *Dévoler : Vivent les Frac*, en 2001, et *C'est arrivé demain* dans le cadre de la 7e Biennale d'art contemporain de Lyon, en 2003.

[534] Aurélien Mole est diplômé de l'école du Louvre en Histoire de la photographie et de l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles. Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles notamment au centre d'art contemporain *La villa du Parc* en 2012. Il a également participé à de nombreuses expositions collectives en France et à l'étranger.

[535] Philippe Parreno, le 17 novembre 2013 lors d'un entretien avec Nicolas Bourriaud au *Grand Palais*, Paris, à l'occasion de l'exposition *Anywhere, Anywhere Out of the World*.

[536] *Anywhere, Anywhere Out of the World*, une exposition monographie de P. Parreno, a été présentée au *Palais de Tokyo*, du 23 octobre 2013 au 12 janvier 2014.

[537] Aude Launay, « Sur les cartels de Philippe Parreno » in revue *02* n°68, hiver 2014.

Traduit par nos soins, la formule signifie : « Un jeu est en cours de lecture, ce qui nécessite un décryptage. Ce jeu doit être utilisé pour le plaisir de jouer ».

Se livrer au plaisir du détournement a également été l'exercice d'Aurélien Mole dans le cadre de l'exposition *Déclassement* [538]. À l'occasion de cette exposition, A. Mole a conçu une série de cartels pour réinventer les œuvres de la collection du musée de Château d'Oiron. Invité par Barbara Sirieix, la curatrice de l'exposition, à travailler sur le « déclassement », la thématique de l'exposition, Aurélien Mole a été placé face à de nombreuses contraintes, notamment celle de la conservation des œuvres collectionnées. L'œuvre intitulée *Un cabinet d'amateur* permettait de se servir de la collection sans l'utiliser en l'emmenant sur le terrain de la fiction. *Un cabinet d'amateur* est simplement composé des cartels d'un choix d'œuvres de la collection réécrits pour l'occasion par A. Mole autour de récits, d'analyses historiques ou critiques.

L'exposition collective *Le Paradoxe du Cartel* [539] organisée par Isabelle de Maison Rouge[540] a permis de :

> Soulever l'ambiguïté portée sur la définition du cartel ainsi que certaines problématiques entourant la médiation de l'art contemporain. Les contours de l'art deviennent parfois plus intéressants que l'art même. Ainsi le cartel ici fait œuvre… Toutefois

[538] L'exposition *Déclassement* a été présentée au Château d'Oiron, du 24 juin au 30 septembre 2018.

[539] L'exposition *Le Paradoxe du Cartel* a été présentée à la galerie Galerie Valérie Delaunay à Paris, du 09 novembre au 23 décembre 2017.

[540] Isabelle de Maison Rouge est historienne de l'art, docteur en art et sciences de l'art, critique d'art (membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art), commissaire d'exposition indépendante et professeure à New York University Paris. Artiste-chercheur, elle est membre de l'équipe de recherche Art & Flux de l'Institut ACTE (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne/CNRS).

si le cartel devient œuvre, que devient l'œuvre ? [541]

Le roi est nu, ou plutôt le cartel [542], il s'efface au profit de l'œuvre ou plutôt l'un et l'autre se confondent. À la question posée par Isabelle de Maison Rouge sur le devenir de l'œuvre, on aurait tendance à ajouter : et que devient la « médiation » ?

La disparition du cartel

On voit mal comment les œuvres promues par l'esthétique relationnelle de N. Bourriaud dans la fin des années 1990 auraient pu être raisonnablement accompagnées d'un cartel. Qui peut imaginer *Untitled (One Revolution per Minute)*, un espace de documentation créé en 1996 par Rirkrit Tiravanija pour *Le Consortium* à Dijon, porter un cartel et signifier par-là son appartenance au monde de l'art plutôt que le souhait de favoriser les rencontres, au risque d'ailleurs de voir cet espace être réifié en une forme d'art à ne surtout pas toucher, ni pratiquer ?

Depuis le début des années 2010, le cartel est malmené, les artistes se jouent de lui, les institutions d'art contemporain préfèrent l'éloigner peu à peu de la proximité de l'œuvre[543]. Durant ses dernières années, le débat semble s'être apaisé, le cartel a progressivement migré vers des espaces discrets qui lui sont à présent consacrés. Cette migration n'a-t-elle pas été

[541] Extrait du texte d'Isabelle de Maison Rouge mis à disposition du public durant l'exposition.

[542] Nous faisons ici référence à une des œuvres présentées dans l'exposition : Arnaud Cohen, *Le cartel est nu*, 2017.

[543] C'est ce qui ressort en tout cas des entretiens menés auprès de J.C Vergne, C. Jacquet, Y. Milhoux disponibles en annexe, Volume 2, p.6.

rendue possible qu'au prix d'une utilisation de plus en plus répandue des textes mis à disposition du public dans les expositions d'art contemporain que nous nommons : « textes d'exposition » ? Les textes d'exposition, nous le rappelons, contiennent généralement l'ensemble des éléments figurant traditionnellement sur les cartels, quand ils ne comportent pas purement et simplement des plans pour s'orienter dans l'exposition accompagnés de ces éléments.

Chapitre 3 :

L’utilisation du texte peut-elle transformer la pratique artistique ?

3.3.1. Des réponses curatoriales

Du texte vers l'exposition

Parmi l'ensemble des textes pouvant agir sur la conception d'une exposition, le titre tient une place particulièrement importante pour le commissaire. Nous l'avons constaté à bien des reprises et le témoignage de J.C Vergne le souligne significativement :

> Le titre est fondamental […] une exposition dont le titre est mal choisi, fonctionnera nettement moins bien, en termes de public, qu'une exposition qui a un titre travaillé avec un aspect littéraire […] C'est le nom, c'est le nom que l'exposition porte, c'est son titre, cela commence quand même là, c'est la première chose qu'on donne à voir aux gens, [le titre] donne une intonation à l'exposition évidemment […] vous prenez *Le Chromo Rouge* et vous l'appelez *La colère de Hegel* ou vous l'appelez *La traversée de la mer rouge par les Hébreux*, c'est plus la même peinture, voilà c'est plus la même chose.[544]

Pour mieux comprendre le point de vue de Vergne, il nous faut se tourner sur les titres d'exposition employés par le FRAC Auvergne. Entre 1998 et 2010, nous l'avons déjà signalé : 60% des expositions du FRAC Auvergne ont été monographiques et portaient le nom et prénom de l'artiste exposé. Sur les 40% restant, une grande majorité des titres du FRAC Auvergne sont inspirés par la musique[545] ou par le cinéma[546] à l'exception de l'exposition *La langue dans la*

[544] In entretien Jean-Charles Vergne disponible en annexe, Volume 2, p.86.

[545] *Soleil Noir* (2004) référence au titre d'une chanson du groupe « 47 Ter », Antisocial référence au titre le plus célèbre du groupe français « Trust » par exemples.

boue[547], une référence assez directe à *L'image*[548] de Samuel Beckett.

Au cours des années 2010, les titres des expositions du FRAC Auvergne vont devenir de plus en plus littéraires. Le titre *Le diamant d'une étoile a rayé le fond du ciel*[549] (2011) marque un changement titrologique ; pour la première fois une exposition de ce FRAC porte un titre en référence directe à la poésie. *Le diamant d'une étoile a rayé le fond du ciel* est le premier vers d'un poème de Federico Garcia Lorca[550]. Suivra en 2012, un titre que l'on peut considérer comme une transition titrologique dans la conception des titres par Vergne, il s'agit de *Dehors la flore est à l'orage* (2011)[551], titre poétique extrait d'une chanson d'Alain Bashung[552].

À partir de l'année 2012, les titres aux dimensions poétiques vont être de plus en plus fréquents au FRAC Auvergne, avec la particularité de ne plus se référer directement à des textes édités. *Le souvenir des étendues*

---

546 *Western spaghetti* (2003), *Soleil Rouge* (2004), *Soleil Vert* (2004), *Vive Fantomas* (2005), *A travers le miroir* (2007), *La rose pourpre du Caire* (2009), par exemples.

547 *La langue dans la boue* a été présentée au FRAC Auvergne du 15 février au 13 mars 2003.

548 « La langue se charge de boue un seul remède alors la rentrer et la tourner dans la bouche », extrait de Beckett Samuel, *L'image*, op. cit. p.3

549 Dove Allouche, *Le diamant d'une étoile a rayé le fond du ciel* a été présenté au FRAC Auvergne du 15 octobre au 30 décembre 2011.

550 Garcia Lorca Federico Le diamant in Œuvres complètes, Tome 1 : Poésies 1, Gallimard, Paris, 1954

551 L'exposition *Dehors la flore est à l'orage* a été présentée au FRAC Auvergne du 20 octobre au 2 décembre 2012

552 « Dehors la flore est à l'orage » est un extrait des paroles de la chanson intitulée *Dehors* issue de l'album *Fantaisie militaire* (Barclay, 1998). Les textes d'Alain Bashung nous l'avons signalé, ont influencé la pensée curatoriale de Eric Mangion.

(2013), *La révolte et l'ennui* (2013), *Sous l'amazone coule un fleuve* (2013), *Seuls les amants restent en vie* (2015), *En mon cœur, l'histoire devient mélancolie* (2016), Á *quoi tient la beauté des étreintes* (2016), *Le divan des murmures* (2018), *Reste l'air et les formes* (2018), *Reste l'air et le monde* (2018), forment un corpus de titres particulièrement intéressants, d'autant plus avec *Reste l'air et le monde,* exposition sans aucun cartel dans laquelle des textes poétiques servent à accompagner le public vers la découverte des œuvres. Vergne revendique, discrètement, sa proximité avec la littérature et sa volonté d'élaborer des titres comme pourrait le faire un auteur. C'est le signe d'un désir, c'est aussi manifestement pour le directeur du FRAC Auvergne une solution adaptée à l'attraction que doit avoir selon lui un titre sur le public.

L'usage du titre littéraire dans les expositions d'art contemporain est loin d'être un phénomène isolé à la région Auvergne, notre corpus en témoigne très largement. Dresser l'inventaire de cet usage demanderait une recherche encore plus approfondie, qui plus est, ce n'est pas le seul à conduire le texte vers la conception d'expositions. Le texte de commissaire qui se substitue à l'exposition se trouve être à l'extrême limite de cet usage.

En 2013, « les presses du réel » éditent un ouvrage intitulé *L'exposition de mes rêves* [553] écrit par Jean-Max Colard. Ce recueil de textes est ainsi présenté en quatrième de couverture de l'ouvrage :

> Depuis 2005, Jean-Max Colard note consciencieusement ses rêves relatifs à l'art. […] Ses réinventions d'un monde d'artistes, d'œuvres et de musées, de foires et de conservateurs, soumises alors au principe

[553] Colard Jean-Max, *L'exposition de mes rêves*, éd. Les presses du réel, Dijon, 2011.

> d'incertitude, prennent une singulière dimension, celle propre à la transfiguration des identités et des identifications. Voilà pourquoi ces « rêves critiques » s'offrent aussi comme un moment de liberté, et comme un autre espace d'exposition. Mais voilà pourquoi également ils expriment le désir profond d'une autre écriture sur l'art.[554]

L'approche de Jean-Max Colard va jusqu'à se débarrasser purement et simplement de l'exposition et avec elle des artistes et de leurs œuvres, ou du moins matériellement, pour s'offrir « un moment de liberté »[555] en les utilisant comme bon lui semble dans un récit fictif. Le travail curatorial né avec l'émergence de la question du commissaire-auteur[556] voit avec J.M Colard une forme d'achèvement. Le texte vécu comme une issue possible pour éviter toute contrainte matérielle inhérente à l'exposition, touche ici à l'ultime limite de ce que l'on nomme « le texte d'exposition » en se présentant simultanément comme l'un et l'autre.

[554] Colard Jean-Max, *L'exposition de mes rêves*, *op.cit.*

[555] Cet ouvrage succède à une autre « moment de liberté » pris par J.M Colard au cours de l'exposition intitulée *Offshore*, présentée du 9 septembre au 21 octobre 2005 à l'espace Paul Ricard, Paris. Invité à présenter un ensemble d'œuvres, Colard a décidé de les rassembler sur une plateforme. Cet ensemble a été acquis par le Centre National des Arts Plastiques sur proposition de B. Blistène. B. Blistène et J.M Colard ont touché avec cette œuvre et acquisition un point sensible liée au rôle du commissaire-auteur. Ils justifient leur démarche dans un entretien croisé de l'un et l'autre disponible à cette adresse : http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/textitwblista-ne_a0ao.pdf (dernière consultation en juillet 2019).

[556] Caractérisée et largement commentée à partir de la fin des années soixante et l'exposition *When attitudes become form : live in your head (Quand les attitudes deviennent forme*) organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969.

Le texte d'exposition

Édité par les espaces d'exposition, ce que nous nommons « le texte d'exposition » est un texte qui travaille avec l'exposition, qui agit avec elle et non contre elle. Ce type de textes permet une grande variété d'utilisations curatoriales déjà évoquées, mais importantes à distinguer et à caractériser. Le commissaire d'exposition a le choix de rendre son action la plus discrète possible. L'accompagnement curatorial proposé alors est limité à offrir à l'artiste ou aux artistes invités l'entière liberté d'user de l'espace d'exposition. Le « texte d'exposition » dans ce cas se limite à des fonctions pragmatiques d'identification des œuvres ou d'orientation par le plan d'exposition par exemple.

Dans notre corpus, les livrets du FRAC Limousin[557] représentent ce type de « textes d'exposition ». Dans l'entretien qu'il nous a consacré, Yannick Milhoux décrit son usage du texte d'exposition, son rôle est pour lui de « synthétiser » :

> On va dire quelques idées, un peu à la base du projet d'exposition. On donne un peu les entrées. On a pris l'habitude [du livret] et puis les gens aiment bien qu'on les leur donne. C'est une sorte de petit journal d'expo produit en interne.[558]

L'usage du texte d'exposition par Y. Milhoux est réduit à son plus simple appareil. Il le reconnaît assez aisément dans l'entretien, il n'y a pas de

[557] Devenu le FRAC Artothèque Aquitaine Limousine en 2017.

[558] In entretien Yannick Milhoux disponible en annexe, Volume 2, p.7.

différence entre ce texte et le communiqué de presse, aussi synthétique que possible.

Un autre ensemble typologique de textes d'exposition peut être défini à partir de la volonté d'amener les textes mis à disposition du public à aller plus loin, à approfondir l'approche de l'exposition proposée. Ces textes d'exposition très élaborés correspondent à l'exigence des curateurs ou des responsables d'institutions qui organisent les expositions.

Nous avons constaté à quel point des directeurs de FRAC tels que C. Jacquet ou J.C Vergne s'impliquaient en ce domaine. Pour l'heure, nous ne savons pas si cette aptitude est un fait isolé, mais des éléments de notre corpus semble l'indiquer. Nous avons également analysé le travail de Guillaume Désanges, commissaire d'exposition pour lequel le journal d'exposition constitue une véritable occasion d'expliciter l'exposition par l'apport de nouvelles connaissances dont elle provoque l'utilisation[559].

Le soin pris pour écrire les textes d'expositions ou leur offrir un capital important de connaissances ne sont pas les seuls attributs des « textes d'exposition » les plus élaborés. Pour approfondir l'approche de l'exposition, des curateurs invitent, ou laissent possible, une intervention textuelle par les artistes au sein des documents mis à disposition du public[560] ou parfois même de façon autonome.

---

[559] Nous pensons plus particulièrement aux journaux des expositions *Érudition concrète 1*, *Prisonniers du Soleil : Érudition concrète 2*, *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs : Érudition concrète 3*, *Nul si découvert : Érudition Concrète* dont il a déjà été question.

[560] Par exemple l'entretien à caractère poétique entre Karen Hottois et Marie-Alberto Jeanjacques au sujet de son exposition intitulée *Incanta*, publié dans le livret d'exposition du CRAC de Sète.

Il existe un corpus peu étudié, de textes écrits par des artistes à fin d'être mis à disposition gratuitement du public dans des expositions auxquelles ils participent[561]. Ces imprimés autonomes, ces éphéméras[562] sont loin d'être quantité négligeable, mais très difficiles à identifier et à recenser [563]. Ces éphéméras tiennent une place particulière dans la pratique des artistes qui les utilisent.

L'exemple sur lequel nous nous appuyons est celui de Virginie Yassef [564]. Invitée à exposer à l'ESCAM à Clermont-Ferrand, l'artiste fait le choix de publier à mille exemplaires une édition composée de quarante pages. La première de couverture de cette édition porte la formule : « Était-il un être broyeur ou sécateur ? (46) ». La brièveté et l'étrangeté de la formule fait écho au titre de l'exposition *Coûte que coûte, il nous faut atteindre la rivière de la*

---

[561] Nous pensons à l'exemple de *The square in a forest* de Benoît Maire distribué sous anonymat dans tous les espaces du Palais de Tokyo en 2008, y compris les salles d'exposition dans lesquelles la démarche de l'artiste n'était pas annoncée.

[562] Nous vous renvoyons vers l'article de Philippe Nieto, « Cataloguer les éphéméras. Quelques pistes de réflexion » in acte du colloque « Les éphémères, un patrimoine à construire », réalisé les 17 et 18 janvier 2014 à l'Université de Cergy-Pontoise et à la Bibliothèque Nationale de France, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/colloques/document2896.php (dernière consultation en janvier 2017).

[563] L'exemple de *The square in a forest* le démontre également.

[564] Virginie Yassef a étudié l'Histoire de l'art et d'art contemporain à l'École du Louvre, et les arts plastiques à l'Université Paris I - Sorbonne. Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2000. Elle a présenté de nombreuses expositions monographiques (au *Jeu de Paume* à Paris, à *La Galerie*, au Centre d'art contemporain de *la Ferme du Buisson* à Noisiel, au CRAC Alsace à Altkirch) et participé à de multiple exposition collective (*La Force de l'art 02* au Grand Palais, *Nuit Blanche* à Paris).

queue coupée[565].

Le livret de l'ESCAM consacré à l'exposition ne mentionne pas cette publication. Le colophon de la publication comporte le nombre de tirages, renseigne sur l'exposition dans laquelle elle a été distribuée, attribue la conception éditoriale (Virginie Yassef) et la conception graphique (Anatole Yassef), adresse des remerciements et se termine par la date de la publication (novembre 2010), l'adresse de l'ESCAM et un copyright. Au côté du livret d'exposition, cette édition se présente comme une publication de l'artiste sans pour autant être désignée comme une œuvre à part entière. Son aspect pour autant est particulier, chaque page comporte un énoncé aussi mystérieux que le titre de l'exposition, pour s'en convaincre en voici deux : « Un cas de cannibalisme stellaire. (131) », « Á moins que la preuve ne soit à portée de main dans les météorites de l'Antarctique…(12) ».

La numérotation employée ne donne lieu à aucune explication et apparaît de façon erratique, sans logique. Ces énoncés semblent dépourvus de signification comme extraits de leur contexte initial. Á regarder de plus près, le sens de ces textes n'est pas si étranger à l'exposition dans laquelle ils se trouvent. Une des œuvres présentées à l'ESCAM est une vidéographie[566] où l'on voit deux personnes (Virginie Yassef et Julien Prévieux) manger le tronc d'un arbre : « un cas de cannibalisme stellaire » ? pourrait-on se demander à la lecture de la publication. De la même façon, une sculpture à l'apparence d'un rocher à l'extrémité duquel est suspendu en l'air un de ses fragments, apparaît comme une énigme. Comment le fragment tient-il suspendu ? Quelle est l'origine de cette roche noire ? Une forme d'explication s'offre possiblement

[565] L'exposition *Était-il un être broyeur ou sécateur ?* a été présentée à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole en novembre 2012.

[566] Virginie Yassef, *L'arbre*, (en collaboration avec Julien Prévieux), 2009, film super 8 transféré sur DVD, 7 minutes.

avec l'énoncé (12), mais rien n'est moins sûr non plus.

Ce qui apparaît nettement en revanche, c'est la singulière place occupée par cette publication et ses textes entre l'œuvre et le livret d'accompagnement de son exposition. Renseignement pris auprès de l'artiste : ces textes sont en grande majorité des extraits d'articles de journaux volontairement impossibles à relier avec la source de l'information. Cette édition se présente comme une forme de « médiation » à caractère poétique qui évoque les œuvres présentées dans l'exposition sans jamais les expliquer, au contraire en puisant dans des informations qui lui sont étrangères.

D'objet inclassable, cette publication va prendre le statut d'œuvre à part entière. En effet, l'artiste renouvelle l'opération deux ans plus tard au Centre d'art contemporain *La Galerie* lors de son exposition monographique intitulée *Un mur de sable vient de tomber*, mais cette fois le journal de l'exposition signale la publication intitulée cette fois : « Que faire des tissus de mammouth retrouvés en 1994 ? (224) » et la présente comme une œuvre produite par le centre d'art. Ce n'est pas tout. Dans ce même journal d'exposition, un entretien entre l'artiste et Émilie Renard[567] explicite la nature de l'édition :

> ER : Tu tiens ce que tu appelles un « cahier de contexte » où tu fais un relevé quasi quotidien de phrases vues, entendues ou lues dans la rue, les journaux, ou lors de conversations. Tu peux utiliser ces phrases comme des titres : associées à ton travail, elles trouvent un autre sens et lui donnent un aspect assez narratif comme le titre de cette exposition. S'agit-il selon toi d'incipits pour tes œuvres ou tes expositions, comme on parle d'incipit pour un roman ?

[567] Nous rappelons qu'Émilie Renard a dirigé *La Galerie*, espace municipal d'art contemporain de Noisy-Le-Sec de 2012 à 2019.

> VY : Je choisis des phrases qui peuvent produire des impressions immédiates, qui ne soient ni fermées ni stables. Elles ont un potentiel et j'espère qu'elles permettent d'avoir une projection. Elles sont isolées de leur contexte et là encore, il y a une forme de suspense ou de mise en suspens. Elles planent, jusque dans l'espace de la page du journal qui sera distribué dans le « salon de lecture », *Que faire des tissus de mammouth retrouvés en 1994 ? (224*). Je m'appuie sur une inconnue qui est ce que le lecteur va construire entre ces phrases, qui portent en elles-mêmes des choses à imaginer, à voir ou à entendre. [568]

L'espace ténu trouvé par V. Yassef entre création et « médiation » n'est plus. La publication perçue et désignée comme œuvre par la directrice de *La Galerie*, la valide en tant que telle. Á ce titre, le centre d'art se doit d'en apporter une compréhension, l'entretien sert cet objectif. Dans cet entretien, V. Yassef livre les détails du processus artistique qui l'ont conduit à publier et ce faisant lui ôte ses qualités initiales. Paradoxalement, c'est par sa consécration que cette édition perd en partie les qualités pour lesquelles elle a été consacrée.

[568] In journal de l'exposition *Un mur de sable vient de tomber* présentée à *La Galerie* du 1 décembre 2012 au 9 février 2013.

3.3.2. Des réponses éditoriales

L'exposition d'imprimés

L'art imprimé a fait l'objet d'études considérables[569], il a également été consacré en France par la création d'un lieu d'exposition qui lui est dédié le *Centre Du Livre d'Artistes*[570] dirigé par Didier Mathieu qui a accepté de répondre à nos questions. Le CDLA est un lieu d'art atypique selon lui :

> Globalement, nous sommes quand même complètement en porte-à-faux par rapport aux autres institutions. Puisque l'objet, c'est justement l'écrit et l'imprimé. Y compris spatialement : comme nous avons beaucoup d'œuvres écrites, puisqu'il y a cette médiatisation où il faut absolument des textes et des textes, nous n'avons pas à en rajouter. Les œuvres se présentent d'elles-mêmes.

Dans les propos du directeur du CDLA, nous pouvons facilement percevoir une certaine défiance envers les autres institutions d'art contemporain obligées à en « rajouter » là où pour le CDLA ce n'est pas nécessaire. D. Mathieu protège la spécificité de son centre d'art. Particularité qui pourrait bien se voir rongée par les initiatives de plus en plus nombreuses de ces-mêmes institutions. Serait-ce une inquiétude fondée ? Nous ne le pensons pas, notre analyse nous démontre au contraire, particulièrement avec l'exemple de V. Yassef, l'impossibilité pour les CAC ou les FRAC d'intégrer un art imprimé autonome sans risquer de lui

[569] En particulier au sujet du livre d'artiste, voir, l'ouvrage de référence : Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980*, Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France*)*, Paris, 1997.

[570] Pour mémoire : Le Centre des livres d'artistes (CDLA) a été créé en 1994 à Saint-Yrieix-la-Perche, Limousin.

ôter sa valeur artistique par nécessité de lui donner une « médiation ».

C'est au sujet de la « médiation » que le désaccord envers les institutions est sans doute le plus grand, pour D. Mathieu : « plus c'est difficile, plus ça intéresse les gens ». Cette confiance en l'intérêt du public est à souligner, la confiance envers les artistes aussi : « Ils peuvent passer de l'écrit à l'image […] ils vont utiliser le bon outil au bon moment et au bon endroit »[571]. Cet accord idéal d'un engagement très volontaire du public pour comprendre l'exposition et un soutien affirmé aux artistes est le fruit de l'exposition textuel de l'art imprimé. Une forme singulière de pratique de l'art dans laquelle la création et la « médiation » se trouvent communément présents dans l'exposition.

Le directeur du CDLA le déclare : « j'essaye toujours de faire des expos qui se lisent »[572] et la scénographie des différentes expositions sont autant d'occasions d'expérimenter des façons de lire les œuvres. Quant est-il alors du « texte d'exposition » dans une exposition de textes ? D. Mathieu nous répond :

> Toute publication qui sort d'ici colle à l'objet de son étude. C'est-à-dire qu'il y a une histoire sur ces publications. On essaye de s'inscrire dans cette histoire-là […] À chaque fois, il y a un texte théorique. Ce sont plus que des catalogues. C'est une production où il y a une pensée, une idée qui est diffusée.[573]

Rien dans les caractéristiques citées par D. Mathieu ne distingue les « textes d'exposition » du CDLA des autres. Rien, si ce n'est un désir d'indépendance

[571] In entretien Didier Mathieu disponible en annexe, Volume 2, p.14.

[572] *Id.*

[573] *Id.*

manifestement plus grand. La programmation du CDLA, il faut le souligner, est en grande partie dédiée à la poésie. On retrouve parmi les artistes présentés : D. Foucard et E. Watier : des artistes, mais également des militants [574].

Le CDLA n'est pas le seul exemple de lieu dédié à la pratique de l'art imprimé où le travail textuel prend une grande importance. *Le Cabinet du Livre d'Artiste*[575] créé par Bruno Di Rosa en 2006 et sous-titré : « sans niveau ni maitre », s'apparente beaucoup au CDLA. Leur différence principale se trouve dans l'organisation éditoriale du journal qu'il publie. Á la grande différence du CDLA, l'édition du journal « Sans niveau ni maitre » est un travail collectif réunissant plusieurs partenaires : l'université Rennes 2 (avec l'équipe de recherche « Arts : pratiques et poétiques »), le FRAC Bretagne et l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne.

Une structure associative, une université, une institution d'art contemporain et une école d'art sont ainsi réunies pour élaborer les « textes d'exposition » d'expositions de textes. Mis à part le format rien ne distingue vraiment les livrets du CDLA et les journaux du *Cabinet du livre d'artiste* très proches en contenu. La seule différence est le mode d'acquisition et de partage des connaissances. Au CDLA, le directeur est le seul rédacteur du livret dont l'audience est limitée à un public averti. Situé dans un campus universitaire, l'action du *Cabinet du livre d'artiste* s'adresse plus largement au public. Sa conception est assumée collégialement par des spécialistes, par des étudiants

[574] Il ne s'agit pas de caricaturer l'engagement politique de ces trois artistes, encore moins de réduire leur démarche artistique à une forme d'expression idéologique. Nous vous renvoyons simplement aux entretiens qu'ils nous ont respectivement consacrés, qui expliquent l'usage du mot « militant ».

[575] Dont l'acronyme pourrait être CDLA.

et des professionnels de l'art contemporain. Sa diffusion est assurée par une maison d'édition associative, par le FRAC Bretagne et par l'EESAB ce qui ajoute encore de son audience.

L'imprimé comme espace d'exposition

La limite entre exposition et texte confère aux éditions du CDLA et aux journaux « Sans niveau ni maître » un statut particulier. Cette limite n'a-t-elle pas déjà été franchie par des artistes qui utilisent l'espace éditorial et le texte comme on pourrait le faire avec une exposition ?

Dès les années 1960, le dépassement de cette limite est déjà fort engagé. En 1968, Seth Siegelaub organise une exposition éditoriale de Douglas Huebler dans laquelle sont associés textes et images de l'artiste réalisé exclusivement pour l'occasion. La même année, en décembre 1968, S.Siegelaub édite les *Statements* de Lawrence Weiner, forme artistique uniquement textuel. L'année suivante, au cours de l'exposition imprimée « The January Show », D. Huebler propose de présenter un seul énoncé : « Le monde est plein d'objet, plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage »[576]. La place prise par le texte dans ces expositions est importante.

En quoi la production textuelle des artistes contemporains en France diffère-t-elle des nombreuses expérimentations éditoriales des artistes conceptuels des années 1960 et 1970 ? Pour Fabrice Reymond, les éditions

[576] In C*atalogue de l'exposition January 5-31,* Seth Segelaub Gallery, 1969*.*

ouvrent les écoles d'art à tout un champ disciplinaire, celui de la littérature [577]. L'écrivain et enseignant en école d'art va même prévoir l'émergence d'écrivains issus des Beaux-Arts.

Le phénomène est déjà visible, nombre d'exemples en attestent. Jamais véritablement exclusive, la pratique littéraire des artistes se répand en France dans une forme historiquement originale. Les écrits d'artistes ne sont pas inhabituels dans l'histoire de l'art. Ce qui est nouveau et récent en revanche, c'est de lire des ouvrages d'artistes qui n'évoquent pas directement le domaine de l'art contemporain.

Aux exemples déjà cités de Sabrina Soyer et de Laetitia Paviani formées en partie à Bordeaux par un écrivain, Emmanuel Hocquard[578], on peut ajouter celui, exemplaire, de Valérie Mrejen[579] qui explique l'origine de son travail littéraire au cours de l'émission « Les nuits de France culture » diffusée sur la chaîne radiophonique éponyme :

> Je suis venue au texte par une voie inattendue et détournée, j'ai commencé par une série de collages à partir de noms découpés dans l'annuaire, c'était pour moi une façon de m'approprier ces mots. J'ai toujours senti que l'écriture était une sorte de forteresse à essayer de prendre, et qui paraissait imprenable, cela m'intéressait d'aller dans

[577] Fabrice Reymond, « Ut pictura poesis » in « Écoles d'art nouveaux enjeux, revue », revue « Artpress 2 », op. cit., p. 31

[578] Auteur de nombreux ouvrages régulièrement publiés aux éditions POL, Emmanuel Hocquard a publié en 2018, *Le Cours de Pise*, son dernier livre : la somme des notes préparatoires et documents issus de son enseignement de 1993 à 2005 auprès des étudiants de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Dans cette école, Hocquard était responsable d'un atelier de recherche et de création intitulé « Procédure, Image, Son, Écriture (P. I.S.E.) ».

[579] Diplômée de l'École National d'Arts de Cergy-Pontoise en1994, Valérie Mrejen est plasticienne, photographe et écrivain. Le Jeu de Paume (Paris) lui a consacré une exposition monographique intitulé *La place de la concorde*. Cette exposition a eu lieu entre le 15 avril et le 15 juin 2008.

> cette direction. En même temps j'ai fait une école d'art, donc je viens plutôt des arts plastiques, tout cela était assez ouvert.[580]

L'idée même qu'un artiste ne puisse écrire de roman constitue les premiers remparts de la forteresse dont parle V. Mrejen. Les seconds, à notre sens, proviennent d'une catégorisation encore en vigueur en France pour distinguer les différents domaines de la pratique artistique. Des distinctions particulièrement vivaces en France, mais obsolètes si nous considérons la richesse des pratiques artistiques désignée sous le terme « art contemporain », la place de la musique, du cinéma, de l'architecture, du théâtre et enfin de la littérature. Doit-on encore longtemps se demander, ce que la littérature apporte à l'art, ne devrions-nous pas à l'inverse, nous interroger sur ce que l'art apporte à la littérature, ou davantage encore, questionner le bien-fondé de ces distinctions ?

[580] Émission du 21 juillet 2018 disponible à l'adresse suivante : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/valerie-mrejen-jai-toujours-senti-que-lecriture-etait-une-sorte-de-forteresse-a-prendre (dernière consultation en juillet 2019)

3.3.3. Des réponses en trois questions

Doit-on arrêter d'essayer de comprendre ?

L'art suscite des connaissances, non de la compréhension. Nous devons l'accepter, il peut même diviser. Si ce n'était pas le cas, nous assisterions à une « pastoralisation »[581] de l'artiste et de l'art, perçus comme des régulateurs ou des pacificateurs de tensions sociétales ou sociales. Pour autant, doit-on arrêter d'essayer de comprendre ?

C'est la question posée par E. Mangion dans une exposition présentée en 2010 à la villa Arson[582]. Avec cette exposition collective, E. Mangion semble revenir sur l'expérience « *Hypothèse de collection* »[583]*.* En 1999, cette exposition lui avait permis d'expérimenter des formes de « médiation » tout en soulignant un « principe d'incertitude » :

> Tout ce que l'art a produit de plus pertinent, du moins dans ce siècle, porte non pas à la révélation du sens mais au contraire à son enfouissement ou à son désordre.[584]

---

[581] Nous empruntons le terme à Tristan Trémeau, docteur en Histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'expositions. Il enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris 1- Sorbonne et l'esthétique à l'Université de Valenciennes. Nous renvoyons à ce sujet vers : Tristan Trémeau, "L'artiste médiateur" in revue *Artpress*, n° 22 spécial « Écosystèmes du monde de l'art » novembre 2001, pp.52-57, à "L'Art contemporain et son exposition", colloque au Centre Georges Pompidou, Paris, co-organisé par le Collège International de Philosophie et le ministère de la Culture et de la Communication, 4 - 5 octobre 2002.

[582] *Double blind, arrêtez d'essayer de me comprendre* a été présentée du 15 février au 30 mai 2010 au CAC *La Villa Arson*, Nice.

[583] L'exposition *Hypothèse de collection* co-organisée par Dean Inkster, Eric Mangion et Sébastien Pluot a été présentée du 1er *avril* au 30 *mai 1999* au Musée du Luxembourg, Paris, par le FRAC PACA.

[584] Livret d'accompagnement de l'exposition *Hypothèse de collection*, p.9, disponible en annexe, Volume 3, p.4.

Le projet de l'exposition est aussi paradoxal que l'énoncé de son titre emprunté à Jacques Lacan. La célèbre formule utilise le concept de double contrainte (double blind) créé par l'école de Palo Alto.

E. Mangion s'approprie le concept du « double blind », lui donne un rôle, celui de démontrer la nécessité et l'impossibilité d'interpréter une œuvre. Il souligne de cette façon l'utilité de la « médiation » et simultanément son incapacité à atteindre son but :

> La nécessité et l'impossibilité sont contenues dans tout énoncé linguistique, de la transposition d'une langue à une autre. Si un énoncé fait nécessairement appel à la reconnaissance, la compréhension, et l'interprétation (sa traductibilité), il demande également que l'on respecte ce qui en lui échappe à la traduction.[585]

Le symbole de ce paradoxe est la mise à disposition de l'ensemble des textes liés à l'exposition (cartels, livrets, documents d'archive) dans un unique espace : la *Galerie carrée* du CAC *La Villa Arson*, présentée sous le nom de « boite noire » dans le livret d'accompagnement de l'exposition. Le nom donné à cet espace n'est pas anodin, il fait référence aux boites noires, des enregistreurs de vol qui enregistrent des informations situées dans les avions.

L'analogie est parlante, toutes les données de l'exposition se trouvent rassemblées hors de sa portée. En cas d'incompréhension face aux œuvres[586], le public peut se rendre dans cette galerie pour tenter de trouver des explications. Cet exercice lui demande un effort de mémorisation, mais pas

[585] Extrait du livret de l'exposition « *Double blind, essayez d'arrêter de me comprendre* », disponible en annexe, Volume 3, p.248.

[586] Est-ce là l'incident que nous pourrions nommer le « crash ».

uniquement. La conception de l'ensemble des documents présents dans la « boite noire » a été confiée à des artistes présents en résidence au CAC. Autant le dire clairement, cette approche artistique de la « médiation » a questionné son fondement précisément à l'endroit où le public venait chercher des formes de réponses. L'analogie exprimée par E. Mangion avec la « boite noire » s'achève ici, car à la différence de celle des avions, cette « boite noire » ne livre pas d'informations factuelles, elle en rend plus difficile l'accès. C'est le « malentendu »[587] sur lequel est basée l'idée principale de l'exposition conçue comme une « altération, incompréhension, aporie, confusion ou contresens, [...] qui modifient en permanence le cours et la teneur de nos échanges ».

Ce « malentendu » n'a guère été apprécié par le public auquel il était dédié. Ce manque d'adhésion a mis en péril le sens de l'exposition, il rendait obsolète son objectif : libérer le public du besoin de compréhension. Au contraire, l'exposition a accru l'incompréhension. Lors de notre entretien, E. Mangion reconnaît les échecs du projet :

> La chose la plus radicale qui n'a pas marché avec le public, le petit livret comme on en fait tous maintenant, on a écrit les notices, fait une maquette tout comme il faut mais on ne l'a jamais imprimé, on en a fait un papier peint collé sur le mur d'exposition. C'était sur deux panneaux, tout le paratexte était là visible et marchait en lien avec le all-drawing, pour comprendre il fallait regarder les deux, le public n'a pas apprécié cela ! L'idée était que le public travaille par erreur d'interprétation. Il y avait aussi des cartels d'Aurélien Mole qui qui donnaient de fausses informations.[588]

[587] Extrait du livret de l'exposition « *Double blind, essayez d'arrêter de me comprendre* ».

[588] Aurélien Mole, *Un cabinet d'amateur*, 2009, *op.cit.*

Le relatif échec du projet est éprouvé également par l'écrivain Dean Inkster[589], l'un des trois commissaires de l'exposition. Sur l'invitation du service des publics, il répond à un entretien à l'aveugle[590] publié dans le livret d'accompagnement de l'exposition dont la dernière réponse est la suivante :

> Il y a quelque chose de précaire dans un tel projet exposition. Nous aurions pu nous limiter à un certain nombre d'œuvres qui traitent la question de la traduction au sens littéral du terme ; mais nous avons choisi d'élargir le thème de l'exposition au-delà de sa stricte définition […] C'est toute la difficulté de travailler à partir d'un thème choisi : faut-il l'envisager comme une sorte d'échafaudage qu'on doit pouvoir enlever à partir du moment où l'exposition est en place, afin de permettre une visibilité et une lecture des œuvres à la fois dans leurs singularités et dans leur ensemble ? Ou est-ce qu'il faut le maintenir en place pour que le projet tienne debout, au risque d'encombrer ou d'embrouiller la lecture que nous souhaitons inciter. Nous avons plutôt opté pour le prolongement et l'évolution de l'exposition au-delà de l'accrochage, avec le souhait de démanteler l'échafaudage et de le remonter ailleurs. D'où l'idée d'investir la Galerie carrée de la Villa Arson, en face de l'exposition, comme un lieu d'un work in progress.[591]

On ne peut douter des bonnes intentions de la méthode employée. En revanche son résultat fut contestable, E. Mangion le reconnaît.

---

[589] *Dean Inkster* est écrivain, il enseigne l'Histoire et les théories de l'art à l'École régionale des Beaux-Arts de Valence.

[590] Christelle Alin et Céline Chazalviel (service des publics de la Villa Arson) ont proposé à chaque commissaire de répondre à une série de questions au sujet de l'exposition, sans prendre connaissance des réponses des autres.

[591] Entretien à l'aveugle publié dans le livret d'accompagnement de l'exposition Double Blind, arrêtez d'essayer de me comprendre.

Les expositions *Hypothèse de collection* et *Double blind* sont les deux versants d'une même question, d'une préoccupation permanente de E. Mangion : qu'est-ce que la compréhension en art ? Quelle que soit la forme de la réponse, celle qui favorise l'effort de « médiation », celle qui privilégie son expression artistique, le texte d'exposition en est un outil. Un agent dont l'objectif est de transmettre ce que peut être l'expérience artistique.

Peut-on transmettre l'expérience artistique ?

Pour pouvoir transmettre l'expérience artistique, faudrait-il encore que nous puissions nous entendre sur la nature de cette expérience. Fort heureusement, personne ne dispose de réponses à cette question. L'expérience artistique serait-elle par conséquent fatalement impossible à transmettre ? C'est de nouveau une question de définition. Qu'entendons-nous par transmission ?[592]

Le projet de transmettre à l'identique l'expérience artistique, telle que saurait l'éprouver un artiste, est voué à l'échec[593]. Quand bien même cet artiste aurait la conscience accrue de son expérience, cela ne signifierait point qu'elle serait suffisante à nous la rendre intelligible. Toute forme de transmission ne peut échapper à une entropie.

En art, cette entropie nous pouvons la nommer le manque, Vergne l'appelle « la perte ». Le désir de compréhension est celui de combler ce

[592] Voir notamment, Fabienne Colas-Rannou, Marianne Jakobi (dir.), *Elaborer, transmettre, créer. Essais pour une Histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire II,* Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Histoires croisées », Clermont-Ferrand, 2017.

[593] Nous songeons de nouveau à ce récit borgésien à propos d'une civilisation de cartographes emmenée à sa fin par une carte à l'échelle qui recouvrit son territoire et le rendit infertile.

manque. Nombreuses sont les personnes interrogées par nos soins qui l'expriment : la pratique artistique contient une part de mystère, de doute, de tâtonnement qui rendent impossible sa totale explicitation, son entière transmission. Cette part, nous l'appelons le processus artistique. Son exégèse convoque bien des domaines de la pensée au premier rang desquels l'étude de l'histoire de l'art.

La transmission de l'expérience artistique serait-elle vouée à l'échec ? Non, si nous la considérons d'un autre point de vue, par exemple en abordant la transmission comme un effort. En mécanique, la transmission permet de mettre une énergie en mouvement, de la déplacer d'un point à un autre par l'usage d'un tiers, un outil de transmission en l'occurrence. Cette référence à la mécanique peut paraître curieuse, une comparaison avec le texte d'exposition nous paraît tout de même fondée. Le tiers en question dans notre étude, c'est le texte d'exposition. Il est un agent d'expérimentation, de « médiation » et de création. Ces agents contribuent à la transmission de la pratique artistique contemporaine. La transmission est possible, son résultat inattendu.

Ce résultat a des conséquences sur la compréhension du public et sur la pratique artistique. Deux questions se présentent à nous : comment l'expérience artistique peut-elle être transmise sans nuire à l'objet qu'elle est censée transmettre ? Comment la pratique artistique peut-elle être présentée au public sans affecter son désir de compréhension ?

L'État a pour missions de soutenir la création artistique et d'en faciliter l'accès au plus grand nombre. En ce sens, il se doit de répondre aux

deux questions. Le soutien à la création délivré par l'État passe par différents dispositifs : des aides financières directement attribuées aux artistes[594] ou indirectement par le soutien fourni par les lieux de diffusion, tout particulièrement par les CAC dont, contrairement au FRAC, le financement dépend en grande majorité de l'État[595].

En 2017, l'État a décidé la création d'un label, celui des « Centres d'art contemporain d'intérêt national » (CACIN). Chaque CAC peut en faire la demande, le label est accordé sur décision du ministère de la Culture. Sur les cinquante CAC membres du réseau Des Centres d'Art contemporain (DCA), onze ont obtenu le label[596]. Notifiée dans l'arrêté du 5 mai 2017, les CACIN ont pour obligation de respecter « un engagement culturel, territorial et citoyen » [597]. Le décret le souligne : « L'accueil des publics est au cœur du projet artistique et culturel des structures labellisées »[598]. Les CACIN doivent développer : « une politique en matière de transmission de l'art contemporain, d'éducation

[594] Nous pensons ici par exemple à l'Aide Individuelle à la Création (AIC) L'AIC permet aux artistes, soit de mener une recherche artistique, soit de prolonger leur démarche artistique pour rendre possible la finalisation d'un projet précis. Il ne s'agit pas d'une aide à la diffusion (exposition, édition) ni d'une aide à la communication. Cette aide est conforme au décret n° 2015-92 du 28 janvier 2015 relatif à l'attribution des aides déconcentrées destinées aux artistes et à l'arrêté du 3 avril 2015.

[595] Le financement des FRAC dépend en grande majorité des aides accordées par les régions.

[596] En date du 16 mai 2019, les CAC, *La passerelle* (Brest), *l'Espace Gantner* (Belfort), *le 19* (Montbéliard), le *CAC de Brétigny* (Brétigny-sur-Orge), le *Centre International d'Art et du Paysage - île de Vassivière* (Vassivière), *la Maison des Arts Georges & Claude Pompidou* (Cajarc), *Bétonsalon, centre d'art et de recherche* (Paris), Le Grand Café - centre d'art contemporain (Saint-Nazaire), Le Carré (Château-Gontier), GwinZegal (Guingamp) La Criée (Rennes)

[597] Journal officiel de la république française du 11 mai 2017

[598] *id*.

artistique et culturelle »[599].

Le texte du décret apporte-t-il des réponses aux deux précédentes questions ? Oui, le premier article nommé « engagement artistique » les unit par la définition d'une seule et même pratique : « l'expérimentation »[600]. C'est souligné dans le décret : « L'expérimentation constitue une modalité de travail caractéristique de la structure labellisée, qu'il s'agisse de ses activités de soutien à la création et à la diffusion ou de sa manière de travailler avec les publics »[601]. La réponse ne peut guère être plus vague : quelles sont les caractéristiques de cette expérimentation ? Rien ne l'indique dans le décret. La définition de cette « expérimentation » s'apparente à une autre dont nous avons déjà souligné la difficulté, la « recherche » en école d'art.

La réponse de l'État est un retour à l'expéditeur, les CAC. Au sujet des dispositifs à mettre en place pour permettre l'accès du public, l'État est de nouveau assez flou : « pour favoriser l'expérience sensible et la connaissance des œuvres, [le CACIN] peut notamment concevoir différents types d'actions ou d'outils »[602]. Une préconisation somme toute donc assez vague, symbole de questions dont il est impossible d'institutionnaliser la réponse. La pratique artistique échappe à toute forme de modélisation, c'est son avantage, c'est son inconvénient, si l'on souhaite la transmettre au plus grand nombre.

[599] Journal officiel de la république française du 11 mai 2017

[600] *id.*

[601] *id.*

[602] *id.*

Qu'en pensent les artistes ?

Cette question est à notre sens la plus délicate. Demander à un artiste si l'utilisation du texte peut modifier la pratique artistique, revient à prendre en compte de nombreux présupposés dont le principal est de considérer que la question puisse avoir un sens pour eux. Nous avons sollicité l'ensemble des artistes cités précédemment. Par manque de temps, peut-être par manque d'intérêt, seuls six artistes nous ont envoyé une réponse [603]. Un ensemble assez faible à utiliser donc avec prudence. Des réponses toutefois suffisamment détaillées pour en extraire plusieurs constats.

Une pratique du contournement, nous l'avons déjà précisé, est une des formes d'utilisation du texte par les artistes. La réponse à notre questionnaire n'échappe pas à la règle. Raphael Boccanfuso, par exemple, a accepté notre invitation à condition d'un respect intégral du texte, sans corriger l'orthographe, sans en modifier une virgule. Pour détailler notre premier constat, il nous faut citer intégralement la première réponse de R. Boccanfuso à notre questionnaire :

> Le texte est-il important dans votre pratique artistique, si oui depuis combien de temps (on appelle ici texte toute production écrite qui met la langue en œuvre) ?
>
> *" La langue en œuvre"* comme tu dis, c'est bien cela. La langue plutôt que le pied ou le poing ; et depuis toujours pour ce qui me concerne ainsi que tous les autres singes, plus ou moins poilus, de notre espèce depuis 300 000 ans, j'imagine. La langue et le cœur ! Les choses n'ont

[603] Babeth Rambault, Céline Ahond, Raphael Boccanfuso, Marc Geneix, Hugo Pernet, Eric Watier.

> d'existence qu'une fois nommées, sinon comment partager ta peine, ta joie ? On peut toujours te mettre des grandes claques dans le dos mais c'est un peu court, sans nuance et pauvre en interprétation. La langue n'est-elle pas le premier outil d'investigation et de découverte du monde ? Les nourrissons portent tout à la bouche, du sable aux sucreries, ensuite ils touchent, palpent puis voient et observent et finalement utilisent une loupe. Nous ne percevons pas la réalité du monde, notre cerveau nous trompe, il retourne l'image perçue par nos yeux. La langue pour les mots chuchotés à l'oreille et les timbres à coller sur l'enveloppe.[604]

Pour bien connaître la démarche artistique de R. Boccanfuso, nous voyons dans la forme de cette réponse, un grand nombre des attributs de sa pratique artistique[605] : une volonté de ne pas se laisser imposer une règle établie et la tentative d'en retourner l'usage, l'humour et une forme de radicalité.

C'est une constante, la forme des réponses fournies s'apparente à l'art de ses auteurs. Babeth Rambault[606] répond ainsi à l'utilisation du titre : « Comme la parole se mélange à la confiture, la compote, la fumée : le titre peut se mélanger à l'œuvre ». La réponse est élémentaire et poétique, à l'image des photographies de l'artiste.

---

[604] In réponses de Raphaël Boccanfuso au questionnaire, disponible en annexe, Volume 2, p.195.

[605] A titre d'exemple de ces attributs, rappelons ceux de l'œuvre dont il a été question dans cette thèse. *Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon* est composé d'accessoires de courses automobiles et d'une photographie au cinémomètre prise par les services de la gendarmerie nationale, une preuve d'excès de vitesse sanctionné par une amende payer par le FRAC Languedoc-Roussillon qui en souhaitait faire l'acquisition (Raphaël Boccanfuso*, Aux couleurs du FRAC Languedoc-Roussillon*, 1998, FRAC Languedoc-Roussillon).

[606] Nous avons précédemment utilisé l'exemple de *Allô ? Hercule Poirot ?* photographie de Babeth Rambault publiée en quatrième de couverture de la revue « Hypertexte ».

Le deuxième constat est la marque d'une défiance et d'une résistance lorsque le texte porte trop peu d'ambition aux regards des artistes. Á la question : « Souhaiteriez-vous pouvoir vous passer de commentaire en art ? » Eric Watier est très clair :

> Oui. Le travail devrait pouvoir fonctionner seul. C'est même une chose très importante pour moi : que l'objet puisse exister seul, sans commentaires, même si les commentaires (autorisés comme dirait Poinsot) peuvent permettre un enrichissement de sa lecture.[607]

E. Watier est un artiste dont la pratique repose en grande partie sur l'écriture, ce qui rend d'autant plus fondamentale pour lui, la qualité des textes diffusés dans les expositions qu'il juge sévèrement : « souvent catastrophiques : trop courts, trop simplistes, rarement centrés sur des questions importantes ». Sur le même sujet, Hugo Pernet manifeste discrètement une crainte : « Quand c'est bien fait c'est tant mieux, quand c'est mal fait, restent les œuvres, enfin j'espère » [608]

Le troisième et dernier constat, formidablement souligné par une réponse de Babeth Rambault, tient à la relation entretenue par les artistes avec la littérature. Cette relation est basée chez B. Rambault sur une attraction-répulsion significative, une réponse équivoque à la question d'une possible modification de la pratique artistique par le texte :

> J'ai toujours eu des difficultés à dire, je me sens continuellement en manque de mots. C'est la capacité de certains ouvrages littéraires à

[607] In réponses d'Éric Watier au questionnaire, disponible en annexe, Volume 3, p.200.

[608] *Id.*

> faire apparaître des sensations plastiques qui m'intéressent, exemple : Messire Roland rapporte que, lorsque la langue de Pierre fut touchée et qu'elle commença à se décomposer, l'enfant chercha naturellement à s'ôter de la bouche l'organe gangrené, de façon qu'il la cracha par morceaux. (Dans *Écholalies* (essai sur l'oubli des langues) de Daniel Heller-Roazen.[609]

S'ôter de la bouche l'organe gangrené de façon à la cracher par morceaux, nous semble être l'une des formes les plus poétiques de réponse à la question de savoir ce que le texte modifie dans le processus artistique. Le texte fait partie intégrante de la vie des artistes, que ce soit intimement à l'instant de nommer les œuvres, ou collectivement au moment de leur diffusion. Le texte participe au processus artistique d'une façon particulièrement exogène mais qui lui impose un traitement. Ce traitement dépend des pratiques, le plus expéditif consiste en un rejet qui en emprunte la forme, un rejet du texte par le texte.

[609] Les réponses de Babeth Rambault au questionnaire sont malheureusement arrivées trop tardivement pour pouvoir les consignées en annexe, mais l'extrait ici diffusé arrivait tout de même à point nommé.

Conclusion

> Je ne me suis jamais vraiment intéressée à ce qui semble aujourd'hui être considéré par certains comme une véritable science : la médiation culturelle. Un artiste, Mathieu Mercier m'a parlé il y a quelque temps d'une sorte de frustration qu'il ressentait face à un certain nombre de textes jusqu'à rêver qu'ils soient écrits en relation avec son travail sans que son travail ne soit mentionné. [610]

Au terme de longues années, notre sujet d'étude s'est emparé de notre recherche autant que nous nous sommes préoccupés de lui. Fait ordinaire sans doute, d'arriver à une conclusion à laquelle on ne s'attendait pas. Reconnaissons-le : notre initiative était basée sur un semblant de préjugé, un malentendu, comme nous en connaissons trop au sujet de l'art contemporain.

En 2010, lorsque nous avons débuté notre étude, la « médiation » nous paraissait assez clairement être un obstacle à la création. Au cours de nos recherches, la réalité de cet antagonisme, basé en partie sur un autre - les rapports difficiles entretenus entre l'institution et les artistes - nous est apparue de moins en moins fondée. Nous avons découvert la complexité des liens qui unissent ou désunissent la pratique de l'art et sa réception auprès des publics. Cette complexité est manifeste grâce à l'étude du texte d'exposition. Les recherches qui le concernent ouvrent un champ d'étude très vaste, nous souhaitons avoir contribué à signaler son importance et à irriguer la réflexion des chercheurs qui consacrent leur attention et réflexion au sujet du texte d'exposition.

---

[610] Élisabeth Wetterwald, *What Do You Believe, Your Eyes or My Words ?* in revue *Semaine* 47.07, novembre 2007 pp.10-11.

La « médiation » de l'art en tant que discipline fait, selon nous, ses premiers pas, son histoire est à venir. Elle a la possibilité, elle aussi, d'inventer des formes nouvelles, « d'expérimenter », c'est l'invitation que lui adresse l'État[611]. Il faut plaider, nous en sommes convaincus, pour une éducation artistique en faveur des plus jeunes. Comment ne pas envisager plus largement encore des espaces dédiés à ce type de public dans les FRAC, les CAC et les CACIN ? Les institutions ont déjà fort à faire répondront les intéressés. C'est vrai, mais quelle est la valeur de ces efforts si, pendant des décennies encore, le malentendu qui entoure l'art contemporain persiste de génération en génération ?

Les expériences littéraires menées par l'écriture des textes présents dans les expositions ou dans leurs conceptions auraient pu, comme l'air du temps, disparaître au cours des années. Le travail de « médiation » réalisé par les institutions d'art contemporain aurait pu se résoudre à n'être qu'un outil pragmatique ou scientifique en privilégiant la description *sine qua non* des œuvres ou en privilégiant un commentaire de surface, un survol de l'œuvre. Les artistes auraient pu refuser de faire du texte un élément de leur processus artistique, mais il n'en est rien. Et les plus récents développements que notre thèse voit apparaître chaque jour au terme de son écriture démontrent tout le contraire : au tournant d'un nouveau siècle, le texte d'exposition est devenu un objet important dans la pratique artistique.

Mesurer l'impact du texte sur le processus artistique a consisté, pour nous, à prendre la mesure du chantier qui reste à mener pour connaître

[611] Se reporter à l'arrêté concernant la labélisation des Centres d'Art Contemporain d'Intérêt National publié dans le journal officiel de la république française du 11 mai 2017.

ses effets. Nous avons mesuré l'impact des textes mis à disposition du public sur la pratique artistique et nous avons pu constater de nouveaux usages, des pratiques artistiques singulières parfois issues d'une formation initiale en pleine mutation et des formes de « médiation » nouvelles dont l'amateur d'art peut se réjouir parce qu'elles prolongent la richesse de notre pensée.

Tout comme l'histoire de l'art nécessite un travail iconographique, nous devons réaliser à quel point le travail de l'historien ne peut se passer de recherches textographiques, pléonasme néologique quand on songe à l'assemblage du terme, une *graphía* soit en grecque une « écriture », du texte. La textographie serait pour nous le pendant de l'iconographie, une manière d'étudier un corpus de textes dépendant de l'activité artistique. Pour permettre l'acquisition de nouvelles connaissances en matière de pratique, l'histoire de l'art contemporain pourrait être amenée à associer toujours plus encore ces deux types d'approches, à réunir l'image et le texte.

Bibliographie

Ouvrages

Alechinsky Pierre, *Le bureau du titre*, Paris, éd. Fata Morgana, 1983.

Allais Alphonse, *Album primo-avrilesque*, éd. Al Dante, 2005.

Armengaud Françoise, *Titres*, Paris, éd. Klincksieck, 1988.

Baudelaire Charles, *Salon de 1859* in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire II, Curiosités esthétiques*, éd. Michel Lévy Frères, Paris, 1868.

Baudelaire Charles, *Salon de 1845*, éd. de l'Archer, Toulouse, 1933.

Baudelaire Charles, *Salon de 1846*, éd. Oxford University Press, Oxford, 1975.

Baudrillard Jean, *Le complot de l'art*, éd. Sens & Tonka, Paris, 1997.

Benichou Anne, *Ouvrir le document – Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, éd. Les presses du réel, Dijon, 2010.

Bosredon Bernard, *Les titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, éd. PUF, Paris, 1997.

Borgès Jorge Luis, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, éd. LeRocher, 1951, Paris.

Bourdieu Pierre, Darbel Alain, *L'amour de l'art*, éd. de Minuit, Paris, 1969.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, coll. Documents sur l'art, éd. Les presses du réel, Dijon, 1998.

Château Dominique (sous la dir.), *L'œuvre d'art contemporain et sa médiation contribution à une éducation artistique,* éd. FRAC Bretagne, 2005.

Collectif, *Fresh Théorie*, éd. Léo Scheer, Paris, 2005.

Collectif, *Fresh Théorie II*, éd. Léo Scheer, Paris, 2006.

Collectif, *Fresh Théorie III*, éd. Léo Scheer, Paris, 2007.

Conseil National des Programmes, *Qu'apprend-on au collège ?*, éd. XO/CNDP, Paris, 2002.

Crow Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, (1985), éd. Macula, Paris, 2000.

Davallon Jean (sous la dir.), *Les méditations de l'art contemporain*, in *Culture et musées* n°3, collection Essais sciences, éd. Actes Sud, Paris, 2004.

Davallon Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

De Biasi Pierre-Marc, Jakobi Marianne, Le Men Ségolène (dir), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, éd. CNRS, Paris, 2012.

Deleuze Gille, Guattari Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* éd. de Minuit, Paris, 1991.

Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, éd. Ministère de la Culture et de la Communication et La Documentation française, Paris, 1998.

Dresdner Albert*, La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne,* éd. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2005.

Foucault Michel, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, Paris, 1990.

Fried Michael, *Contre la théatralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine,* éd. Gallimard, Paris, 2007.

Genette Gérard, *Palimpsestes*, éd. Du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982.

Genette Gérard, *Seuils*, éd. Du Seuil, Paris, 1987.

Gleizal Jean-Jacques, *L'art et le politique. Essai sur la médiation*, éd. PUF, Paris, 1994.

Glicenstein Jérôme, *L'art contemporain entre les lignes, textes et sous-textes*, éd. PUF, Paris, 2013.

Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, éd. PUF, Paris, 2009.

Guelton Bernard, *Archifiction : quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*, éd. de la Sorbonne, Paris, 2007.

Levé Édouard, *Journal*, éd. P.O.L, Paris, 2004.

Levé Édouard, *Autoportrait*, éd. P.O.L, Paris, 2005.

Levé Édouard, *Suicide*, éd. P.O.L, Paris, 2008.

Jauss Hans Robert, Maillard Claude, *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, Paris, 1991.

Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : une histoire transnationale*, éd. Gallimard, Paris, 2015.

Heinich Nathalie, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, éd. Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2009.

Kandinsky Vassily, *Regards sur le passé et autres textes*, 1910-1922, éd. Hermann, 1990.

L'abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. Dominique Désirat et ENSBA, Paris, 1993.

Lehalle Evelyne, Caillet Elisabeth, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, éd. Presses universitaires de Lyon, 1995.

Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale, éd. Imprimerie nationale, France, 2011.

Lichtenstein Jacqueline (sous la dir.), Michel Christian, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : Tome 1 Volume 2, Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, éd. ENSBA, Paris, 2007.

Mauss Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, éd. PUF, Paris, 2007.

Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, éd. Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.

Michaud Yves, *La crise de l'Art contemporain*, éd. PUF, Paris, 1999.

Partouche Marc, *Bohèmes, avant-gardes et art contemporain (de 1830 à nos jours)*, éd. Hermann, Paris, 2016.

Poinsot Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition revue et augmentée, éd. Les presses du réel, Dijon, 2020.

Philostrate (l'ancien), *Une Galerie antique de soixante-quatre tableaux*, éd. Renouard, Paris, 1881.

Rultaut Claude, dé-*finitions / méthodes 1973-2016,* éd. MAMCO, Genève, 2016.

Ruiz-Picasso Bernard, Société Perpendiculaire (sous la dir.), *Société Perpendiculaire : rapport d'activité*, éd. Images modernes, Paris, 2002.

Éric Troncy, *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, éd. Les Presses du réel, Dijon, 1998.

Zourabichvili François, *La littéralité et autres essais sur l'art*, ed PUF, Paris, 2011.

Articles & revues

Agboton-Jumeau Jean Charles, « Catalogue n°1, 1968 (Olivier Mosset) » in revue *02*, n° 87, automne 2018, pp 20-24.

Alin Christelle, « édito » in revue *Semaine*, n° 47.07, p.4.

Aurelle Cédric, « Lili Reynaud-Dewar, le renard et le cyborg » in *Le Journal des Arts* n°497 du 16 mars 2018.

Bordeaux Marie-Christine*, «* La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », in actes du Colloque international sur la médiation culturelle Montréal, 2008, p.5.

Bruera Franca, « Ce qui est manifeste n'est pas évident : l'écriture manifestaire entre *praxis* et théorisation » in l'ouvrage *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements Délimitations, Historiographie* dirigé par Jean-Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert, éd. Delatour, Sampzon, 2013, p.107.

Brunel Raphaël, « Perdre ses théories » in revue *02*, n°55, Automne 2010.

Cascaro David, « L'école des Beaux-Arts à l'ère de sa normalisation », *art press 2*, n°22, *"école d'art nouveaux enjeux"* (août-septembre-octobre), 2011.

Chaillou Timothée, in « Entrevue avec Fabrice Gygi », revue *ETC*, n° 86, 2009.

Château Dominique, « La médiation de l'œuvre d'art contemporain, de la création à la communication », in ouvrage collectif, L'œuvre d'art contemporain et sa médiation, contribution à une éducation artistique, éd. FRAC Bretagne, Châteaugiron & Pôle de ressources Arts plastiques de Bretagne, Rennes, 2005, p.20.

Caillet Élisabeth, « Profession et organisation : le cas paradoxal des arts plastiques » in revue, *Culture & Musées*, n° 2, 2003.

Caillet Élisabeth, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence » in revue *Publics et Musées*, n° 6, 1994. p.55.

Ceva Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », in, « Les médiations de l'art contemporain », Elisabeth Caillet & Daniel Jacobi (sous la dir.), *Culture & Musées*, n° 3, 2004, p.89.

Closky Claude et Huygue Pierre, « Oui ou non » in revue *Trouble*, octobre 2002, n° 2, pp.10-19.

Davallon Jean et Flon Émilie (sous la dir.), *Le média exposition*, *Culture & Musées*, Hors-série, 2013.

Désanges Guillaume, « Questions pour un champion (100 milliards de propositions pour faire parler un artiste) », in revue *Trouble*, n° 2, 2002.

Dickie George, « Définir l'art » in *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992, p.22.

Donnat Olivier, in revue *Beaux-Arts Magazine*, n° 215, avril 2002, p.105.

Eidelman Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art contemporain Hypothèses de collection », in *Publics et Musées*, n° 16, 1999, pp.163-192.

Fol Jac, « Aimer être quelconque, transmettre l'impossible » in revue *Multitudes*, n° 130, hiver 2007.

Gottesdiener Hana, « La lecture des textes dans les musées d'art » in *Publics & Musées*, Paris, 1992.

Jacobi Daniel et Miège Delphine, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes » in *Quadern de Filologia, Estudis Linguistics*, vol.X, 2005, p.113.

Jarton Cyril, « La Critique sous un angle géométrique » in revue *Omnibus*, avril 1998, n° 24, p.6.

Joly Patrice, « Derniers usages de la littérature I » et « Derniers usages de la littérature II » in revue *02* n° 67, et n°69.

Jubert Roxane, « Entre voir et lire. La conception visuelle des catalogues d'expositions » in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, été-automne 1996, p.52.

Lardellier Pascal (sous la dir.), « Le regard au musée » in *Publics et Musées*, n° 16, 1999, p.166.

Leinman Colette, « Le catalogue d'art contemporain », in *Marges*, n° 12, 2011, pp. 51-63.

Lippard Lucy, Chandler John, *The Dematerialization of Art in Art International* (Lugano) 12, n°2, février 1968, pp. 31-36.

Luquet-Gad Ingrid « Comment les artistes inventent l'école d'art du futur » in revue *Les Inrockuptibles* du 20 juillet 2018.

Mac Manus Paulette, « Attention ! les visiteurs lisent vos textes dans les musées » in *Lettre de l'OCIM*, Dijon, 1992.

Méline Béatrice (sous la dir.), revue *Hypertexte*, n°1, « Passer à l'acte », éd. Spector, Toulouse, 2008.

Moréas Jean, « Manifeste du symbolisme » in Le Figaro du 18 septembre 1886.

Michaud Yves, « *L'Art contemporain, Le dossie*r », in *La documentation française*, Documentation photographique, Paris, 1998.

Moulène Claire, « L'école d'art de demain : ouverte sur le monde, à cheval sur ses principes » in revue *Les Inrockuptibles* du 9 novembre 2015.

Perrin Frank et Leturcq Armelle, entretien in *Revue Critique d'art,* n° 11, printemps 1998, p.121.

Poli Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », in *La Lettre de l'OCIM*, n°132, 2010, p.11.

« Portrait : Eric Mangion - l'ex-rugbyman joue toujours l'ouverture » in magazine *Art Côte d'Azur*, n° 10, 26 février 2010, p.26.

Peyrin Aurélie, « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin », in revue *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, pp.65-85.

Trémeau Tristan, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale » in la revue *L'art même,* n°19, éd. Ministère de la Communauté française de Belgique, 2003, pp.8-9.

Tzara Tristan, « Dada, Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » in *Sept manifestes DADA/lampisteries*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, p.55.

Verhagen Erik, « « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » : tautologie et littéralité dans l'art contemporain » in *Critique d'art* n°34, Automne 2009.

Catalogues, journaux, livrets & dépliants

Blistène Bernard (sous la dir.), catalogue, exposition *Poésure et peintrie, d'un art l'autre*, Centre de la Vieille Charité, 1993.

Brogowski Leszek, Moeglin-Delcroix Anne, Noury Aurélie (sous la dir.), journal *Sans Niveau ni Mètre*, n°0, éd. presses des Compagnons du Sagittaire, Rennes, 2007.

Désanges Guillaume (sous la dir.), journal, exposition *Érudition concrète 1*, éd. Le Plateau FRAC île de France, 2009.

Désanges Guillaume (sous la dir.), journal, exposition *Érudition concrète 2*, éd. Le Plateau FRAC île de France, 2010.

Ergino Nathalie (sous la dir.), feuille de salle, exposition *Plans d'évasion*, éd. IAC, Villeurbanne, 2011.

Jacquet Claire (sous la dir.), dépliant, exposition *L'espace nu*, éd. FRAC Aquitaine, 2010.

Jacquet Claire (sous la dir.), dépliant, exposition *Mathematicus Groteske*, éd. FRAC Aquitaine, 2008.

Lanavère Marianne (sous la dir.), journal, exposition *Salo*, notice d'Anne-Lou Vicente, éd. CAC *La Galerie*, Noisy-le-Sec, 2010.

Lanavère Marianne (sous la dir.), journal, exposition, *Objet à part*, notice de Marie Cantos, éd. CAC *La Galerie*, Noisy-le-Sec, 2006.

Lanavère Marianne (sous la dir.), journal, exposition, *Expéditions*, notice de Marie Cantos, éd. CAC *La Galerie*, Noisy-le-Sec, 2007.

Lanavère Marianne (sous la dir.), journal, exposition, *Un autre point de vue*, notice d'Anne-Lou Vicente, éd. CAC *La Galerie*, Noisy-le-Sec, 2010.

Lanavère Marianne (sous la dir.), journal, exposition, *Jason Dodge*, notice d'Anne-Lou Vicente, éd. CAC *La Galerie*, Noisy-le-Sec, 2010.

Legros Hervé (sous la dir.), catalogue, *Le livre du FRAC Aquitaine*, éd. Le Festin, Bordeaux, 2002.

Mangion Eric (sous la dir.), catalogue, exposition *Le Dit du Dé,* Ryan Gander, éd. Les presses du réel, Dijon, 2012.

Mangion Eric (sous la dir.), livret, exposition *Double Blind*, *Arrrêtez d'essayer de me comprendre*, éd. Villa Arson, Nice, 2010.

Mangion Eric (sous la dir.), livret d'accompagnement, exposition *Hypothèse de collection,* éd ; FRAC PACA, Marseille, 1998.

Tissier Noëlle (sous la dir.), livret, exposition *Incanta*, éd. CRAC de Sète, 2009.

Tissier Noëlle (sous la dir.), feuille de salle, exposition *Incanta*, éd. CRAC de Sète, 2009.

Tissier Noëlle (sous la dir.), livret, exposition *Voix off*, éd. CRAC de Sète, 2005.

Vergne Jean-Charles (sous la dir.), journal, exposition *Reste l'air et le monde*, éd. FRAC Auvergne, 2018.

Liste de l'ensemble des livrets, journaux et dépliants disponible sur UCADrive : https://drive.uca.fr/d/58aa659a3c8d490b9841/

Thèse & mémoires

Four Pierre-Alain, *Intervention publique et art contemporain : la création des Fonds régionaux d'art contemporain, : leur insertion dans le monde de l'art et leurs politiques d'acquisitions*, Thèse de doctorat en Science politique sous la direction de Pierre Favre.

Viollet Marion, thèse de doctorat en Arts Plastiques intitulée : *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, sous la direction de Dominique Clévenot et Christine Buignet soutenue le 26 septembre 2011 à l'université Toulouse 2 Le Mirail.

Romans & recueils de nouvelles

Buzzati Dino, *Les Sept Messagers*, ed.UGE, Paris 1982, coll. « 10/18. Domaine étranger ».

Wilde Oscar, *Complete Works*, ed. Collins, Londres, 1987.

Collection *Fiction à l'œuvre*

Clerc Thomas, *Nouit*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2009.

Foucard Daniel, *One*, éd. Mix et FRAC Aquitaine, Paris, 2010.

Renaude Noëlle, *De tant en temps*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2010.

Delbecq Marcelline, *Pareidolie*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Paris, 2011.

Soyer Sabrina, *RRRRRRROOOOOOOOMMMMMMME*, éd. Mix & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2011.

Léal Fred, *La nostalgie, camarade ?* éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012.

Mréjen Valérie, *La bonne réputation*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2012.

Duché Bernard, *Prodrome*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

Labaume Vincent, *La photo n'est pas sensible*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

Quintane Nathalie, *Plomb polonais*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2013.

Monnier Pascalle, *De l'art de chasser au moyen des oiseaux*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2014.

Bory Jean-François, *United C. Sherman Company*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux,2014.

Pireyre Emmanuelle, *Libido des Martiens*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015.

Marty Éric, *Les palmiers sauvages*, éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015.

Viscogliosi Fabio, *Les Hors-la-loi,* éd. Confluences & FRAC Aquitaine, Bordeaux, 2015.

Adam Philippe, *Autoportrait en cendre,* éd. Confluences & FRAC *Aquitaine, Bordeaux, 2016.*

Circulaires

Ministère de la culture, circulaire du 3 septembre 1982.

Ministère de la culture, circulaire n° 2011/003 du 9 mars 2011.

Ministère de la culture, circulaire n° 2002/006 du 28 février 2002.

Index des personnes citées

A

Achour Boris : 140,141,165
Ackermann Julie : 180
Adam Philippe : 170
Ahond Céline : 17,186-188, 205-206, 329
Airault Damien : 151
Alechinsky Pierre : 287
Alexis Paul : 245
Alin christelle : 53, 54, 324
Allais Alphonse : 242-243
Alliot-Soto Claire : 88
Amsellem Guy : 45, 50
Armengaud Françoise : 285, 287
Arocha Carla : 61
Astre Marie : 176, 197-198
Athanassopoulos Evangelos : 174-175
Aubart François : 152
Aurelle Cédric : 226

B

Babé Laurent : 44
Baloup Marie : 71, 88
Bart Cécile : 22
Barry Robert : 117, 268
Barthes Roland : 170
Baudelaire Charles : 129-131, 158
Baudrillard Jean : 21, 30, 32, 135, 143
Bashung Alain : 96, 194, 306
Beaulieu Alain : 196
Beckett Samuel : 306
Benichou Anne : 11, 352
Bichon Maxime : 213
Bisch Karina : 215, 218-219, 222-227
Bissière Caroline : 46
Blais Dominique : 296
Blanchet Jean-Paul : 46
Blaussyld Maurice : 295
Blistène Bernard : 17,120-22, 127, 131-132,167, 308
Braun Matti : 282
Brayer Marie-Ange : 137
Brogowski Leszek : 22
Brogniez Laurence : 176
Boccanfuso Raphael : 17, 24, 329-330
Bon François : 192-193, 196
Bordeaux Marie-Christine : 46
Borgès Jorge Luis : 160
Bory François : 168
Boullic Laura : 214
Bougnoux Daniel : 32
Bouniort Jeanne : 85
Bourdieu Pierre : 10, 40
Bourriaud Nicolas : 28-30,133, 137, 148, 152, 155-156, 252, 300, 302
Burki Marie-José : 182-184
Buslot Olivier : 137
Buzzati Dino : 133

C

Cadio Olivier : 193
Calipel Marjolaine : 85
Carrier Christian : 25
Caillet Élisabeth : 50-51, 105, 108, 111
Cantos Marie : 280-281
Carrier Christian : 25
Cascaro David : 181-182
Cena Olivier : 32
Cendrars Blaise : 240-241
Ceva Marie-Luz : 111-12
Chaillou Timothée : 30, 81
Chandler John : 284
Château Dominique : 163-164
Chaumier Serge : 105, 297
Chevalier César : 214
Chibret Henri : 77-78
Christian Michel : 36
Christian Martin : 96
Clerc Jean :
Clerc Thomas : 169-170, 197
Closky Claude : 141
Cohen Arnaud : 302
Colard Jean-Max : 122, 255, 262-263, 307-308
Colas-Rannou Fabienne : 325
Combasteix Aurore : 229
Coudray Alexandre : 44
Crow Thomas : 128, 131

D

Dabasse Philippe : 85
Dafflon Stéphane : 76,
Darbel Alain : 10, 40
Danto Arthur : 27
Dault Maëlle : 88
Daumal René : 291
Davallon Jean : 26, 159-161

Declercq Alain : 138
Delbecq Marceline : 169-170, 261, 267-269
Deleuze Gille : 103-104, 136
De Biasi Pierre-Marc : 12,275
Deluy Henri : 121
Derrida Jacques : 136
Désanges Guillaume : 72, 140-141, 145, 149, 154, 156-157, 310, 340
Detton Keren : 151, 153
Di Rosa Bruno : 270, 317
Diderot denis : 128-129, 131
Didi-Huberman Georges : 135
Dietsch Bruno : 178
Dodge Jason : 276-277
Doléac Florence : 76
Domecq Jean-Philippe : 32,143
Donnat Olivier : 39-40, 217, 231
Dresdner Albert : 128
Duché Bernard : 170
Dumontier Michael : 293
Durand-Ruel Paul : 91

E

Eidelman Jacqueline : 97-101, 108, 122
El Baz Mohamed : 65-66

F

Fabre Isabelle : 88, 168
Farber Neil : 293
Fauguet Richard : 291
Fénéon Félix : 244-245
Fiat Christophe : 193
Flexner Roland : 292-293
Flon Émile : 26
Félibien André : 35-36
Fleiss Elein : 137
Fol Jac : 161-162
Foucault Michel
Four Pierre-Alain : 41
François Michel : 256
Fried Michael : 24, 235
Fumaroli Marc : 32

G

Gander Ryan : 252-253, 257, 276
Garcia Lorca Federico : 306
Gaucher Amélie : 72, 88
Geffriaud Mark : 256-257
Genette Gérard : 27, 66, 84
Geneix Marc : 60, 329
Genet Jean : 6
Gillick Liam : 252, 257
Gleizal Jean-Jacques : 159
Glicenstein Jérôme : 10, 27, 73-74,
Gloro Jean-Pierre : 137
Godard Jean-Luc : 87,151
Gottesdiener Hana : 63
Gourmel Yoann : 257
Grassin Anne-Sophie : 298
Grau Carolina : 85, 349
Gréaud Loris : 61
Green Eugène : 167
Guattari Felix : 104, 136
Gygi Fabrice : 29-30

H

Hardy Stacy : 88
Heinich Nathalie : 10, 40, 105
Hentgen Lina : 17
Hentgen Hippolyte : 292
Huebler Douglas : 318
Huygue Pierre : 141
Hocquard Emmanuel : 197, 319
Hottois Karen : 310, 69
Houdart-Merot Violaine : 196
Houette Charlotte : 213
Hriech Chourouk : 82

I

Idier Antoine : 196
Inkster Dean : 321, 324
Ireland James : 84

J

Jacquet Claire : 5,15,17,54-56,77, 140,141,145,156,165, 264
Jakobi Marianne : 12, 110, 176, 236, 274, 325
Jacobi Daniel : 24, 53, 105, 110-112
Jarton Cyril : 139, 148
Jauss Hans Robert : 247-248
Jeanjacques Marie-Alberto : 68-69, 118, 310
Jimenez Marc : 174
Jouannais Jean-Yves : 123-124, 154-156
Jubert Roxane : 92
Joly Patrice : 137, 255
Joyeux-Prunel Béatrice : 244-245

K

Katz Flora : 214
Kahnweiler Daniel-Henry : 91
Kandinsky Wassily : 279, 284-285

Katharina Grosse : 61
Kelley Mike : 259
Kihm Christophe : 155-156, 209, 211
Kunath Friedrich : 84

L

Labaume Vincent : 169
L'abbé Dubos : 128
Lacan Jacques : 322
La Font de Saint-Yenne : 128-132
Lagarrigue Emmanuel : 60
Lamy Frank : 166
Lannavère Marianne : 145-146
Lang Jack : 39, 42
Lapalu Sophie : 152-153, 206
Lardellier Pascal : 9, 97-98
Larrieu Jean-Marie : 167
Latour Bruno : 108, 240
Lavrador Judicaël : 180, 226
Léal Fred : 168
Le Bars Jean-Pierre : 294
Le Bot Marc : 32
Legros Hervé : 167-168
Lehalle Evelyne : 105
Leinman Colette : 92
Le Men Ségolène : 12
Lepage Muriel : 179
Lequeux Emanuelle : 175
Lesauvage Magali : 149, 151
Levé Edouard : 261-263
Lévêque Claude : 61, 81
Lichtenstein Jacqueline : 34, 36
Lippard Lucy : 284,
Loboda Maria M. : 281-282
Loctin Mathieu : 88
Loire Cédric : 176, 259
Lopez Rafaëla : 214
Luhan (Mac) Marshall : 200-201
Luquet-Gad Ingrid : 180-181, 213
Lutinier Bruno : 178

M

Mac Manus Paulette : 63
Maire Benoît : 135-136, 219, 222, 257, 311
Maison Rouge (de) Isabelle : 301-302
Mallarmé Stéphane : 246-247
Malevitch Kasimir : 285
Malraux André : 38,178
Mangion Eric : 9, 48, 95, 100, 103, 115, 145, 148, 150, 154, 220, 306, 321
Marty Eric : 169-170
Mathieu Didier : 169, 316, 17
Mauss Marcel : 230
Mavridorakis Valérie : 209, 211
Meisel Hélène : 72, 87
Méline Béatrice : 110
Mercier Mathieu : 149, 151
Michaud Yves : 32-33, 106, 181, 213
Michel Christian : 36, 96
Miège Delphine : 24, 53, 105
Mieke Bal : 297
Miloux Yannick : 297
Moeglin-Delcroix Anne : 11, 315
Mole Aurélien : 300-301,323
Molino Jean : 32
Mondrian Piet : 23, 279, 285
Monnier Pascalle : 168
Moréas Jean : 236, 246, 341
Morellet François : 195
Morin Edgar : 211
Mosset Olivier : 142, 250, 339
Moulène Claire : 180, 341
Mréjen Valérie : 156, 168-169

N

Nachtergael Magali : 136, 222
Nieto Philippe : 311
Nouzille Yvon : 95
Novoa Andrea Rodriguez : 152

O

Orr Christopher : 84

P

Parreno Philippe : 252, 258, 300
Partouche Marc : 241-243
Paviani Laetitia : 261, 266, 271, 319
Passera Jean-Jacques : 175
Payet Aline : 88
Pécoil Vincent : 152
Pernet Hugo : 17, 278-279, 329, 331
Perrin Franck : 137,139, 341
Perret Catherine : 159, 164, 297
Peyrin Aurélie : 159
Philippon Sylvie : 137
Philostrate (l'ancien) : 33-34
Picasso Pablo : 132
Pireyre Emmanuelle :
Piron François : 140-141
Poinsot Jean-Marc : 11, 224, 289
Poirier Anne : 295
Poirier Patrick : 295
Poitevin Eric : 295
Poli Marie-Sylvie : 104, 327
Portier Julie : 258-259

Prévieux Julien : 312
Puleio Clara : 197

Q

Quintane Nathalie :
Quintreau Laurent :

R

Rabelais François : 114, 161, 165, 192, 201
Rambault Babeth : 258-259, 330-331
Rancière Jacques : 88, 135-136, 210
Renard Émilie : 140-141, 165, 313
Renaude Noëlle : 169, 191, 193
Reymond Fabrice : 191-192, 266-267, 319
Reynaud Dewar Lili : 215, 218-219, 222-227
Richer Evariste : 84
Riff Joël : 206
Robakowski Jozef : 280
Rouart Julie : 137
Rousset Alain : 45
Royer Elodie : 257
Ruby Christian : 105
Rutault Claude : 104-105,116-119, 207
Ruiz-Picasso Bernard : 155

S

Sas Julie : 213
Sauzedde Stéphane : 179
Schabus Hans : 280
Séchas Alain : 61
Seror Benjamin : 152
Siegelaub Seth : 318
Sirieix Barbara : 301
Sotto Marie-Françoise : 178,179,
Soyer Sabrina : 169, 213, 263-269
Suchère Éric : 254
Szeemann Harald : 199, 308

T

T Ernest : 23
Tasca Catherine : 47
Thidet Stéphane : 291
Trautmann Catherine : 50
Trémeau Tristan : 106-108, 209, 321
Tresbailes Marie-Pierre : 217
Tibloux Emmanuel : 180-181, 183, 213
Tiravanija Rirkrit : 302
Tissier Noëlle : 68, 82
Tittensor John : 85
Tortolero Valérie : 204-205
Troncy Éric : 251
Tzara Tristan : 239-240
Trividic Ghislaine : 137

V

Vergne Jean-Charles : 17, 34, 42, 55-59, 63, 77, 91-92, 104, 252, 269, 298-299, 302, 305-307, 310, 325
Verjux Michel : 22
Verhagen Erik : 22, 235
Vicente Anne-Lou : 85, 276-277, 280, 282
Viollet Marion : 111
Viscogliosi Fabio : 169
Vollard Ambroise : 91

W

Watier Eric : 195-196, 269-271, 329, 331
Weiner Lawrence : 199, 318
Wetterwald Élisabeth : 334
Wicky Erika : 170
Wilde Oscar : 134, 145
Wittgenstein Ludwig : 142, 250
Wolman Gil Joseph : 195-196

Y

Yassef Virginie : 311-315

Z

Zahm Olivier : 137
Zourabichvili François : 235

Résumé

Lorsque l'on parcourt une exposition d'art contemporain, il est fréquent de prendre connaissance d'un grand nombre de documents. Les raisons de cette utilisation sont variées, comme le note A. Benichou : « la nature éphémère de nombreuses pratiques artistiques, la remise en question de l'œuvre d'art comme objet matériel, l'usage de technologies qui deviennent rapidement obsolètes amènent les artistes et les institutions à documenter les œuvres »[1]. La lecture de ces documents s'est révélée comme une étape incontournable dans la relation entre le spectateur et l'œuvre. Les œuvres elles-mêmes ont de plus en plus pris la forme d'un document.

Pour comprendre à quel point le texte a pris une place importante dans nos relations « spectatorielles », il convient d'étudier simultanément deux mouvements qui tendent à s'entremêler : d'une part les moyens d'information et de communication utilisés pour les expositions et d'autre part les différentes formes d'utilisations textuelles pratiquées par les artistes eux-mêmes.

La politique culturelle française a favorisé une importante production de textes pour expliciter l'art contemporain. Parallèlement, les artistes français utilisent de plus en plus l'objet textuel pour ses qualités plastiques mais également parce qu'il leur permet d'être revendicatifs ou de constituer leur propre médiation. La France de la première décennie du XXI° siècle apparaît comme un terrain privilégié pour ma recherche. Je m'attacherai donc à observer La place du texte dans les expositions d'art contemporain en France et son impact sur le processus créatif et cela durant la dernière décennie.

[1] in *Ouvrir le document – Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, éd. Les presses du réel, Dijon, 2010

Table des matières

VOLUME 1

SOMMAIRE / p.2

Remerciements / p.3

Avant-propos / p.5

Introduction / p.7

Partie.1 : une histoire de compréhension / p.19

Chapitre.1 : l'utilité du texte en question / p.20

1.1.1. L'art contemporain peut-il se passer de texte ? / p.21
Le contenu des œuvres contemporaines - L'exposition suscite des connaissances - Un discours pour instruire - L'invention simultanée de l'exposition publique et de son texte

1.1.2. Les politiques culturelles ont elles favorisé l'utilisation du texte ? / p.38
Rendre accessible au plus grand nombre - Des lieux consacrés à l'art contemporain - Une volonté de publier à lire entre les lignes

1.1.3. La médiation a-t-elle besoin d'un texte ? / p.50
Du point de vue des politiques publiques - Du point de vue des médiateurs - Du point de vue des directeurs d'institution

Chapitre.2 : caractéristiques des textes mis à disposition du public / p.58

1.2.1. Des textes courts pour s'approcher des œuvres / p.59
Une promotion par le titre d'exposition - Une identification par le cartel - Une orientation par le plan d'exposition

1.2.2. Des textes abrégés pour retenir l'attention du public / p.70
Des notices pour commenter - Des fascicules pour synthétiser

1.2.3. Des textes détaillés pour approfondir la reconnaissance / p.80
Une contextualisation par le livret - Des journaux pour aller plus loin - Une valorisation par le catalogue d'exposition

Chapitre.3 : le texte est un agent / p.94

1.3.1. Agent d'expérimentation / p.95
L'exemple de l'exposition *Hypothèse de collection* - L'écriture des textes, un travail collectif et prospectif

1.3.2. Agent de liaison / p.105

La différence entre médiation et liaison - La recherche d'un équilibre - L'invention d'un langage

1.3.3. Agent de création / p.106
Les artistes créent leur propre légende - L'exposition réinventée par le texte

Partie.2 : le rôle de la transmission / p.125

Chapitre.1 : les intermédiaires / p.126

2.1.1. Le critique / p.127
Le critique d'art est un écrivain sans sujet ? - Un rôle et des espaces critiques mis à mal - Des écrits où la parole est donnée aux artistes

2.1.2. Le commissaire / p.143
Commissaire, critique ou simple « gardien de la paix » ? - Commissaire d'exposition, une profession ? - Trois exemples significatifs de commissaires d'exposition

2.1.3. Les médiateurs / p.159
La parole autochtone du médiateur - De l'Histoire aux histoires - *Fiction à l'œuvre*, la médiation littéraire du FRAC Aquitaine

Chapitre.2 : les écoles d'art / p.173

2.2.1. Ce que recherchent les écoles d'art / p.174
Faire école, construire des chantiers - La gestion d'un « état » - Le DSRA de Céline Ahond, un cas d'étude

2.2.2. La place du texte dans les écoles d'art / p.188
Une activité éditoriale pour promouvoir - Un intérêt manifeste pour les auteurs

2.2.3. La place du texte dans la formation de l'artiste / p.195
Ce que dire signifie - Savoir communiquer - Documenter le travail

Chapitre.3 : les artistes / p.208

2.3.1. Portrait de l'artiste en enseignant / p.209
L'artiste dans l'école - Des écoles d'artistes

2.3.2. Portrait de l'artiste à travers ses références / p.215
Des références utiles aux artistes, aux intermédiaires et aux publics - Des références pour transmettre et communiquer - Des références à l'œuvre - Des références utiles à l'élaboration d'un récit

2.3.3. Portrait de l'artiste en « médiateur » / p.228
L'artiste au service des publics - Une pratique du contournement

Partie.3 : le processus artistique en question / p.233

Chapitre.1 : doit-on redouter une littérarisation de l'art ? / p.234

3.1.1. A l'origine d'une légende / p.235
Une volonté manifeste - De la poésie - De l'anarchie - Une nouvelle forme d'adresse

3.1.2. L'usage de la littérature / p.250
Par les commissaires - Par les artistes

3.1.3. Cinq études de cas d'art textuel / p.261
Édouard Levé - Sabrina Soyer - Laetitia Paviani - Marceline Delbecq - Éric Watier

Chapitre.2 : ce que dit le titre ? / p.273

3.2.1. Cinq types de titre / p.274
Le titre descriptif - Le titre poétique- Le titre référentiel - Le titre décoratif - Le titre d'exposition

3.2.2. Le cas particulier du « sans titre » / p.284
I would prefer not to - Un titre sujet à la reformulation - Les principales variations du « sans titre »

3.2.3. Les supports du titre / p.296
La polémique du cartel - Le paradoxe du Cartel - La disparition du cartel

Chapitre.3 : l'utilisation du texte peut-elle transformer la pratique artistique ? / p.304

3.3.1. Des réponses curatoriales / p.305
Du texte vers l'exposition - Le texte d'exposition - Une pratique artistique transformée par le texte

3.3.2. Des réponses éditoriales / p.315
L''exposition d'imprimés - L'imprimé comme espace d'exposition

3.3.3. Des réponses en trois questions / p.321
Doit-on arrêter de comprendre ? - Peut-on transmettre l'expérience artistique ? - Qu'en pensent les artistes ?

CONCLUSION / p.333

BIBLIOGRAPHIE / p.337

INDEX DES NOMS CITÉS p.347

RÉSUMÉ / p.350

TABLE DES MATIÈRES / p.351