

UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE
École Doctorale 355
UMR TELEMMe

Thèse présentée pour obtenir le grade de docteur
Discipline : histoire de l'art

Marie ADJEDJ

« Déhiérarchiser l'art

Usages et fonctions du document au tournant des années 1970 »

Sous la direction de Évelyne TOUSSAINT, Professeur d'Histoire de l'art à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, et la co-direction d'Alexandre QUOI, Maître de conférences en Histoire de l'art à Aix-Marseille Université.

Thèse soutenue le 11 janvier 2019 devant le jury :

Leszek BROGOWSKI : Professeur d'Esthétique et Théorie des Arts, Université Rennes 2

Valérie MAVRIDORAKIS : Professeur d'Histoire de l'art, Sorbonne Université

Alexandre QUOI : Maître de conférences en Histoire de l'art , Aix-Marseille Université

Alexander STREITBERGER : Professeur d'Histoire de l'art et de Théorie des Arts, Université Catholique de Louvain

Évelyne TOUSSAINT : Professeur d'Histoire de l'art, Université Toulouse Jean-Jaurès

RÉSUMÉ

À la fin des années 1960, dans un contexte de crise de légitimité des institutions, de nombreux artistes s'opposent au contrôle du système marchand-critique et muséal. Certains marchands, critiques et commissaires d'exposition s'associent à cette parole, et tâchent de déhiérarchiser le monde de l'art. Parmi eux : Germano Celant, Lucy Lippard, Carla Lonzi et Seth Siegelaub, ainsi que Kynaston McShine et Harald Szeemann. Les enjeux de leurs démarches ne se situent ni dans la négation des appareils de l'art, ni dans la redéfinition de leurs fonctions, mais dans la construction d'une position de sujet non surplombante. Pour ce faire, ils investissent le document au titre de ses économies qui relèvent tout à la fois du marché de l'art, de l'édition, de méthodes, toutes corrélées, dans le contexte de l'art conceptuel et post-minimal, à des œuvres et écrits d'artistes. Chacun des acteurs étudiés déploie sa pratique à l'aune d'un régime de l'information, qui suppose une collaboration étroite avec les artistes afin de leur restituer le contrôle sur la circulation de leurs œuvres et les discours qui sont produits à leurs sujets.

Toutefois, dans son occurrence critique, le régime de l'information ne suppose aucunement le silence des critiques d'art. Dans les démarches de Germano Celant et Lucy Lippard, les discours critiques sont préservés, mais selon des modalités qui entendent déléguer au public l'une de ses opérations, qui est l'interprétation. Les formes éditoriales singulières qui en découlent sont ainsi des vecteurs propices à signaler leur position, et leurs usages du document se doublent d'un enjeu qui tient à la construction d'une figure d'autorité apte à se démarquer des modalités d'exercice de la critique d'art alors dominantes.

Conjointement, le régime de l'information est confronté à la difficile conciliation entre la défense d'une autoréférentialité de l'art et des ambitions politiques élargies à la société. Cette situation donne lieu à des devenir variables des démarches. Carla Lonzi quitte la critique d'art pour se consacrer au féminisme en 1970. Lucy Lippard, en revanche, prolonge ses recherches par le biais de ce qu'elle nomme un « archival activism ». Les contradictions inhérentes aux termes du régime de l'information ont toutefois été contournées par Lawrence Alloway, dont la démarche investit pleinement les théories de l'information et de la communication pour développer une position de critique « usager de l'art ».

Mots clés : usages et fonctions du document dans l'art ; histoire de la critique d'art ; histoire de l'exposition ; histoire de l'art conceptuel ; critique institutionnelle.

ABSTRACT

« For a dis-hierarchization of art. Uses and functions of document at the turn of the 1970's »

At the end of the 1960's, in a context of serious crisis of institutional legitimacy, number of artists defy the power and control of art market, criticism and museum. Some dealers, critics and curators join in and intend to de-hierarchize the art world. Among them : Germano Celant, Lucy Lippard, Carla Lonzi and Seth Siegelaub, along with Kynaston McShine and Harald Szeemann. What is at stake in their practices does not have to do with denying the art system, neither defining new functions for the middle-men, but is about occupying a position which would no longer be authoritarian. To do so, they relate their research to the document, considered as an operating mode involving trading, editing and methods. This operating mode is interrelated to art works and artists' texts in a context of conceptual and post-minimal art. The ones who are part of this study develop their practices as an informational system, which suppose a close cooperation with the artists in order to restore their control on the circulation of their own works, along with their authority on the discourses about them.

Nevertheless, the art criticism declination of this informational system does not suppose the absence of discourses from the art critics. In the cases of Germano Celant and Lucy Lippard, criticism is stable, even though they intend to delegate interpretation to the audience. Their methods lead to unusual books, which are also ways to signal their own position, and develop the representation of a kind of mastery whose authority differ from the dominant one in contemporary art criticism.

Concomitantly, the informational system has to face the difficulty of articulating the defense of a self-referential art with political ambitions enlarged to society. This difficulty is solved by various ways, between drop out and strengthened practices of document. Carla Lonzi quits art criticism in 1970 in order to pursue a feminist activism. On the opposite, Lucy Lippard keeps on thinking her practice in terms of « archival activism ». Those contradictions, deeply related to the principles of the informational system, have been avoided by Lawrence Alloway, whose criticism is shaped with information and communication theories in order to set up a position as an art critic who is an « art user ».

Key words : uses and functions of document in art ; art criticism history ; exhibition history ; conceptual art history ; institutional critique.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu mes directrices de thèse successives. Rossella Froissart, qui a accompagné le premier projet de thèse et qui, au vu de l'avancée de mes recherches, a eu la bienveillance de m'orienter vers Évelyne Toussaint dont les remarques aiguisées et la disponibilité constante ont bénéficié à mon travail bien avant qu'elle n'en reprenne officiellement la direction. Mes remerciements les plus chaleureux vont également à Alexandre Quoi, mon codirecteur. Son expertise scientifique et ses commentaires éclairés ont été précieux pour mener à bien ce travail.

Je veux exprimer toute ma gratitude à Lucy Lippard, qui a accepté de s'entretenir avec moi ; à Christian Bernard et Tobia Bezzola, qui ont partagé avec générosité leur connaissance sur le travail de Harald Szeemann et sur l'histoire plus générale des expositions ; mais aussi à Marlène Belilos, dont le témoignage sur l'exposition *When Attitudes Become Form* et le contexte Suisse de l'époque a été riche d'enseignements.

Cette étude a été largement nourrie par des discussions et conseils prodigués par de nombreux interlocuteurs, chercheurs et artistes, à différentes étapes du travail. Que soient notamment remerciés : Christelle Alin, Laurence Corbel, Fabien Faure, Fabrice Flahutez, Aurélien Gamboni, Emmanuel Guy, Laura Iamurri, Yannick Liron, Ghislain Mollet-Viéville, Joan Pas, Mathilde Roman, Vanessa Théodoropoulou, ainsi que les membres du projet de recherche de l'ESADTPM « Égalité, hybridité, ambivalence », et tout particulièrement Mabel Tapia. Je remercie également les documentalistes des différents centres de recherche pour leur grande disponibilité. Tout spécialement : Élise Barzun (archives du Musées des Arts Décoratifs), Andrew Gent (Tate Library and Archive), Guy Peralo (centre de documentation Ernst Goldschmidt), Susanne Rübsam (documenta Archiv), Jenny Tobias (Museum of Modern Art Library).

Je suis profondément redevable aux proches qui ont soutenu ce travail tout au long de son élaboration, et tout particulièrement à Ian Simms, dont l'amitié loyale a été inestimable. Je souhaite également remercier Édouard Monnet, Julie Réal, Jean-Marc Réol et Solange Triger. Cette étude n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien indéfectible de mes parents et de Julien.

Je dédie ce travail à Axel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
ABSTRACT	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	17
1. S’ASSOCIER AU « DISCOURS DE L’ART » : LE RÉGIME DE L’INFORMATION DANS LES PRATIQUES ÉDITORIALES	24
1.1 L’ « information » pour déstabiliser le pouvoir du système marchand-critique	26
1.1.1 Dan Graham : « l’art comme information ».....	30
1.1.2 « Primary Information » : une éthique du marché de l’art.....	37
1.1.3 L’anthologie : un choix critique pour le « discours de l’art ».....	50
1.2 Un style pour l’information : le cas des catalogues d’exposition	60
1.2.1 <i>When Attitudes Become Form</i> Harald Szeemann, et <i>Op Losse Schroeven</i> Wim Beeren – 1969.....	62
1.2.2 <i>Numbers Shows</i> Lucy Lippard, 1969-1974.....	70
1.2.3 Une actualisation de la transposition d’art.....	78
1.2.4 Contre l’interprétation : Lucy Lippard, vers une esthétique de l’information.....	79
1.3 <i>Information</i>, Kynaston McShine, 1970 : un cas exemplaire	90
1.3.1 Le catalogue comme anthologie.....	92
1.3.2 <i>Information</i> : un porte-voix de l’Art Workers’ Coalition.....	97

1.3.3	Sur la réception de Marshall McLuhan : « information » et « art de l'idée ».....	106
1.4	Conclusions intermédiaires.....	108
2.	LE DISCOURS <i>SUR</i> L'ART <i>PAR</i> L'ART : QUELLES FIGURES D'AUTORITÉ ?.....	111
2.1	Germano Celant : « critique acritique » et outils de la documentation.....	112
2.1.1	« Per una critica acritica », 1969-1970.....	114
2.1.2	Fonction discursive de la photographie dans le livre <i>Arte Povera</i> , 1969...117	
2.1.3	Les discours sur la lutte de l'art contre le fétichisme de la marchandise : pour un trope des héros de l'Arte Povera.....	131
2.2	S'énoncer en témoin : Germano Celant et Lucy Lippard.....	139
2.2.1	Germano Celant, de la documentation à l'archive.....	140
2.2.2	Lucy Lippard, une « critique fragmentaire du recoupement ».....	149
2.2.3	Déterminer l'écriture de l'histoire de l'art : ambivalences de la position de témoin.....	158
2.3	Les conflits d'autorité de la <i>documenta 5</i>, 1972.....	167
2.3.1	Retour sur les polémiques de la <i>documenta 5</i>	168
2.3.2	Quand « discours <i>de</i> l'art » et discours <i>par</i> l'art s'opposent.....	175
2.3.3	Une iconologie en acte ?.....	189
2.4	Conclusions intermédiaires.....	202

3.	LE RÉGIME DE L'INFORMATION À L'ÉPREUVE DE SES AMBITIONS POLITIQUES : SORTIR DES PARADOXES.....	204
3.1	Carla Lonzi : renoncer ou trahir.....	205
3.1.1	Une critique dialogique.....	206
3.1.2	L'artiste et le critique, une dualité indépassable : « la critica è potere », 1970.....	216
3.1.3	Le renoncement de Carla Lonzi au prisme des sorties de l'art de Piero Gilardi et Seth Siegelaub.....	220
3.2	<i>The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement</i> : interroger l'évaluation des activités de Seth Siegelaub.....	226
3.2.1	Une réception historiographique polarisée.....	227
3.2.2	Termes et clauses de <i>The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement</i>	234
3.2.3	Les sujets des normes.....	239
3.3	Lucy Lippard : la « politique par l'art ».....	244
3.3.1	« Archival activism » : le PAD/D.....	245
3.3.2	De la position politique à l'engagement militant.....	249
3.3.3	L'héritage du « Rosario Group », Argentine, 1968.....	252
3.4	Lawrence Alloway : une alternative.....	256
3.4.1	Enjeux méthodologiques du « fine art-pop art continuum ».....	257
3.4.2	La reconnaissance du spectateur : la force politique de l'art.....	264
3.4.3	Sur la <i>documenta 5</i>	271

3.4.4 Le critique comme « usager de l’art ».....	275
CONCLUSION.....	283
BIBLIOGRAPHIE.....	289
INDEX NOMINAL.....	319
ANNEXES.....	VOL.II
A. TEXTES DE RÉFÉRENCE.....	8
A.1 Lawrence ALLOWAY.....	9
A.1.1 Independent Group.....	9
A.1.1.1 Programme du séminaire « Aesthetic Problems of Contemporary Art », Institute of Contemporary Arts, Londres, 1953.....	9
A.1.1.2 Lawrence ALLOWAY, « Introduction 1. Design as a human activity », <i>This Is Tomorrow</i> , cat. exp., 1956.....	13
A.1.1.3 Lawrence ALLOWAY, Geoffrey HOLROYD, Toni del RENZIO, « Group 12 », <i>This Is Tomorrow</i> , cat. exp., 1956.....	15
A.1.2 Textes critiques.....	20
A.1.2.1 Lawrence ALLOWAY,« Personal Statement », <i>Ark</i> , mars 1957.....	20
A.1.2.2 Lawrence ALLOWAY , « The Arts and the Mass Media », <i>Architectural Design</i> , février 1958.....	35
A.1.2.3 Lawrence ALLOWAY, « The Critic and the Visual Arts », <i>52nd Biennial Convention of the American Federation of Arts</i> , New York, 1965.....	39

A.1.2.4 Lawrence ALLOWAY, « Art and the Communications Network », <i>Canadian Art</i> , janvier 1966.....	43
A.1.2.5 Lawrence ALLOWAY, « “Reality”: Ideology at D5 », <i>Artforum</i> , octobre 1972.....	50
A.2 ART WORKERS’ COALITION.....	57
A.2.1 Sélection de déclarations portant sur les Trustees et les sources gouvernementales de financement des musées, <i>Open Public Hearing</i>, 1969	57
A.2.2 Sélection de déclarations portant sur l’absence de représentativité des femmes, des Noirs et des Latino-Américains, <i>Open Public Hearing</i>, 1969.....	67
A.3 Germano CELANT.....	75
A.3.1 Arte Povera.....	75
A.3.1.1 Germano CELANT, « Arte Povera », <i>Arte Povera – Im Spazio</i> , cat. exp., 1967.....	75
A.3.1.2 Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », <i>Flash Art</i> , nov-déc 1967.....	77
A.3.1.3 Germano CELANT, « Arte Povera », <i>Arte Povera</i> , cat. exp., Bologne, Galerie De’Foscherari, 1968.....	78
A.3.1.4 Pietro BONFIGLIOLI (dir.), « La Povertà dell’arte », Quaderni De’Foscherari n°1, Bologne, Galleria de’Foscherari, 1968.....	83
A.3.1.5 Germano CELANT, « Azione Povera », <i>Arte povera più azioni povere</i> , cat. exp., 1968.....	91
A.3.2 Critique acritique.....	92
A.3.2.1 Carlo ARGAN, « La funzione della critica », <i>Marcatrè</i> , nov. 1963.....	92

A.3.2.2 Germano CELANT, « Per una critica acritica », <i>NAC</i> , oct. 1970.....	94
A.3.2.3 Germano CELANT, « Premesso che », <i>Arte Povera</i> , 1969.....	96
A.3.3 Information documentation archives.....	98
A.3.3.1 Germano CELANT, « information documentation archives », <i>NAC</i> , mai 1971.....	98
A.3.3.2 Information documentation archives - Germano CELANT, « Christo », <i>Casabella</i> , février 1972.....	99
A.3.3.3 Germano CELANT, « Sommario », <i>Conceptual Art, Arte Povera, Land Art</i> , cat. exp., 1970.....	104
A.4 Dan GRAHAM.....	106
A.4.1 Dan GRAHAM, « My Works for Magazine Pages : 'A History of Conceptual Art' », 1985.....	106
A.5 Lucy LIPPARD.....	109
A.5.1 Art Workers' Coalition, 10 avril 1969, New York.....	109
A.5.2 Numbers Shows, 1969-1974.....	112
A.5.2.1 Lucy LIPPARD, <i>955,000</i> , cat. exp., autopublié, 1970.....	112
A.5.2.2 Lucy LIPPARD, réponse à Peter PLAGENS, <i>Six Years</i> , 1973.....	121
A.5.3 Lucy LIPPARD, <i>Changing. Essays in art criticism</i>, 1971.....	124
A.5.3.1 « Prefatory Notes », 1970.....	124
A.5.3.2 « On the Book's Form », 1970.....	126
A.5.3.3 « Change and Criticism : Consistency and Small Minds », 1967.....	127

A.5.4 <i>Six Years</i>.....	133
A.5.4.1 John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », <i>Art International</i> , février 1968.....	133
A.5.4.2 « Preface », <i>Six Years</i> , 1973.....	138
A.5.4.3 Lucy LIPPARD, « Postface », <i>Six Years</i> , 1973.....	143
A.5.4.4 Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », 2001, <i>Six Years</i> , rééd. 2001.....	145
A.5.5 Contributions critiques.....	161
A.5.5.1 Lucy LIPPARD, « A ₁ B ₂ S ₁₉ E ₅ N ₁₄ T ₂₀ E ₅ E ₅ I ₉ N ₁₄ F ₆ O ₁₅ R ₁₈ M ₁₃ A ₁ T ₂₀ I ₉ O ₁₅ N ₁₄ A ₁ N ₁₄ D ₄ O ₁₅ R ₁₈ C ₃ R ₁₈ I ₉ T ₂₀ I ₉ C ₃ I ₉ S ₁₉ M ₁₃ », <i>Information</i> , cat. exp. 1970.....	161
A.5.5.2 Lucy LIPPARD, « Index », <i>Conceptual Art Arte Povera Land Art</i> , cat. exp., 1970.....	169
A.5.6 PAD/D.....	170
A.5.6.1 Lucy LIPPARD, « Archival Activism », <i>The Museum of Modern Art Library Bulletin</i> , hiver 1993-1994.....	170
A.5.6.2 Lucy LIPPARD, « Trojan Horses : Activist Art and Power », 1984.....	173
A.5.7 Lucy LIPPARD, entretien avec l'auteur, 5 déc. 2016 – 15 janv. 2017.....	185
A.6 Carla LONZI.....	188
A.6.1 Carla LONZI, « La solitudine del critico », 1963.....	188
A.6.2 « Discorsi »	192
A.6.2.1 « Discorsi : Carla Lonzi e Jannis Kounellis », <i>Marcatrè</i> , déc. 1966.....	192

A.6.2.2 « Discorsi : Carla Lonzi e Pino Pascali », <i>Marcatrè</i> , juill. 1967.....	199
A.6.2.3 <i>Autoritratto</i> , 1969.....	212
A.6.3 Carla LONZI, « La critica è potere », <i>NAC</i>, déc. 1970.....	215
A.7 Kynaston MCSHINE.....	217
A.7.1 Kynaston MCSHINE, « Acknowledgments », <i>Information</i> , cat. exp., 1970.....	217
A.7.2 Kynaston MCSHINE, « Essay », <i>Information</i> , cat. exp., 1970.....	219
A.8 Ursula MEYER.....	223
A.8.1 Ursula MEYER, « Introduction », <i>Conceptual Art</i> , 1972.....	223
A.9 Seth SIEGELAUB.....	228
A.9.1 Le contexte de l'art.....	228
A.9.1.1 Art Workers' Coalition, 10 avril 1969, New York.....	228
A.9.1.2 Robert PROJANSKY, Seth SIEGELAUB, <i>The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement</i> , 1971.....	230
A.9.1.3 Seth SIEGELAUB, « Notes sur « le contexte de l'art/l'art du contexte. Passé, présent et avenir », <i>Art Press</i> , 1996.....	238
A.9.1.4 Manifeste du groupe « Working Artists and the Greater Economy » (WAGE), New York, 2008.....	244
A.9.1.5 Charte du groupe « Économie Solidaire de l'Art », France, 2014.....	245
A.9.2 Entretiens.....	249
A.9.2.1 « Interview between Seth Siegelaub and Ursula Meyer. "When you become aware of something, it immediately becomes part of you" », nov. 1969..	249

A.9.2.2 « On Exhibitions and the World at Large : Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison », <i>Studio International</i> , déc. 1969.....	252
A.10 <i>documenta 5</i>.....	257
A.10.1 Harald SZEEMANN, « <i>documenta 5</i> », <i>documenta 5</i>, cat. exp.,1972.....	257
A.10.2 Textes des artistes contestataires.....	259
A.10.2.1 Carl ANDRE, Hans HAACKE, Donald JUDD, Sol LEWITT, Barry LE VA, Robert MORRIS, Dorothea ROCKBURNE, Fred SANDBACK, Richard SERRA, Robert SMITHSON, <i>Flash Art</i> , mai-juillet 1972.....	259
A.10.2.2 Robert SMITHSON, « Cultural Confinement », <i>Artforum</i> , oct. 1972....	260
A.10.2.3 Daniel BUREN, « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de <i>Documenta 5</i> », <i>documenta 5</i> , cat. exp., 1972.....	261
<u>B. ILLUSTRATIONS</u>.....	262
B. 1 L’art comme information.....	263
B.1.1 Lawrence WEINER, <i>Statements</i>, déc. 1968.....	263
B.1.2 Joseph KOSUTH, <i>Information Room (Special Investigation)</i>, 1970.....	264
B.1.3 Robert Barry, <i>Closed Gallery Piece</i>, 10-21 mars 1970.....	265
B.1.4 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i>, 1966-1978.....	266
B.1.4.1 Dan GRAHAM, <i>Homes for America : Early 20th Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of 66</i> , <i>Arts Magazine</i> , déc. 1966-jan. 1967	266
B.1.4.2 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1966, <i>End Moments</i> , 1969-1970...	268
B.1.4.3 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1966, Gibson Gallery, 1970.....	269

B.1.4.4 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1971, <i>Interfunktionen</i> , 1971.....	270
B.1.4.5 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1971, lithographie.....	271
B.1.4.6 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1972, collection Daled.....	272
B.1.4.7 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1975, <i>For Publication</i> , 1975.....	273
B.1.4.8 Dan GRAHAM, <i>Homes for America</i> , 1978, <i>Articles</i> , 1978.....	274
B.1.5 John BALDESSARI, in <i>Konzeption – Conception</i>, cat. exp., 1969.....	275
B.1.5.1 John BALDESSARI, <i>The World Has Too Much Art – I Have Made Too Many Objects – What To Do ?</i> , 1969.....	275
B.1.5.2 John BALDESSARI, <i>Information Paintings Never Completed</i> , 1969.....	276
B.2 Seth Siegelaub (dir.), « catalogues-expositions ».....	277
B.2.1 Douglas HUEBLER, <i>November 1968</i>.....	277
B.2.1.1 Douglas HUEBLER, <i>42° Parallel Piece</i> , sept. 1968.....	277
B.2.1.2 Douglas HUEBLER, <i>New York – Boston Exchange Shape</i> , sept. 1968....	279
B.2.2 Seth SIEGELAUB (dir.), <i>Xerox Book</i>, décembre 1968.....	280
B.2.2.1 Lawrence WEINER, <i>A rectangular removal from a xeroxed graph sheet in proportion to the overall dimensions of the sheet</i>	281
B.2.2.2 Lawrence WEINER, <i>Staples, Stakes, Twine and Turf</i> , 1968.....	282
B.2.3 Seth SIEGELAUB (dir.), <i>January 5-31, 1969</i>.....	283
B.2.3.1 Douglas HUEBLER.....	284
B.2.3.2 Vue du site de l'exposition.....	288

B.2.4 Seth SIEGELAUB (dir.), 1969 March 1969.....	289
B.2.4.1 Exemple de la lettre type d'invitation, mars 1969.....	290
B.2.4.2 Terry ATKINSON, Michael BALDWIN.....	291
B.3 Anthologies.....	292
B.3.1 Ursula MEYER, <i>Conceptual Art</i>, 1972.....	292
B.3.1.1 Gregory BATTCKOCK, « Art I am Not Nor Have I Ever Been Gregory Battcock ».....	292
B.3.1.2 Dan GRAHAM, « TV Camera/Monitor Performance, 1970 ».....	292
B.3.1.3 Hans HAACKE, « Statements ».....	293
B.3.1.4 Ed RUSCHA, « Ed Ruscha discusses his perplexing publications ».....	294
B.3.2 Lucy LIPPARD, <i>Six Years</i>, 1973.....	295
B.4 Un style pour l'information.....	298
B.4.1 Harald SZEEMANN, (dir.) <i>When Attitudes Become Form</i> , 1969.....	298
B.4.2 Wim BEEREN (dir.), <i>Op losse schroeven</i> , cat. exp., 1969.....	301
B.4.3 Lucy Lippard (dir.), <i>Numbers Shows</i> , cat. exp., 1969-1974.....	306
B.5 Kynaston MCSHINE (dir.), <i>Information</i>, cat. exp., 1970.....	309
B.5.1 Couverture du catalogue.....	309
B.5.2 Pages de garde.....	310
B.5.3 Fiches d'artistes.....	311
B.5.4 Section photographique (sélection).....	313

B.5.5 Hans HAACKE, <i>MoMA Poll</i> , 1970.....	317
B.6 Germano CELANT, <i>Arte Povera</i>, Milan, Mazzotta, 1969.....	318
B.7 <i>documenta 5</i>.....	321
B.7.1 Catalogue d'exposition.....	321
B.7.2 Illustrations du livret de l'exposition.....	323
B.7.2.1 Les peintres de paysage.....	323
B.7.2.2 Enfants lors d'une séance de portrait.....	324
B.7.3 « Leçon de peinture ».....	325

INTRODUCTION

Le monde de l'art est un poison dans la communauté des artistes et doit être éradiqué. Ceci survient à l'instant où les artistes se retirent du monde de l'art. Il sera sûrement objecté qu'il y a toujours eu des marchands, toujours eu des intermédiaires, toujours eu des galeries, toujours eu des artistes argentés et des artistes affamés, toujours eu des « monstrations » et « expositions » et « reproductions », toujours eu une scène. La réponse à ça est que toutes ces choses peuvent revenir. Mais pas maintenant. Maintenant, ce « système » qui a été la malédiction et la corruption de toute la vie de l'art en Amérique et dans le monde doit être répudié, abandonné, écrasé comme une cigarette.

Carl Andre¹.

Cette déclaration de Carl Andre est significative des contestations qui secouent les appareils institutionnels de l'art au cours des années 1960. Ces propos virulents ont été prononcés par l'artiste en conclusion de son intervention lors de la réunion publique dédiée à la création de l'Art Workers' Coalition (AWC). Le 10 avril 1969, des artistes et acteurs du monde de l'art – principalement des marchands et des critiques – se sont réunis à la School of Visual Arts de New York afin de fonder l'AWC, une instance dont l'objectif était de provoquer des changements radicaux dans le fonctionnement des musées new-yorkais².

La création de l'AWC donne suite à un conflit qui a opposé Vassilakis Takis au Museum of Modern Art. Le 3 janvier 1969, Takis retire son œuvre *Telesculpture* (1960) de l'exposition du MoMA intitulée *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*³. Bien que le MoMA soit propriétaire de l'œuvre, l'artiste ne souhaite pas qu'elle soit exposée, la considérant insuffisamment représentative de sa démarche. Par ce geste, Takis

¹ Carl ANDRE, *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*, New York, Art Workers' Coalition, 1969, p. 33-34. URL : <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>

Nous traduisons : « The art world is a poison in the community of artists and must be removed by obliteration. This happens the instant artists withdraw from it. It will surely be objected that there have always been dealers, always been middle-men, always been galleries, always been big money artists and starving artists, always been « shows » and « exhibitions » and « reproductions », always been a « scene ». The answer is that there may very well be all these things again. But not now. Now, this « system » has been the curse and corruption of the life of art in America and in the world and it must be repudiated, abandoned, crushed out like a cigarette. »

² Voir Julia BRYAN-WILSON, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2009, p. 13-39.

³ L'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* a été organisée sous la direction de Pontus HULTÉN, du 27 novembre 1968 au 9 février 1969, Museum of Modern Art, New York.

affirme sa pleine autorité sur ses œuvres, y compris lorsqu'elles ont été cédées à un musée ou tout autre tiers. Conjointement, il distribue un document par lequel il invite à un regroupement des forces pour refondre l'institution muséale, qu'il juge inadaptée aux exigences contemporaines. Il y décrit son action comme étant :

(...) la première d'une série d'actes contre les politiques stagnantes des musées d'art dans le monde entier. Unissons-nous, artistes et scientifiques, étudiants et travailleurs, pour changer ces situations anachroniques en centres d'information pour toutes les activités artistiques⁴.

De nombreuses personnalités du monde de l'art répondent à l'appel de Takis, qu'ils formalisent en fondant l'Art Workers' Coalition. Comme le laisse entrevoir la déclaration de l'artiste, lequel s'adresse tout autant aux artistes qu'aux « scientifiques, étudiants et travailleurs », les revendications des membres de l'AWC ne se limitent pas à la défense des droits des artistes et à l'actualisation des pratiques muséales au regard de la spécificité de la création contemporaine. En convergence avec les mouvements des droits civiques et les luttes pour les droits des femmes, l'AWC exige des musées qu'ils refondent leurs politiques vis-à-vis des minorités. En l'occurrence, les artistes femmes, afro-américains et portoricains – Porto Rico étant un territoire non incorporé des États-Unis –, ainsi que les visiteurs issus de milieux modestes. L'organisation développe également une action militante d'ampleur contre la guerre du Vietnam, poursuivant en ce sens les engagements du collectif « Writers and Artists Protest », initié en avril 1965 par des artistes, critiques et écrivains⁵. Par ses combats, l'Art Workers' Coalition est exemplaire de la période de la fin des années 1960, traversée par les luttes pour l'émancipation et confrontée à une profonde crise de légitimité des institutions. Dans ce contexte, qui conjugue défiance envers l'autorité et déconstruction des structures paternalistes, le système muséal et marchand-critique est rejeté au titre du pouvoir qu'il exerce sur les artistes.

⁴ Cité dans Julia BRYAN-WILSON, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, op. cit., p. 13.

Nous traduisons : « (...) the first in a series of acts against the stagnant policies of art museums all over the world. Let us unite, artists with scientists, students with workers, to change these anachronistic situations into information centres for all artistic activities. »

⁵ « Writers and Artists Protest » est le premier regroupement d'acteurs du monde de l'art destiné à s'opposer à la guerre du Vietnam. À sa suite, d'autres collectifs sont créés, dont « Artists' Protest Committee » à Los Angeles, auquel participaient notamment Eva Hesse, Roy Lichtenstein, Nancy Spero, Mark di Suvero, Ad Reinhardt et Susan Sontag. À ce sujet, voir Francis FRASCINA, *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

Cette remise en cause des appareils qui gouvernent la création artistique n'est pas le seul apanage des artistes, ni même circonscrite au contexte américain. Des marchands, critiques et commissaires d'exposition se joignent à cette parole. Parmi eux, Lucy Lippard et Seth Siegelaub qui sont des chevilles ouvrières de l'AWC, mais aussi, en Italie, Carla Lonzi et Germano Celant. Toutefois, chacun d'entre eux ne se cantonne pas à l'attitude de soutien aux artistes. Tous partagent, d'une part, le projet d'élaborer d'autres conditions d'exercice de leurs rôles ; et d'autre part, ils entendent y parvenir à partir de divers usages du document. Bien que centrales dans l'étude, le corpus de référence n'est pas restreint aux démarches de Germano Celant, Lucy Lippard, Carla Lonzi et Seth Siegelaub. Elles seront mises en résonance avec celles de Lawrence Alloway, Kynaston McShine et Harald Szeemann.

Le corpus de l'étude est composé d'objets éditoriaux divers rattachés à la critique d'art, au marché de l'art et au commissariat d'exposition, auxquels s'articulent des œuvres et des écrits d'artistes. Il a été délimité à partir de l'horizon qui leur est transversal de s'opposer au contrôle du système marchand-critique et muséal par des usages du document. Toutefois, par-delà les tentations d'homogénéisation, ils diffèrent par leurs statuts, leurs provenances, leurs fonctions et leurs horizons, et forment un ensemble disparate qui présente des divergences et des écarts parfois irréconciliables. Les rassembler au titre de la problématique énoncée a ceci de précieux que cela permet de ne pas restreindre le propos à l'histoire de l'exposition, ni même de proposer une histoire du « curatoriat ». Les critiques, marchands et commissaires d'exposition dont les démarches constituent le corpus de référence ont en effet pour la plupart bénéficié d'analyses extensives – à l'exception de Lawrence Alloway qui reste une figure plus discrète. Mais leurs travaux sont le plus souvent abordés par deux biais : l'approche monographique et l'histoire de l'exposition. Si la première peut céder aux tentations hagiographiques, la deuxième a pour conséquence de délaisser les problématiques relatives à l'exercice de la critique d'art, pourtant centrales dans les débats de l'époque. La problématique portant sur la déstabilisation des normes des appareils de l'art alors en vigueur, et l'hétérogénéité du corpus qui en découle impliquent ainsi des analyses qui s'inscrivent tout à la fois dans l'histoire de l'art, de l'exposition et de la critique d'art. L'esthétique ne pourra être ignorée, les démarches étudiées étant largement déterminées par des considérations esthétiques portant sur la spécificité de la création artistique qui leur est contemporaine. Ces croisements permettront d'ouvrir les

études monographiques à un regard plus historique, et d'éclairer certains angles morts relatifs à la critique d'art.

L'hypothèse de cette étude est la suivante : afin de minorer le pouvoir et le contrôle du système muséal et marchand-critique, certains marchands, critiques d'art et commissaires d'exposition ont eu recours au document pour déhiérarchiser le monde de l'art. Les enjeux de leurs démarches ne se situent ni dans la négation dudit système, ni dans la redéfinition de leurs fonctions, mais dans la construction d'une position de sujet non surplombante.

La compréhension du terme « document » sur laquelle se développe cette hypothèse nécessite d'être précisée. En préambule, il est à rappeler, à la suite d'Anne Bénichou que :

La notion de document est sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une preuve), de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi par une valeur didactique (il informe ; il instruit), comme l'indique son étymologie latine (*documentum*, du verbe *docere* qui signifie « enseigner »)⁶.

Anne Bénichou poursuit en soulignant que dans le contexte de la fin des années 1960, le document est augmenté d'une valeur artistique et esthétique par des démarches d'artistes qui ébranlent sa compréhension indicielle, en remettant en question son statut secondaire vis-à-vis de l'œuvre. Ce à quoi doit être ajouté que ces démarches sont étroitement corrélées à des stratégies de déstabilisation des normes qui régissent le système muséal et marchand-critique. Objet hybride et polysémique s'il en est, le document échappe ainsi à toute tentative de définition stable et totalisante.

Ce faisant, le parti-pris de cette étude est de considérer le document au titre d'un mode de fonctionnement. Plus précisément, ce mode de fonctionnement relève de ce que Michel Foucault a qualifié de « fonctionnement énonciatif ». Dans *L'archéologie du savoir*⁷, Michel Foucault caractérise les énoncés comme produisant les discours. Il définit les énoncés selon quatre critères : des conditions pratiques d'énonciation – un « référentiel » –, un sujet qui n'est pas un auteur mais une position, son inscription dans un champ énonciatif, et une matérialité qui le constitue. Bien que la méthode employée ne soit pas

⁶ Anne BÉNICHOU, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 47.

⁷ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. Réimp. 2008.

une application stricte de la notion d'énoncé proposée par Michel Foucault, certains de ses principes sont précieux pour la recherche. Considérer le document à l'aune d'un mode de fonctionnement énonciatif permet de placer au centre des analyses non pas une notion générale du document, mais les usages qui en sont faits et qui supposent tout à la fois une typologie d'objets (photographie, livre, catalogue d'exposition), des méthodes, des économies (marchandes, archivistiques, éditoriales), auxquelles viennent se greffer des fonctions (informer, témoigner, diffuser) et des statuts (œuvres, écrits d'artistes, écrits critiques). Ces usages sont autant de pratiques, multiples et poreuses, qui produisent des positions de sujet.

Toutefois, plusieurs limites relatives à cet emprunt de la notion d'énoncé à Michel Foucault nécessitent d'être soulevées. La première tient aux horizons même de l'hypothèse de cette étude. Le projet de la méthode que Foucault développe dans *L'archéologie du savoir* est d'ordre épistémologique. Ses recherches s'inscrivent dans un temps long, afin d'analyser les discontinuités, ruptures, seuils, limites, séries, transformations qui ont lieu dans l'histoire de la pensée et organisent la constitution des savoirs à un niveau macro-historique. L'ambition de cette étude, bien plus modeste, est toute autre. Elle se situe à un niveau historiographique qui porte sur un moment, celui du tournant des années 1970, traversé par des débats et inquiétudes méthodologiques sur le rôle des intermédiaires du monde de l'art.

La deuxième limite, inhérente à la première, tient aux rapports décrits par Foucault entre le sujet et les énoncés. Selon Foucault, l'énoncé nécessite un « auteur », ou « instance productrice », mais ce dernier n'est pas identique au sujet de l'énoncé « et le rapport de production qu'il entretient avec la formulation n'est pas superposable au rapport qui unit le sujet énonçant et ce qu'il énonce. »⁸ La conception de Foucault implique de ne pas prendre en compte l'auteur, pour n'envisager le sujet que comme « place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents. »⁹ Ce qui suppose de :

décrire une formulation en tant qu'énoncé ne consiste pas à analyser les rapports entre l'auteur et ce qu'il a dit (ou voulu dire, ou dit sans le vouloir), mais à déterminer quelle est la position que peut et doit occuper tout individu pour en être le sujet¹⁰.

⁸ *Ibid*, p. 127.

⁹ *Ibid*, p. 131.

¹⁰ *Ibid*, p. 132.

C'est ainsi que pour Michel Foucault, « qu'importe qui parle »¹¹. Mais, bien que ces recherches s'inscrivent elles aussi dans la conception d'une dépendance du sujet à l'égard de conditions pratiques d'énonciation qui en déterminent les positions et fonctions ; si elles souscrivent par ailleurs au projet de mettre « entre parenthèses les références biographiques ou psychologiques »¹² afin de mieux distancier « le caractère absolu, et le rôle fondateur du sujet »¹³, elles impliquent en revanche d'étudier des usages du document façonnés de manière consciente et réflexive, afin de construire une position de sujet spécifique. C'est à ce titre que les déclarations d'intentions des intermédiaires étudiés seront pleinement intégrées dans les analyses. Ces intentions seront toutefois d'ordre méthodologique, et ne ressortissant aucunement à un registre de la motivation intime et biographique. La notion d'« usage » qui est avancée dans le titre de cette thèse permet de signaler ce parti-pris. Empruntée à Michel de Certeau, elle caractérise en effet des pratiques ou des opérations qui sont tributaires d'une situation, tout en renvoyant à des notions connexes telles que la tactique, aptes à rendre compte de ce que les individus font avec l'ordre qui leur est imposé¹⁴.

L'ensemble de ces écarts avec la méthode de Foucault invite donc à souligner que la considération du document au titre d'un mode de fonctionnement énonciatif n'impliquera pas une tentative de caractériser les objets du corpus comme autant d'énoncés dont l'étude permettrait de mener des analyses à portée épistémologique. Le projet de cette thèse est d'analyser quelles positions les marchands, critiques d'art et commissaires d'exposition investissent ? Par quelles modalités ? Au titre de quelles réflexions méthodologiques et conceptions esthétiques ? Ce qui permet d'enrichir l'étude historiographique qui se fait au plus près des textes par une analyse des dispositifs qui les produisent.

Afin d'y répondre, une première partie portera sur l'étude des pratiques éditoriales de Seth Siegelaub, Lucy Lippard et Kynaston McShine, mises en résonance avec la démarche de Dan Graham dans la mesure où elle interroge les conditions de l'art par une articulation entre information, édition et exposition. Seront précisées les insatisfactions exprimées à l'égard des normes qui régissent le système marchand-critique et muséal, ainsi que les modalités mises en œuvre pour y remédier. Ce premier temps de l'étude permettra de

¹¹ Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence du 22 février 1969 in *Littoral. Revue de psychanalyse*. N°9, *La Discursivité*, juin 1983, p. 3.

¹² *Ibid*, p. 23.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. Vol. 1: arts de faire. Vol. 2: habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1990.

caractériser un régime de l'information qui suppose la construction d'un espace de l'art collectif et déhiérarchisé, mais dans lequel les fonctions des intermédiaires restent stables.

Une deuxième partie portera sur les figures d'autorité qui sont construites par les critiques d'art, dont les objets éditoriaux singuliers sont aussi des vecteurs propices à signaler le type d'autorité et de maîtrise qui régit leurs pratiques. Entre discours méthodologiques et représentations de leurs propres rôles, les usages du document par Germano Celant et Lucy Lippard seront appréciés au titre du dialogue, même conflictuel, qu'ils instaurent avec la critique d'art qui leur est contemporaine et l'histoire de l'art. Conjointement, sera interrogée la figure du commissaire-artiste qui émerge dans le sillage des débats sur la *documenta 5* organisée par Harald Szeemann en 1972.

Une dernière partie portera sur les tentatives de résolution des écueils auxquels sont confrontés les tenants du régime de l'information. Ces derniers sont inhérents aux termes mêmes de leurs recherches, qui tâchent d'articuler la défense de l'autoréférentialité de l'art et leurs propres ambitions politiques. Après avoir clarifié où se situent les risques et les contradictions, il s'agira d'étudier comment Lucy Lippard a tâché d'y remédier, par un recours constant au document. Une parenthèse plus méthodologique consistera à interroger les outils d'analyse employés dans l'évaluation des activités de Seth Siegelaub. Dans ce temps de l'étude, sera également mené un examen attentif du renoncement de Carla Lonzi, qui intervient en 1970 après qu'elle a déployé sa pratique critique selon des modalités qui résonnent à de nombreux endroits avec les caractéristiques du régime de l'information. Afin de nourrir les analyses, sera finalement étudiée la démarche alternative de Lawrence Alloway, qui apparaît comme un contrepoint fertile.

1 S'ASSOCIER AU « DISCOURS DE L'ART » :

LE RÉGIME DE L'INFORMATION DANS LES PRATIQUES ÉDITORIALES

Au cours des années 1960, la création artistique investit de manière singulière les pratiques éditoriales. Émergent alors les livres et revues d'artistes qui ont en commun d'investir l'imprimé non plus comme seul vecteur de diffusion mais comme médium artistique à part entière¹⁵. Comme l'analyse Leszek Brogowski, les livres d'artistes déploient une portée critique de premier ordre. L'un des attraits du livre est en effet d'accompagner la déconstruction d'un concept moderniste de l'art en le déterritorialisant :

Le concept du livre d'artiste entretient un rapport intime, mais paradoxalement double, avec la tradition, en reconduisant le concept historiquement constitué du livre et en remettant en cause par là même le concept convenu – historiquement dépassé – de l'art. En effet, maintenir le concept non élargi du livre permet aux artistes de faire de l'art autrement¹⁶.

Ce projet critique est aussi à visée démocratique et anti-capitaliste. La voie éditoriale, en ouvrant d'autres réseaux de circulation des œuvres, permet aux artistes de répondre à leur ambition d'élargir l'accessibilité à l'art et de contourner ses canaux de diffusion historiquement établis. Mais la portée subversive des livres et revues d'artistes vis-à-vis du système marchand ne tient pas seulement à cette stratégie de réseaux. Le recours à des procédés peu coûteux permet certes l'autoédition, mais le coup le plus sévère touche à la reproduction, inhérente à l'édition, qui déstabilise les valeurs d'originalité et d'authenticité. Lesquelles sont alors des critères essentiels pour la valorisation marchande des œuvres. Comme le souligne Laurence Corbel :

(...) on sait que la rupture ne tient pas tant aux techniques utilisées qu'à l'idée que l'on se fait de l'art et à la volonté de transformer le statut social, politique et économique de celui-ci :

¹⁵ Pour une histoire du livre d'artiste, voir notamment Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960 – 1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997. Rééd. Paris, le mot et le reste / Bibliothèque nationale de France, 2012 ; Clive PHILLPOT, *Booktrek*, Dijon, Les presses du réel, 2013. Pour une histoire de la revue d'artiste à partir des années 1960, voir Marie BOIVENT, *La revue d'artiste : enjeux et stratégies d'une pratique artistique*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015.

¹⁶ Leszek BROGOWSKI (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013, p. 11.

elle est avant tout le fait d'artistes qui veulent créer un espace d'expérimentation étranger à toute spéculation commerciale. De ce point de vue, les publications d'artistes ont, parmi les multiples, un statut spécifique en ce qu'elles ont contribué à modifier les manières de faire de l'art et de le diffuser, en contournant le pouvoir des institutions et en luttant contre la marchandisation de l'art¹⁷.

Cette analyse peut être résumée avec Kate Linker, qui désigne le livre d'artiste comme « un espace alternatif absolu » car il opère le glissement de l'objet vers l'information et de la galerie vers le texte¹⁸.

À ce programme démocratique et anti-capitaliste s'adjoint celui de révoquer les privilèges de la critique d'art. En effet, le recours à l'édition par les artistes est aussi mu par leur volonté de reprendre possession des discours sur leurs œuvres. Certains s'attèlent à cette tâche de manière singulière. Comme l'a étudié en profondeur Laurence Corbel¹⁹, les années 1960 se caractérisent par l'émergence d'écrits d'artistes qui, bien qu'héritiers des textes manifestaires du XXe siècle, s'en distinguent par leur articulation avec la pratique artistique. Des artistes tels que Dan Graham, Robert Smithson, Robert Morris, Yvonne Rainer, Sol LeWitt, Mel Bochner, Dan Flavin et Donald Judd, parmi d'autres, se sont emparés du langage à des fins multiples et parfois contradictoires, mais ont produit des textes qui ont en commun de n'être ni des explications, ni des commentaires, ni des suppléments aux œuvres, ou même des déclarations manifestaires. Là où les écrits des avant-gardes historiques étaient volontiers annexés à la production visuelle, « les textes produits à partir des années soixante ne se bornent pas à expliquer l'œuvre mais permettent aussi de la produire »²⁰. Cette réflexion des artistes sur la relation entre les œuvres et les textes se double d'une reprise du contrôle des discours sur les œuvres :

(...) ils étendent leur compétence à la maîtrise d'un discours *sur* et *autour* de l'œuvre tout en faisant valoir un droit de parole sur leur travail artistique²¹.

¹⁷ Laurence CORBEL, « Les éditions d'artistes depuis les années 1960 : livres, revues et multiples », *Perspective*, n°4, 2009. URL : <http://perspective.revues.org/1280>.

¹⁸ Kate LINKER, « The Artist's Book as an Alternative Space », *Studio International*, n°990, 1980, p. 77-79. Traduit dans Leszek BROGOWSKI, Anne MOEGLIN-DELCROIX (dir.), *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*, numéro spécial de la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°2, octobre 2008.

¹⁹ Laurence CORBEL, *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Idem.*

Héritière de *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault²², Corbel s'attache à considérer ces écrits d'artistes comme autant de pratiques discursives. Elle les singularise en les nommant « discours *de l'art* », dont les statuts et fonctions sont hautement variables selon le rapport qu'ils entretiennent avec l'œuvre – essai, *statement*, énoncé performatif qui peut tenir lieu d'œuvre ou édicter les règles de sa production, notice descriptive –, mais dont la dimension politique est fondamentale. Ces « discours *de l'art* » engagent :

des rapports de pouvoir, des luttes, des rivalités et par conséquent des stratégies. (...) À travers ces discours, les artistes contestent ainsi la mainmise de toute autorité étrangère sur leurs œuvres et manifestent leur volonté de déterminer eux-mêmes les enjeux théoriques, poétiques, esthétiques de leurs travaux. Ils s'opposent à un discours dominant produit par les critiques et les théoriciens de l'art²³.

Les études historiques et esthétiques ont ainsi bien analysé comment les artistes ont investi les économies éditoriales du document pour faire émerger des « espaces alternatifs » leur permettant de contourner, si ce n'est de s'opposer, au système marchand-critique. Or, certains marchands, critiques et commissaires d'exposition se sont associés à ce projet. Leur investissement de l'édition ne peut se résumer comme étant un simple effet de la spécificité de la création artistique qui leur est contemporaine. Il répond à la recherche analogue de déstabiliser le système marchand-critique et muséal. Se pose alors la délicate question de la conciliation entre ce désaveu et leurs propres positions d'intermédiaires. Afin de prendre la mesure de leurs projets, il est ainsi nécessaire de clarifier les griefs qu'ils adressent au système incriminé et d'examiner les moyens qu'ils déploient pour y remédier. L'étude se fera à partir de l'analyse des enjeux qui sous-tendent la notion d'information, qui s'impose comme un credo de la période.

1.1 L' « information » pour déstabiliser le pouvoir du système marchand-critique

L'« information » est l'un des leitmotivs les plus répandus dans la création artistique des années 1960, jusqu'à être identifié comme catégorie artistique à part entière, à l'instar du titre de l'exposition de Harald Szeemann *Live in your head. When Attitudes Become Form*.

²² Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit.

²³ Laurence CORBEL, *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980*, op. cit., p. 47.

*Works – Concepts – Processes – Situations – Information*²⁴. Son emploi a partie liée avec la radicalisation du postulat du langage comme vecteur de l'art, lequel couvre toutefois un champ artistique et esthétique très large oscillant entre approches matérialistes et idéelles. Les grandes disparités qui existent entre les *Statements* de Lawrence Weiner et « l'art comme idée » défendu par Joseph Kosuth en attestent. Les *Statements* de Weiner, réunis dans un ouvrage éponyme²⁵, sont des phrases qui énoncent la formulation d'une sculpture (cf. Annexes B, p. 263). Bien que leur réalisation concrète ne soit pas pensée comme une nécessité, ils restent toutefois strictement ancrés dans la matérialité de l'art. Comme le souligne Alexander Alberro :

Ces œuvres de 1968 signalent donc un moment de « décentrement », lorsque l'objet d'art qui était au centre n'a plus constitué le premier point de référence. En a résulté un type d'art qui portait exclusivement sur les matériaux, sur la qualité matérielle du texte, le fait brut du signifiant, bien plus que sur quelconque sens idéal. Il est clair que pour Weiner en 1968 peu importait si son œuvre manquait de « sens ». Elle n'était qu'une activité graphique, une sorte de marquage dans lequel – à la *nouveau roman* – il n'y avait aucune signification et qui impliquait seulement de la description²⁶.

Lawrence Weiner dote ainsi le langage, tout autant que le document qui le porte, d'une valeur sculpturale²⁷. Bien que plus tardivement, en 1989, il déclare :

²⁴ Harald SZEEMANN (dir.), *When Attitudes Become Form : Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, cat. exp., Berne, Stämpfli et Cie, 1969. L'exposition s'est tenue à la Kunsthalle de Berne du 22 mars au 27 avril 1969, au Museum Haus Lange à Krefeld du 09 mai au 15 juin 1969, et à l'Institute of Contemporary Arts de Londres du 28 août au 27 septembre 1969.

²⁵ Lawrence WEINER, *Statements*, New York, Seth Siegelaub et The Louis Keher Foundation, décembre 1968. Livre d'artiste publié à 1.025 exemplaires. Premier catalogue-exposition de Lawrence Weiner, ce livre réunit vingt-quatre énoncés, divisés en « General and Specific Statements ». Ces deux catégories sont déterminées à partir du degré de précision des énoncés.

²⁶ Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2003, p. 96. Nous traduisons : « These 1968 works thus signal a moment of « decentering », when the centered art object had been driven from its locus as the primary point of reference. The result was a type of art that was strictly about materials, about the material quality of the text, the brute facticity of the signifier, rather than any ideal meaning. It is clear that for Weiner by 1968 it did not matter if his work lacked « meaning ». Its operation was nothing but graphic activity, a sort of marking in which – à la *nouveau roman* – there was no signification and only description involved. »

²⁷ Lawrence Weiner a régulièrement défini sa pratique artistique comme relevant de la sculpture. Voir notamment Suzanne PAGÉ, Béatrice PARENT (dir.), *Lawrence Weiner : sculpture*, cat. exp., Paris, Paris-Musées, 1985 ; Benjamin BUCHLOH, « 'Art Is Not About Skill' : Benjamin Buchloh Interviews Lawrence Weiner On His Sensual Approach to Conceptual Art », *Artspace*, février 2017.

URL : https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/art-is-not-about-skill-benjamin-buchloh-interviews-lawrence-weiner-on-his-sensual-approach-to-54588?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=021917_Sunday_How+to+Understand+Pettibon_MASTER&utm_term=Master

Dans ses *Statements*, la valeur sculpturale du langage est manifeste dans les verbes d'actions qui sont employés. Elle ressortit toutefois du potentiel, ce qu'asseoit l'usage du participe passé qui leur confère la qualité double d'une description du résultat d'un processus et d'un principe de prospection pour des réalisations futures.

Ce qui m'intéresse quand je fais une pièce, c'est de trouver un matériau et de travailler avec lui. Mon travail est vraiment matérialiste, comme celui de la sculpture historique. C'est la raison pour laquelle je suis un artiste d'atelier. Ensuite, je fais une traduction du matériau dans la langue. L'objet me fascine, j'aime l'idée de le prendre, l'idée de faire l'art. Mais le matériau seul, sans la langue, perd son sens. Tout travail d'un artiste a un titre. Le titre c'est mon travail²⁸.

Au contraire, dans la démarche de Joseph Kosuth le langage est investi au titre de sa capacité à conjurer la matérialité de l'œuvre, afin de satisfaire la recherche de la définition de l'art. Dans son célèbre essai « Art After Philosophy », il affirme :

La validité des propositions artistiques n'est dépendante d'aucune présupposition empirique, et encore moins esthétique, sur la nature des choses. Car l'artiste, en tant qu'analyste, n'est pas directement intéressé par les propriétés physiques des choses. Il n'est intéressé que par le moyen dont (1) l'art peut avoir un développement conceptuel et (2) comment ses propositions sont capables de suivre logiquement ce développement. En d'autres termes, les propositions de l'art ne sont pas factuelles, mais linguistiques par *caractère* – c'est-à-dire, elles ne décrivent pas le comportement d'objets physiques, ou même mentaux ; elles expriment des définitions de l'art, ou les conséquences formelles des définitions de l'art²⁹.

En 1970, avec son œuvre *Information Room (Special Investigation)*³⁰, Kosuth décline cette approche de « l'art comme idée » en invitant le public à le rejoindre et à s'installer pour lire les ouvrages théoriques qu'il avait rassemblés dans la salle d'exposition (cf. Annexes B, p. 264).

²⁸ Jean-Marc POINSOT, Lawrence WEINER, « Entretien Lawrence Weiner. Je n'ai pas de conversation avec le ciel », *Beaux Arts Magazine*, n°65, février 1989, p. 30-37.

²⁹ Joseph KOSUTH, *Art After Philosophy. Part I*, *Studio International* n° 915, octobre 1969, p. 134-137. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999, p. 166.

Ce texte a été publié en trois parties : « Art After Philosophy. Part I », *Studio International* n° 915, octobre 1969, p. 134-137 ; « Art After Philosophy. Part II », *Studio International*, n° 916, novembre 1969, p. 160-161 ; « Art After Philosophy. Part III », *Studio International*, n° 917, décembre 1969, p. 212-213. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology, op. cit.*, p. 158-177.

Nous traduisons : « The validity of artistic propositions is not dependent on any empirical, much less any aesthetic, presupposition about the nature of things. For the artist, as an analyst, is not directly concerned with the physical properties of things. He is concerned only with the way (1) in which art is capable of conceptual growth and (2) how his propositions are capable of logically following that growth. In other words, the propositions of art are not factual, but linguistic in *character* – that is, they do not describe the behavior of physical, or even mental objects ; they express definitions of art, or the formal consequences of definitions of art. »

³⁰ Cette œuvre a été présentée pour la première fois lors de l'exposition *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, organisée par Donald KARSHAN au New York Cultural Center du 10 avril au 25 août 1970.

Ces deux exemples, qui ne sauraient traiter de la multiplicité des enjeux du recours au langage dans l'art, ni même épuiser la compréhension des démarches de Weiner et Kosuth, amènent toutefois à constater deux conceptions fort divergentes de la notion d'information, mais aussi, a fortiori, du document qui lui est attaché. Là où le document acquiert une dimension performative chez Weiner, il est en revanche circonscrit dans le système de Kosuth à une fonction qui est celle de vecteur de l'idée de l'artiste.

Ce qui est toutefois transversal aux multiples pratiques artistiques qui se réclament de l'« information » est une volonté de déstabiliser les normes du système marchand-critique. C'est à ce titre que Jean-Marc Poinot a identifié ce qu'il nomme une « idéologie de l'œuvre comme information »³¹, qui peut être caractérisée par des intentions polémiques fondées sur une dévalorisation de l'œuvre comme objet au profit de l'œuvre comme idée communicable. En effet, en déstabilisant les relations historiquement établies avec l'objet d'art, l'« art comme information » adresse des défis de taille aux modalités usuelles de monstration, tout autant qu'il impose d'autres critères d'évaluation marchande et esthétique des œuvres. Néanmoins, cette portée subversive reste solidement attachée à des situations d'exposition, qu'elles aient lieu dans un espace physique ou un espace éditorial. Jean-Marc Poinot propose ainsi de penser un « déni d'exposition »³², qui ne peut être confondu avec un renoncement. L'œuvre *Closed Gallery Piece* de Robert Barry, datée de 1969-1970, est à ce titre significative. Elle consiste à annoncer la fermeture des galeries Art and Project, Sperone et Eugenia Butler pendant le temps de l'exposition³³, via le carton d'invitation au vernissage qui indiquait en noir sur fond blanc la date de l'événement, suivie de la mention « the gallery will be closed », et de l'adresse de la galerie (cf. Annexes B, p. 265).

L'objet des chapitres qui suivent est ainsi de préciser, par une étude de la notion d'« information » resserrée sur ses termes polémiques et subversifs vis-à-vis du système muséal et marchand-critique, quels en sont les enjeux lorsqu'elle est adoptée par les marchands, critiques et commissaires d'exposition. L'examen du couple information/édition est privilégié, car il constitue l'un des nœuds de cette problématique.

³¹ Jean-Marc POINOT, « Déni d'exposition », *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Genève, Les presses du réel collection mamco, 2008, p. 113.

³² *Ibid.*, p. 110-125.

³³ Chaque exposition a eu lieu du 17 au 31 décembre 1969 à la galerie Art and Project à Amsterdam ; le 30 décembre 1969 à la galerie Sperone à Turin ; du 10 au 21 mars 1970 à la galerie Eugenia Butler à Los Angeles.

Pour l'introduire, est examinée la stratégie d'insert dans les revues développée par Dan Graham, car elle a les vertus de l'exemplarité dans la mesure où elle interroge les conditions de l'art par une articulation serrée entre information, édition et exposition.

1.1.1 Dan Graham : « l'art comme information »

En 1969, Dan Graham fait cette déclaration depuis lors devenue incantatoire :

Je voulais présenter de l'art directement « informé » par les supports d'information : l'art comme information accessible *seulement* sous forme imprimée, qui ne représente rien d'autre que lui-même lu par le public³⁴.

Cet appel à un « art comme information accessible *seulement* sous forme imprimée » est sous-tendu par une analyse critique du système économique et marchand des galeries. Dans un article daté de 1985, intitulé « My Works for Magazine Pages : 'A History of Conceptual Art' »³⁵ (cf. Annexes A, p. 106), Dan Graham explique qu'il a amorcé ses recherches portant sur les limites de la galerie comme lieu d'exposition et les contradictions dont peuvent faire preuve ceux qu'il nomme les « artistes de galerie », avec l'ouverture de sa propre galerie à New York en 1964. Co-fondée avec David Herbert, la « John Daniels Gallery » consacre sa première exposition à Sol LeWitt, suivi de Donald Judd, Robert Morris et Dan Flavin, jusqu'à sa fermeture en 1965 pour raisons financières – laissant une exposition de Robert Smithson à l'état de projet. Au cours de cette brève année d'activité, Dan Graham et David Herbert présentent ainsi des œuvres qui ont en commun de vouloir repenser les fondements de l'art et de ses institutions. Comme Graham le souligne, il développe à partir de sa position de galeriste une lecture des œuvres minimalistes comme étant une « intention consciente d'examiner la relation de la valeur de l'art et la question de la galerie dans laquelle elle était exposée »³⁶. Bien que ce programme appelle à une filiation avec Marcel Duchamp, Graham précise toutefois qu'il est nécessaire

³⁴ Dan GRAHAM, *End Moments*, New York, 1969, p. 42. Livre d'artiste imprimé en offset, autoédité en 1969, 68 pages. Ce livre est un recueil de textes et de projets datés depuis 1966, inédits ou partiellement publiés. Cité dans Markus MÜLLER, Thierry DE DUVE, Benjamin BUCHLOH (dir.), *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, cat. exp. musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001, p. 104.

³⁵ Dan GRAHAM, « My Works for Magazine Pages : 'A History of Conceptual Art' », 1985. Rééd. in Alexander ALBERRO, *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999, p. 10-17.

³⁶ *Ibid*, p. 12. Nous traduisons : « [Perhaps I misread the implications of these works by suggesting] a conscious intention to examine the relation of the value of art to the question of the gallery in which it was exhibited ».

de dépasser ce qu'il juge comme étant une aporie du readymade duchampien et de son nominalisme, qui ont eu pour conséquence d'étendre le rayonnement du territoire de la galerie et non de ramener les objets de la galerie au rang de l'objet de tous les jours. Ses analyses de l'échec de la démarche de Duchamp reposent sur le constat qui est le suivant : alors que Duchamp souhaitait questionner la fonction aristocratique de l'art et la galerie d'art comme institution, il n'a posé le problème que de façon abstraite. Ce qui a abouti à une réintégration immédiate de sa critique au sein du système institutionnel de la galerie ou du musée, et à une réduction de sa démarche en un art de l'« idée » (« *idea* » art).

En contrepoint, Dan Graham prend pour exemple les œuvres au néon que Dan Flavin a amorcées en 1963. Selon lui, elles accomplissent ce que Marcel Duchamp n'est pas parvenu à faire. Du fait de leur dépendance physique à l'espace d'exposition, les œuvres de Flavin permettent de sortir des insuffisances des propositions qui se situent *dans la galerie* ou *en dehors de la galerie*. Il poursuit en regrettant que Duchamp n'ait pas apprécié le problème de la valeur et de la signification de l'art à l'aune de phénomènes plus ambigus tels que la reproduction de l'objet d'art par les médias, à l'instar de Walter Benjamin. C'est à ce titre que Dan Graham concentre ses recherches sur le rôle de la presse, et plus précisément des revues, qui sont un agent crucial dans les mécanismes d'acquisition du statut, de la monstration et de la diffusion de l'œuvre :

Il semblait que pour être définie comme ayant de la valeur – c'est-à-dire en tant qu'« art » - une œuvre devait seulement être exposée dans une galerie et ensuite être commentée et reproduite comme photographie dans une revue d'art. Alors cet enregistrement de l'installation qui n'existe plus, ainsi que des informations supplémentaires après l'événement, sont devenus les bases de son cadre, et dans une large mesure, sa valeur économique³⁷.

Par souci d'exactitude, il doit être objecté à Dan Graham que ce processus de valorisation par la revue, dont il regrette l'absence dans la démarche de Marcel Duchamp, est à vrai dire ce que Duchamp a précisément mis en œuvre pour *Fontaine* avec la complicité d'Alfred Stieglitz³⁸.

³⁷ *Idem*. Nous traduisons : « It seemed that in order to be defined as having value – that is, as « art » - a work had only to be exhibited in a gallery and then to be written about and reproduced as a photograph in an art magazine. Then this record of the no longer extant installation, along with more accretions of information after the fact, became the basis for its frame, and to a large extent, its economic value ».

³⁸ Alfred Stieglitz expose *Fountain* dans sa galerie « 291 » sous le titre *Madonna of the Bathroom*, et en prend une photographie. Duchamp publie ensuite un article intitulé « The Richard Mutt case » sous couvert d'anonymat, dans la

Toutefois, là où la revue n'a été considérée par Duchamp que comme l'un des vecteurs de sa stratégie, Dan Graham l'investit pleinement en tant que rouage essentiel du système économique et marchand des galeries, du fait de sa fonction de diffusion et sa force de légitimation. En effet, les revues sont au cœur de ce système en s'adressant à un public spécifique et ciblé, tout en bénéficiant de financements qui proviennent de la publicité, elle-même payée par les galeries qui présentent les expositions. Dan Graham décrit une interdépendance financière et publicitaire entre les galeries et les revues – les uns contribuant à la notoriété et à l'activité économique des autres, et inversement – doublée d'un processus de garantie de la valeur des expositions et des œuvres sur le marché. Ce système se nourrit de manière circulaire :

le fait que des ventes aient lieu rapporte suffisamment d'argent à la galerie pour qu'elle puisse acheter davantage de publicités dans les revues d'art et soutenir le système de l'art en général³⁹.

C'est dans l'optique de défier le système socio-économique de l'art en vigueur que Dan Graham conçoit à partir de 1965 des œuvres destinées à être publiées dans des revues :

(...) les gens lisent et s'identifient à une revue sur la base d'un système de croyances préfabriqué, ils se fient à la publicité, et achètent le produit ou l' "image" qu'elle vend. Mes premières (1965-1966) œuvres "conceptuelles" utilisaient l'espace des magazines comme contexte sans être définies comme un contenu a priori (elles s'in-formaient elles-mêmes spécifiquement par le contexte de leur disposition et de leur usage de la page). Étant donné qu'elles n'étaient pas définies (en amont) en tant qu'Art de Galerie, elles n'étaient habituellement pas publiées. Il m'a semblé nécessaire de saboter cette structure et de *placer l'œuvre comme des publicités*, ce qui court-circuiterait le processus. Ma série d'œuvres suivantes a traité des conséquences de l'utilisation directe du système publicitaire⁴⁰.

revue *The Blind Man* fondée à l'occasion du Salon des Indépendants par lui-même, Henri-Pierre Roché et Beatrice Wood. La photographie de Stieglitz sert alors d'illustration. Cet usage de la revue et de la photographie comme instruments de légitimation contredit les analyses de Dan Graham lorsqu'il pointe les lacunes de la stratégie de Duchamp.

³⁹ Dan GRAHAM, « My Works for Magazine Pages : 'A History of Conceptual Art' », in ALBERRO Alexander, *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, op. cit., p. 13.

Nous traduisons : « The fact that sales do take place yields enough money for the gallery to purchase more advertisements in art magazines and to sustain the art system in general ».

⁴⁰ Dan GRAHAM, « End Moments », 1969. Rééd. in Brian WALLIS, *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990. Dan Graham*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1993, p. 30.

Nous traduisons : « People read and identify with a magazine based on a prefabricated system of beliefs, they relate to the advertising, and they buy the product or "image" it sells. My first (1965-1966) "conceptual" art works used magazine space as their context without being defined as a priori content (they in-formed themselves specifically by their context of placement and usage of place). As they weren't defined (previously) as Gallery Art, they weren't usually published. I

Parmi ces œuvres qui consistent en des inserts dans les revues, doit être citée *Homes for America*, désormais iconique par son statut d'œuvre séminale de l'art conceptuel (cf. Annexes B, p. 266). Elle a été initiée à l'été 1965, date à laquelle Dan Graham réalise une série de photographies de pavillons de banlieue, tous identiques, dans le New Jersey et à Staten Island. Il présente son projet pour la première fois sous forme de diaporama projeté lors de l'exposition « Projected Art », organisée au Finch College Museum of Art de New York en 1966. Cette même année, il conçoit la maquette d'un article pour la revue de cette école d'art, qui présente une série de photographies accompagnées d'un texte portant sur l'architecture sérielle des lotissements de banlieues américaines. Le texte détaille les propriétés physiques et matérielles de ces habitats, l'environnement urbain qu'ils créent et les habitudes de vie qui en découlent. La démarche de Dan Graham est de révéler, en s'appuyant sur l'un des aspects de la culture américaine, la logique structurelle plus large du consumérisme capitaliste⁴¹. Cette maquette est publiée pour la première fois dans la revue *Arts Magazine*, en décembre 1966-janvier 1967, pages 21 et 22, à la section « Critique » et sous le titre *Homes for America : Early 20th Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of 66*. Bien qu'initialement Dan Graham souhaitait publier son article dans une revue non spécialisée telle que la très populaire *Esquire*⁴², c'est la revue d'art *Arts Magazine* qui en a eu la primeur. *Arts Magazine* a en effet pris l'initiative d'inviter Graham, très certainement sous l'impulsion de Robert Smithson qui était alors membre du comité éditorial⁴³. Tout comme Dan Graham l'avait initié avec *Schema* (mars 1966), la publication de sa maquette est soumise au format de mise en page propre à chaque revue. À des fins de précisions, citons le paragraphe d'en-tête de *Schema* :

SCHÉMA pour un ensemble de pages dont les différentes versions sont destinées à être publiées en divers endroits. Pour chaque publication, la forme finale est agencée (de façon à s'autodéterminer) par le rédacteur de la publication particulière où elle est censée figurer, le contenu exact correspondant dans chaque publication particulière à la faculté particulière de

found it necessary to subvert this structure and to place the work as ads, which would short-circuit the process. My next group of pieces dealt with the consequences of direct use of the ad system ».

⁴¹ Voir Brian WALLIS, *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990. Dan Graham, op. cit.*, p. IX-XIV.

⁴² Le contexte américain est celui du développement très important des médias de masse illustrés tels que *Esquire* et *Harper's Bazaar* – dans lequel Graham a publié *Figurative* en mars 1968 –, mais aussi des revues spécialisées comme *ArtForum*. Autant de facteurs qui fondent dans les années 1960 une culture de la revue aux États-Unis, soutenue par une nouvelle économie et un nouveau public.

⁴³ Robert Smithson a lui aussi développé une importante activité artistique au sein des revues. Notamment les œuvres *The Domain of the Great Bear*, conçue avec Mel Bochner et publiée dans la revue *Art Voices* en septembre 1966 ; ainsi que *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, publiée en novembre 1966 dans la revue *Arts Magazine*, vol.II.

son apparence finale dans la publication. L'œuvre achevée ne se détermine jamais que comme information avec le seul concours externe de la factualité de son apparence ou de sa présence externe en lieu et place de l'objet⁴⁴.

C'est ainsi que pour la publication de *Homes for America* dans *Arts Magazine* en 1966, l'éditeur a mis de côté la plupart des photographies présentes dans la maquette, à l'exception de deux d'entre elles. Par ailleurs, la mise en page ne respecte pas celle de la double-page initiale : l'article de Dan Graham commence à la fin d'un article sur Walker Evans, et se poursuit au verso. En 1969, Dan Graham corrige cette version tronquée en réimprimant la deuxième page initiale dans son livre *End Moments*⁴⁵. Insérée à la fin du paragraphe « Magazines As Formal Context », elle est précédée de la mention suivante : « FOLLOWING IS THE SECOND PAGE OF THE ARTICLE, RE-PRINTED. »⁴⁶

De 1966 à 1978, *Homes for America* connaît pas moins de sept versions supplémentaires⁴⁷. Cette œuvre, dense et complexe, repose sur un double principe d'activation par la publication et de reformulation en fonction des contextes de publication. Ces reformulations ne constituent pas un effet annexe, mais sont au cœur de l'œuvre. D'une part, elles sont intégrées au processus de l'œuvre en tant que condition de sa matérialisation. D'autre part, elles sont hautement signifiantes dans le propos de l'œuvre, car elles produisent une réflexivité entre l'économie de l'œuvre et le sujet de l'article, en articulant les procédures de standardisation immobilière et éditoriale.

Ainsi, Dan Graham approche la revue non pas comme étant seulement un support de diffusion de l'art, mais bien comme étant l'un de ses principes générateurs. Voici quelques-unes des réflexions qu'il livre au sujet de *Schéma*, entre 1969 et 1973 :

Ce n'est pas de "l'art pour l'art". Son médium, c'est l'in-formation. Sa valeur de communication et sa compréhension sont immédiates, particulières et se changent en s'adaptant aux termes (et au temps) de son système comme de son (du) contexte (dans lequel

⁴⁴ Dan GRAHAM, « Schéma (mars 1966) ». Rééd. in Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND, Fabien VALLOS (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, éditions mix, 2008, p. 189. L'orthographe « entologie » se réfère à « enter », racine grecque du mot « greffe ». Elle signe le parti-pris des auteurs qui est de présenter des œuvres exclusivement textuelles, élargies aux mouvements qui vont de Fluxus au Process Art, afin de les « greffer » sur la « branche » de la littérature.

⁴⁵ Dan GRAHAM, *End Moments*, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

⁴⁷ Voir Alexandra WOLF, « Dan Graham's *Homes for America* re:visited », *all-over 09*, automne 2015.

URL: <http://allover-magazin.com/?p=2183>

elle est lue). (...) Les systèmes d'information (in-formation) existent à mi-chemin entre matière et concept, sans jamais relever ni de l'un ni de l'autre⁴⁸.

Dan Graham articule l'« in-formation », qui consiste en l'action de donner forme à une matière, et l'« information », qui désigne le produit de cette opération. Il singularise ce faisant un régime d'œuvres spécifique, dont les conséquences sont de plusieurs ordres. En étant générée par les principes de publication et de reformulation, l'œuvre nie l'importance de la main de l'artiste. Conjointement, sa soumission à des logiques structurelles qui la précèdent ressortit à une conception de l'art en tant que « signe social » (« art is a social sign »)⁴⁹, qui neutralise la conception d'une clôture hermétique du champ de l'art. Enfin, le régime de l'information nécessite une profonde réévaluation de la compréhension du document. Vis-à-vis des rapports qu'il entretient avec l'œuvre d'art, le document n'est plus subordonné à renseigner sur une œuvre qui est tenue comme première, il n'est pas non plus circonscrit à sa fonction de reproduction, mais *est* l'œuvre⁵⁰. Les distinctions entre le document et l'œuvre sont rendues caduques. Comme l'analyse Benjamin Buchloh:

Anticipant dans sa structure de production les modes de diffusion et de réception de l'œuvre, *Homes for America* éliminait la différence entre la construction artistique et sa reproduction (photographique), entre une exposition d'objets d'art et la vue photographique de son installation, entre l'espace architectural de la galerie et celui du catalogue et de la revue d'art⁵¹.

Cette absence de différenciation entre l'œuvre et ses modalités de diffusion est proche de la démarche de Dan Flavin, que Dan Graham juge remarquable du fait de la relation de dépendance physique de l'œuvre à l'espace d'exposition⁵². En effet, avec *Homes for America* il conçoit à son tour une œuvre qui, par ses conditions de matérialisation, sort des propositions qui se situent *dans la galerie* ou *en dehors de la galerie*. Toutefois, le recul

⁴⁸ Dan GRAHAM, « Schéma (mars 1966) », in Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND, Fabien VALLOS (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, op.cit., p. 192-193.

⁴⁹ Dan GRAHAM, « End Moments », 1969, in Brian WALLIS, *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990*. Dan Graham, op. cit., p. 30.

⁵⁰ À ce sujet, nous pouvons citer Anne Bénichou : « il ne s'agirait dès lors plus de penser leur statut en tant que document ou œuvre d'art, mais bien en tant que document et œuvre d'art ». Anne BÉNICHOU (dir.), *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p.48.

⁵¹ Benjamin BUCHLOH, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *Essais historiques II*, Lyon, Art édition, 1992, p. 180.

⁵² Dan GRAHAM, « My Works for Magazine Pages : 'A History of Conceptual Art' », 1985, in Alexander ALBERRO, *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, op. cit., p. 10-17.

critique et historique permet de souligner que *Homes for America* est une œuvre qui n'est pas sortie des circuits de diffusion institutionnels de l'art, que sont les revues spécialisées ou les galeries.

Il n'en reste pas moins que l'ensemble de cette démarche agit en faveur de l'émancipation de l'art vis-à-vis du système marchand-critique hérité du XIXe siècle. Cette ambition est adossée au régime de « l'art comme information », qui est selon les termes de Dan Graham un art « accessible *seulement* sous forme imprimée, qui ne représente rien d'autre que lui-même lu par le public »⁵³. L'horizon est donc celui de la suppression des intermédiaires, ce à quoi exhorte également John Baldessari :

Plus personne ne regarde l'art. Faites directement des œuvres pour la reproduction dans les revues d'art. Puisque nous connaissons nos œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. Ne passons plus par les intermédiaires [*no more middle-man art*] ⁵⁴.

Cette déclaration aux accents manifestaires est la conclusion de son texte *Information Paintings Never Completed*, publié dans le catalogue de l'exposition *Konzeption – Conception* organisée en 1969 par Rolf Wedewer et Konrad Fischer au Städtisches Museum de Leverkusen. Il fait suite à un autre texte, *The World Has Too Much Art – I Have Made Too Many Objects – What To Do ?*⁵⁵, qui appelle à détruire les œuvres et interroge les relations entre art et idée, art et représentation. *Information Paintings Never Completed* prolonge ces questionnements en 18 points (cf. Annexes B, p. 275). Il s'attaque plus spécifiquement aux notions d'originalité et d'authenticité, et s'adresse aux relations entre l'art et l'objet, et l'art et le langage.

Si les œuvres de Baldessari et de Dan Graham ont en commun de revendiquer la suppression des intermédiaires entre l'art et le public grâce au recours à l'édition, elles présentent toutefois des différences majeures dans leurs modalités et leurs sujets.

⁵³ Dan GRAHAM, « End Moments », 1969, p. 42. Cité dans Markus MÜLLER, Thierry DE DUVE, Benjamin BUCHLOH (dir.), *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, op. cit., p. 98.

⁵⁴ John BALDESSARI, *Information Paintings Never Completed*, in Rolf WEDEWER, Konrad FISCHER (dir.), *Konzeption – Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a to-day's art tendency*, cat. exp., Cologne, Westdeutscher Verlag, 1969, n.p. Réimp. 2015. L'exposition s'est tenue au Städtisches Museum de Leverkusen du 24 octobre au 23 novembre 1969.

⁵⁵ John BALDESSARI, *The World Has Too Much Art – I Have Made Too Many Objects – What To Do ?*, in Rolf WEDEWER, Konrad FISCHER (dir.), *Konzeption – Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a to-day's art tendency*, op. cit., n.p.

Baldessari propose une œuvre textuelle non dépendante de son contexte de publication, et qui traite exclusivement de la question de l'art ; là où Dan Graham introduit les contingences de la publication dans l'économie de son œuvre et l'inscrit dans une problématique sociétale. Toutes différences qui permettent de souligner la spécificité du régime de l'information déployé et élucidé par Dan Graham.

« L'art comme information » se caractérise donc par ses enjeux fortement contestataires et polémiques vis-à-vis du système marchand-critique et de ses prérogatives, qui sont la commercialisation des œuvres ainsi que leur élucidation théorique. Il suppose une profonde remise en cause des intermédiaires, si ce n'est leur négation. Dans le cas des marchands, critiques et commissaires d'exposition qui investissent eux aussi l'« information », quels enjeux cette notion recouvre-t-elle ?

1.1.2 « Primary Information » : une éthique du marché de l'art

En 1968, Seth Siegelaub publie le premier de ses « catalogues-expositions », qui s'intitule *November 1968*⁵⁶ (cf. Annexes B, p. 277). Conçu avec Douglas Huebler, il regroupe des photographies, des cartes, des dessins et des descriptions de projets qui documentent les sculptures de l'artiste. Ces dernières ont ceci de singulier que leur échelle empêche toute réception dans une unité de temps et de lieu. Pour exemple, l'œuvre *42° Parallel Piece*. Datée de septembre 1968, elle appartient à la série des *Site Sculpture* qui consiste à indiquer sur une carte un lieu géographique précis en tant que site d'une sculpture. *42° Parallel Piece* est formée de quatorze points qui sont autant de villes aux États-Unis proches ou exactement placées sur la 42^e parallèle. Afin de marquer ces points, Huebler a envoyé depuis Truro, dans le Massachusetts, un courrier avec accusé de réception aux chambres de commerce de chacune de ces villes. La matérialisation de la sculpture se fait ensuite dans le catalogue par l'articulation entre le *statement* de l'artiste⁵⁷, la carte des États-Unis qui montre les quatorze points sur la 42^e parallèle, les accusés de réception, ainsi que des documents complémentaires tels que les cartes de certaines de ces villes. Cette œuvre exemplifie la redéfinition radicale de la sculpture opérée par Huebler, qui

⁵⁶ Douglas HUEBLER, *November 1968*, New York, Seth Siegelaub, 1968. Catalogue-exposition, relié, noir et blanc, imprimé en offset, 20,4 x 20,2 cm, 20 pages, non paginé. Imprimé en 1000 exemplaires non signés et non numérotés.

⁵⁷ « 14 locations (« A » through « N ») are towns existing exactly or approximately on the 42° parallel in the United States. Locations have been marked by the exchange of certified postal receipts sent from and returned to « A » - Truro, Massachusetts », *ibid.*

fragmente les modalités spatio-temporelles de la sculpture en intervenant à l'échelle du territoire des États-Unis, et ce faisant impose le document non pas comme témoin ou trace de sa démarche artistique mais bel et bien comme élément chargé d'une valeur sculpturale⁵⁸. Dans une dynamique comparable à *Homes for America* de Dan Graham, le document est employé par Huebler comme principe tout autant que comme forme de l'œuvre. Le document réalise les sculptures de l'artiste, et déplace leur expérience physique vers leur perception conceptuelle :

L'existence de chaque sculpture est documentée par sa documentation. [...] Le repère « matériel » et la forme décrite par le lieu des repères n'ont pas de signification particulière, autre que celle de délimiter la pièce. [...] Les « duration pieces » existent seulement dans la documentation du devenir des repères dans une période de temps déterminée⁵⁹.

Le catalogue *November 1968* est ainsi une condition essentielle de la réception de l'œuvre de Huebler. Il inaugure la série des 21 « catalogues-expositions » que Seth Siegelaub a publiés entre 1968 et 1971.

Siegelaub a commencé sa carrière de marchand d'art en 1964, dans sa galerie de la 56e rue à Manhattan où il expose des tapis orientaux ainsi que des œuvres d'artistes minimalistes et conceptuels, parmi lesquels Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner. En 1966, il prend acte des défis que posent les œuvres conceptuelles, dont la matérialité bouleversée résiste aux attendus du marché de l'art et à ses leviers traditionnels de promotion, parmi lesquels l'exposition. Il ferme alors sa galerie pour envisager d'autres vecteurs, au centre desquels l'édition. Si ces « catalogues-expositions » manifestent une compréhension fine des enjeux de l'art conceptuel, ils sont également remarquables du fait de leur qualité prospective, et s'inscrivent dans une tentative de rééquilibrer les rapports de force qui régissent le marché de l'art.

⁵⁸ Voir Peter WOLLEN, « Mappings : Situationists and/or Conceptualists », in Michael NEWMAN, Jon BIRD (dir.) *Rewriting conceptual art*, Londres, reaktion Books, 1999, p. 36-41.

⁵⁹ Douglas HUEBLER, *November 1968*, *op. cit.* Nous traduisons : « The existence of each sculpture is documented by its documentation. [...] The marker « material » and the shape described by the location of the markers have no special significance, other than to demark the limits of the piece. [...] The duration pieces exist only in the documentation of the maker's destiny within a selected period of time ».

Le catalogue-exposition le plus célèbre, connu sous le nom de *Xerox Book*⁶⁰, est publié en 1968 par Seth Siegelau et Jack Wendler, un homme d'affaire et collectionneur. Il réunit les œuvres de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, et Lawrence Weiner. Il a été conçu comme une exposition éditée pour laquelle les artistes disposaient de vingt-cinq pages chacun, avec pour contrainte de travailler à partir de la photocopie – « Xerox » étant le nom de l'entreprise qui a commercialisé le premier photocopieur⁶¹. Mais réaliser intégralement le *Xerox Book* en photocopies étant une solution encore trop onéreuse, les artistes ont conçu une œuvre de 25 pages à partir de la photocopie, par la suite dupliquée en offset par un imprimeur. Au regard des pratiques de l'exposition, les bouleversements sont conséquents. Le catalogue se substitue entièrement à l'exposition physique. Il n'en est ni la trace ni même le prolongement, mais en tient lieu et place. L'invitation faite aux artistes de concevoir une œuvre spécifique pour le catalogue donne lieu à des réalisations qui ne sont pas des reproductions d'œuvres originales, mais bien des œuvres à part entière qui déploient une économie éditoriale. Chacun des artistes a en effet traduit sa démarche pour l'espace spécifique du catalogue. Certains ont même fait de la reproduction la condition de la matérialisation de leurs œuvres. Pour exemples, Carl Andre décline sa *Scatter Piece* de 1966⁶² en laissant tomber une à une sur l'écran du copieur, photocopie après photocopie, vingt-cinq cartes de format carré ; le statement de Lawrence Weiner *A rectangular removal from a xeroxed graph sheet in proportion to the overall dimensions of the sheet* (« sur une feuille de papier quadrillée photocopiee enlèvement d'une surface rectangulaire proportionnelle aux dimensions totales de la feuille »), est répété à l'identique sur les vingt-cinq pages de papier quadrillé, et procède de sa pratique de la découpe et du prélèvement qui est transversale dans son travail⁶³ (cf. Annexes B, p. 281). Parce que

⁶⁰ Seth SIEGELAUB (dir.), *Xerox Book*, New York, Seth Siegelau et Jack Wendler, décembre 1968. Catalogue-exposition, relié, noir et blanc, imprimé en offset, 20,32 x 25,4 cm, 190 pages, non paginé. Imprimé en 1000 exemplaires non signés et non numérotés.

⁶¹ La xérogaphie (du grec « xeros », sec, et « graphein », écrire) est le premier procédé de reproduction par photocopie. Elle appartient à la famille des procédés électrophotographiques qui permettent de produire des images en exploitant les interactions entre la lumière et l'électricité. Mise au point par le physicien américain Chelster F. Carlson, qui dépose un premier brevet en 1942, elle est commercialisée à partir de 1949 par la société Haloid. Depuis le début des années 1960, elle s'est imposée comme un procédé standard de reproduction du fait de sa rapidité et de son coût peu élevé. Son succès amènera la compagnie à changer son nom pour « Xerox » en 1961. Peu à peu, le terme « Xerox » se substitue à celui de xérogaphie.

⁶² *Scatter Piece* est une œuvre de Carl Andre qui consiste en la dissémination de dizaines de cubes rectangulaires jetés au sol. Elle procède de la recherche de l'artiste relative à l'interdépendance de l'œuvre et de son site de monstration.

⁶³ Comme le rappelle Anne Moeglin-Delcroix, cette proposition éditoriale est dans la continuité de *Staples, Stakes, Twine and Turf*, réalisée à l'occasion de l'exposition organisée par Seth Siegelau au Windham College, à Putney, dans le Vermont, du 30 avril au 31 mai 1968. Il s'agissait d'une version in situ qui consistait en un réseau de poteaux et de ficelles qui quadrillait le terrain de football du Windham College, à l'exception d'une parcelle rectangulaire. Une reconstitution schématique de cette sculpture, détruite par des actes malveillants, a été publiée dans la revue *S.M.S.* en

toutes ces propositions sont des œuvres, le *Xerox Book*, par effet de ricochet, est l'exposition.

Avec *January 5-31, 1969*⁶⁴, Seth Siegelauub poursuit sa démarche de valorisation du catalogue comme lieu premier de l'art (cf. Annexes B, p. 283). Comme le suggère le titre qui se réfère aux dates d'un événement, une exposition a bien été organisée dans un espace physique, contrairement au *Xerox Book*. Elle s'est déroulée dans un bureau, et présentait le catalogue ainsi que deux œuvres de chaque artiste. Mais l'accrochage de ces œuvres ne doit pas masquer l'intention de Siegelauub, qui précise dans son communiqué de presse que la présence physique des œuvres n'était qu'un supplément au catalogue, et que « [dans son esprit] l'exposition existait absolument dans le catalogue »⁶⁵. Les artistes ont en effet disposé de quatre pages chacun, dans lesquelles ils pouvaient élaborer les contenus à leur gré. En respectant toutefois les contraintes éditoriales suivantes : une page établissant une liste de huit œuvres – pour certaines invisibles –, deux pages montrant chacune la photographie d'une œuvre mentionnée dans la liste, et une page destinée à la déclaration de chaque artiste – Robert Barry a laissé cette page vierge. Le catalogue diffuse ainsi tout à la fois, et non sans ambiguïtés, des renseignements sur des œuvres ainsi que des informations susceptibles de produire l'œuvre. Et ce en reprenant ce qui est d'usage dans ce type de publication : reproductions, titres, dates, matériaux, dimensions, collections, mais aussi déclarations des artistes qui assument éventuellement une fonction de commentaire. Cette porosité entre les mentions usuelles des catalogues et « l'art comme information » soutient l'intention de Siegelauub, qui est de renverser les hiérarchies entre le catalogue qui devient le lieu premier, et l'exposition spatialisée qui est dorénavant une manifestation secondaire. Peut être cité un autre exemple, celui de *1969 March 1969*⁶⁶, publication aussi connue sous le titre de *One Month*, qui se présente comme un calendrier du mois de mars 1969 (cf. Annexes B, p. 289). Seth Siegelauub a demandé à 31 artistes de concevoir la description d'un projet destiné à être réalisé en un jour donné du mois de mars. Le jour de chacun est

1968 avant de faire l'objet de cette formulation en *Statement* dans le *Xerox Book*. Voir Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960 – 1980, op. cit.*, p. 191.

⁶⁴ SIEGELAUB Seth (dir.), *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelauub, 1969. Avec les œuvres de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner.

⁶⁵ Seth Siegelauub cité par Jack BUNHAM, « Alice's Head. Réflexions sur l'art conceptuel », *VH 101*, n°5, printemps 1971, p. 5.

⁶⁶ Seth SIEGELAUB (dir.), *1969 March 1969*, New York, Seth Siegelauub, mars 1969. Avec les œuvres de : Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Rick Barthelme, N.E. Thing Co., James Byars, John Chamberlain, Ron Cooper, Barry Flanagan, Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Alan Ruppertsberg, Robert Smithson, Dewain Valentine, Lawrence Weiner, Ian Wilson. Carl Andre, Mike Asher, Dan Flavin, On Kawara, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Ed Ruscha ont été invités mais n'ont pas participé, soit qu'ils n'aient pas répondu, soit qu'ils aient répondu qu'ils ne souhaitent pas que leurs noms apparaissent dans la liste.

attribué en fonction de la place de son nom dans l'ordre alphabétique. Les instructions de Siegelaub, reproduites au sein du catalogue, sont les suivantes :

Veillez me renvoyer, dès que possible, toute information correspondant à la nature de l'« œuvre » avec laquelle vous souhaitez participer à l'exposition votre jour donné.

Votre réponse devra préciser l'un des éléments suivants :

Vous voulez que votre nom soit sur la liste, avec une description de votre « œuvre » et/ou des informations correspondant.

Vous voulez que votre nom soit sur la liste, sans autres informations.

Vous ne voulez pas que votre nom soit sur la liste du tout.

Une liste des artistes et de leur « œuvre » sera publiée, et distribuée internationalement. (Toutes les réponses deviennent la propriété de l'éditeur).

Veillez restreindre vos réponses à des informations verbales.

Toutes les réponses doivent être reçues le 15 février. Si vous ne répondez pas à temps, votre nom ne sera pas du tout sur la liste⁶⁷.

Ce catalogue est remarquable par sa radicalité. D'une part, le contenu du catalogue est exclusivement textuel, et certaines pages sont laissées vierges lorsque les artistes n'ont pas répondu à l'invitation. D'autre part, l'exposition n'a pas d'autre forme que le catalogue. Mais à la différence du *Xerox Book* qui diffuse des œuvres, le statut des informations est volontairement ambigu. Qui plus est, le catalogue consiste davantage en une liste de projets dont la réalisation n'est pas confirmée et restera invisible au public. Cet accent mis sur la dimension programmatique relègue ainsi l'exposition physique au rang de l'anecdote.

⁶⁷ *Ibid.* Nous traduisons : « Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the « work » you intend to contribute to the exhibition on your day. Your reply should specify one of the following : You want your name listed, with a description of your « work » and/or relevant information. You want your name listed, with no other information. You do not want your name listed at all. A list of the artists and their « work » will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the publisher.) Kindly confine your replies to just verbal information. All replies must be received by February 15th. If you do not reply by that time, your name will not be listed at all. »

À travers ces quelques exemples, il est ainsi possible de comprendre les « catalogues-expositions » de Seth Siegelaub comme procédant d'une démarche qui est de renverser les hiérarchies entre le catalogue et l'exposition physique, afin de conférer aux ouvrages édités le statut de lieu premier de l'art. Ils ont en commun avec les livres d'artistes et les revues d'artistes la volonté de présenter non pas des discours sur l'art ou des images de l'art, mais bien de présenter l'art lui-même. Cette recherche ne se résout pas pour autant dans le devenir-œuvre du catalogue. Il est ici nécessaire de préciser que si les porosités avec les livres d'artistes sont nombreuses, il existe toutefois une grande différence entre ces derniers et les « catalogues-expositions ». Là où les livres d'artistes sont des œuvres à part entière, les publications de Siegelaub ne le sont pas et continuent à être pensées comme des espaces de monstration et de diffusion. Toutes les pratiques artistiques ne sauraient toutefois être concernées par ces problématiques éditoriales. Siegelaub conçoit l'édition comme étant adaptée à l'art conceptuel, dont les spécificités permettent de s'emparer de l'imprimé sans contrevenir à l'intégrité des œuvres et à la démarche des artistes. Dans une interview accordée à Ursula Meyer en 1969 (cf. Annexes A, p. 249), à la question qui est de savoir quels sont les vecteurs les plus adaptés à la communication de ce que Meyer définit comme un nouvel art non indexé à l'objet⁶⁸, il répond :

Les livres et les catalogues. L'art qui m'intéresse peut être communiqué par des livres et des catalogues. Il est évident que la plupart des gens ont connaissance de l'art par le biais des illustrations, diapositives et photographies. Plutôt qu'une confrontation directe avec l'art lui-même, il y a une expérience de seconde main, qui ne rend pas justice à l'œuvre – à partir du moment où elle dépend de la présence physique, en termes de couleur, échelle, matériau et contexte – qui sont tous abâtardis et pervertis. Mais quand l'art ne dépend plus de la présence physique, quand il est devenu une abstraction, il n'est plus perverti ou altéré par sa représentation dans les livres et les catalogues. Il devient information *première* [*primary information*], alors que la reproduction de l'art traditionnel dans les livres ou les catalogues est forcément information *secondaire* [*secondary information*]. Par exemple, la photographie d'une peinture est différente d'une peinture, mais la photographie d'une photographie reste une photographie. Ou la mise en page d'une ligne de caractère reste une ligne de caractère. Quand l'information est première, le catalogue peut devenir l'exposition. Dans les situations d'exposition habituelles, on a une exposition physique et un catalogue qui est son auxiliaire ;

⁶⁸ Meyer spécifie : « [computer] art and no-object art, without physical weight and presence, without [the need] for an established [physical] environment or crating [to transport it], art that travels by [mail], telephone, and telegram ».

alors que dans le *January Show*, le catalogue était premier et l'exposition son auxiliaire. Tu sais, il s'agit de revoir complètement les choses⁶⁹.

Cette déclaration a été répétée par Seth Siegelau un mois après, en décembre 1969, lors d'une interview avec Charles Harrison publiée dans le numéro 917 de la revue *Studio International*⁷⁰. Elle a depuis lors été amplement commentée par l'histoire de l'art. Il est à remarquer que comme Dan Graham et John Baldessari, Seth Siegelau acte des changements profonds qui ont eu cours dans la diffusion et la réception de l'art, qui passent de plus en plus par la reproduction des œuvres dans les médias⁷¹. Qui plus est, Benjamin Buchloh a analysé la distinction de Siegelau entre « primary information » et « secondary information » comme relevant de l'effacement de la différence entre espaces de production et de reproduction⁷². Ce qui implique – comme cela a déjà été souligné – que le catalogue n'est plus tenu de publier des reproductions mais peut être le lieu d'une manifestation première de l'art, selon les mêmes horizons d'immédiateté appelés de leurs vœux par Dan Graham et John Baldessari.

Toutefois, dans le cas de Siegelau, cela ne s'accompagne nullement d'une suppression des intermédiaires. Au cours de l'étude des « catalogues-expositions », il est apparu que Seth Siegelau encadre constamment ses publications de contraintes précises adressées aux artistes quant aux modalités de leur participation. Dans le cas de *1969 March 1969*, il en vient même à spécifier que toutes les réponses des artistes deviendront la propriété de

⁶⁹ Seth SIEGELAUB, Ursula MEYER, « Interview between Seth Siegelau and Ursula Meyer. "When you become aware of something, it immediately becomes part of you" », novembre 1969. Non publiée, citée dans Leontine COELEWIJ, Sarah MARTINETTI (dir.), *Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art*, cat. exp., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König / Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 2016, p. 190. Nous traduisons : « Books and catalogues. The art that I am interested in can be communicated with books and catalogues. Obviously most people become acquainted with art via illustrations, slides, films. Rather than having the direct confrontation with art itself, there is a secondhand experience, which does not do justice to the work – since it depends upon its physical presence, in terms of color, scale, material, and context – all of which is bastardized and distorted. But when art does not any longer depend upon its physical presence, when it has become an abstraction, it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues. It becomes *primary* information, while the reproduction of conventional art in books or catalogues is necessarily *secondary* information. For example, a photograph of a painting is different from a painting, but a photograph of a photograph is just a photograph. Or the setting of a line of type is just a line of type. When information is primary, the catalogue can become the exhibition. In the usual exhibition situation, you have a physical exhibition and a catalogue auxiliary to it ; whereas in the *January show*, the catalogue was primary and the physical exhibition was auxiliary to it. You know, it's turning the whole thing around. »

⁷⁰ Seth SIEGELAUB, Charles HARRISON, « On Exhibitions and the World at Large : Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison », *Studio International* 178, n° 917, décembre 1969. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 198-203. Cf. Annexes A, p. 252.

Cette interview précédait la publication d'un numéro de cette même revue conçu comme une exposition éditée. Titré *July/August Exhibition*, il a été dirigé par Siegelau qui a invité six critiques et commissaires d'exposition – David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy R. Lippard et Hans Strelow – à organiser une exposition avec les artistes de leur choix dans une section de neuf pages chacun. Seth SIEGELAUB (dir.), *July/August Exhibition*, Londres, Studio International et Seth Siegelau, 1970.

⁷¹ En France, ces questions ont été abordées par André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Genève, Albert Skira, 1947.

⁷² Benjamin BUCHLOH, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *Essais historiques II*, op. cit., p. 180.

l'éditeur. L'analyse de Buchloh peut ainsi être prolongée par l'examen de ce qui est sous-tendu dans la notion de « primary information » vis-à-vis de la position de marchand. Dans son interview avec Ursula Meyer précédemment citée, Siegelaub réaffirme la place centrale des artistes dans le système de l'art, avant de caractériser ses propres attributions comme étant de rendre publiques auprès du plus grand nombre les œuvres des artistes qu'il défend :

Je suis enclin à penser que l'art est pour les artistes. Personne n'est autant excité par l'art que les artistes. Bien sûr l'approche qu'une personne a de l'œuvre d'un artiste est forcément subjective. C'est là que j'entre en scène. Le but est d'« objectiver » l'œuvre d'un artiste. Et c'est une question de nombres. Ma préoccupation est de le faire connaître par le plus grand nombre. (...) L'une des manières les plus viables de transmettre l'art comme information est par le biais des livres et des catalogues, lorsque c'est de l'information première. Les livres sont une source neutre. Dans ce sens, la photographie n'est pas très neutre – c'est un médium artistique à part entière. Les livres sont des "conteneurs" d'information. (...) Mes livres sont imprimés en trois langues pour une communication plus globale, et non limitée et limitant une distribution locale⁷³.

Cette déclaration de Seth Siegelaub éclaire sa démarche, dont les enjeux sont d'« objectiver » les œuvres. C'est-à-dire, créer les conditions de leur matérialisation et de leur diffusion. Les instructions auxquelles il soumet les artistes sont à comprendre à l'aune de cette problématique. Ainsi, bien loin d'être un agent neutre, Siegelaub occupe au contraire un rôle déterminant en intervenant dans les processus de matérialisation des œuvres. Toutefois, les effets de son intervention doivent être nuancés. D'une part, les contraintes éditoriales auxquelles il soumet les artistes font preuve d'une grande intelligence des enjeux de leurs démarches. D'autre part, elles relèvent davantage de la proposition que de l'obligation. À l'instar de *1969 March 1969*, différents degrés de participation et d'adhésion au projet sont pensés, et sont clairement énoncées les modalités

⁷³ Seth SIEGELAUB, « Interview between Seth Siegelaub and Ursula Meyer. "When you become aware of something, it immediately becomes part of you" », Leontine COELEWIJ, Sarah MARTINETTI (dir.), *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art.*, op. cit., p. 190 et 191.

Nous traduisons : « I tend to think that art is for artists. No one gets turned on by art as artists do. Of course a person's approach to an artist's work is necessarily subjective. This is where I come in. The point is to « objectify » the work of an artist. And that is a question of numbers. It's my concern to make it known to multitudes. (...) One of the viable way to transmit art information is through books or catalogues, whenever its primary information. Books are a neutral source. In this sense, film is not quite neutral – it is an art medium in its own right. Books are « containers » of information. They are unresponsive to the environment – a good way of getting information into the world. My books are printed in three languages for further global communication, rather than limited and limiting local distribution. »

par lesquelles les artistes peuvent signaler leur refus. Au sujet de cette exposition, reste un point non négligeable qui nécessite d'être discuté, celui précisant que « toutes les informations deviennent la propriété de l'éditeur ». Cette captation de la propriété des œuvres par Siegelauib semble contredire la consonance politique de son projet, sur lequel il faut désormais se pencher.

Dans la lignée des analyses de Julia Bryan-Wilson⁷⁴, il est possible de caractériser la démarche de Seth Siegelauib comme étant fondée sur une considération attentive des conditions matérielles de l'art, qui sont certes à comprendre en tant que processus par lesquels l'art est fait et vu, mais aussi à l'aune des théories marxistes sur l'aliénation dans les systèmes capitalistes. Il est à rappeler que la présence du marxisme dans l'espace intellectuel et universitaire américain est de première importance dans les années 1960. Conjointement, la période est marquée par le mouvement anti-impérialiste contre la guerre au Vietnam, la lutte pour les droits civiques et les mouvements de libération des femmes, contexte qui invite à se saisir des théories marxistes pour penser les moyens d'émancipation des individus⁷⁵. Dans le cadre de la réflexion plus spécifique sur l'émancipation de l'art et de la culture, les théories rattachées à l'École de Francfort – dont les représentants s'exilent à New York – connaissent une réception conséquente. Notamment les écrits de Georg Lukács, par la voie de Herbert Marcuse qui enseigne aux États-Unis, ainsi que ceux de Max Horkheimer et Theodor Adorno⁷⁶. Ces précisions ne visent pas tant à qualifier la démarche de Siegelauib comme étant « marxiste », mais plutôt à souligner l'empreinte marxiste, qui est à comprendre comme un « bain intellectuel » caractéristique de l'époque. Ce qui permet d'éclairer les fondements théoriques qui sous-tendent les activités de Siegelauib. Ils s'inscrivent dans un héritage du matérialisme

⁷⁴ *Ibid*, p. 34.

⁷⁵ En 1968, Pierre Birnbaum, dans un article intitulé « Marxisme et marxologie aux États-Unis », témoigne de la réception importante des écrits de Marx dans le contexte américain. Il souligne que l'étude du marxisme connaît alors un développement rapide et un intérêt croissant, portés notamment par Herbert Marcuse et Erich Fromm qui intègrent la psychanalyse pour se concentrer sur les thèmes de l'émancipation et de l'étude des mécanismes de l'aliénation. Voir Pierre BIRNBAUM, « Marxisme et marxologie aux États-Unis », *Revue française de science politique*, 18^e année n°6, 1968, p. 1262-1273. URL : https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1968_num_18_6_393133

⁷⁶ La critique de l'« industrie culturelle » connaît une diffusion importante dès sa formulation en 1944 par Horkheimer et Adorno, au titre de la soumission de la culture à la valorisation marchande, par l'influence de cette dernière sur le contenu des biens culturels et leur appauvrissement par l'homogénéisation, la standardisation et la dégradation de leurs « qualités internes ». Voir Theodor ADORNO, Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*, New York, Social Studies Association, 1944. Trad. Theodor ADORNO, Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974. Le concept de « réification » que Lukács développe en 1923 dans l'ouvrage *Histoire et Conscience de Classe* connaît lui aussi une importance significative. Georg LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe*, trad. Paris, Minuit, 1960.

historique, par l'articulation entre les pratiques artistiques et les conditions économiques et sociales des artistes.

Cette lecture marxienne est manifeste dans sa déclaration lue lors de la réunion publique dédiée à la création de l'Art Workers' Coalition⁷⁷. Lors de son intervention (cf. Annexes A, p. 228), Seth Siegelauub commence par souligner que tout un tissu social repose sur l'art et les œuvres. Afin d'illustrer sa pensée, il utilise la métaphore de l'objet d'art comme pierre dans une piscine. De cette pierre, et à différents niveaux de fonctionnement, sont extraits les marchands, les critiques, les musées, les médias de masse, tous acteurs d'un système qui « barricade » cet objet. L'œuvre étant le cœur même du système, il rappelle aux artistes que leur art est leur meilleur atout, et que le retrait de leurs œuvres des institutions muséales constitue le moyen le plus efficace pour faire entendre leurs revendications sociales et regagner le contrôle sur leurs œuvres. Il poursuit en constatant que le fil conducteur des revendications des artistes, par-delà leur grande diversité, est celui du contexte de monstration des œuvres d'art et du droit des artistes à les montrer de manière appropriée. Et conclut en exhortant les artistes à s'emparer de leur art comme levier de pouvoir :

Et il semble que l'art soit la seule chose que vous avez et que l'artiste a toujours et qui vous distingue de n'importe qui d'autre. Il y a une classe d'êtres humains qui fait de l'art et une classe qui n'en fait pas, dont certains d'entre eux sont des conservateurs de musées, directeurs ou administrateurs de musées. C'est là que se trouve votre levier. J'aime à penser qu'en utilisant ce levier vous pouvez accomplir bien plus qu'en prenant d'autres voies⁷⁸.

Il s'agit ici d'affirmer la portée politique de l'art, et d'encourager les artistes à agir depuis leur position. Cette déclaration de Seth Siegelauub est dans la lignée de celles formulées lors de cette même réunion par de nombreux artistes, particulièrement ceux rattachés à une

⁷⁷ L'objet de cette réunion publique, qui s'est tenue le 10 avril 1969 à la School of Visual Arts, était de déterminer le programme de l'AWC, et tout particulièrement sa position vis-à-vis de la réforme du musée. Cette réunion était ouverte à tout acteur de l'art qui souhaitait se prononcer sur les questions institutionnelles, par-delà toute considération artistique ou esthétique et qu'elles qu'aient été leurs collaborations ou activités institutionnelles par le passé. Chaque participant, « témoin », était invité à lire ou faire lire une déclaration selon une durée impartie, et toutes les déclarations étaient destinées à être publiées par la suite dans leur intégralité, quelle que soit leur longueur. Voir Julia BRYAN-WILSON, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, op. cit., p. 13-39.

⁷⁸ Seth SIEGELAUB, in *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*, op. cit., p. 60.

Nous traduisons : « And it would seem that the art is the one thing that you have and the artist always has and which picks you out from anyone else. There's a class of human beings who make art and a class who don't, some of whom happen to be curators of museums, directors or museum trustees. This is the way your leverage lies. I would think that by using that leverage you could achieve much greater goals than in any other ways. It's the one seemingly unique aspect of an artist, that he makes art and no-one else does. »

filiation minimaliste et conceptuelle. À côté des voix qui appellent à la dissolution des appareils de l'art ils font entendre des argumentaires qui défendent non pas la disparition des institutions, mais leur actualisation vis-à-vis de la création contemporaine⁷⁹ et un fonctionnement plus équitable et respectueux des droits d'auteur dus aux artistes. Seth Siegelaub se rattache à ce dernier registre de discours, qui suppose un maintien du système mais selon des normes plus favorables aux artistes.

Les innovations de Siegelaub relatives à l'exposition, entendue comme dispositif de diffusion des œuvres, doivent être comprises à l'aune de ces problématiques. Siegelaub investit l'exposition avant tout comme un vecteur de promotion, comme peut le laisser entrevoir cette déclaration datée de 1973 :

L'aspect économique de l'art conceptuel est peut-être le plus intéressant. À partir du moment où la possession de l'œuvre n'a pas donné à son propriétaire le grand avantage du contrôle de l'œuvre acquise, cet art a impliqué de revenir sur la question de la valeur de son appropriation privée. Comment un collectionneur peut-il posséder une idée ?⁸⁰

Comme l'a analysé Alexander Alberro, les « catalogues-expositions » procèdent d'une volonté claire de reconfigurer le marché de l'art afin que les œuvres conceptuelles y trouvent leur place. Dans son ouvrage *Conceptual Art and the Politics of Publicity*⁸¹, Alberro décrit notamment l'intense activité de démarchage de Siegelaub auprès de collectionneurs privés⁸², ainsi que le déploiement d'un appareil promotionnel fondé sur une visibilité médiatique (articles, compte-rendus, interviews) et l'organisation de discussions publiques avec les artistes⁸³. Les « catalogues-expositions », en permettant la distribution et

⁷⁹ L'historiographie a bien analysé comment le livre d'artiste procède aussi en partie de ces exigences, en tâchant de mettre en crise le système muséal et marchand jugé sclérosant et injuste, et qui plus est incapable de répondre aux bouleversements esthétiques des œuvres conceptuelles. Notamment : Jérôme DUPEYRAT, « Le livre d'artiste comme alternative à l'exposition », in Leszek BROGOWSKI (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, op. cit., p. 179-191 ; John HENDRICKS, Barbara MOORE, « The Page as Alternative Space, 1950 to 1969 », *Franklin Furnace Flue*, vol. 1, n° 7, décembre 1980, p. 1-7 ; Dick HIGGINS, « Forethoughts », *The Arts of the New Mentality, Catalogue 1867-1968*, New York, Something Else Press, 1968, p. 1-3 ; Kate LINKER, « The Artist's Book as an Alternative Space », *Studio International*, op. cit., p. 13-17 ; Lucy LIPPARD, « The Artist's Book Goes Public », (1977), in Joan LYONS (dir.), *Artists' Books : A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1985, p. 45-48 ; Martha WILSON, « Artists Book as Alternative Space », in John BUCKELY, Meredith ROGERS, Kiffy RUBBO, Noel SHERIDAN (dir.), *Artists Books / Bookworks*, cat. exp., Brisbane, Institute of Modern Art / Melbourne, Ewing and George Paton Galleries / Adelaide, Experimental Art Foundation, 1978, p. 16-17.
URL : http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php

⁸⁰ *Ibid.*, p.1. Nous traduisons : « The economic aspect of conceptual art is perhaps the most interesting. From the moment when ownership of the work did not give its owner the great advantage of control of the work acquired, this art was implicated in turning back on the question of the value of its private appropriation. How can a collector possess an idea ? »

⁸¹ Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2003.

⁸² *Ibid.*, p. 6-26.

⁸³ *Ibid.*, p. 57.

la circulation d'œuvres conceptuelles, participent manifestement de ce volontarisme marchand. Si les bouleversements qu'ils engendrent au regard des pratiques d'exposition ne sont en rien négligeables, les implications du point de vue du marché de l'art ne sont pas moindres. Seth Siegelauub a mis à profit l'édition pour tenter d'entraver les opérations de spéculation sur les œuvres, lesquelles ne profitent en rien aux artistes, tout en permettant une commercialisation de l'art conceptuel. En permettant la diffusion d'œuvres aux exemplaires multiples, à une grande échelle et à relativement peu de frais, mais aussi en désacralisant la technicité et le savoir-faire, l'édition contrevient aux valeurs de rareté et d'unicité. Par ces biais, Siegelauub ambitionne de dégrader le prestige financier de l'art. Mais dans le même temps, en mettant en crise les critères d'attribution de la valeur des œuvres, les « catalogues-expositions » contribuent à déplacer les normes du marché et à y aménager une place à l'art conceptuel.

Conjointement, Siegelauub s'applique à faire advenir des modalités commerciales plus équitables, par le biais de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* (cf. Annexes A, p. 230). Surnommé *The Artist's Contract*, ce contrat, qui a toute valeur légale, a été rédigé en 1971 par Seth Siegelauub et le juriste Robert Projansky. Il est composé d'un texte introductif et du formulaire contractuel proprement dit. Le formulaire, intitulé « Agreement Form », a été rédigé par Projansky. Il détaille les clauses juridiques qui encadrent la cession, la circulation, l'exposition et la reproduction des œuvres par les institutions, les marchands et les collectionneurs. Toutes clauses qui visent à garantir à l'artiste le respect de son droit d'auteur et une équité commerciale. C'est ainsi qu'une d'entre elles stipule que l'artiste doit percevoir 15% de toute plus-value réalisée lors de chaque vente ou revente de ses œuvres, lui permettant ainsi d'être lui aussi bénéficiaire du profit financier réalisé grâce à son travail. Le droit d'auteur est quant à lui renforcé par une clause qui prévoit que l'artiste soit en mesure d'exercer un contrôle sur l'exposition publique de son œuvre, y compris après achat par une institution. L'introduction qui précède le formulaire a été rédigée par Seth Siegelauub. Elle est tout à la fois un manuel d'instruction et un plaidoyer en faveur de l'utilisation de ce contrat. En sept rubriques, Siegelauub argumente en rendant compte de ses expériences dans le milieu artistique, apporte ses conseils, insiste sur l'imbrication des relations sociales et de l'économie dans le commerce de l'art, et explicite la façon dont le contrat doit être utilisé⁸⁴. Avec *The Artist's*

⁸⁴ Les instructions précisent de faire des copies par xerox ou en off-set et de conserver *cet* exemplaire en vue de copies futures et pour information ; l' « avis » légal doit être joint à l'œuvre, physiquement si possible. Ces instructions prolongent les réflexions des « catalogues-expositions » sur la reproductibilité.

Reserved Rights Transfer and Sale Agreement, Siegelaub et Projansky entendent ainsi agir contre la réduction de l'art à un objet de spéculation, tout autant que sur les iniquités qui découlent de cette situation. Ils proposent donc une révision des normes du marché, entendent renforcer le contrôle des artistes sur leurs œuvres, et encouragent les collectionneurs, marchands et musées à prendre leurs responsabilités. Initialement rédigé en anglais, le contrat a été retravaillé, traduit et publié en 1972 dans quatre autres langues : français, allemand, italien et néerlandais. Bien que refusé par les collectionneurs et très peu utilisé par les artistes, il reste emblématique de l'engagement de Siegelaub qui est de tâcher de rééquilibrer les rapports de force entre les opérateurs du monde de l'art et les artistes. C'est en considérant ce projet qui n'entend en rien éradiquer le marché de l'art, mais a pour objet un réglage des droits et devoirs de ses différents acteurs, que peut ainsi être éclairée la clause de propriété – les droits de propriété devant être différenciés des droits d'auteur – qui encadre l'organisation du catalogue-exposition *1969 March 1969*. Qui plus est, cette clause étant énoncée dès l'invitation faite aux artistes, ces derniers ont la possibilité d'ajuster leur participation en fonction de leurs desiderata. Par exemple, Terry Atkinson et Michael Baldwin ont transmis pour publication dans le catalogue un texte qui annonce l'envoi ultérieur de leur œuvre, laquelle ne figure donc pas dans le catalogue et échappe à la propriété de Siegelaub (cf. Annexes B, p. 291).

Ainsi, la notion de « Primary Information » théorisée par Seth Siegelaub est le nœud d'une démarche qui entend redéfinir les normes du marché pour non seulement y aménager une place à l'art conceptuel, mais aussi refondre les modalités qui régissent la distribution des profits commerciaux, et garantir aux artistes la préséance de leurs droits d'auteur, incessibles, sur les droits de propriété des collectionneurs. C'est à ce titre que les activités de Siegelaub peuvent être qualifiées comme procédant d'une éthique. Cet horizon vertueux est partagé par toute une génération d'intermédiaires du monde de l'art. Gerry Schum crée la *Fernsehgalerie* en 1969 à Berlin, une galerie télévisuelle dont l'intention était de s'adresser à un vaste public en diffusant des œuvres à la télévision. Dans une dynamique identique à celle de Siegelaub, Schum s'empare de la télévision comme surface d'exposition et demande aux artistes de créer des œuvres spécifiques à ce projet. Ce qui a donné lieu à la diffusion à la télévision publique de deux émissions en 1969 et 1970 : *Exposition télévisée I Land Art* transmise par la chaîne Sender Freies Berlin le 15 avril 1969 et *Exposition télévisée II, Identifications* transmise par la chaîne Südwestfunk le 30

novembre 1970. La réflexion de Schum sur la recherche de nouvelles modalités d'exposition est elle aussi indissociable d'un engagement politique qui confronte le système marchand. Avec toutefois une différence de premier ordre : l'initiative de Schum est portée par la promesse de « la communication au lieu de la possession de l'œuvre d'art »⁸⁵. De même, Konrad Fischer conçoit son rôle comme celui d'un « agent d'art » dont les prérogatives sont de privilégier la circulation de l'information sur les artistes qu'il défend, plus que de promouvoir la vente de leurs œuvres⁸⁶. Seth Siegelaub en revanche assume pleinement son rôle de marchand.

1.1.3 L'anthologie : un choix critique pour le « discours de l'art »

Conjointement aux résistances aux normes en vigueur dans le système marchand, il est nécessaire d'examiner ce que recouvre le registre de l'information lorsqu'il est adopté par les critiques d'art. Bien que les activités marchandes et critiques soient fortement liées par un processus de légitimation réciproque, leurs prérogatives divergent. L'une relève de la commercialisation et de la circulation des œuvres, l'autre s'attache au commentaire de leur singularité et à la production d'un jugement à même d'apprécier leur adéquation avec l'intention de l'artiste⁸⁷. Ce sont précisément ces attributions d'interprétation et d'évaluation qui sont remises en cause, en convergence avec les revendications des artistes relatives à leur maîtrise des discours sur les œuvres. Ce que Laurence Corbel a identifié comme étant un « discours de l'art ». Il est à noter que Seth Siegelaub a purgé ses « catalogues-expositions » de tout appareil critique ou analytique au profit des seuls renseignements factuels ou événementiels. Ce choix ne s'explique pas seulement par le fait que sa démarche soit résolument tournée vers le marché. Dans un courrier adressé à David Lamelas daté du 21 août 1970, il précise que c'est une « question de politique » de « ne jamais écrire quoique ce soit ». Il poursuit en exprimant ses doutes quant à la capacité du langage à « communiquer quoique ce soit de valeur. »⁸⁸

⁸⁵ Cité dans l'article « Gerry SCHUM », *Encyclopédie des Nouveaux Médias*, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=FRA&ID=900000000083410&na=&pna=&DOC=bio>

⁸⁶ Voir Konrad FISCHER, Georg JAPPE, « Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe », *Studio International*, vol. 181, n° 930, février 1971, p. 71.

⁸⁷ Voir Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT, « Préface : histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 9-18.

⁸⁸ Seth SIEGELAUB, courrier adressé à David Lamelas, le 21 août 1970, reproduit dans Leontine COELEWIJ, Sarah MARTINETTI (dir.), *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art*, op. cit., p. 213. Citation dans son intégralité : « I personally cannot contribute to your show – not just for general reasons, but also that it has become a « matter of policy » for me never to write anything. Perhaps I have no basic faith in the ability of language to communicate anything of

Toutefois, le refus de l'interprétation et de l'évaluation trouve des résolutions autres que la disparition du discours critique. Parmi elles, l'anthologie. L'intérêt pour ce format éditorial dans le champ artistique a été amorcé en 1963, par la publication de *An Anthology of Chance Operations*⁸⁹ dirigée par La Monte Young et Jackson Mac Low. Selon son titre complet, cet ouvrage est « une anthologie d'opérations de hasard, d'art conceptuel, d'œuvres sans signification, d'anti-art, d'indéterminations, de musique, d'improvisations, de désastres naturels, de poésie ». Y sont réunies des contributions de musiciens, poètes et artistes, dont nombre d'entre eux sont ou seront liés à Fluxus ainsi qu'à l'art minimal et conceptuel⁹⁰. L'anthologie est dans ce cas un geste qui répond aux volontés de dissoudre les catégories qui cloisonnent l'art et la vie, de développer une dynamique collective, et d'affirmer la priorité de la création sur le commentaire savant et ses formes académiques. Ces deux dernières ambitions sont aussi celles qui motivent l'emploi de l'anthologie par les critiques et artistes plus étroitement associés à l'art conceptuel.

Dans ce contexte, l'anthologie apparaît en effet comme un format fréquent. Peuvent être cités *Idea Art. A Critical Anthology* par Gregory Battcock⁹¹, *Publication* par David Lamelas⁹², mais aussi *Conceptual Art*⁹³ dirigée par Ursula Meyer. L'un des enjeux qui traverse ces trois ouvrages est de soutenir la revendication formulée par les artistes de reprendre le contrôle des discours sur leurs œuvres. La préface à *Conceptual Art*⁹⁴ rédigée par Ursula Meyer est à ce propos explicite (cf. Annexes A, p. 223). Elle y développe un raisonnement selon lequel l'art conceptuel s'affranchit de ce que Kosuth nomme un « middleman », c'est-à-dire un critique dont le rôle est d'agir en médiateur entre la « perception » et la « conception ». Cette affirmation est argumentée à partir de l'hypothèse d'un art conceptuel idéal et désincarné. Selon Meyer, les œuvres matérialisées par un objet sont fondées sur des apparences qui masquent la démarche de l'artiste, et ce faisant appellent l'interprétation du critique. En revanche, l'art conceptuel implique une connaissance directe de la démarche de l'artiste, évacuant ainsi toute nécessité

value. »

⁸⁹ LA MONTE YOUNG, *et al.*, *An Anthology of Chance Operations*, New York, autoédité, 1963.

⁹⁰ George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flint, Yoko Ono, Dick Higgins, Toschi Ichianaji, Ettry Jennings, Dennis, Ding Dong, Ray Johnson, Jackson McLow, Richard Maxfield, Malka Safro, Simone Forti, Nam June Paik, Terry Riley, Diter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolf.

⁹¹ Gregory BATTCKOCK, *Idea Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1972.

⁹² David LAMELAS, *Publication*, Londres, Nigel Greenwood Inc Ltd, 1970. Réimp., New York, Primary Information, 2016.

⁹³ Ursula MEYER, *Conceptual Art*, New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1972.

⁹⁴ *Ibid*, p. VII-XX.

d'interprétation par un tiers. Caractérisé par sa dimension autoréférentielle (*self-reference*), il n'est que mieux représenté par lui-même. Meyer propose ainsi une esthétique de l'immédiateté, indissociable d'un système théorique tout entier tourné vers la figure de l'artiste. Sa compréhension d'un « art de l'idée » induit en effet la préséance de l'artiste sur son œuvre :

L'art n'est pas dans l'objet, mais dans la conception de l'art par l'artiste à laquelle les objets sont subordonnés⁹⁵.

En conséquence de quoi, Meyer appelle à un ajustement des discours des critiques. Ils doivent déplacer leurs analyses depuis la catégorie de l'objet de l'art vers celle du sujet de l'art :

L'approche traditionnelle, qui évalue un artiste en rapport avec sa production artistique, n'est pas en adéquation avec une approche de l'art strictement dialectique. Le premier pas est d'arrêter d'isoler l'œuvre d'art de la relation syntaxique qui le lie à l'artiste. Une élucidation de cette syntaxe révélerait et coïnciderait avec le processus et le développement conceptuel de l'artiste. Cela pourrait donc mener à considérer les critères des artistes. Jusqu'à présent, les critères n'ont pas été rattachés à l'artiste, mais seulement à l'œuvre d'art⁹⁶.

Pour Ursula Meyer, l'artiste est ainsi l'alpha et l'omega de la production artistique – l'artefact est et reste dépendant de lui –, mais aussi des discours sur l'art. Cette construction sert à affirmer l'autorité indéfectible de l'artiste sur son œuvre, et accompagne les revendications du « discours *de* l'art », dont Kosuth est par ailleurs l'un des hérauts.

La théorie de l'art conceptuel d'Ursula Meyer est en effet en tous points identiques à celle de Joseph Kosuth. Dans son texte « Art After Philosophy. Part I », il s'élève contre les conceptions formalistes pour défendre une approche analytique qui entend déplacer la quête des spécificités des médiums particuliers vers celle de la « nature » et de la « fonction » de l'art. Kosuth pense la condition analytique de l'art au travers du caractère

⁹⁵ *Ibid*, p. XI. Nous traduisons : « Art is not in the object, but in the artist's conception of art to which the objects are subordinated. »

⁹⁶ *Ibid*, p. XIX. Nous traduisons : « The traditional approach, which evaluates an artist according to his art production, has no reference to a strictly dialectical approach to art. The initial move is stop isolating the artwork from the syntactical place it holds in relation to the artist. An elucidation of this syntax would seem to coincide with and expose the conceptual process and development of the artist. This, then, may be leading toward the consideration of criteria for artists. Until now, criteria have not related to the artist, but solely to the work of art. »

tautologique de l'œuvre⁹⁷, forme qui selon lui est la seule valable. Une œuvre tautologique a en effet les vertus de ne prodiguer aucune information autre que l'art lui-même, et plus précisément aucune information autre que l'intention de l'artiste :

Une œuvre d'art est une tautologie dans le sens où elle est la présentation de l'intention de l'artiste, c'est-à-dire qu'il dit que cette œuvre d'art particulière est de l'art, ce qui veut dire qu'elle est une *définition* de l'art. Dès lors, l'art est vrai *a priori* (ce qui est ce que Judd veut dire quand il déclare « si quelqu'un l'appelle art, c'est de l'art »)⁹⁸.

À l'instar d'Ursula Meyer, Kosuth pense l'artiste comme figure originaire de l'art. En le dotant d'une autorité toute-puissante, Kosuth impose ce que Benjamin Buchloh a nommé l'artiste « procréateur »⁹⁹. Conjointement, la tautologie s'inscrit dans une stratégie de l'autoréférentialité. Comme l'analysent Pierre-Henry Frangne et Leszek Brogowski :

De l'art minimal à l'art conceptuel, l'intransitivité de l'œuvre que désignait la tautologie s'est pensée comme auto-référentialité qui s'est elle-même thématisée comme autoréflexivité au point que l'activité artistique ne peut plus exister, chez Ad Reinhardt mais aussi chez Joseph Kosuth ou chez Joseph Beuys, qu'en tant que théorie d'elle-même. Les tautologies de Stella et Reinhardt ainsi que les répétitions internes de Kosuth peuvent alors être considérées comme le moment d'une extrême intellectualisation de l'art au point d'une confusion entre l'art et la philosophie de l'art. Puisque l'art s'est vidé de toutes ses autres fonctions et de toutes ses autres significations, il ne reste plus que l'idée de l'art sur laquelle les œuvres s'interrogent constamment¹⁰⁰.

Les deux auteurs citent par la suite Isabelle Thomas-Fogiel :

⁹⁷ Il s'inscrit dans la filiation de Kant – à partir des commentaires d'Alfred Jules Ayer –, en postulant qu'une « proposition est analytique quand sa validité dépend seulement des définitions des symboles qu'elle contient, et synthétique quand sa validité est déterminée par les faits de l'expérience. » Nous traduisons : « A proposition is analytic when its validity depends solely on the definitions of the symbols it contains, and synthetic when its validity is determined by the facts of experience. » Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy. Part I », in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 165.

⁹⁸ *Idem*. Nous traduisons : « A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a *definition* of art. Thus, that it is art is true *a priori* (which is what Judd means when he states that « if someone calls it art, it's art). »

⁹⁹ Benjamin BUCHLOH, « Formalisme et historicité. Modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945 », *Essais Essais historiques II*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁰ Leszek BROGOWSKI, Pierre-Henry FRANGNE, « Introduction. Vers un art sans écart ? », in Leszek BROGOWSKI, Pierre-Henry FRANGNE (dir.), « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez.* » *Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 18.

L'autoréflexion est la période où l'art se dit lui-même comme art, sans passer par ce moment de transitivité qui consiste à dire quelque chose d'autre que soi-même (par exemple, en peinture : montrer le paysage, déployer *l'istoria*, faire le portrait de la famille royale, etc.). L'art parvenu à la pleine conscience de soi-même, ne peut plus que laisser la place à l'explication théorique et philosophique. Kosuth, à l'instar de Wittgenstein, écrit des *Investigations* et son œuvre met en scène la tautologie¹⁰¹.

Dans ce système, le critique d'art a dorénavant la tâche de diffuser l'art lui-même et la parole des artistes, et non plus leurs interprétations. *Conceptual Art*¹⁰² entend répondre à ce projet. L'ouvrage est introduit par une préface écrite par Ursula Meyer, et comporte des *statements*, des œuvres textuelles et protocolaires, des textes critiques écrits par des artistes, mais aussi des textes écrits par les critiques John Perreault et Gregory Battcock¹⁰³ qui n'ont toutefois pas vocation à commenter l'art conceptuel (cf. Annexes B, p. 292). L'ensemble des documents présentés, du fait de leurs natures et de leurs auteurs, rendent caduques les divisions traditionnelles entre l'artiste qui est producteur d'œuvres, et le critique qui interprète et évalue les œuvres. C'est à ce titre qu'Ursula Meyer se défend de proposer une anthologie critique, dénomination à laquelle elle préfère celle de documentation sur l'art conceptuel et ses *statements*¹⁰⁴.

Toutefois, et malgré ses précautions oratoires, il n'en reste pas moins que *Conceptual Art* répond aux caractéristiques de l'anthologie. Si l'on considère cet ouvrage par le prisme de l'histoire de l'art, il est indubitable que son horizon collectif, tout autant que le présupposé de diffuser les œuvres et non pas leurs commentaires, sont des intentions qui s'inscrivent dans la droite lignée de son précédent historique qu'est *An Anthology of Chance Operations*. Du point de vue de la typologie éditoriale, *Conceptual Art* répond à la

¹⁰¹ Isabelle THOMAS-FOGIEL, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre l'art et la philosophie*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p. 273-274. Cité dans Leszek BROGOWSKI, Pierre-Henry FRANGNE (dir.), « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez.* » *Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, op. cit., p. 18.

¹⁰² Ursula MEYER, *Conceptual Art*, op. cit.

¹⁰³ Pour exemple, la proposition de Gregory Battcock est la suivante : « I've been told by the authorities here to « write about art please you're supposed to be the art critic. » Well, that's right and I don't see why there's a problem. Richard Kostelanetz just called me up to remind me of the Meredith Monk and Yvonne Rainer dance programs in February at the Billy Rose Theatre. I think Rainer is doing the most intelligent things that could happen in dance today. Someone called Saul Ostrow sent me a carbon copy of a letter which said only : I AM NOT NOR HAVE I EVER BEEN GREGORY BATTCOCK. That's very frightening and reminded me of what Jill Johnston said in last week's *Voice* about taking a subway ride and ending up in the lost and found. ... ». La phrase « Art I AM NOT NOR HAVE I EVER BEEN GREGORY BATTCOCK » est reproduite deux fois sur la page attenante au texte. *Ibid*, p. 45.

¹⁰⁴ « An essential aspect of Conceptual Art is its self-reference ; often the artists define the intentions of their work as part of their art. Thus, many Conceptual artists advance propositions or investigations. It is in keeping, then, with Conceptual Art that it is best explained through itself, i.e., through the examination of Conceptual Art, rather than through any assumptions outside of itself. In this sense, this book is not a « critical anthology » but a documentation of Conceptual Art and Statements », *ibid*, p. VIII.

définition de l'anthologie qu'en donne Emmanuel Fraisse¹⁰⁵. En l'occurrence, un recueil de textes, présentés par un autre texte d'accompagnement rédigé par l'auteur qui dirige la publication. Cette note de l'auteur permet d'encadrer l'ouvrage et d'exposer un discours, mais ne constitue jamais la majeure partie du volume, et ce afin de donner aux œuvres présentées la primauté sur le projet de l'auteur de l'anthologie. Ces deux critères que sont la sélection et le texte d'introduction permettent d'une part de différencier l'anthologie des simples collections d'écrits, et d'autre part, toujours selon Fraisse, de caractériser l'anthologie comme étant un geste critique, bien que minimal et discret. Conjointement, il est nécessaire de souligner que *Conceptual Art* déploie une dimension critique certaine. Bien qu'Ursula Meyer soit avant tout identifiée dans le monde de l'art comme une artiste, et malgré sa proclamation de la fin de l'interprétation critique, doit lui être opposé que son introduction s'inscrit pleinement dans le registre critique de l'interprétation. Elle y déploie un argumentaire qui élucide les pratiques conceptuelles et détermine leur compréhension, et n'hésite pas à commenter et articuler de nombreuses œuvres et démarches d'artistes pour soutenir ses démonstrations. Elle fait ainsi preuve d'un volontarisme historiographique qui n'est en rien étranger à la tradition critique de défense d'un groupe d'artistes. Mais par-delà ces contradictions de premier ordre entre la pratique de Meyer et ses proclamations, il apparaît que le recours à l'anthologie est motivé par la volonté de situer les critiques d'art et les artistes dans un espace collectif et non hiérarchisé, en convergence avec les revendications des artistes désireux de reprendre le contrôle des discours sur leurs œuvres.

La refonte des attributions du critique d'art est une problématique qui se trouve également au cœur de la démarche de Lucy Lippard. La proximité des projets de Lippard et Meyer est par ailleurs manifeste. D'une part, leur complicité s'exprime par le biais de citations réciproques et de collaborations. Dans son texte pour *Conceptual Art*, Ursula Meyer mentionne Lippard comme étant une digne représentante de l'alternative critique dont elle décrit l'avènement¹⁰⁶. Lucy Lippard publie quant à elle une interview d'elle-même conduite par Ursula Meyer en guise de préface à son ouvrage *Six Years*¹⁰⁷, publié en 1973

¹⁰⁵ Emmanuel FRAISSE, *Les Anthologies en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 95.

¹⁰⁶ Ursula MEYER, *Conceptual Art*, op. cit., p. VIII.

¹⁰⁷ Lucy LIPPARD, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries : consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1973. Réimp. 2001, p.

(cf. Annexes, p. 138). D'autre part, et de manière plus significative, Lippard investit elle aussi avec *Six Years* le format de l'anthologie afin de niveler les hiérarchies entre le critique d'art et l'artiste. Enfin, dans la-dite interview, elle affirme à son tour que cette possibilité est offerte par les spécificités de l'art conceptuel. Lippard y souligne que les œuvres conceptuelles permettent de diffuser par voix éditoriale des « informations de première main » [*first-hand information*] plutôt que des « informations de seconde main » [*second-hand information*], en écho avec les registres notionnels de Seth Siegelaub :

Si on respecte l'art, il est d'une grande importance de transmettre des informations à son sujet avec précision plus que de le juger. Probablement la meilleure manière de faire ça est au travers des artistes. Laissons les lecteurs faire leurs propres distinctions sur l'étendue du domaine artistique. De cette manière ils doivent également regarder son travail, et ils ont accès à une information de première main plutôt qu'une information de seconde main¹⁰⁸.

Selon Lippard, ceci est d'autant plus souhaitable que les pratiques conceptuelles ne bénéficient pas encore d'outils théoriques satisfaisants. Conjointement à ces reproches adressés à la critique d'art quant à son incapacité à rendre compte de la création artistique émergente, reproches pour le moins répandus dans l'histoire de l'art, Lippard récuse la tâche d'évaluation qui lui est assignée au titre du « respect » qu'elle porte à l'art. Mais à la différence d'Ursula Meyer et de Joseph Kosuth, elle ne nie aucunement la fonction du critique comme intermédiaire entre l'art et le public. En effet, si Lippard souligne que le public a dorénavant accès à l'art lui-même – « information de première main » – par l'édition, elle affirme aussi que son rôle est de « transmettre des informations à son sujet avec précision ». Faisant preuve d'une compréhension plus nuancée et certainement plus approfondie de l'exercice critique que Meyer, elle réfute fermement le jugement et l'évaluation des œuvres, mais sans les confondre avec l'interprétation.

Cependant, elle adopte une approche singulière de l'interprétation. En lieu et place d'une prise en charge de l'explicitation des œuvres, Lippard conçoit sa pratique comme la communication d'éléments propices à accompagner l'élucidation des œuvres, dorénavant produite par le lecteur. Avec *Six Years* elle se saisit de l'anthologie afin de répondre à sa

5-9.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 7. Nous traduisons : « If you respect the art, it becomes more important to transmit the information about it accurately than to judge it. Probably the best way of doing that is through the artists. Let the readers make their own distinctions about the extent to which the artist is slinging it. That way they have to look at his or her work too, and they're getting first-hand rather than second-hand information ».

recherche d'une position critique non surplombante, tant vis-à-vis des artistes que du public. Son titre complet est le suivant : *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross-reference book of information on some esthetic boundaries : consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*. Il consiste en une compilation ayant trait à ce que Lucy Lippard et John Chandler ont identifié comme une « dématérialisation de l'art » dans leur article éponyme publié en 1968¹⁰⁹ (cf. Annexes A, p. 133). Chandler et Lippard s'appuient sur les théories de Joseph Schillinger pour postuler l'avènement à partir de 1958 d'une phase de l'histoire de l'art qui serait « post-esthétique », c'est-à-dire caractérisée par une « désintégration de l'art » amorcée par l'usage des nouveaux médias – l'électronique, la lumière, le son – et le développement de la performance. Ce qui se traduit par « un art ultra-conceptuel qui met presque exclusivement l'accent sur le processus de la pensée »¹¹⁰. *Six Years* prolonge l'article en faisant le panorama de ces pratiques artistiques depuis leur émergence significative en 1966 jusqu'en 1972, date de la finalisation du recueil – période qui coïncide par ailleurs avec la phase historique de l'art conceptuel. Organisé chronologiquement, il est encadré par une préface – qui est l'interview entre Lippard et Meyer – et une postface rédigée par Lucy Lippard. Pour chacune des années figurent dans l'ordre suivant : les livres publiés par les artistes ou les critiques d'art ; les événements dont la date ne permet pas de préciser le mois de l'année ; les revues, expositions, catalogues et œuvres afférentes précisément datés et classés par mois ; les colloques et journées d'étude ; les articles, interviews et œuvres des artistes organisés selon leur nom dans l'ordre alphabétique ; les articles et événements plus généraux. Des normes typographiques permettent de différencier la nature des informations : les renseignements factuels que sont les bibliographies, chronologies et généralités sont en caractères gras ; les extraits de textes, les énoncés d'artistes, et les œuvres d'art textuelles sont en caractères romains ; tout commentaire rédigé par Lucy Lippard apparaît en italique (cf. Annexes B, p.

¹⁰⁹ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », *Art International*, février 1968, p. 31-36. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 46-50.

¹¹⁰ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 46. Nous traduisons : « An ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively. »

295). *Six Years* est ainsi un ouvrage dense et complexe, qui croise des systèmes d'organisation typologique, chronologique et alphabétique, et entremêle plusieurs registres d'information qui sont la consignation de faits et d'événements, la diffusion d'œuvres textuelles et d'écrits d'artistes, et les commentaires de Lippard qui fournissent des précisions et analyses sur le contexte. Bien que ces commentaires ne constituent qu'une part minoritaire de l'ouvrage, ils assurent le maintien de la figure du critique tout en redéfinissant ses attributions. Organiser, articuler et diffuser des informations aux statuts multiples – factuelles, œuvres textuelles, propositions théoriques – évacuent le jugement et se substituent à l'explicitation des œuvres. En 1975, Clive Phillpot a ainsi analysé la démarche de Lucy Lippard pour *Six Years* comme relevant d'un agencement de propositions conceptuelles à la manière d'un directeur de publication (*editor*) qui rassemble des œuvres littéraires dans une anthologie, et ce en vue de leur élucidation¹¹¹. Ces remarques peuvent être confortées par les critères de définition de l'anthologie établis par Emmanuel Fraisse. En l'occurrence, une sélection de textes accompagnés par une note de l'auteur. Dans le cas de *Six Years*, l'intervention de Lippard se fait en début et en fin d'ouvrage, mais elle est aussi disséminée dans le corps de la publication.

Ce qui invite à considérer que Lippard investit l'anthologie comme une économie collective bien plus que comme une typologie éditoriale. En effet, y circulent et dialoguent des œuvres, des écrits d'artistes et des énoncés critiques sans plus de division hiérarchique. L'organisation chronologique suppose par ailleurs une fusion des individualités – sans toutefois les dissoudre –, à la différence de *Conceptual Art* qui adopte un classement par ordre alphabétique du nom des artistes. *Six Years* présente une différence supplémentaire avec *Conceptual Art*, relative à la compréhension de l'opération d'interprétation. Lippard la conçoit comme un processus au sein duquel le lecteur est entièrement partie prenante. Elle déploie ainsi l'une des caractéristiques de l'anthologie, qui est la « consultation », vers un système de « croisement d'informations » propice à intégrer le lecteur de manière effective dans le processus d'interprétation. Ces articulations serrées entre l'art, le critique et le public produisent un espace éditorial dont la dimension collective est d'une ampleur plus importante que dans le cas de *Conceptual Art*, faisant ainsi de *Six Years* une proposition plus convaincante quant à la recherche d'une critique non surplombante. Doit également être remarqué que si la justesse des propositions d'Ursula Meyer est affaiblie

¹¹¹ Clive PHILLPOT, « Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (...) », *Leonardo*, vol. 8, n°3, été 1975, p. 261. Cité dans Catherine MORRIS, Vincent BONIN, *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, cat. exp., New York, Brooklyn Museum, et Cambridge, The MIT Press, 2012, p. XV.

par des contradictions qui tendent vers un dogmatisme du « discours *de* l'art », en revanche Lucy Lippard pose de manière plus précise et nuancée les termes de son projet. Elle ambitionne une position de sujet qui ne bénéficie pas d'un statut hiérarchique privilégié vis-à-vis des autres pôles de l'art – que sont les artistes et le public –, sans que cela ne suppose de se réduire au silence. Dans un texte de 2001 intitulé « Escape Attempts »¹¹², publié dans la réédition de *Six Years* (cf. Annexes A, p. 145), Lippard jette un regard rétrospectif sur les motivations initiales de son ouvrage. Elle souligne l'importance du critère d'une organisation plus horizontale, laquelle mettrait en défaut le pouvoir autoritaire du critique et les clivages entre artistes et critiques, mais ne rejette pas l'exercice même de la critique d'art :

En 1967, bien que cela ne faisait que quelques années que je publiais des textes de critique d'art, j'étais très consciente des limites du genre. Je n'ai jamais aimé le statut de critique. Ayant appris tout ce que je savais de l'art dans les ateliers, je m'identifiais aux artistes et ne m'étais jamais vue comme leur adversaire. L'art conceptuel, avec la mutation de l'atelier [*studio*] vers l'étude [*study*], a rapproché l'art de mes propres activités. Il y a eu une période au cours de laquelle je me voyais comme une auteure-collaboratrice avec les artistes, et de temps à autre j'étais invitée par les artistes à jouer ce rôle. Si l'art pouvait être quoique ce soit que l'artiste choisissait de faire, j'en concluais que la critique d'art pouvait aussi être quoique ce soit que l'auteur choisissait de faire. Lorsque j'ai été accusée de devenir une artiste, j'ai répondu que j'étais juste en train de faire de la critique d'art, même si elle prenait des formes inattendues¹¹³.

L'étude du recours à l'anthologie permet ainsi de souligner que dans une dynamique comparable à Seth Siegelaub, Lucy Lippard n'entend pas nier le rôle des intermédiaires. Sa démarche ne consiste pas à réduire la figure du critique d'art au silence, mais à la situer dans un espace collectif pour neutraliser son surplomb discursif. S'esquisse alors un régime de l'information qui présente des occurrences diverses, bien qu'il soit traversé par des recours aux pratiques éditoriales pour déstabiliser le système marchand-critique. Dans

¹¹² Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », *Six Years, op. cit.*, p. VII-XXII.

¹¹³ *Ibid.*, p. X. Nous traduisons : « By 1967, although I had only been publishing art criticism for a few years, I was very aware of the limitations of the genre. I never liked the term critic. Having learned all I knew about art in the studios, I identified with artists and never saw myself as their adversary. Conceptual art, with its transformation of the studio into a study, brought art itself closer to my own activities. There was a period when I saw myself as a writer-collaborator with the artists, and now and then I was invited by artists to play that part. If art could be anything at all that the artist chose to do, I reasoned, then so could criticism be whatever the writer chose to do. When I was accused of becoming an artist, I replied that I was just doing criticism, even if it took unexpected forms. »

le cas des artistes, il suppose de contourner les intermédiaires. Or, dans le cas de Seth Siegelaub et Lucy Lippard, il s'agit au contraire d'affirmer leurs rôles, en tâchant toutefois de réguler leurs modalités d'exercice. Dans son occurrence marchande, le régime de l'information entend aménager aux œuvres conceptuelles une place sur le marché, tout en agissant contre ses iniquités. Dans son occurrence critique, le régime de l'information est mû par le projet de niveler les hiérarchies et de construire un espace discursif collectif.

1.2 Un style pour l'information : le cas des catalogues d'exposition

L'anthologie constitue pour Lucy Lippard un outil au service de la redéfinition de son attribution d'interprétation. Elle investit ce format pour la possibilité qu'il lui offre de construire un espace collectif, au sein duquel les hiérarchies entre critique, artiste et public sont nivelées. Dans le cadre de ces recherches, le catalogue d'exposition bénéficie d'un intérêt particulier, qui ne saurait se limiter à sa vocation de promotion marchande telle que développée par Seth Siegelaub. Sa fonction première étant précisément celle d'être un intermédiaire entre l'art et le public, le catalogue constitue un objet privilégié pour ces réflexions que mènent les critiques et commissaires d'exposition sur leurs positions et attributions. En témoignent les développements atypiques que connaissent les catalogues d'exposition dans la deuxième moitié des années 1960. En effet, nombre d'entre eux se distinguent par leur porosité avec les formes artistiques contemporaines qui recourent au document.

C'est au titre de cette plasticité que la notion de style est avancée. Employer cette terminologie peut avoir ceci de délicat qu'elle convoque une tradition de l'histoire de l'art riche et complexe qui fait l'objet de nombreux débats contradictoires. Sur ce point, il est nécessaire de préciser que cette étude n'entend pas proposer une théorie du style, et contourne l'injonction de répondre à la question « qu'est-ce que le style ? » qui apparaît comme un horizon indépassable. En lieu et place d'une théorie fouillée, est proposée une compréhension liminaire de la notion de style entendue comme « ensemble d'éléments à la fois accessibles à l'analyse et verbalisables »¹¹⁴ qui construisent une singularité partagée par plusieurs objets. Il ne s'agit pas pour autant d'adopter une logique classificatoire, ni

¹¹⁴ Bernard VOUILLOUX, « La portée du style », *Poétique*, 2008/2, n° 154, Paris, Le Seuil, p. 197. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2008-2-page-197.htm>

même de procéder à l'analyse des seules couches superficielles qui délaissent l'étude des dynamiques qui les sous-tendent, mais d'identifier des procédés formels récurrents afin de mieux déduire les positionnements dont ils sont l'expression. Qui plus est, l'emploi de cette notion n'est pas à comprendre dans le cadre d'une tentative de caractériser les catalogues d'expositions étudiés comme étant autant d'œuvres d'art. Bernard Vouilloux¹¹⁵ le rappelle, le style n'est pas le seul apanage de l'art. Toutefois, il participe d'une « artialisation »¹¹⁶, c'est-à-dire d'une opération qui consiste à projeter les catégories de l'art sur des objets non artistiques ou des phénomènes naturels, et dans le même temps à valoriser les objets qui en bénéficient. L'artialisation permet ici de prendre en compte les porosités entre les formes de ces catalogues et celles des œuvres qui leur sont contemporaines.

L'analyse proposée est déduite des catalogues des expositions *Live in your Head. When Attitudes Become Form : works, concepts, processes, situations, information*¹¹⁷, organisée par Harald Szeemann ; *Op Losse Schroeven : Situaties en Cryptostructuren*¹¹⁸, organisée par Wim Beeren ; et ceux des *Numbers Shows*¹¹⁹ de Lucy Lippard. Cet ensemble a été déterminé à partir de deux critères. D'une part, chacun de ces catalogues est afférent à des expositions qui ont développé une méthode de collaboration accrue entre artistes et commissaires. D'autre part, ils emploient tous des procédés formels qui relèvent du registre de la documentation. Ce faisant, afin de repousser l'écueil de l'essentialisation et pour considérer ces catalogues au titre de leur fonction de médiation, leur étude nécessite de les articuler aux expositions auxquelles ils sont rattachés. L'horizon de ces analyses est de préciser la position adoptée par les commissaires d'exposition, à partir d'une élucidation du statut de ces ouvrages. Cette question se pose avec d'autant plus d'acuité que leur plasticité, associée aux opérations de déhiérarchisation, brouillent la répartition des fonctions entre artistes et commissaires. Ce qui a déconcerté certains commentateurs, alors enclins à y voir un devenir-artiste du commissaire, et par extension un devenir-œuvre du catalogue. Parmi eux, Peter Plagens qui a vu dans la démarche de Lippard pour l'exposition *557,087* – la première de la série des *Numbers Shows* – une tentative

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹¹⁷ Harald SZEEMANN (dir.), *When Attitudes Become Form : Works – Concepts – Processes – Situations – Information / Live in Your Head*, op. cit.

¹¹⁸ Wim BEEREN (dir.), *Op losse schroeven : situaties en cryptostructuren*, cat. exp., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.

¹¹⁹ Lucy LIPPARD (dir.), *557,087*, cat. exp., autopublié, 1969 ; Lucy LIPPARD (dir.), *955,000*, cat. exp., autopublié, 1970 ; Lucy LIPPARD (dir.), *2,972,453*, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1970 ; Lucy LIPPARD (dir.), *c.7,500*, cat. exp., autopublié, 1973.

d'usurpation du statut de l'artiste. Dans son compte-rendu peu amène de l'exposition, publié en novembre 1969 dans *Artforum*, il déclare :

Il y a un style d'ensemble dans l'exposition, un style tellement omniprésent qu'il suggère que Lucy Lippard est en fait l'artiste et que son médium ce sont les autres artistes, un prolongement prévisible de la pratique actuelle qui veut qu'un musée engage un critique pour « faire » une exposition et que le critique demande ensuite aux artistes de « faire » des pièces pour l'exposition...¹²⁰

1.2.1 *When Attitudes Become Form* Harald Szeemann, et *Op Losse Schroeven* Wim Beeren - 1969

When Attitudes Become Form et *Op Losse Schroeven* sont deux expositions qui ont eu lieu de manière quasi concomitante en 1969¹²¹, et partagent une même dynamique prospective tournée vers les démarches qui s'inscrivent dans le post-minimalisme, l'art conceptuel, le Land Art, l'Arte Povera et la performance.

L'exposition *When Attitudes Become Form* a été organisée par Harald Szeemann, alors directeur de la Kunsthalle de Berne¹²², dont il a l'intention de « faire un laboratoire de ce temple de l'art »¹²³. La programmation qu'il y mène depuis 1961 se caractérise par une grande diversité thématique, une politique ambitieuse, et une veille attentive des pratiques artistiques émergentes¹²⁴. *When Attitudes Become Form* figure comme l'un de ses moments

¹²⁰ Peter PLAGENS, « 557,087 », *Artforum*, novembre 1969, vol. 8, n°3, p. 64-67. Cité dans LIPPARD Lucy, *Six Years*, *op. cit.*, p. 111. Nous traduisons : « There is a total style to the show, a style so pervasive as to suggest that Lucy Lippard is in fact the artist and that her medium is other artists, a foreseeable extension of the current practice of a museum's hiring a critic to « do » a show and the critic then asking the artists to « do » pieces for the show... »

¹²¹ *Op Losse Schroeven* débute seulement une semaine avant *When Attitudes Become Form*.

Live in your Head. When Attitudes Become Form : works, concepts, processes, situations, information / Wenn Attitüden Form werden : Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Information / Quand les attitudes deviennent forme : œuvres, concepts, processus, situations, information / Quando attitudini diventano forma : opere, concetti, processi, situazioni, informazione. L'exposition s'est tenue à la Kunsthalle de Berne du 22 mars au 27 avril 1969, puis au Museum Haus Lange de Krefeld du 09 mai au 15 juin, et à l'Institute of Contemporary Arts de Londres du 28 août au 27 septembre.

Op Losse Schroeven : situaties en cryptostructuren, Stedelijk Museum d'Amsterdam, du 15 mars au 27 avril 1969. L'exposition a ensuite voyagé au Museum Folkwang de Essen sous le titre *Verborgene Structuren*, du 9 mai au 22 juin.

¹²² Harald Szeemann dirige la Kunsthalle de Berne de 1961 à 1969, à la suite de Franz Meyer (1955-1961).

¹²³ Cité dans Alexandre QUOI, « Dossier Kunsthalle Bern », in LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, cat. exp., Paris, Éditions RMN, 2013, p. 314-315.

¹²⁴ Notamment l'art optico-cinétique, au sujet duquel il conçoit une grande manifestation itinérante « Licht und Bewegung : Kinetische Kunst / Lumière et Mouvement / Luce e Movimento / Light and Movement », qui s'est d'abord tenue à la Kunsthalle de Berne du 3 juillet au 5 septembre 1965, puis au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden, et au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf. Également : « Weiss auf Weiss », Kunsthalle de Berne, du 25 mai au 3 juillet 1966 ; « Jesús Rafael Soto : Kinetische Werke », Kunsthalle de Berne, du 21 mai au 30 juin 1968 ; la manifestation « 12 Environnements : 50 Jahre Kunsthalle Bern », Kunsthalle de Berne, du 20 juillet au 29 septembre 1968. Voir Alexandre QUOI, « Dossier Kunsthalle Bern », in LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* *ibid.*

forts, certes du fait des scandales et débats qu'elle a suscités et la démission de Szeemann qui s'en est suivie¹²⁵, mais surtout en tant que jalon historiographique capital pour les néo-avant-gardes et par son exemplarité quant aux changements importants que connaît le commissariat d'exposition dans ces années. Soucieux de répondre aux spécificités des démarches des artistes qu'il invite¹²⁶, Szeemann ajuste les modalités d'organisation de son exposition. Dans la préface du catalogue, il concentre son analyse sur les bouleversements instaurés par l'élargissement du territoire de l'œuvre vers les processus :

Certainement, la majorité des artistes qui exposent ici pourraient être considérés comme faisant partie d'un développement artistique auquel appartiennent aussi les œuvres processuelles pionnières de Duchamp, l'intensité de la gestuelle de Pollock, et l'unité du temps et de l'effort matériel et physique dans les Happenings du début des années 1960. Et pourtant pour certains de ces artistes le désir de créer ne provient pas d'expériences purement visuelles. (...) Le désir est évident de détruire le 'triangle dans lequel l'art opère' – l'atelier, la galerie, et le musée. (...) Ce qui est remarquable est la liberté totale des propriétés physiques et chimiques de l'œuvre elle-même. (...) La caractéristique majeure de l'art d'aujourd'hui n'est plus l'articulation à l'espace mais à l'activité humaine ; l'activité de l'artiste est devenue le thème et le contenu dominants. (...) Les artistes représentés dans cette exposition ne sont en aucune manière des fabricants d'objets. Au contraire, ils aspirent à une émancipation de l'objet, et de cette manière approfondissent les niveaux de signification de l'objet, révèlent la signification de ces niveaux par-delà l'objet. Ils veulent que le processus artistique lui-même reste visible dans le produit final et dans l' 'exposition'¹²⁷.

¹²⁵ Suite à l'exposition *When Attitudes Become Form*, Harald Szeemann entre en conflit avec son autorité de tutelle à propos d'un projet d'exposition consacrée à Joseph Beuys, qui l'amène à démissionner de son poste de directeur. Il fonde son *Agence pour le travail intellectuel à la demande* le 1^{er} octobre 1969, afin de pouvoir exercer de manière indépendante en proposant des expositions « clés en main » aux institutions. Voir Urs et Rös GRAF, « Agentur für Geistige Gastarbeit, Dr. Harald Szeemann, Münstergasse 48 », entretien du 28 décembre 1970, in *werk, bauen + wohnen*, Zurich, n°4, 1971, p. 126. Traduit sous le titre « Agence pour le travail intellectuel à la demande. Entretien avec Harald Szeemann », in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*, trad. de l'allemand par François GRUNDBACHER, Grenoble, Le magasin, 2008, p. 87-94.

¹²⁶ Ces artistes, au nombre de soixante-neuf, sont les suivants : Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, Walter De Maria, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Aldo Walker, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, Gilberto Zorio.

¹²⁷ Harald SZEEMANN (dir.), *When Attitudes Become Form : Works – Concepts – Processes – Situations – Information / Live in Your Head*, op. cit., np. Cité et traduit dans Christian RATTEMEYER (dir.), *Exhibiting the New Art : 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londres, Afterall, 2010, p. 192.

Nous traduisons : « Certainly, the majority of artists exhibiting here might be seen as part of an artistic development to which the pre-experienced workprocess of Duchamp, the intensity of Pollock's gesture, and the unity of material,

Rendre le processus artistique « visible dans le produit final et dans l' 'exposition' » constitue un défi de taille. Les artistes représentés dans l'exposition redéfinissent en effet la place de l'objet dans l'œuvre, qui n'en est plus la finalité mais l'un de ses éléments constitutifs. Ainsi, la seule monstration des objets ne fournit qu'une approche fragmentaire de l'œuvre, alors que les processus dont ils sont issus, limités dans la durée et transitoires, résistent à l'exposition. Afin de répondre à la double exigence de l'exposition et du respect de l'intégrité des démarches artistiques, Szeemann évacue la méthode d'usage qui consiste à faire transporter des œuvres achevées depuis les ateliers et les collections vers le site de l'exposition, pour faire venir les artistes à Berne afin qu'ils réalisent leurs œuvres sur place quelques jours avant le vernissage. En cohérence avec leurs recherches, les artefacts exposés sont alors les témoins d'une démarche qui n'est pas réductible à la production d'un objet autonome. Paradoxalement, ce temps de réalisation des œuvres, qui est pourtant le moment de complétude de l'expérience artistique, n'a pas été publique. Afin de pallier cette contradiction, Szeemann a invité Marlène Belilos, journaliste et productrice de l'émission « Carré Bleu » diffusée sur la chaîne Télévision Radio Suisse romande, à venir réaliser un reportage pendant que les artistes étaient au travail. Diffusé le 6 avril 1969¹²⁸, il conjugue promotion de l'exposition – qui a commencé le 22 mars – et fonction documentaire grâce aux images des artistes en cours de réalisation de leurs œuvres et aux entretiens avec Szeemann et certains des artistes exposés – parmi lesquels Keith Sonnier, Lawrence Weiner et Alain Jacquet, dont la pédagogie est remarquable. L'exposition acquiert ainsi un statut ambivalent. En continuant à remplir ses attributions de monstration, elle est augmentée d'une fonction d'atelier.

Dans une dynamique analogue à celle de Siegelaub, Szeemann contracte les lieux de production et de monstration de l'art dans le seul espace de l'exposition – éditorial pour l'un, physique pour l'autre. Les « catalogues-expositions » de Siegelaub et le catalogue de Szeemann partagent par ailleurs le recours à certains outils bureautiques. Ceux de Siegelaub développent, parallèlement aux brochés, les reliures par agrafes et spirales en

physical exertion and time in the Happenings of the early '60s also belong. And yet for some of these artists the desire to create does not spring from purely visual experiences. (...) Evident at the same time is the desire to break down the 'triangle in which art operates' – the studio, the gallery, and museum. (...) Noticeable is the absolute freedom for the physical and chemical properties of the work itself. (...) The major characteristic of today's art is no longer the articulation of space but of human activity ; the activity of the artist has become the dominant theme and content. (...) The artists represented in this present exhibition are in no way object-makers. On the contrary, they aspire to freedom from the object, and in this way deepen the levels of meaning of the object, reveal the meaning of those levels beyond the object. They want the artistic process itself to remain visible in the end product and in the 'exhibition'. »

¹²⁸ Marlène BELILOS, « L'attitude de l'artiste », 28 minutes, diffusé le 6 avril 1969 dans l'émission culturelle *En marge*, Radio Télévision Suisse romande. Disponible en ligne : URL <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-marge/3436012-l-attitude-de-l-artiste.html> et édité en DVD par les éditions *ArtPress* en 2009.

plastique¹²⁹. Celui de *When Attitudes Become Form* se distingue lui aussi des formats courants par ses analogies formelles avec les systèmes de documentation (cf. Annexes B, p. 298). Parmi les éléments les plus prégnants : la couverture, l'organisation interne par index et la reproduction de documents. La couverture est cartonnée, munie d'une large attache centrale de type classeur, et porte l'inscription du titre de l'exposition manuscrite au feutre, tous éléments qui se réfèrent au dossier administratif. L'index est alphabétique et dédié à la présentation de la démarche des artistes, laquelle se fait à partir des éléments habituels qui sont une biographie, une liste des expositions individuelles et collectives, une bibliographie, des reproductions d'œuvres, mais aussi pour certains des textes ou déclarations à caractère théorique¹³⁰. Ce choix de l'index, associé à la reliure de type classeur, a pour conséquence d'évacuer la page et de permettre à chacun des artistes de bénéficier d'une fiche individuelle – quelques-uns, dont Joseph Beuys, disposent de deux fiches. Le troisième élément fort de ce vocabulaire documentaire est la reproduction de documents qui ont trait aux échanges entre Szeemann et les artistes lors de l'organisation de l'exposition¹³¹. L'un d'entre eux est particulièrement mis en valeur. Il s'agit d'une liste manuscrite reproduite en fac-similé, écrite par Szeemann, qui indique les noms, adresses et numéros de téléphone des artistes et critiques rencontrés lors de son voyage à New York pour la préparation de l'exposition.

La description de ces quelques éléments permet de constater que le spectre de la documentation développé dans ce catalogue est large : la couverture relève d'un vocabulaire administratif, l'organisation par index et l'insertion de quelques pages roses convoquent davantage le dictionnaire¹³², et les fac-similés renvoient quant à eux de manière générique aux procédés de reproduction. Coexistent ainsi dans un même espace éditorial différents registres relatifs au document, entendu tout à la fois comme forme, archétype socio-culturel, et procédé. Pour autant, la juxtaposition de ces éléments ne produit pas une articulation susceptible de déplacer la fonction du catalogue, qui reste indexé à l'exposition. L'investissement respectif des problématiques éditoriales par Siegelau et Szeemann n'ont ainsi rien en commun. Le catalogue de *When Attitudes Become Form* ne s'inscrit aucunement dans le champ des expérimentations de Siegelau relatives à la

¹²⁹ Parmi lesquels : Seth SIEGELAUB (dir.), *January 5-31, 1969, op. cit.* ; Seth SIEGELAUB (dir.), *1969 March 1969, op. cit.*

¹³⁰ Ainsi de Barry Flanagan, Hans Haacke, Douglas Huebler, Stephen Kaltenbach, Joseph Kosuth.

¹³¹ Notamment les lettres adressées à Szeemann par Jared Bark, Mel Bochner, Paul Cotton, Paolo Icaro, Walter de Maria, David Medalla.

¹³² Les pages roses sont une célèbre caractéristique des dictionnaires *Le Petit Larousse*, qui regroupent les proverbes, expressions et citations en français et en latin.

« Primary Information ». Il n'explore pas les problématiques de l'exposition éditée et sa possible désarticulation de l'exposition physique. Si chaque artiste est invité à fournir le matériel publié, c'est au titre de la fonction du catalogue en tant qu'enregistrement et outil de recoupement d'informations. La documentation reste au service de l'exposition, ce qui ne peut être confondu avec une recherche d'exposition éditée. Il est vrai que de nombreux artistes se saisissent de cette opportunité pour brouiller les frontières entre l'art et sa documentation¹³³, mais cela reste le fruit de leurs propres initiatives et ne relève pas d'un projet imputable à Szeemann. L'exposition reste le cœur de ses prospections, et le catalogue lui est résolument secondaire. Les éléments constitutifs du catalogue respectent par ailleurs les éléments conventionnels, à savoir : une note institutionnelle – en allemand, anglais et français du mécène de l'exposition John A. Murphy, Président de la société Philip Morris Europe¹³⁴ ; une préface du commissaire d'exposition ; des textes théoriques et critiques – rédigés par l'artiste américain Scott Burton en anglais, l'artiste et critique suisse Grégoire Muller en français, et le critique italien Tommaso Trini en italien ; une bibliographie générale ; la liste des œuvres exposées.

Ainsi, malgré des proximités formelles, les projets de Siegelau et ceux de Szeemann ne sauraient être confondus. Dans le cas de *When Attitudes Become Form*, les marques stylistiques permettent de construire une identité visuelle qui se réfère aux démarches des artistes, bien plus qu'elles ne déplacent le statut et la fonction du catalogue.

L'exposition *Op Losse Schroeven* a été organisée par Wim Beeren, conservateur au Stedelijk Museum, dont l'intérêt pour l'emploi de matériaux non conventionnels dans les pratiques artistiques tels que le gaz, la lumière et le néon, l'a amené à porter son attention vers le post-minimalisme, l'art conceptuel, le Land Art et l'Arte Povera. Ses recherches prennent place dans un contexte institutionnel favorable. Dans sa préface au catalogue, Edy de Wilde, directeur du Stedelijk Museum – de 1963 à 1985 – contextualise l'exposition en rappelant qu'elle s'inscrit dans une série sur les nouvelles tendances artistiques en Europe et en Amérique¹³⁵. Parallèlement à cette dynamique prospective manifeste dans les expositions temporaires, de Wilde a développé une politique d'acquisition tournée vers

¹³³ Notamment : Mel Bochner, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Stephen James Kaltenbach, Edward Kienholz, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, Walter de Maria, Robert Morris, Bruce Nauman, Paul Pechter, Markus Raetz, Jean-Frédéric Schnyder, Franz Erhard Walther.

¹³⁴ Au sujet de l'implication et de l'intérêt croissants des mécènes industriels pour l'art contemporain au cours des années 1960, voir Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 1-55.

¹³⁵ Dans cette série d'expositions sur la création artistique émergente, peuvent être citées : *American Pop Art* en 1964, *Zero* en 1965, *Shapes of color* en 1966.

l'art contemporain, faisant entrer dans les collections du musée des œuvres de Jan Dibbets, Ger Van Elk, Robert Ryman, ou encore Edward Kienholz, James Rosenquist et Andy Warhol. Cette politique muséale prolonge la démarche innovante de Willem Sandberg, qui a dirigé le musée de 1945 à 1963. Sous l'égide de ce dernier, le musée avait amorcé une redéfinition de ses missions historiques que sont la conservation et l'exposition des collections, pour favoriser les expositions temporaires. Le souhait de Sandberg étant de déconstruire la fétichisation et la vénération de l'art¹³⁶. *Op Losse Schroeven* est une exposition qui s'inscrit dans ce contexte de redéfinition institutionnelle tendue vers une activité de veille et de diffusion de l'actualité artistique. À l'instar de *When Attitudes Become Form*, l'exposition présentait des œuvres affiliées au minimalisme, à l'Arte Povera, au Land Art et à l'art conceptuel, provenant des scènes artistiques européennes et américaines. La plupart des œuvres présentées ont elle aussi été réalisées sur place par les artistes¹³⁷. Le catalogue a été conçu par Ank Marcar, conservatrice au Stedelijk Museum et collaboratrice de Willem Sandberg, qui en plus d'être directeur du musée était également un graphiste reconnu. Par-delà l'anecdote, cette précision permet de prendre la mesure du climat d'appétit pour le champ éditorial au sein de ce musée, qui a joué un rôle de premier plan dans l'essor du livre d'artiste¹³⁸.

Le catalogue de l'exposition est composé de deux dossiers, que sont le catalogue proprement dit et un recueil de projets d'artistes (cf. Annexes B, p. 301). Ils sont réunis par une couverture sur laquelle est représentée une carte. Le catalogue est relié par des agrafes, et le recueil par un système d'ailettes en laiton, empruntant là encore à la bureautique. Le catalogue présente les éléments conventionnels qui sont la liste des artistes ; une préface institutionnelle – rédigée par le directeur du musée Edy de Wilde ; des textes critiques –

¹³⁶ Au sujet de Sandberg, Johannes Cladders, qui s'inscrit dans sa filiation, a déclaré à Hans Ulrich Obrist : « Toutes les conventions institutionnelles qui gouvernent la vénération de l'art devraient être abandonnées, et on devrait se sentir comme si l'on pouvait jouer au ping-pong dans le musée juste à côté des murs sur lesquels se trouvent les peintures. (...) Réunir complètement l'art et la vie et, ainsi, abandonner l'institution muséale – du moins telle qu'elle est comprise traditionnellement », in Hans-Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 57-58.

Nous traduisons : « All institutional conventions governing art's veneration should be given up, and it should feel as if you could play ping-pong in the museum right next to the walls with the painting on them. (...) To bring art and life completely together and, therefore, to give up the institution of the museum – at least as it is traditionally understood. »

¹³⁷ Le Stedelijk Museum et la Kunsthalle de Berne ont partagé les frais de voyage des artistes. Voir Christian RATTEMEYER (dir.), *Exhibiting the New Art : 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, op. cit.

¹³⁸ À partir du début des années 1970, le Stedelijk Museum amorce une politique d'édition de livres d'artistes pour remplacer les catalogues d'exposition, parmi lesquels *Steps* de Stanley Brouwn (Stanley BROUWN, *Steps*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, 72 p., 13,6 x 20,8 cm.) Marie Boivent, à la suite de Clive Phillpot, souligne que « trop vite, le livre d'artiste a été présenté comme exclusivement « alternatif » ; qu'à tort, il a été considéré comme gage indiscutable d'une remise en cause de l'existence des galeries et des éditeurs d'art, alors que dès ses débuts, il a été l'objet d'une attention particulière de leur part », Marie BOIVENT, *La revue d'artiste : enjeux et stratégies d'une pratique artistique*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015, p. 295. Par ailleurs, le contexte de ces deux expositions permet de relativiser l'inertie des institutions et de nuancer une vision dichotomique qui opposerait frontalement les artistes et le musée.

rédigés par l'artiste Ger van Elk et Wim A. L. Beeren ; les notices d'artistes avec reproductions d'œuvres, biographie, liste des expositions individuelles et collectives, bibliographie et liste des œuvres exposées. Les textes sont largement illustrés par des photographies d'œuvres et des vues d'exposition. De manière plus inattendue, sont reproduits en fac-similés sur papier rouge deux documents rédigés par l'artiste Piero Gilardi : un texte critique pour le catalogue ainsi que la lettre adressée à Wim Beeren qui accompagnait l'envoi de sa contribution. Gilardi a en effet été un acteur de première importance dans la conception de l'exposition, agissant comme conseiller auprès de Beeren. Ces deux documents sont signés de sa main et publiés sur un papier à en-tête et tampon à son nom. Est également publié un texte de Harald Szeemann, imprimé sur papier bleu, qui se présente sous la forme d'un rapport qui déroule une chronologie avec dates et heures relatives à l'organisation de sa propre exposition¹³⁹. Ce premier dossier, par son contenu et ses formes, est proche du catalogue de *When Attitudes Become Form*. Il ne produit pas, lui non plus, de déplacements de la fonction du catalogue qui reste annexé à l'exposition physique.

En revanche, le deuxième dossier pousse davantage les expérimentations éditoriales au regard des pratiques de l'exposition. Il regroupe les fac-similés des projets de vingt-sept artistes, sur invitation de Wim Beeren. Ce dossier est pensé comme une exposition éditée. Les propositions ont en effet été conçues spécifiquement pour cette partie du catalogue. Leur présentation est homogénéisée par la contrainte d'un support commun, qui est un feuillet dont les références stylistiques au document sont multiples : le papier est tramé par de gros carreaux à larges bordures ; un cartouche dans le coin inférieur droit est destiné à préciser le nom de l'artiste, le sujet, l'échelle et la date du projet ; chaque feuillet comporte le tampon « SM »¹⁴⁰, sigle du Stedelijk Museum – qui apparaît également en lettres capitales rouges sur la couverture du catalogue. Les contributions des artistes consistent majoritairement en des croquis. Ces derniers, associés à l'identité visuelle des feuillets, à la mention de l'échelle des propositions et à l'omniprésence du sigle du musée, acquièrent ainsi une qualité de projets destinés aux espaces du Stedelijk Museum. Ce dossier est alors une exposition virtuelle, davantage qu'une exposition éditée autonome dans le sens des « catalogues-expositions » de Seth Siegelaub. Il permet de valoriser la phase de

¹³⁹ Texte réédité et traduit en 2000, voir Harald SZEEMANN, « Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition « When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information) » et à rien d'autre », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 73, automne 2000, p. 8-35.

¹⁴⁰ Cette récurrence des tampons est à rapprocher du développement contemporain du « Mail Art ». Voir Jean-Marc POINSOT, *Mail Art. Communication à distance. Concept.*, Paris, éd. Cédic, 1971.

conceptualisation dans la démarche des artistes, et ainsi pallier les insuffisances de l'exposition physique qui échoue à montrer cette dimension des œuvres. L'exposition éditée est ainsi complémentaire de l'exposition physique. Parce qu'elle donne de la visibilité à la part intangible de l'art, elle peut être rapprochée d'un autre précédent qu'est l'exposition de Mel Bochner intitulée *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*. Organisée en 1966 à la School of Visual Arts de New York où Bochner enseigne l'histoire de l'art, elle consiste en la présentation en quatre exemplaires, dans quatre classeurs identiques posés individuellement sur un socle, de cent documents fournis par des artistes, mathématiciens, biologistes, architectes, musiciens et chorégraphes. Bochner les a sollicités en précisant que leurs contributions n'avaient pas à être de l'art, comme le titre l'indique. Chaque participant a répondu par l'envoi de dessins préparatoires, plans, partitions, croquis, ensuite photocopiés par Bochner au format papier standard. Tout à la fois exposition, œuvre individuelle et collective, réunissant qui plus est des documents de nature incertaine, *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* est un objet complexe et foisonnant¹⁴¹. En se limitant à ses résonances avec l'exposition éditée du catalogue *Op Losse Schroeven*, il est à remarquer que ces deux propositions procèdent de la même volonté de rendre visible le processus de conceptualisation, et qu'elles encadrent la réception des documents par un vocabulaire éditorial propice à signaler ce registre.

Les formes adoptées dans les catalogues des expositions *When Attitudes Become Form* et *Op Losse Schroeven* développent un registre de la documentation qui juxtapose les références à divers archétypes socio-culturels et procédés de reproduction. Ces marques stylistiques peuvent paraître maniérées car elles ne produisent pas ou peu de redéfinition du statut et de la fonction du catalogue, et ne sont pas nécessaires du point de vue d'un graphisme fonctionnaliste. Elles sont toutefois à comprendre comme manifestation de la recherche d'un vocabulaire adapté au régime de l'information adopté par les commissaires d'exposition. En écho avec les méthodes de travail collaboratives de Szeemann et Beeren, les deux catalogues placent les artistes au centre de leur économie : les artistes

¹⁴¹ Voir Christophe CHERIX, Laurent JENNY, James MEYER, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire / Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König / Paris, Picaron Editions, 1997. Édition de l'œuvre de Mel Bochner réalisée à l'occasion de l'exposition *Mel Bochner / Projets à l'étude / 1966-1996*, à partir des photocopies d'époque contenues dans le classeur princeps.

interviennent dans les pages qui leur sont attribuées, la majeure partie du discours critique leur est confiée, et des documents prouvent sur la foi du fac-similé que les artistes ont joué un rôle important dans l'organisation et la conception des deux expositions¹⁴².

1.2.2 *Numbers Shows* Lucy Lippard, 1969-1974

Les *Numbers Shows* sont une série de quatre expositions organisées par Lucy Lippard de 1969 à 1974¹⁴³, dédiées aux pratiques post-minimalistes, processuelles et conceptuelles. C'est en 1969, avec la première exposition intitulée *557,087*, que Lippard fixe les éléments distinctifs de cette série. Dans son introduction à *Six Years*¹⁴⁴, écrite en 2001 pour la réédition de l'ouvrage, elle les énonce au nombre de trois : les titres, les modalités de réalisation des œuvres et les catalogues. Leurs principes sont innervés par une approche caractéristique des procédures de l'art conceptuel. D'une part, les titres correspondent aux nombres d'habitants des villes où se tenaient les expositions au moment de l'événement, ce qui résonne avec l'emploi des systèmes de représentation alternatifs tels que les cartes ou les nombres que l'on retrouve dans l'art conceptuel. D'autre part, la réalisation des œuvres ne pouvant être assurée par les artistes eux-mêmes du fait de contraintes budgétaires qui ne permettaient pas de financer leur voyage sur le site de l'exposition – souhait qui entre en résonance avec les expositions *When Attitudes Become Form* et *Op Losse Schroeven* –, Lucy Lippard était aidée d'une équipe pour exécuter les instructions des artistes. Par-delà une réponse pragmatique à des obstacles financiers, ces modalités d'activation des œuvres sont particulièrement en accord avec les stratégies de délégation élaborées par les artistes minimalistes et conceptuels, soucieux de redéfinir les attributions de l'artiste. Enfin, les catalogues se présentent comme un ensemble de fiches cartonnées non reliées et non numérotées, d'un format d'environ 10,2 x 15,3 centimètres, réunies dans une enveloppe « Manila », un type d'enveloppe fréquemment utilisé aux États-Unis pour sa robustesse qui garantit le transport de documents dans de bonnes conditions (cf. Annexes B, p. 306).

¹⁴² À l'occasion du reportage de Marlène Belilos réalisé pendant le montage de l'exposition, Szeemann mentionne le rôle qu'a joué Jan Dibbets dans la découverte de ces démarches artistiques. BELILOS Marlène, « L'attitude de l'artiste », diffusé le 6 avril 1969 dans l'émission culturelle *En marge*, diffusée à la Radio Télévision Suisse romande.

¹⁴³ *557,087*, Seattle Art Museum Pavilion, du 5 septembre au 5 octobre 1969 ; *955,000*, Vancouver Art Gallery, du 13 janvier au 8 février 1970 ; *2,972,453*, Centro de Arte Y Comunicación, Buenos Aires, du 4 au 23 décembre 1970 ; *c. 7,500*, California Institute of the Arts, Valencia, du 14 au 18 mai 1973, ensuite présentée dans huit autres institutions, dont un voyage à Londres, jusqu'en 1974.

¹⁴⁴ Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », *Six Years*, *op. cit.*, p. X-XI.

Ces fiches, empruntées au système de documentation des bibliothèques¹⁴⁵ comportent une page de titre qui communique les renseignements factuels sur l'exposition (le titre, le lieu, la date et le commissariat de Lucy Lippard) ; la liste des artistes exposés ; une préface à caractère institutionnel, ainsi qu'un organigramme qui détaille la composition de l'équipe administrative ; une liste des films diffusés pendant le temps de l'exposition sur les indications de Gerry Schum et Hollis Frampton ; les remerciements de Lucy Lippard, qui place Seth Siegelau en tête pour sa contribution dans la conception de l'exposition¹⁴⁶ ; une bibliographie ; une présentation des artistes exposés qui bénéficient chacun d'une fiche individuelle rédigée par les artistes eux-mêmes, à la demande de Lucy Lippard¹⁴⁷ ; enfin, des contenus critiques réalisés par un montage de Lucy Lippard à partir de citations d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art, entrecoupées des analyses de Lippard. La publication des catalogues des *Numbers Shows* sous forme de fiches ne constitue pas qu'un simple effet de style. Ce format développe une réflexivité de premier ordre avec cette série d'expositions. Il est en effet indissociable des recherches de Lippard relatives à ses méthodes de travail et sa position d'intermédiaire entre les artistes et le public qui en découle. Pour s'en convaincre, il est nécessaire de revenir sur les spécificités de chaque exposition de la série.

Bien que réunies sous la catégorie générique des *Numbers Shows*, les quatre expositions présentent des différences importantes. 557,087¹⁴⁸, la première de la série, a été organisée

¹⁴⁵ Lucy Lippard a commencé sa carrière en tant que documentaliste à la bibliothèque du MoMA.

¹⁴⁶ Sur la collaboration de Lucy Lippard et Seth Siegelau, voir Seth SIEGELAUB, Jo MELVIN, « Seth Siegelau in conversation with Jo Melvin », in Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres, Afterall, 2012, p. 250-262.

¹⁴⁷ Dans le courrier d'invitation qui leur était adressé, était jointe une fiche vierge à cet effet : « Joint à ce courrier vous trouverez une fiche de 10x15 cm. Veuillez entrer sur ces cartes – sur un côté seulement – les informations suivantes : a) nom, b) date de naissance, c) lieu de résidence, d) titre, dimensions, matériau, date de l'œuvre, e) une petite photo ou dessin de/sur l'œuvre, f) toute autre information que vous souhaitez inclure. La fiche que vous me renverrez sera photographiée et utilisée, de la même taille, comme votre contribution effective au catalogue ». Nous traduisons : « Enclosed please find one 4-inch by 6-inch file card. Please enter on this card – one side only – the following information : a) your name, b) birthdate, c) place of residence, d) title, size, material, date of piece, e) small photo or drawing of/about the piece, f) any other information you wish to include. The card you return to me will be photographed and used, same size, as your actual contribution to the catalogue. » Reproduit dans Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, op. cit., 2012, p. 158.

¹⁴⁸ Lucy LIPPARD, 557,087, Seattle Art Museum Pavilion, du 5 septembre au 5 octobre 1969. L'exposition réunissait les œuvres des artistes suivants : Vito Acconci, Morrie Alhadeff, Carl Andre, Keith Arnatt, Richard Artschwager, Michael Asher, Terry Atkinson, John Baldessari, Michael Baldwin, Robert Barry, Frederick (Rick) Barthelme, Iain Baxter, Gene Beery, Mel Bochner, William Bollinger, Jonathan Borofsky, Daniel Buren, Donald Burgy, Rosemarie Castoro, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Robert Dootson, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Anne Gerber, Dan Graham, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Edward Kienholz, Robert Kinmont, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol LeWitt, Roelof Louw, Duane Lunden, Thomas Maytham, Bruce McLean, Robert Morris, Bruce Nauman, New York Graphic Workshop, Denis Oppenheim, John Perreault, Adrian Piper, Polly Rawn, Robert Rohm, Allen Ruppersberg, Ed Ruscha, Robert Ryman, Fred Sandback, Alan Saret, George Sawchuk, Richard Serra, Randolph (Randy) Sims, Robert Smithson, Keith Sonnier, Frank Viner, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Virginia (Jinny) Wright.

sur invitation du Contemporary Art Council of the Seattle Art Museum¹⁴⁹, et s'est tenue au World's Fair Pavilion de Seattle qui est une antenne du musée. Elle présentait des œuvres au sein du Pavillon ainsi qu'à l'extérieur. Cette exposition repose sur un principe de décloisonnement qui se joue à plusieurs niveaux. D'un point de vue topologique, elle se déploie en partie à l'extérieur des espaces du World's Fair Pavilion, afin de sortir des limites institutionnelles et dans le même temps élargir les publics de l'art¹⁵⁰. D'un point de vue critique, le corpus de l'exposition a été réuni pour contrevenir aux catégorisations. Dans *Six Years*, elle revient sur l'analyse pour le moins sévère de Peter Plagens, qui avait qualifié les œuvres de l'exposition de « high-grade bullshit Canal Street art-thinking »¹⁵¹, dans son article pour *Artforum* du mois de novembre 1969 (cf. Annexes A, p. 121). Elle lui répond rétroactivement en déclarant, après l'avoir cité :

À vrai dire, cette exposition a été conçue comme un exercice de 'l'anti-goût', comme un recueil d'œuvres tellement diverses que le public aurait à se faire son propre avis sur des idées auxquelles il n'avait pas été confronté jusque-là. Ce n'était pas une exposition 'd'art conceptuel' ; si tel avait été le cas, il n'aurait certainement pas inclus les œuvres d'artistes comme Andre, [Bill] Bollinger, Hesse, Ryman, [Richard] Serra, etc.¹⁵²

Ainsi, dès 1969 Lucy Lippard engage une démarche visant à minorer le surplomb critique. Pour ce faire, elle entend déléguer au lecteur l'interprétation mais aussi le jugement des œuvres, ce qui sera poursuivi en 1973 avec son anthologie *Six Years*. Le format du catalogue est une réponse à ces préoccupations. L'absence de reliure a pour effet de revaloriser le rôle du lecteur. Dans son introduction à *Six Years*, Lippard souligne que l'intention était que le lecteur puisse « se débarrasser » (*discard*) de ce qu'il trouvait

Avec les films de : Robert Barry, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Robert Huot, Ken Jacobs, George Landow, Claes Oldenburg, Richard Serra, Paul Sharits, Michael Snow et Joyce Wieland, le programme Land Art de Gerry Schum.

¹⁴⁹ Ce groupe était dirigé par Anne Focke, qui avait aussi la charge des programmes d'éducation au Seattle Art Museum, et Virginia Wright, collectionneuse avisée d'art contemporain originaire de New York et directrice de sa galerie « Current Editions », qui présentait entre autres les œuvres de Robert Rauschenberg, Andy Warhol et Kenneth Noland. Le Seattle Art Museum n'a pas eu de conservateur d'art moderne et contemporain avant 1975. Jusqu'à cette date, le Council avait donc la charge de la programmation moderne et contemporaine, et ce dans une relative liberté due au manque d'intérêt porté par le musée pour ces questions modernes et contemporaines tout autant que pour son antenne qu'est le Pavillon. Voir Cornelia BUTLER, « Women – Concept – Art : Lucy R. Lippard's Numbers Shows », Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵¹ LIPPARD, *Six Years*, *op. cit.*, p. 111. Afin de rendre compte au mieux du ton employé, nous avons préféré ne pas proposer de traduction française des propos de Plagens.

¹⁵² *Idem*. Nous traduisons : « Actually, this show was conceived as an exercise in 'anti-taste', as a compendium of varied work so large that the public would have to make up its own mind about ideas to which it had not been previously exposed. It was not a 'concept art' show ; had it been, it would most certainly not have included the work of artists like Andre, [Bill] Bollinger, Hesse, Ryman, [Richard] Serra, etc. »

inintéressant¹⁵³. Les fiches offrent aussi la possibilité au propriétaire du catalogue de réarranger le contenu au gré de ses propres analyses et raisonnements¹⁵⁴. L'économie du catalogue est donc étroitement articulée aux recherches de Lippard relatives au nivellement des hiérarchies entre l'art, le public et le critique-commissaire d'exposition, et ce en cohérence avec ses recherches sur le décloisonnement des catégories artistiques et des lieux de l'art.

La deuxième exposition intitulée *955,000*¹⁵⁵ reprend le même principe de déterritorialisation. Elle s'est en effet tenue en deux lieux intérieurs, à la Vancouver Art Gallery et à la Student Union de l'Université de Colombie Britannique, ainsi que dans différents endroits de la ville. Le corpus est celui de *557,087* augmenté de nouvelles œuvres, notamment celles d'artistes canadiens. L'exposition de Vancouver diffère de celle de Seattle du fait de la présence d'artistes supplémentaires, de la modification de certaines œuvres entraînée par leur dépendance au contexte d'exposition¹⁵⁶, ainsi qu'en raison de la méthode de Lippard qui consiste à activer les œuvres à partir d'une logistique disponible sur site. Dans une communication datée de 2010, Lucy Lippard précise :

Mais le nombre important de pièces en extérieur a changé radicalement entre l'automne 1969 et janvier 1970, en partie à cause des vœux des artistes, et en partie à cause des ressources disponibles. Il n'y avait pas de budget pour le transport ou l'exécution professionnelle pour aucune des expositions. Je ne pensais pas à cela lorsque j'ai fait ces expositions en 1969-70, mais avec le recul la création et l'installation de tous ces projets imaginés requéraient une

¹⁵³ *Ibid.*, p. XI. « L'idée était que le lecteur puisse se débarrasser de ce qu'elle ou il trouvait inintéressant ». Nous traduisons : « The idea was that the reader could discard whatever s/he found uninteresting. »

¹⁵⁴ La possibilité du mélange et l'absence d'ordre ne sont toutefois plus respectées aujourd'hui, les archives conservant les catalogues dans leurs fonds ayant soigneusement organisé les fiches en reproduisant la logique éditoriale répandue qui fait succéder titre, exergues, notes du directeur de la publication, puis fiches des artistes organisées par ordre alphabétique. Par ailleurs, du fait même du principe de provenance qui gouverne toute archive, certaines institutions telles que la Tate Gallery Library sont attentives à ce que cet ordre ne soit pas dérangé lors de la consultation.

¹⁵⁵ Lucy LIPPARD, *955,000*, Vancouver Art Gallery, du 13 janvier au 8 février 1970. Avec les œuvres des artistes : Vito Acconci, Carl Andre, Keith Arnatt, Richard Artschwager, Terry Atkinson, John Baldessari, Michael Baldwin, Robert Barry, Frederick (Rick) Barthelme, Gene Beery, Mel Bochner, William Bollinger, Jonathan Borofsky, Daniel Buren, Donald Burgy, Rosemarie Castoro, Greg Curnoe, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Christos Dikeakos, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Dan Graham, Hans Haacke, Alex Hay, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Edward Kienholz, Robert Kinmont, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol LeWitt, Roelof Louw, Duane Lunden, Bruce McLean, Robert Morris, Bruce Nauman, N.E. Thing Co., George Nicolaidis, New York Graphic Workshop, Denis Oppenheim, John Perreault, Adrian Piper, Robert Rohn, Allen Ruppersberg, Ed Ruscha, Robert Ryman, Fred Sandback, George Sawchuk, Richard Serra, Randolph (Randy) Sims, Robert Smithson, Keith Sonnier, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson.

Avec les films de : Robert Barry, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Robert Huot, Ken Jacobs, George Landow, Claes Oldenburg, Richard Serra, Paul Sharits, Michael Snow et Joyce Wieland, le programme Land Art de Gerry Schum.

¹⁵⁶ Par exemple, *Ghetto Boundary Project* de John Baldessari, qui consiste à coller des cartels portant le titre « Boundary » suivis d'une définition du « ghetto » issue du dictionnaire tout autour d'un quartier donné. Le terme « ghetto » est défini comme suit : « aire densément peuplée par des groupes minoritaires résultant souvent de contraintes économiques ou sociales ». Nous traduisons : « a thickly populated area inhabited by minority groups often as a result of social or economic restrictions ».

connaissance des lieux que je n'avais pas. J'ai donc été chanceuse d'obtenir beaucoup d'aide pour trouver et ramener les matériaux, localiser les sites et à vrai dire construire les œuvres en accord avec les instructions souvent vagues des artistes. Mes collaborateurs étaient tous bénévoles – artistes locaux et professionnels de l'art (*art workers*) ; nous avions tous la vingtaine ou la trentaine, tout comme la plupart des artistes¹⁵⁷.

557,087 apparaît alors comme une matrice de la série, mais sans pour autant être une origine indépassable. La souplesse du format du catalogue permet d'accompagner cette dynamique prospective, en ajustant les contenus aux changements qui interviennent à chaque version de la série. Dans le cas de 955,000 il a suffi d'ajouter quelques fiches supplémentaires. Ce qu'échoue à faire le catalogue de *When Attitudes Become Form*, qui reste identique au fil de l'itinérance de l'exposition vers Krefeld et Londres, et ce malgré la présence de nouveaux artistes, qui restent absents du catalogue¹⁵⁸.

La troisième version des *Numbers Shows* est intitulée 2,972,453¹⁵⁹. Elle s'est tenue au Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires en 1970. Bien que considérée comme étant dans la continuité des deux précédentes, cette exposition présente les œuvres d'artistes qui étaient tous absents à Seattle et Vancouver, et s'appuie sur une méthode différente. L'idée de cette exposition est née à la fin de l'année 1968, à l'occasion d'un voyage de Lucy Lippard à Buenos Aires. En septembre 1968, elle est invitée avec le critique Jean Clay à constituer le jury d'un nouveau prix intitulé « Materiales : nuevas técnicas, nueva expresión ». Elle rencontre alors Jorge Glusberg, fondateur et directeur du CAYC, qui la sollicite pour une version argentine des *Numbers Shows*¹⁶⁰. 2,972,453 est l'occasion pour Lippard de travailler plus spécifiquement sur la problématique des

¹⁵⁷ Lucy LIPPARD, « Imagine Being Here Now : Towards a Multicentered Exhibition Process », transcription de conférence, The Falmouth Convention, Cornouailles, le 20 mai 2010. URL <http://thefalmouthconvention.com/record-2/keynote-lucy-lippard-2/keynote-lucy-lippard> Nous traduisons : « (...) But the large number of outdoor pieces changed drastically between fall 1969 and January 1970, in part because of the artists' wishes, in part because of the resources available. There was no budget for transportation or professional execution at either venue. I wasn't thinking of this when I did these shows in 1969-70, but in retrospect the creation and installation of all these imagined projects required a knowledge of place I didn't have. So I was lucky to get a lot of help finding and hauling around materials, locating sites and actually building pieces according to the artist's often fuzzy instructions. My collaborators were all volunteers – local artists and art workers ; we were all in our 20s or 30s, as were most of the artists. »

¹⁵⁸ Pour la venue de l'exposition à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, Charles Harrison a imposé la condition d'ajouter sa propre sélection d'artistes anglais, parmi lesquels Victor Burgin, qui exposa *Photopath* (1967).

¹⁵⁹ Lucy LIPPARD, 2,972,453, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, du 4 au 23 décembre 1970. L'exposition présentait les œuvres des artistes suivants : Eleanor Antin, Siah Armajani, David Zskevold, Stanley Brouwn, Victor Burgin, Pier Paolo Calzolari, Don Celender, James Collins, Christopher Cook, Gilbert & George, Ira Joel Haber, Richards Jarden.

¹⁶⁰ Sur le voyage de Lucy Lippard à Buenos Aires, voir Pip DAY, « Locating '2,972,453' : Lucy Lippard in Argentina », in Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, op. cit., p. 78-97.

expositions itinérantes. Elle développe ce qu'elle nomme une « suitcase exhibition »¹⁶¹, c'est-à-dire une exposition qui puisse tenir dans une valise avant d'être montée par la voie des protocoles, statements et œuvres textuelles des artistes. C'est ainsi qu'à l'exception des autres, *2,972,453* n'a pas été assemblée par Lippard qui a livré son exposition sans faire le voyage jusqu'à Buenos Aires pour l'installer. La réflexivité entre la méthode de travail dite de la « suitcase exhibition » et le format des catalogues amorce une dynamique autoréférentielle qui se confirme avec la dernière des quatre expositions de la série.

Intitulée *c.7,500*¹⁶², elle s'est tenue en 1973 au California Institute of the Arts de Valencia avant de voyager dans sept villes. Elle se démarque des autres par un corpus d'œuvres exclusivement conceptuelles et produites par des artistes femmes, inaugurant ainsi son engagement féministe dans son activité critique. À l'occasion de cette exposition, les recherches de Lippard relatives au catalogue et aux méthodes commissariales perdent de leur élan. Elle applique des formules dorénavant stables et dont l'efficacité a été éprouvée. Ceci peut s'expliquer par sa volonté d'accompagner les artistes femmes dans leur quête de légitimité institutionnelle. En reconduisant les éléments distinctifs de ses expositions, dorénavant célébrées pour leur qualité, Lippard entend faire bénéficier à ces artistes de la réputation des *Numbers Shows*. Dans une interview avec Hans Ulrich Obrist datée de 2007, elle déclare en effet que ses expositions dédiées aux artistes femmes sont les moins innovantes du point de vue du commissariat d'exposition, mais qu'elle a accepté de les organiser ainsi afin de participer à la reconnaissance de leur travail :

(...) parce que les femmes voulaient être dans des expositions et qu'elles voulaient qu'on écrive sur elles dans les revues je me suis dit que je ne pouvais pas les laisser à ce moment parce que j'étais un peu plus connue que d'autres femmes auteures, et que je pouvais avoir un impact sur les femmes sur qui on écrivait¹⁶³.

¹⁶¹ Terme proposé dans Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », in *Six Years*, *op.cit.* p. IX.

¹⁶² Lucy LIPPARD, *c.7,500*, Gallery A-402, California Institute of the Arts, Valencia, du 14 au 18 mai 1973 – The Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, du 19 juin au 31 juillet 1973 – Moore College of Art, Philadelphia, Pennsylvania, du 21 septembre au 9 octobre 1973 – Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, du 16 novembre au 16 décembre 1973 – The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, du 23 décembre 1973 au 14 janvier 1974 – 48 Earlham Street, Covent Garden, Londres, du 8 au 26 avril 1974 – A.I.R. Gallery, New York, du 1^{er} au 15 juin 1974 – And/Or Gallery, Seattle, du 19 septembre au 6 octobre 1974 – Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York, du 16 octobre au 14 novembre 1974. L'exposition présentait les œuvres des artistes suivantes : Renate Altenrath, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Jacki Apple, Alice Aycock, Jennifer Bartlett, Hanne Darboven, Agnes Denes, Doree Dunlap, Nancy Holt, Poppy Johnson, Nancy Kitchel, Christine Kozlov, Suzanne Kuffler, Pat Lasch, Bernadette Mayer, Christiane Möbus, Rita Myers, Renee Nahum, N.E. Thing Co. Ltd., Ulrike Nolden, Adrian Piper, Judith Stein, Athena Tacha, Mierle Laderman Ukeles, Martha Wilson.

¹⁶³ Hans-Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 223. Nous traduisons : « (...) because women wanted to be in exhibitions and they wanted to be written about in magazines and I felt that I shouldn't leave at this point because I was a little better known than some of the women writers, and I could have some impact on women being written about. »

Les *Numbers Shows* sont donc une série d'expositions résolument prospectives, dont les catalogues ne sont pas un effet annexe des recherches. Le format des fiches non reliées est d'une grande cohérence avec les réflexions méthodologiques de Lippard centrées sur son rôle d'intermédiaire entre l'art et le public, et sur les modalités de matérialisation et de production des expositions. Un examen hâtif pourrait laisser penser que les fiches des catalogues sont aussi celles utilisées par Lucy Lippard pour activer les œuvres, mais tel n'est pas le cas. Il s'agit bien d'un catalogue pensé comme tel, et non une compilation de protocoles comme l'est par exemple la boîte *Water Yam* de George Brecht¹⁶⁴. Le courrier d'invitation de participation à l'exposition envoyé par Lippard aux artistes est explicite à ce sujet :

Cher [artiste]

J'aimerais que votre œuvre soit montrée dans une grande exposition au Seattle World's Fair Pavilion qui s'ouvrira le 4 septembre 1969, et voyagera dans trois autres musées de la côte Ouest.

Il y a aura quelques peintures et sculptures dans des médiums non traditionnels, une large section de documents, photographies, livres, et projets conceptuels, et des pièces extérieures (ou intérieures) qui peuvent sortir et aller dans la ville et le paysage environnant ou n'importe quel lieu que vous choisissiez.

Il n'y a pas de thème en tant que tel ; le titre sera différent dans chaque ville ; il n'y a aucune limitation dans la conception hormis financière. Je n'ai pas le budget pour transporter des choses lourdes ou exécuter des projets onéreux.

Ce que j'aimerais c'est plusieurs propositions pour que je puisse choisir celle qui semble la plus faisable. Je ne saurai pas exactement où j'en suis des dépenses jusqu'à ce que j'ai reçu les projets, mais je sais avec certitude qu'ils ne paieront pas les frais de voyage des artistes pour Seattle, etc., ça doit donc être quelque chose que je peux réaliser avec l'aide d'amis et de bénévoles. Si vous avez besoin d'informations particulières – les plans de sol du pavillon (c'est immense, et beaucoup d'espace au mur), cartes de la ville, etc. – dites-le moi.

Le catalogue (texte aussi) sera dactylographié sur des fiches non reliées de 12,5 x 20,30 cm et les projets peuvent être changés dans chaque ville (des fiches vont probablement être

¹⁶⁴ *Water Yam* est une boîte éditée pour la première fois en 1962 à New York par Fluxus Edition, suivie de rééditions en 1965 et 1969 toujours par Fluxus Edition, en 1972 par Daniel Templon à Paris, et en 1986 par Irmeline Lebeer à Bruxelles. Cette boîte contient 96 cartes-événements, non reliées, qui sont les supports de l'activation des *events* de Brecht par le spectateur-lecteur.

ajoutées à chaque lieu). Vous pouvez me dire comment et quelles informations et reproductions vous voulez sur votre fiche.

Le plus vite j'ai des nouvelles de vous le mieux c'est, et pouvons-nous espérer être en mesure de réaliser plus de projets ambitieux. L'adresse est ci-dessus.

Merci, Lucy R. Lippard¹⁶⁵.

Par le processus d'organisation de l'exposition, aucune confusion n'est donc permise entre la formulation des instructions par les artistes et le catalogue. Ce qui n'empêche aucunement les artistes de s'emparer de la possibilité de détourner le catalogue et de tenter de l'augmenter du statut d'œuvre. Nombre d'entre eux ont conçu des fiches ambivalentes, qui communiquent des informations qui sont tout à la fois les instructions qui précèdent l'activation de l'œuvre et une documentation qui lui est postérieure. Les temps de l'œuvre y sont contractés, conférant au catalogue un statut multiple qui combine les étapes du processus, de l'activation et de la trace. Toutefois, du point de vue de Lucy Lippard, le catalogue a été conçu au titre de sa fonction de transmission des informations relatives à l'exposition.

Ainsi, si la dimension de plus en plus autoréférentielle des catalogues des *Numbers Shows*, ainsi que leur plasticité singulière contribuent à conférer à Lippard un statut d'auteure, le plein investissement de la fonction médiologique du catalogue tout autant que ses contenus permettent de préciser que Lucy Lippard inscrit solidement son activité dans le champ commissarial et critique, et non dans une prétention à faire œuvre. Sur ce point, il est également nécessaire de lever l'ambiguïté que peut amener la réalisation par Lippard des œuvres des artistes sur les sites des expositions, en rappelant que cette méthode est en parfaite adéquation avec les démarches concernées, lesquelles font de la délégation une

¹⁶⁵ Courrier reproduit dans Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, op. cit., p. 31. Nous traduisons : « Dear [artist]. I'd like your work to be in a large exhibition at the Seattle World's Fair Pavilion opening Sept. 4, 1969, it will also travel to three other museums on the West Coast. There will be a few paintings and sculptures in unconventional media, a large section of documents, photographs, books, and conceptual projects, and outdoor (or indoor) pieces which can go out into the city and surrounding landscape or wherever you choose. There is no theme as such ; the title will be different in each city ; there is no limitation to conception except financial. I don't have the budget to ship heavy things or execute expensive projects. What I'd like is several propositions so I can choose the one that seems most feasible. I won't know exactly where I stand on expenses until all the projects are in, but I do know they won't pay the artists' expenses to Seattle, etc., so it has to be something I can execute with the help of friends and volunteers. If you need specific information – floor plans of the pavilion (it's huge, and lots of wall space), maps of the city, etc. – let me know. The catalogue (text too) will be typed on loose 5x8" index cards and projects can be changed for each city (cards will probably be added [at] each place). You can tell me how you'd like what information and reproduction on your card. The faster I hear from you the better, and the more hope of being able to do more ambitious projects. Address is above. Thanks, Lucy R. Lippard. »

composante pleine et entière des œuvres. Tous ces éléments invitent à récuser l'affirmation de Peter Plagens sur le devenir-artiste de Lippard.

1.2.3 Une actualisation de la transposition d'art

À la différence des recherches contemporaines de Seth Siegelaub, les catalogues de Harald Szeemann, Wim Beeren et Lucy Lippard ne procèdent pas d'une recherche d'exposition éditée autonome. Bien au contraire, ils investissent pleinement la fonction du catalogue en tant que lieu d'enregistrement et vecteur de diffusion des informations relatives à l'exposition dont ils sont déduits. Ils ont par ailleurs en commun de multiplier les emprunts à différents systèmes de documentation qui permettent de manifester le régime de l'information adopté. D'une part, classeurs, dossiers, fichiers donnent lieu à une déconstruction ou à une sortie du codex¹⁶⁶, qui rejettent la lecture linéaire d'un raisonnement dialectique au profit de la consultation et du croisement d'informations. Ces formats répondent à la tentative de revaloriser la parole des artistes et le rôle du lecteur dans les opérations d'interprétation – sur ce dernier point, les catalogues des *Numbers Shows* sont les plus aboutis des trois exemples étudiés – pour générer un espace collectif et déhiérarchisé. D'autre part, les procédés stylistiques employés résonnent fortement avec nombre d'œuvres contemporaines¹⁶⁷, et posent la question de la part mimétique de ces catalogues. Les analyses précédentes ont invalidé l'hypothèse d'une tentative de faire œuvre. De nombreuses études se sont également penchées sur cette problématique à partir

¹⁶⁶ D'autres projets remarquables peuvent être mentionnés, parmi lesquels les trente-trois « kassettenkataloge » publiés par le Städtisches Museum de Mönchengladbach entre 1967 et 1978, à l'initiative de Johannes Cladders, et qui consistent en des boîtes d'un format de 17x21 cm qui peuvent réunir des multiples, des éditions d'artistes, ainsi que la documentation de l'exposition. Voir Jérôme DUPEYRAT, thèse de doctorat non publiée soutenue en 2012, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, sous la direction de Leszek BROGOWSKI, université Rennes 2 Haute-Bretagne, p. 131. Également, les « Art & Project Bulletins » publiés de 1968 à 1989 par la galerie « Art & Project » à Amsterdam dirigée par Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn, qui consistent en un feuillet de format A3 plié en deux pour former un livret de format A4, dont l'un des volets annonce les expositions de la galerie et fait office de carton d'invitation, et les trois autres présentent la création originale d'un artiste. Chaque bulletin était envoyé par la poste ou mis à disposition du public dans la galerie. Voir Marie BOIVENT, *La revue d'artiste : enjeux et stratégies d'une pratique artistique*, op. cit., p. 303-309.

¹⁶⁷ Pour ne citer que quelques exemples : *Card File* de Robert MORRIS, 1962, premier fichier d'artiste ; *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* de Mel BOCHNER, 1966, qui consiste en une exposition à la School of Visual Arts de New York présentant cent documents d'artistes, mathématiciens, biologistes, architectes, musiciens et chorégraphes photocopiés sur quatre exemplaires, réduits au format papier standard et présentés dans quatre classeurs aux contenus identiques sur quatre socles ; également de Mel BOCHNER, *Misunderstandings. A Theory of Photography*, 1970, œuvre éditée par Marian Goodman dans la boîte nommée *Artists & Photographs*, comportant 10 fiches sous enveloppe, sans ordre, avec neuf citations manuscrites vraies ou fausses portant sur la photographie et attribuées à des auteurs célèbres ; l'œuvre de Mel RAMSDEN, *The Black Book*, 1967, qui se présente comme un dictionnaire du nouvel art élaboré à partir de définitions empruntées au langage commun ; les usages de la correspondance et des tampons dans le « Mail Art » ; *Water Yam* de George BRECHT, voir note de bas de page 165.

d'une comparaison avec les livres d'artistes, et n'ont pas non plus permis de conclure en faveur de leur acquisition d'un statut d'œuvre¹⁶⁸. Il semble souhaitable de considérer ces catalogues par le prisme de l'histoire des écrits sur l'art.

Émerge alors l'hypothèse d'une actualisation de la transposition d'art, tradition critique qui consiste à rechercher des modalités de discours qui soient à même de traduire les œuvres sans les trahir, et ce par la voie de l'imitation¹⁶⁹. Ces enjeux de la transposition d'art ne sont en rien différents des horizons éthiques du régime critique de l'information. À ce titre, il est possible d'envisager les porosités entre les formats de ces catalogues et les œuvres qui leur sont contemporaines comme procédant de la recherche d'un espace de remédiation fidèle et cohérent. La question n'est pas tant de savoir si ces critiques-commissaires d'exposition s'inscrivent sciemment dans l'héritage de la transposition, mais de souligner que leurs démarches, et les réponses qu'ils proposent aux problématiques soulevées, poursuivent des questionnements qui traversent l'histoire des écrits sur l'art. Qui plus est, cela permet de déplacer la considération de ces opérations stylistiques depuis un registre d'analyse qui ferait de ces imitations le symptôme de tentatives de faire œuvre et conduirait à conclure en faveur de l'usurpation d'un statut d'artiste, vers des considérations plus fertiles sur les recherches des intermédiaires relatives à leurs modalités d'exercice et à leur capacité de rendre compte des pratiques artistiques sans les trahir.

1.2.4 Contre l'interprétation : Lucy Lippard, vers une esthétique de l'information

Comme cela été souligné au préalable, le style pour l'information procède de la recherche d'un vocabulaire éditorial articulé aux méthodes collaboratives employées par les

¹⁶⁸ Voir notamment Marie BOIVENT, « Revues d'artistes, revues de galeries », *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p. 297-314 ; Jérôme DUPEYRAT, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, op. cit. ; Michel GAUTHIER, « Dérives périphériques », in Patricia FALGUIÈRES, Roland RECHT (dir.), *Du catalogue. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56/57, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 129-147 ; Anne MOEGLIN-DELCROIX, « Learn to read art », *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, op. cit., p. 151-205 ; Anne MOEGLIN-DELCROIX, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », in Patricia FALGUIÈRES, Roland RECHT (dir.), *Du catalogue. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, op. cit., p. 95-117.

¹⁶⁹ Denis Diderot et Charles Baudelaire sont parmi les critiques à avoir produit des textes exemplaires de la transposition d'art. Sur la question de la transposition d'art, voir notamment : Peter COOK, « Critique d'art et transposition d'art : autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (Salon de 1880) », *Romantisme. Images en texte*, n°118, 2002, p. 37-53. URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1161 ; Fabien DESSET, « La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'ekphrasis : l'exemple de Percy Bysshe Shelley », *Itinéraires*, 2014-2 / 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/2432> ; Mark EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkin, 1987 ; James A.W. HEFFERNAN, *Museum of Words : the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

commissaires d'exposition. Ces dernières répondent à l'inquiétude de rendre compte des spécificités des pratiques artistiques qui ne font plus de l'objet l'unique pivot de l'œuvre, tout autant qu'elles s'associent aux revendications des artistes relatives à la maîtrise des discours sur leurs œuvres. Dans ce contexte, et par-delà les questions de style, les réflexions méthodologiques des intermédiaires sont structurées par la notion d'immédiateté. D'une part, Seth Siegelaub, Ursula Meyer et Lucy Lippard s'accordent pour déclarer que le régime des œuvres conceptuelles et post-minimales permet de diffuser l'art lui-même par voie éditoriale, et non plus sa reproduction. D'autre part, la diffusion de la parole des artistes et la reconnaissance de leur compétence à prendre en charge l'élucidation de leurs œuvres frappent d'inanité l'opération de jugement, et induisent de redéfinir les modalités de l'interprétation critique. Afin de satisfaire à cet horizon d'immédiateté, les intermédiaires recourent ainsi à divers formats éditoriaux aptes à encadrer leurs recherches.

Dans le cadre de la problématique spécifique relative à l'interprétation critique, les recherches de Lucy Lippard se distinguent par une tentative plus marquée d'inclure le lecteur dans les opérations d'interprétation. La délégation de cette attribution au public est pensée à l'aune des ruptures esthétiques opérées par les œuvres présentées dans ses expositions. Cet argumentaire est patent dans l'orientation des analyses qu'elle développe au sein des catalogues des *Numbers Shows*¹⁷⁰. Par le biais des citations que Lippard a agencées et des commentaires qui les accompagnent, elle développe un propos sur la nécessaire valorisation de la place du spectateur (cf. Annexes A, p. 112). Elle défend que l'impermanence des formes, consécutive à la matériologie des œuvres et à leur dépendance à un contexte ; leur fragmentation spatiale et temporelle ; ainsi que les porosités entre les disciplines caractérisent un art dont le cœur des recherches est l'expérience du spectateur (*experience-oriented art*¹⁷¹), davantage que l'élaboration d'une œuvre-objet :

Et s'il existe une caractéristique particulière à ce groupe d'artistes (choisis sans thème en tête), par coïncidence elle s'avère être un attachement à l'expérience physique, et aux gens plus qu'aux choses¹⁷².

¹⁷⁰ Lucy LIPPARD (dir.), *Numbers Shows*, *op. cit.*

¹⁷¹ Lucy LIPPARD (dir.), 2,972,453, *op. cit.*, np.

¹⁷² *Ibid.* Nous traduisons : « And if there is any particular character to this group of artists (chosen with no theme in mind) it has coincidentally turned out to be an emphasis on physical experience, and on people rather than things ».

Ses analyses sont articulées au contexte technologique, économique et social de l'époque, et étayées par une histoire de l'art récente – le minimalisme est identifié comme précédent généalogique, alors que sont précisés les écarts importants avec le Pop Art. Ce faisant, Lucy Lippard s'applique à proposer des éléments d'élucidation des œuvres qui inscrivent ses écrits dans les catégories de l'histoire de l'art et de la critique d'art, sans toutefois proposer un commentaire explicatif qui procéderait d'une logique de dévoilement du sens, ni produire une évaluation sur la réussite des œuvres. Leur appréciation est confiée au lecteur, sur la base du croisement des informations – qu'elles soient de « première main » ou de « seconde main » – qui lui sont fournies dans l'ensemble du catalogue. Conjointement, la contribution directe des artistes au catalogue, ainsi que la juxtaposition indifférenciée d'écrits d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art mettent à mal les divisions traditionnelles entre les disciplines et les statuts, et distancient la formulation d'un discours sur les œuvres dont la seule autorité reviendrait à Lippard. Le format des fiches participe à ce nivellement des hiérarchies, l'absence de reliure permettant de n'imposer aucun ordre stable et donné a priori, et ainsi aucune préséance. Ainsi, le format de ces catalogues s'articule aux contenus critiques pour construire une économie éditoriale propice à destituer le commissaire-critique de sa position surplombante, en ouvrant l'opération d'interprétation aux artistes tout autant qu'aux lecteurs. Fiches, photographies, index, aphorismes, associés à une multiplicité de paroles ont pour horizon d'informer, de renseigner, c'est-à-dire guider et accompagner le lecteur dans ses propres raisonnements.

C'est au tire de cette relation entre les caractéristiques formelles des publications et la réception critique qui en découle que la notion d'esthétique est avancée. S'esquisse alors la construction d'un régime spécifique de réception critique, dans lequel l'information apparaît comme le socle d'une position qui suppose de transmettre l'art à un public, sans imposer un discours unique et autoritaire, ni substituer à l'art un commentaire explicatif. Pour autant, il ne s'agit pas non plus de rendre compte de manière neutre et impartiale des développements de la création artistique contemporaine. Cette position, loin de se réclamer de toute forme d'objectivité, est nourrie par un volontarisme assumé en faveur des démarches artistiques dont elle assure la visibilité. Lippard entend se situer entre le commentaire neutre et objectif et l'interprétation surplombante, par la voie d'une articulation serrée entre l'art, la critique et le public.

Ces recherches sur l'articulation art-critique-lecteur sont à resituer dans le contexte intellectuel de l'époque, hanté par « la mort de l'auteur ». Les années 1960 sont très occupées par un réexamen des « privilèges du sujet », selon les termes de Michel Foucault¹⁷³. Dans les pratiques artistiques, cela se manifeste notamment par une place importante aménagée au « regardeur », dans la filiation de l'œuvre de Marcel Duchamp qui connaît une réception importante au sortir de la Deuxième Guerre mondiale¹⁷⁴. Dans le contexte académique, ces problématiques sont largement explorées par la méthode structuraliste. Si cette dernière ne peut être résumée en un bloc homogène ni même réduite à quelques points thématiques, elle peut être caractérisée comme ayant produit une conception du sujet dépendant¹⁷⁵. Sans être nié ni même destitué, le sujet est repensé au sein de dynamiques collectives et transindividuelles. La théorie de la critique littéraire s'est particulièrement confrontée à ces redéfinitions de la place du sujet pour penser les modalités de son exercice¹⁷⁶.

L'un des personnages centraux de ces discussions qui confinent à la querelle est Roland Barthes, dont l'article « La mort de l'auteur » est un texte incontournable, qui a bénéficié – et bénéficie encore – d'une réception écrasante. Publié pour la première fois en 1967 dans la revue *Aspen Magazine*¹⁷⁷, il connaît une large diffusion et ne peut être ignoré en tant que socle théorique fondamental de l'époque pour éclairer cette étude. Dans cet article, Barthes appelle de ses vœux un renouvellement de la critique littéraire par le biais d'une méthode qui ne supposerait plus de lire les textes à l'aune de la personne-auteur considérée au titre de « son histoire, ses goûts, ses passions ». Ce concept d'auteur, hérité de la découverte de

¹⁷³ Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Littoral. Revue de psychanalyse. N°9 La Discursivité*, op. cit.

¹⁷⁴ Que l'on pense notamment à John CAGE, Robert RAUSCHENBERG (*Erased de Kooning Drawing*, 1953), au happening (notamment Allan KAPROW qui redéfinit les spectateurs en participants), et à l'art conceptuel qui développe des dispositifs faisant appel à l'intellection du regardeur.

¹⁷⁵ Notamment les travaux de Claude LÉVI-STRAUSS, Roland BARTHES, Michel FOUCAULT, Louis ALTHUSSER et Jacques DERRIDA.

¹⁷⁶ En témoin un colloque qui s'est tenu en 1966 à Cerisy-la-Salle, qui avait pour titre *Les chemins actuels de la critique*, et réunissait les représentants de ce qui a depuis lors été désigné comme « nouvelle critique ». Les communications font état d'une référence importante aux sciences humaines dans les méthodes et de l'introduction des outils structuralistes dans l'approche du texte littéraire, et attestent que les débats se cristallisent particulièrement sur les problématiques de l'auteur et du sujet, sous-tendues par la question de savoir si le critique est lui-même créateur d'une œuvre. Georges POULET (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967. Avec les contributions, par ordre d'intervention, de : Georges POULET, G.W. IRELAND, Aldo ROSSI, Paul DE MAN, Jean ROUSSET, Walter INCE, Boris DE SCHLOEZER, Raymond JEAN, Jean-Pierre RICHARD, Gérard GENETTE, Serge DOUBROVSKY, Gérald ANTOINE, Jean TORTEL, Jacques ROGER, Jean RICARDOU, René GIRARD, Maurice Jean LEFEBVE, Jacques LEENHARDT, Dominique NOGUEZ.

¹⁷⁷ Roland BARTHES, « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n° 5-6, automne-hiver 1967, np. Publié en français en 1968 : Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Mantéa*, n°5, 1968. Rééd. in Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 63-70.

l'individu par la modernité, mène à l'écueil de la quête des origines de l'œuvre, réduite à une relation biographique et psychologique avec celui qui l'a produite :

L'*explication* de l'œuvre est toujours recherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa 'confiance'¹⁷⁸.

À partir des analyses de la linguistique sur le processus d'énonciation, il requalifie l'auteur comme n'étant « rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne » »¹⁷⁹. Pour Barthes, se départir de la quête des origines implique de revenir à l'écriture et au langage. En guise d'exemples d'ébranlement de cet « empire de l'Auteur », il cite les œuvres de Mallarmé, de Paul Valéry, mais aussi de Proust, ainsi que le développement de l'écriture automatique par les Surréalistes et le théâtre de Bertolt Brecht. Par leurs biais, il redéfinit l'auteur en scripteur, c'est-à-dire un sujet écrivant dégagé des notions de représentation et d'expression, étranger aux positions d'antécédence et de surplomb avec son propre texte. Il poursuit en qualifiant le texte d' « espace à dimensions multiples », citationnel, dans lequel s'enchevêtrent d'autres textes, antérieurs sans toutefois être originels. Cette disqualification de l'Auteur comme origine a pour conséquence de libérer la polysémie de l'œuvre, et dans le même temps de l'émanciper du pouvoir de la critique.

L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur. Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être suivie, « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption

¹⁷⁸ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 66.

systematique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'*écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologie, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi¹⁸⁰.

Barthes conclut son texte par la célèbre déclaration de « l'avènement du lecteur ». Les enjeux sont éminemment politiques et polémiques, car ils sous-tendent la fin de l'hégémonie de la critique comme détentrice d'un discours de vérité sur les œuvres, et avec elle la fin d'une autorité de classe :

Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur¹⁸¹.

Le refus de l'explication – le « déchiffrement » – du sens de l'œuvre au profit du respect de sa polysémie constitue la pierre de touche d'une méthode qui entend destituer le critique de sa position autoritaire, perçue comme néfaste pour les œuvres et socialement condamnable. Ces termes résonnent fortement avec les préoccupations qui sont au cœur de l'occurrence critique du régime de l'information. Bien plus que d'insister sur l'influence du structuralisme, ni même de classer les objets du corpus comme étant « structuralistes » – proposition qui serait pour le moins vague –, ce rappel contextuel permet de dessiner le climat de réflexions intenses relatives aux modalités d'exercice de la critique, lesquelles se concentrent sur le positionnement du critique en tant que sujet, et refusent massivement son autorité surplombante.

En 1964, dans son texte « Against Interpretation »¹⁸², qui a été particulièrement remarqué dans ce contexte de crise de la critique, Susan Sontag considère elle aussi que la destitution

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 68.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 69.

¹⁸² Susan SONTAG, « Against Interpretation », *Evergreen Review*, n°34, décembre 1964, New York, Grove Press, p. 76-80. Rééd. in Susan SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Londres, Penguin Classics, 2009 p. 4-13.

du pouvoir du critique passe par l'abandon de l'opération d'interprétation. Elle y définit l'interprétation comme étroitement liée à un régime mimétique des œuvres hérité des conceptions platoniciennes et aristotéliennes, et qui suppose que l'art soit toujours un « réalisme », une représentation. Ce régime appelle à une défense de l'art fondée sur une séparation de la « forme » et du « contenu », d'où résulte une acception qui fait du contenu l'essence de l'œuvre et sa forme un accessoire. Cette distorsion et ce déséquilibre entre forme et contenu caractérise, selon Sontag, le cœur de la théorie mimétique. L'essai se poursuit par un pamphlet contre cette hégémonie du contenu, qui devient nuisance et « philistinisme » dans le cadre des pratiques contemporaines. Or, l'interprétation en tant qu' « acte conscient de l'esprit qui illustre un certain code, certaines 'règles' »¹⁸³, procède de ce système tout autant qu'il le nourrit¹⁸⁴. Bien plus, en réduisant l'art à son contenu, elle le rend contrôlable. Si l'interprétation dans la culture classique est acceptable car mue par une piété et un respect envers les textes¹⁸⁵, elle n'est à l'époque contemporaine qu'une agressivité ouverte, un mépris et une destruction dans sa volonté de mettre à jour un supposé véritable sens caché. Le privilège de l'intellect sur l'expérience est identifié comme une opération qui dessert, voire s'oppose à l'art :

Tel est le contexte d'aujourd'hui, celui du projet d'interprétation largement réactionnaire, écrasant. Comme les fumées de l'automobile et de l'industrie lourde qui polluent l'atmosphère urbaine, l'effusion des interprétations de l'art aujourd'hui empoisonnent nos sensibilités. Dans une culture dont le dilemme déjà classique est l'hypertrophie de l'intellect au détriment de l'énergie et du potentiel sensuel, l'interprétation est la revanche de l'intellect sur l'art¹⁸⁶.

¹⁸³ SONTAG Susan, « Against Interpretation », *Against Interpretation and Other Essays, op. cit.*, p. 6. Nous traduisons : « By interpretation, I mean here a conscious act of the mind which illustrates a certain code, certain 'rules' of interpretation ».

¹⁸⁴ Sontag prend position contre les doctrines de Marx et Freud, pour avoir élaboré des systèmes d'herméneutique et des théories d'interprétation agressives qui supposent un contenu latent – les événements sociaux comme les révolutions et les guerres (sic) pour Marx, les événements et la vie de l'individu pour Freud – et l'assertion selon laquelle « comprendre c'est interpréter ».

¹⁸⁵ Sontag précise que l'interprétation consiste alors à développer un autre sens par-dessus celui qui est littéral, dans un contexte classique qui voit le pouvoir du mythe contredit par la vision « réaliste » du monde introduite par la scientificité. Les textes deviennent alors inacceptables, mais ne pouvant être rejetés, il était nécessaire de leur accorder un sens nouveau. C'est ainsi que les Stoïciens moralisent alors les textes d'Homère sur Zeus, et que Philon d'Alexandrie fait une lecture spirituelle de la bible hébraïque.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 7. Nous traduisons : « Today is such a time, when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. »

Conjointement à sa condamnation de l'interprétation, Sontag défend la valeur polysémique des œuvres, dont la recherche d'une signification intrinsèque ne fait que les affaiblir¹⁸⁷. Mais pour autant, elle n'affirme aucunement l'impossibilité d'un discours sur les œuvres. Elle souhaite davantage interroger les modalités d'une critique qui se fasse dans le respect de l'art.

Quel genre de critique, de commentaire sur les arts, est souhaitable aujourd'hui ? Car je ne suis pas en train de dire que les œuvres sont ineffables, qu'elles ne peuvent être décrites ou paraphrasées. Elles peuvent l'être. La question est comment. À quoi ressemblerait une critique qui sert l'œuvre d'art, sans prendre sa place ?¹⁸⁸

Pour répondre à cette urgence, Sontag invite les critiques à substituer la description à l'interprétation. Elle les exhorte à prêter une attention plus soutenue à la forme, et à employer un vocabulaire qui soit descriptif bien plus que prescriptif¹⁸⁹. Dans le contexte d'un bouleversement de l'expérience sensorielle, dû à un environnement urbain tellement excessif qu'il en émousse les capacités, la tâche de la critique est avant tout de montrer et diffuser les œuvres de manière plus littérale :

Et c'est à la lumière de la condition de nos sens, de nos capacités (plus que ceux d'un autre âge), que la tâche de la critique doit être réévaluée. Ce qui est important maintenant est de recouvrer nos sens. Nous devons apprendre à *voir* plus, à *entendre* plus, à *sentir* plus. (...) Notre tâche est de rompre avec le contenu afin que nous puissions voir la chose pleinement. (...) La fonction de la critique devrait être de montrer *comment est ce qui est*, même *qu'il est ce qui est*, plus que de montrer *ce que cela signifie*¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Elle s'appuie sur de nombreux exemples emprunts à la littérature – notamment Tennessee Williams et Jean Cocteau –, au cinéma – dont *L'année dernière à Marienbad* de Jean Resnais et Robbe-Grillet –, et à l'art – citant la peinture abstraite, l'art « décoratif », le non-art ou le Pop Art –, dont elle caractérise le projet comme étant de proposer des interprétations multiples et toutes aussi plausibles.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 11. Nous traduisons : « What kind of criticism, of commentary on the arts, is desirable today ? For I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased. They can be. The question is how. What would criticism look like that would serve the work of art, not usurp its place ? »

¹⁸⁹ Erwin Panofsky, Northrop Frye, Pierre Francastel et Roland Barthes sont cités comme exemplaires au titre de leurs analyses formelles appliquées aux œuvres d'un auteur, et Walter Benjamin au titre de ses analyses appliquées simultanément au genre et à l'auteur.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 13. Nous traduisons : « And it is in the light of the condition of our senses, our capacities (rather than those of another age), that the task of the critic must be assessed. What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more. (...) Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. (...) The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*. »

Ainsi, les principaux arguments de Susan Sontag contre l'interprétation sont de l'identifier comme un acte autoritaire et néfaste à l'art contemporain, car il repose sur une division artificielle de la forme et du contenu de laquelle découle une injonction au dévoilement de la signification intrinsèque des œuvres. Par ce processus, la critique se substitue à l'art. Face à cette réduction des œuvres à un discours explicatif, elle prône un acte critique recentré sur la description des œuvres, respectueux de leur polysémie, et qui ce faisant redonne sa valeur à l'expérience sensorielle de l'art.

Les termes des recherches de Lucy Lippard résonnent ainsi fortement avec ceux de Roland Barthes et Susan Sontag, qui ont tous trois en commun de rejeter les opérations d'interprétation entendues comme des discours de vérité qui incombent au seul critique. Cette disqualification de l'interprétation est indissociable d'une conception de l'œuvre comme étant résolument polysémique. Ils partagent par ailleurs une approche de la redéfinition des modalités critiques, indispensable pour exercer dans le « respect » de l'art, grâce à l'« avènement du lecteur ». Lucy Lippard, en produisant des espaces éditoriaux volontiers citationnels et collectifs, construit sa position en tant que « scripteur », pour reprendre les termes de Roland Barthes. Conjointement, le postulat qui est de diffuser par le catalogue des informations fournies par les artistes semble être une réponse à la critique descriptive, « littérale », souhaitée par Susan Sontag. Ainsi, pour Lippard, la substitution de l'information à l'interprétation constitue le pivot de sa pratique, dont l'enjeu premier est de dessaisir le critique-expert du pouvoir qu'il exerce sur les discours sur les œuvres.

Dans le contexte américain, cette considération accrue du public est aussi mue par une nécessité, si ce n'est une urgence, de relégitimer la fonction du critique. Dans un article daté de 1969 intitulé « Why Read Art Criticism ? »¹⁹¹, Barbara Rose affirme en effet que les critiques d'art doivent redéfinir leurs attributions du fait du rejet exprimé à leur encontre tant par les artistes que par le public. Du point de vue de l'opinion publique, son hypothèse est que la méfiance historique nourrie envers l'art moderne s'est déplacée vers la critique d'art. Rose mène sa démonstration à partir d'un rappel historique sur l'émergence de la critique moderne au XIXe siècle. Elle la caractérise par une inflation des positions individuelles fondées sur la subjectivité et l'intuition, qui se substituent aux critères normatifs et canoniques de l'Académie. Ainsi, ne bénéficiant plus du sceau de

¹⁹¹ Barbara ROSE, « Why read art criticism ? », *New York Magazine*, 3 mars 1969, vol. 2 n°9, New York, p. 44-45.

l'objectivité, la critique moderne est suspectée d'imposture, comme l'avait été l'art moderne dans un premier temps :

Le critique moderne est dans la position étrange d'un juge dépourvu de lois qu'il puisse consulter pour un verdict. Ce qui a mené certains à inventer leur propre code inflexible, et d'autres à abandonner complètement la notion de bon ou mauvais. Dès que le public est devenu conscient qu'il n'y a pas de critères *objectifs* (et pourquoi ça leur a pris tant de temps reste un mystère), alors la critique d'art a commencé à être la cible d'interrogations et d'accusations d'imposture dont l'art moderne a d'abord été l'objet¹⁹².

Selon Rose, la négation de la légitimité du critique dans l'opinion publique est le pendant du développement d'un espace de l'art démocratique. Seuls les collectionneurs accordent encore à la critique le pouvoir du jugement de goût et de l'évaluation, ces opérations étant nécessaires à la valorisation marchande de l'art. Du point de vue des artistes, Rose avance que l'émancipation du système marchand-critique est au cœur des démarches de la nouvelle génération, qui instaure ainsi des stratégies d'instabilité matériologique des œuvres et de sortie de la galerie, toutes propices à résister à la captation marchande des œuvres-objets :

Les artistes nient la notion de qualité intrinsèque de l'art afin de défier l'autorité de la critique et du système marchand, dans lequel le critique est le facteur crucial d'attribution de la valeur. La plupart des œuvres qui sont à voir dans les galeries à l'heure actuelle comporte dans ses intentions une part d'éradication du rôle du critique, car le rôle lui-même est devenu suspect¹⁹³.

Elle poursuit en affirmant que de nombreux artistes de l'époque ont pour objectif de provoquer une crise de la critique, « en faisant un art pour lequel les notions de goût, de jugement et de connoisseurisme (*connoisseurship*) ne sont plus pertinents »¹⁹⁴. Face à cette

¹⁹² *Ibid*, p. 44. Nous traduisons : « « The modern critic is in the odd position of a judge with no laws he can consult for a verdict. This has led some to make up their own inflexible code, and others to abandon the notion of right and wrong completely. As soon as the public became aware that there were no *objective* standards (and why it took them so long is a mystery), then criticism began to come in for the same sort of questioning and charges of fraudulence to which modern art was first subject. »

¹⁹³ *Idem*. Nous traduisons : « Artists are denying the notion of intrinsic quality in art in order to challenge the authority of criticism and of the market apparatus, in which the critic is the crucial, value setting factor. Much of the works to be seen in galleries today has as part of its intention the eradication of the role of the critic, because the role itself has become suspect. »

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 45. Nous traduisons : « by making an art in which notions of taste, judgment and connoisseurship are irrelevant. »

situation de crise qui confronte la critique d'art à la disqualification de ses opérations historiques – le jugement et l'évaluation – et à une perte de légitimité, Barbara Rose en vient à prédire sa fin dans les sociétés futures. Ce qui provoquera à son tour la fin de l'art, par un phénomène de nivellement des expériences esthétiques :

Il est certainement possible que dans la société prospère et instruite du futur, il n'y ait aucun rôle pour le critique. Cela voudrait dire, néanmoins, qu'il n'y aurait pas de tentative pour faire la distinction entre les expériences esthétiques et donc, en retour, entre toutes sortes d'expérience. (...) Une société démocratique totalement égale peut en effet produire un art qui n'a pas besoin de qualité, d'élites ou de critiques qui appartiennent à une élite qui impose ses jugements autoritaires¹⁹⁵.

Par ses qualités rhétoriques, et en faisant entrevoir non sans ambiguïtés une condition de l'art sans critique, Barbara Rose revalorise la force de légitimation de la critique d'art – quitte à en faire le cœur battant de la vie artistique. Ce texte a ceci de remarquable qu'il ne se contente pas de déclarer un état de crise, mais s'attache à analyser la situation d'un point de vue historique et esthétique. Il témoigne par ailleurs de la position difficile dans laquelle se trouve la discipline, qui est celle d'une acceptation de la perte de son autorité imposée par le contexte artistique et sociétal, à laquelle doit s'articuler la volonté de réaffirmer son rôle.

L'économie des catalogues des *Numbers Shows* est ainsi à comprendre comme réponse à ces questionnements sur la position du critique, qui traversent l'ensemble de la vie intellectuelle dans ces années. Ces catalogues sont pensés comme des dispositifs à même de faire advenir la multiplicité, clef de voûte de la refonte des rapports du critique avec l'art et le public. Benjamin Buchloh, dans son célèbre article publié en 1989 intitulé « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle »¹⁹⁶, a analysé la redéfinition des rapports public/objet/auteur dans les pratiques conceptuelles au tournant des années 1970. Ce texte s'inscrit dans une entreprise d'« historisation » [sic] de l'art conceptuel engagée par Buchloh, et par laquelle il s'efforce de marquer les ruptures opérées par les démarches

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 45. Nous traduisons : « It is certainly possible that in the affluent, literate society of the future, there will be no role for the critic. This would mean, however, there would be no attempt to differentiate between esthetic experiences and so, by implication, all kinds of experience. (...) A totally leveled democratic society may indeed produce an art with no need for quality, for elites or for critics who belong to an elite that imposes authoritarian judgements. »

¹⁹⁶ Benjamin BUCHLOH, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *Essais historiques II*, op. cit., p. 156-212.

conceptuelles en contre-point des modèles modernistes qui les précèdent. Il caractérise alors l'art conceptuel comme relevant d'une « esthétique de l'administration », qui consiste en une profonde remise en cause des paradigmes traditionnels de la visualité et du perceptuel, et ainsi des conventions en matière de représentation. Ce qu'il nomme « stratégie de retrait perceptuel »¹⁹⁷ a pour corollaire l'émergence d'une démarche analytique qui fait de l'esthétique une « affaire d'ordre linguistique et de conventions de langage ainsi qu'un contrat légal et un discours institutionnel »¹⁹⁸. Ce à quoi vient s'adosser une redéfinition de la notion d'auteur par le biais des procédures de délégation employées par les artistes, qui « administrent » bien plus qu'ils ne font de leur main.

Ainsi, le champ lexical de l'administration met l'accent sur les bouleversements que connaissent le statut de l'artiste – qui ne repose plus sur l'exécution manuelle des œuvres – et celui de l'objet d'art – qui ne constitue plus le pivot unique et autonome de l'œuvre. Les catalogues étudiés ne sont bien sûrs en rien étrangers à ces problématiques, et ces porosités évidentes peuvent nourrir la tentation d'une application directe des termes de Buchloh pour mener leur analyse. Toutefois, ces ouvrages se saisissent de questions différentes, adressées aux modalités du discours sur l'art et dont le cœur des recherches n'est pas tant les notions d'originalité, d'authenticité et d'unicité de l'œuvre dans le cadre de la relation public/objet/auteur, que le refus d'une position d'expertise dans le cadre d'une relation plus horizontale entre l'art, le critique et le public. À ce titre, adopter le champ lexical de l'administration n'est pas satisfaisant pour rendre compte de la position critique documentaire recherchée par Lippard, entre absence et toute-puissance. Qui plus est, l'analyse stylistique des catalogues d'exposition a permis de souligner que les procédés employés renvoient à un registre de la documentation en tant que pourvoyeuse de renseignements, bien plus qu'à un registre administratif. Pour ces raisons, il est plus juste de proposer le vocable d'« esthétique de l'information ».

1.3 *Information*, Kynaston McShine, 1970 : un cas exemplaire

Du 2 juillet au 20 septembre 1970 s'est tenue la bien-nommée exposition *Information*¹⁹⁹, organisée au Museum of Modern Art de New York par Kynaston McShine, conservateur

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 169.

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 170.

¹⁹⁹ Kynaston MCSHINE, *Information*, Museum of Modern Art, New York, 02 juillet au 20 septembre 1970.

(« Associate Curator ») au département de « Peinture et Sculpture ». Cette exposition a ceci d'exemplaire qu'elle constitue une synthèse remarquable des enjeux qui sous-tendent le régime de l'information. Elle permet par ailleurs de poursuivre les analyses en examinant la réception des théories de l'information et de la communication développées par Marshall McLuhan. Dans un contexte de développement rapide des technologies, les travaux de McLuhan ont en effet connu une audience importante dans les milieux artistiques des années 1960. En atteste le numéro spécial de la revue *Aspen*, « The McLuhan Issue »²⁰⁰, publié en 1967 sous la direction de Quentin Fiore, graphiste avec lequel McLuhan a collaboré pour son ouvrage *The Medium is the Massage. An inventory of effects*²⁰¹. La postérité de McLuhan semble d'une ampleur telle qu'en 1968, Octavio Paz publie dans *Opus International* un article intitulé « Pour et contre Mac Luhan »²⁰², dans lequel il en vient à déclarer que « McLuhan est un auteur à la mode ». Abondant dans ce sens, le théoricien des communications Oumar Kane déclare :

Au début des années 1960, sa notoriété mondaine et médiatique connaît un développement important, au point de précéder sa réception scientifique et de la biaiser notablement selon certains auteurs. Caricaturé et réduit à deux aphorismes simplistes, - « le *medium* est le message » et le « village global » -, servi par un sens aigu de la formule, mais desservi par un style aphoristique et parfois jugé hermétique, McLuhan jouit d'une postérité tout sauf facile à évaluer tant les prises de position sont tranchées, malgré certaines tentatives de nuancer le propos²⁰³.

Au vu de l'importance de la circulation des concepts de McLuhan, tout autant que de la forte présence du terme « information » dans le corpus de cette étude, il est nécessaire d'accorder un examen attentif à la manière dont ces théories ont irrigué les pratiques. Il ne s'agit aucunement de proposer un panorama exhaustif de cette réception, mais de l'envisager dans le cadre de la problématique précise de la déstabilisation du pouvoir et du

²⁰⁰ Quentin FIORE, « The McLuhan Issue (#4) », *Aspen Magazine*, New York City, Roaring Fork Press, 1967.

²⁰¹ Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, *The Medium is the Massage. An inventory of effects*, Londres, Bantam Books, 1967. Rééd. Santa Rosa, California, Gingko Press, 2005.

Selon son fils Eric MCLUHAN, le titre originel du livre était *The Medium is the Message*. Ce serait suite à une erreur typographique de l'imprimeur qui a mis un « a » à la place du « e » que le titre aurait été modifié. Marshall McLuhan aurait ensuite suggéré un jeu de mots entre « message », « massage » et « mass age » en jouant sur l'idée de primat du *medium*.

²⁰² Octavio PAZ, « Pour et contre Mac Luhan », *Opus International* n°5. *Le pouvoir des techniques*, Paris, Éditions Georges Fall, février 1968.

²⁰³ Oumar KANE, « Marshall McLuhan et la théorie médiatique : genèse, pertinence et limites d'une contribution contestée », *tic&société*, vol. 10, n°11, 1^{er} semestre 2016. URL : <https://journals.openedition.org/ticetsociete/2043>

contrôle exercés par les appareils de l'art, intention qui est au cœur de la notion d'information telle qu'employée dans le champ artistique.

1.3.1 Le catalogue comme anthologie

L'exposition *Information* a été organisée par Kynaston McShine à la demande même du MoMA, qui souhaitait faire un bilan de la création artistique internationale émergente. Le parti pris de McShine a été de choisir des œuvres d'artistes de quinze nationalités différentes²⁰⁴ qui portent toutes la marque des bouleversements engendrés par le développement des systèmes de communication. Dans son texte « Acknowledgments » rédigé pour le catalogue (cf. Annexes A, p. 217), il déclare :

Ceux qui sont exposés appartiennent à une culture qui a été considérablement modifiée par les systèmes de communication tels que la télévision et le film, et par une mobilité accrue. C'est pourquoi les photographies, documents, films, et idées, qui sont rapidement transmis, sont devenus une part importante de ce nouveau travail. Cela a donné lieu à un échange intellectuel et une communauté internationale d'artistes²⁰⁵.

McShine ne se contente pas de considérer le contexte technologique comme élément d'élucidation des pratiques artistiques. Sa propre démarche de commissaire d'exposition est articulée aux théories de Marshall McLuhan. En introduction de son second texte pour le catalogue intitulé « Essay » (cf. Annexes A, p. 219), il est explicite à ce sujet :

²⁰⁴ Vito Acconci, Carl Andre, Siah Armajani, Keith Arnatt, Art & Language Press, Art & Project, Richard Artschwager, David Askevold, Terry Atkinson, David Bainbridge, John Baldessari, Michael Baldwin, Barrio, Robert Barry, Frederick Barthelme, Bernhard et Hilla Becher, Joseph Beuys, Mel Bochner, Bill Bollinger, George Brecht, Stig Broegger, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Ian Burn et Mel Ramsden, James Lee Byars, Jorge Luis Carballa, Christopher Cook, Roger Cutforth, Carlos D'Alessio, Hanne Darboven, Waler de Maria, Jan Dibbets, Gerald Ferguson, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Group Frontera, Hamish Fulton, Gilbert et George, Giorno Poetry Systems, Dan Graham, Hans Haacke, Ira Joel Haber, Randy Hardy, Michael Heizer, Hans Hollein, Douglas Huebler, Robert Huot, Peter Hutchinson, Richards Jarden, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol LeWitt, Lucy R. Lippard, Richard Long, Bruce McLean, Cildo Campos Meireles, Marta Minujin, Robert Morris, N.E. Thing Co. Ltd., Bruce Nauman, New York Graphic Workshop, Newspaper, Group Oho, Helio Oiticica, Yoko Ono, Denis Oppenheim, Panamarenko, Giulio Paolini, Paul Pechter, Giuseppe Penone, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Alejandro Puente, Markus Raetz, Yvonne Rainer, Klaus Rinke, Edward Ruscha, J.M. Sanejouand, Richard Sladden, Robert Smithson, Keith Sonnier, Ettore Sottsass jr., Erik Thygesen, John Van Saun, Guilherme Magalhães Vaz, Bernar Venet, Jeffrey Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson. La liste des œuvres exposées fait par ailleurs état d'œuvres non enregistrées mais exposées qui sont des affiches d'Andy Warhol, des affiches de Robert Rauschenberg, le livre *Impersonations* de Scott Grieger, ainsi que des cartes de Marshall McLuhan.

²⁰⁵ Kynaston MCSHINE, « Acknowledgments », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 1. Nous traduisons : « Those represented are part of a culture that has been considerably altered by communications systems such as television and films, and by increased mobility. Therefore, photographs, documents, films, and ideas, which are rapidly transmitted, have become an important part of this new work. This has led to an intellectual exchange and an international community of artists. »

Chaque artiste a été invité à créer sa propre contribution pour ce livre, une situation qui signifiait que le matériel présenté serait soit directement en lien avec l'œuvre présente dans l'exposition, soit indépendante d'elle. En conséquence de quoi, ce livre est essentiellement une anthologie et considéré comme un complément nécessaire à l'exposition. Contrairement à la thèse de McLuhan, les livres sont encore un système de communication majeur, et sont peut-être en train de devenir encore plus importants, étant donné que le monde est devenu un « village global ». Après tout le magazine *Time* est disponible presque partout tous les mercredis matin²⁰⁶.

McShine s'appuie ainsi sur les concepts de McLuhan pour penser sa pratique et l'inscrire dans un régime critique de l'information. L'étude du catalogue de l'exposition permet de s'en convaincre.

Le catalogue occupe une place importante dans l'économie de l'exposition. Il déborde sa fonction de documentation, commentaire et analyse de l'exposition sur site en recueillant les propositions des artistes produites spécifiquement pour l'espace du catalogue. L'intervention directe des artistes et la qualité d'anthologie que McShine lui accorde invitent à apprécier le catalogue comme une contraction des démarches de Lucy Lippard et de Wim Beeren pour l'exposition *Op Losse Schroeven*. D'une part, sans toutefois être conçu comme autonome, le catalogue s'émancipe de sa seule fonction d'enregistrement et de consignation de l'exposition. D'autre part, le recours à l'anthologie est sous-tendu par l'ambition de diffuser la parole des artistes et de réduire les lignes de partage entre artistes et critiques.

Le catalogue accorde en effet une très large place aux artistes, qui ont fourni la quasi-totalité des contributions. Hormis Kynaston McShine, seule Lucy Lippard intervient en tant que critique d'art, mais avec un texte qui ne répond en rien aux attendus académiques. Intitulé « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄ A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃ »²⁰⁷, il repose sur l'application de protocoles qui croisent le système alphabétique et le système décimal (cf. Annexes A, p. 161). Comme le précise Lippard

²⁰⁶ Kynaston MCSHINE, « Essay », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p. 138. Nous traduisons : « Each artist was invited to create his own contribution to this book, a situation which meant that the material presented would be either directly related to the actual work in the show, or independent of it. Therefore, this book is essentially an anthology and considered a necessary adjunct to the exhibition. Contrary to the McLuhan thesis, books are still a major communication system, and perhaps becoming even more important, given « the global village » that the world has become. After all *Time* magazine is available almost everywhere on Wednesday mornings. »

²⁰⁷ Lucy LIPPARD, « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄ A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃ », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p. 74-81.

dans une note de bas de page, elle a été invitée par Kynaston McShine à participer au catalogue – tous deux avaient déjà travaillé ensemble pour l'exposition *Primary Structures*²⁰⁸. Son intention première était de réaliser un index. Résidant en Espagne à cette période, elle avait besoin pour ce faire de travailler à partir d'éléments qui devaient lui être envoyés par courrier. N'ayant pas reçu la documentation demandée à temps, elle a ainsi conçu des protocoles qui permettent de déléguer la production du texte. Ce que la formule « absentee information » vient signifier par un jeu sur la polysémie du terme « absentee », qui veut dire tout à la fois « absent » et par « procuration ». Ces protocoles sont variés, mais ont en commun d'exploiter – voire d'épuiser – les mêmes suites numériques, et surtout d'impliquer directement l'institution du MoMA dans leurs réalisations. Selon Lippard, les suites de chiffres qui en constituent la matrice ont été dictés par un concours de circonstances. Cherchant une définition du terme « absence » dans un exemplaire du *Roget's Thesaurus* qu'un ami lui avait donné, elle a trouvé deux tickets pour une séance de films au MoMA, portant chacun un numéro : 296160 et 296159. Ses instructions ont ainsi été conçues à partir de ces numéros de ticket, et elles impliquent toutes l'activation par un tiers des fonds documentaires du MoMA pour produire un texte aphoristique et citationnel, caractéristique de son écriture.

Le premier protocole donne ainsi lieu à une documentation sur chaque artiste exposé, réalisée à partir des ouvrages de la bibliothèque du musée. Classés par ordre alphabétique, les noms sont suivis d'une citation obtenue par l'application des règles de Lippard, ainsi que de la référence bibliographique complète dont elle issue. Le deuxième protocole de Lippard traite du propos de l'exposition. En résulte une compilation réalisée par Lucy Lippard, composée de citations provenant de l'Art Workers' Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Sainte-Beuve²⁰⁹. Elle mêle ainsi des paroles d'artistes, de philosophes, d'universitaires et de critiques, qui portent toutes sur le contexte technologique et sur les phénomènes de perception et d'expérience sensorielle.

²⁰⁸ Kynaston MCSHINE, *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, du 27 avril au 12 juin 1966.

²⁰⁹ Chacun de ces noms, qui apparaissent à la fin de chaque citation, sont cryptés par un système de correspondance alphabético-numérique qui pousse le lecteur à faire un travail laborieux de déchiffrement s'il souhaite en connaître l'auteur. Par exemple : « 7119201514 21385121184 » pour « Bachelard Gaston ». Ce travail est toutefois facilité par la reprise heureuse de la liste des auteurs en caractères alphabétiques dans la note de bas de page qui introduit le texte du catalogue.

La contribution critique de Lucy Lippard au catalogue de l'exposition *Information*, par ses formes et modalités d'écriture sont ainsi dans la droite ligne de ses recherches sur des contenus générés par des dynamiques collectives et déhiérarchisées. Ceci est d'autant plus renforcé que son texte est inséré dans le continuum alphabétique du catalogue, et n'est ainsi pas différencié des contributions des artistes. Toutefois, cette position dans le catalogue et sa singularité formelle ne peuvent inviter à considérer son texte au titre d'un potentiel artistique. Les contenus encadrés par les protocoles relèvent en effet de l'accompagnement à l'élucidation du propos de l'exposition et de la documentation sur les artistes exposés.

L'« Essay » de Kynaston McShine, bien que plus convenu dans sa forme textuelle, tâche lui aussi de sortir du registre de l'interprétation entendue comme explication des œuvres. McShine concentre son texte sur des éléments généraux de contexte technologique, politique et intellectuel, et conclut en déclarant :

J'ai volontairement écrit un texte bref et très général. INFORMATION permettra une analyse plus minutieuse et rigoureuse de toutes les implications esthétiques et sociales du travail. Mon essai se situe véritablement dans les galeries et dans l'ensemble de ce volume²¹⁰.

Conjointement, l'économie du catalogue est tournée vers une tentative d'inclusion accrue du lecteur, auquel sont confiées les opérations d'évaluation et d'interprétation. Une double-page vierge lui est d'ailleurs réservée pour qu'il puisse y consigner ses réflexions ou y introduire des images. Comme l'explique McShine dans « Acknowledgments », l'exposition n'est pas envisagée comme un bilan rétrospectif mais un examen prospectif, et entend ainsi déléguer à la postérité l'opération historiographique :

INFORMATION a volontairement été conçue large et informelle. Elle est une introduction à des œuvres desquelles nombre des préoccupations esthétiques des années 1970 vont certainement émerger. Il n'y a eu aucune tentative d'imposer la définition stricte d'une esthétique, ni de présenter une rétrospective historique complète. L'assemblage des œuvres de tant d'artistes va permettre diverses évaluations, interprétations, et considérations, mais ce n'est qu'un début²¹¹.

²¹⁰ Kynaston MCSHINE, « Essay », Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p. 141. Nous traduisons : « I have purposely made this text short and very general. INFORMATION will allow for a more careful and thorough analysis of all aesthetic and social implications of the work. My essay is really in the galleries and in the whole of this volume. »

²¹¹ Kynaston MCSHINE, « Acknowledgments », *in* Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p.1. Nous traduisons : « INFORMATION has purposely been made broad and informal. It is an introduction to work from which

Le catalogue de l'exposition *Information* répond ainsi aux prérogatives du régime critique de l'information, relatives à la minoration de l'autorité des intermédiaires sur les discours sur l'art. Les précédentes citations de McShine permettent par ailleurs de souligner qu'à l'instar de Lucy Lippard, son adoption du régime de l'information ne s'accompagne en rien de la négation de sa propre parole. Cette dernière se fait par les œuvres, et par la construction d'un espace collectif et déhiérarchisé.

Mais à la différence d'Ursula Meyer et Lucy Lippard, dont les réflexions ont pour point de départ la singularité esthétique de l'art conceptuel et post-minimal, McShine ancre sa pratique dans un dialogue avec les théories de Marshall McLuhan. Il justifie en effet la pertinence de l'anthologie, et plus largement du livre, en construisant son argumentaire à partir de l'ouvrage *The medium is the Massage : An Inventory of Effects*²¹², publié en 1967. Bien que son titre ne soit pas directement cité dans l'« Essay », le recours au concept de « village global » que cette étude a popularisé atteste de cette référence.

En guise de prolégomènes aux recherches de McLuhan, doit être souligné qu'il s'appuie sur une conception très vaste du médium. Dès 1964, dans son livre *Understanding Media : The Extensions of Man*²¹³, McLuhan en propose une définition qui dépasse le seul cadre des technologies de diffusion d'information en vue d'une communication, pour l'élargir vers une conception du médium – dont le pluriel latinisant est « média » – comme prolongement de l'homme dans le monde²¹⁴. L'originalité de son hypothèse est d'articuler le médium à l'expérience sensorielle. Elle est ainsi sous-tendue par l'idée centrale selon laquelle les technologies doivent être abordées comme des sources d'habitudes de perception qui ont des effets psychologiques et sociétaux. McLuhan stipule que l'évolution des média crée un nouveau milieu humain. Or, les milieux ne sont pas des contenants passifs, mais des processus actifs. C'est ainsi que dans *The Medium is the Massage : An Inventory of Effects*, il distingue le contenu du médium de son message. Il avance que la matérialité du médium précède et prime sur celle du contenu qu'il véhicule. Il aboutit par exemple à l'assertion selon laquelle le contenu de la télévision est constitué par les images

many of the aesthetic concerns of the seventies will probably emerge. There has been no attempt to strictly impose a definition of an aesthetic, nor to present a complete historical survey. The assembling of works by so many artists will allow various evaluations, interpretations, and considerations, but it is only a beginning ».

²¹² Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, *The Medium is the Massage. An inventory of effects*, op. cit.

²¹³ Marshall MCLUHAN, *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964. Trad. Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1977.

²¹⁴ Se retrouvent ainsi attachés à cette catégorie : la presse, la photographie, la télévision, le cinéma, la radio, la publicité, le téléphone, l'électricité, la parole, l'écriture, les nombres, l'estampe, les bandes dessinées, les jeux, le vêtement, le logement, la roue, la bicyclette, l'avion, l'argent, les armes, l'automation.

tandis que son message est lié à ses effets sur les téléspectateurs. Dans le cas des médias électroniques qui se développent au cours des années 1960, McLuhan les caractérise comme n'étant plus l'extension d'un sens unique – à l'instar du livre qui est celle de l'œil – mais comme l'extension de l'ensemble du système nerveux humain. La conséquence en est l'abolition de la conception linéaire de l'espace et du temps, ce à quoi renvoie le concept de « village global ». McLuhan voit dans ce phénomène la marque du passage à l'époque du post-imprimé – il est toutefois à remarquer que paradoxalement, McLuhan annonce la mort du livre à travers un livre imprimé richement illustré par le graphiste Quentin Fiore. C'est précisément cette déclaration d'obsolescence de l'imprimé que Kynaston McShine prend à revers dans son « Essay ». Tout en concédant que le monde est devenu un « village global », il affirme en effet que l'imprimé y joue un rôle de première importance en termes de diffusion et de circulation de l'information, désormais « globalisée ». Car « après tout le magazine *Time* est disponible presque partout tous les mercredis matin. »²¹⁵

1.3.2 *Information* : un porte-voix de l'Art Workers' Coalition

Le propos de l'exposition *Information* est explicitement tourné vers les crises qui secouent les sociétés qui lui sont contemporaines. Dans son « Essay », McShine ne cesse d'aborder la manière dont les luttes politiques et sociales ainsi que la circulation de l'information affectent l'activité des artistes. Après avoir affirmé que le monde est devenu un « village global », il poursuit :

Le matériel présenté par les artistes est considérablement varié, et animé, si ce n'est rebelle – ce qui n'est pas très surprenant, si on considère la crise sociale, politique, et économique générale qui est presque un phénomène universel en 1970. Si vous êtes un artiste au Brésil, vous connaissez au moins un ami qui est en train d'être torturé ; si vous êtes un artiste en Argentine, vous avez probablement eu voisin emprisonné pour porter les cheveux longs, ou ne pas être « vêtu » correctement ; et si vous êtes un artiste aux États-Unis, vous pouvez craindre que l'on vous tire dessus, soit dans les universités, soit dans votre lit, ou plus officiellement en Indochine. Cela peut sembler trop indécent, si ce n'est absurde, de se lever le matin, marcher dans une pièce, et appliquer des touches de peinture sortie d'un petit tube

²¹⁵ Kynaston MCSHINE, « Essay », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p. 138. Nous traduisons : « After all *Time* magazine is available almost everywhere on Wednesday mornings. »

sur un carré de toile. Que pouvez-vous faire qui semble pertinent et important en tant que jeune artiste ?²¹⁶

Ce texte se réfère aux dictatures argentines et brésiliennes, ainsi qu'aux répressions sanglantes des mouvements citoyens qui bouleversent alors les États-Unis. Dans ce contexte, McShine pose directement la question de l'engagement des artistes. Avant d'examiner de près la teneur politique du propos de l'exposition *Information*, il est nécessaire de le resituer dans son contexte historique et artistique.

L'exposition ouvre le 2 juillet 1970, à peine plus d'un mois après la « New York Artists' Strike Against Racism, War, and Repression ». Lancée par l'Art Workers' Coalition le 22 mai 1970, « The Art Strike » s'est levée contre la violence des pouvoirs publics, particulièrement meurtrière pendant le mois de mai 1970. Le 30 avril 1970, Richard Nixon – élu le 20 janvier 1969 – annonce l'extension de la guerre du Vietnam au Cambodge. Le 4 mai, les forces de l'ordre font quatre morts en tirant sur un rassemblement d'étudiants qui manifestaient de manière pacifique à l'université d'État de Kent (Ohio), contre cette intervention américaine au Cambodge. Le 14 mai, au cours d'un autre rassemblement anti-militariste, deux étudiants afro-américains sont tués par la police sur le campus de l'université d'État de Jackson, dans le Mississippi. Du 11 au 13 mai, six personnes afro-américaines sont également tuées par la police lors des émeutes du ghetto d'Augusta en Georgie, relatives aux luttes pour les droits civils. « The Art Strike » s'est opposée au « racisme, à la guerre, et à la répression » en provoquant la fermeture de nombreux musées et galeries de New York. Le Metropolitan Museum, seul musée à être resté ouvert, a été occupé par une manifestation sur les marches de son bâtiment. Un tract émanant de l'AWC résume les différents enjeux de leurs protestations :

! INFORMATION !

! INFORMATION !

you are involved in the murdered of SE Asia

²¹⁶ *Idem*. Nous traduisons : « The material presented by the artists is considerably varied, and also spirited, if not rebellious – which is not very surprising, considering the general social, political, and economic crises that are almost universal phenomena of 1970. If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured ; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbor who has been in jail for having long hair, or for not being « dressed » properly ; and if you are living in the United States, you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina. It may seem too inappropriate, if not absurd, to get up in the morning, walk into a room, and apply dabs of paint from a little tube to a square of canvas. What can you as young artist do that seems relevant and meaningful ? »

you are involved in racism, in persecution of Young Lords and Black Panthers
you are involved in discrimination and exploitation of women
you are involved in political repression at home
you are involved in the support of fascist dictators abroad
you are involved in these crimes, committed in your name by your government
YOU ARE INVOLVED UNLESS YOU STOP IT !

This museum is also INVOLVED.

That is what we want to change.

That is why we are here.

ART STRIKE against racism, sexism, repression and war

« The Art Strike » est significative d'un moment où les acteurs du monde de l'art articulent leurs combats pour l'émancipation de l'art et ceux d'ordre politique et social. Ils s'organisent alors en collectifs pour mener diverses actions publiques. Afin de prendre la mesure de leurs engagements et des réseaux qui les portent, il est éclairant de considérer les activités de Lucy Lippard.

Du 22 au 31 octobre 1968, elle organise avec Robert Huot et Ron Wolin, l'exposition intitulée *Exhibition to benefit student mobilization to end war in Vietnam* à la galerie Paula Cooper. Cette exposition était pensée comme un manifeste contre la guerre du Vietnam et pour la paix²¹⁷. Elle présentait les œuvres de Carl Andre, Jo Baer, Robert Barry, Bill Bollinger, Dan Flavin, Robert Huot, Will Insley, Donald Judd, David Lee, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Murray, Doug Ohlson, et Robert Ryman²¹⁸. Dans le sillage de ses actions avec l'AWC, Lippard est aussi proche du « Guerilla Art Action Group » (1969-1976), créé par Jon Hendricks, Poppy Johnson, Silvianna, Joanne Stamerra, Virginia Toche et Jean Toche – ce dernier étant lui aussi membre de l'AWC. Pendant ses sept années d'existence, le GAAG a organisé plus d'une cinquantaine d'actions artistiques et politiques. Leur projet était de contester la corruption de l'art et de la culture par l'argent, et d'interroger comment les artistes pouvaient contribuer à l'avènement de changements effectifs. Ils utilisaient le plus souvent la provocation et la confrontation directes, dans des registres symboliques et non-violents adressés aux manquements éthiques des institutions

²¹⁷ L'engagement politique des acteurs de l'art contre la guerre du Vietnam donne lieu à de nombreuses actions. Voir également le catalogue-exposition de Siegelau intitulé *The United States Servicemen's Fund Art Collection*, 1971, destiné à lever des fonds pour l'USFF, une organisation engagée contre la guerre du Vietnam et pour la défense du droit à la parole dans l'armée américaine. Seth SIEGELAU (dir.), *The United States Servicemen's Fund Art Collection*, New York, Seth Siegelau, 1971.

²¹⁸ Voir Sébastien DELOT, « New York 1968. Une exposition de groupe manifeste à la galerie Paula Cooper », *Les Cahiers du Mnam*, n°99, printemps 2007, p. 82-95.

de l'art et des médias, et au gouvernement américain²¹⁹. Enfin, Lucy Lippard est également l'une des initiatrices en 1970 de l' « Ad Hoc Women's Art Committee »²²⁰ aux côtés des artistes Poppy Johnson, Brenda Miller, et Faith Ringgold – cette dernière étant aussi membre de l'AWC. Parmi leurs actions, celle dirigée cette même année 1970 contre l'exposition annuelle du Whitney Museum of American Art²²¹, qui ne présentait pratiquement aucune œuvre d'artistes femmes. Elles ont alors envoyé une lettre au Musée afin d'exiger que 50% des artistes exposés soient des femmes, et que la moitié de ces femmes soient noires. Elles ont par ailleurs organisé des manifestations et des « sit-in » au cours des deux mois et demi qui ont précédé le vernissage de l'exposition.

Cet inventaire des engagements de Lucy Lippard permet de souligner que la période est traversée par des tentatives d'agir contre les inégalités de l'ordre dominant – capitaliste et patriarcal –, depuis l'art. Le modèle de pensée est celui du dialogue entre l'art et le politique qui, tout en actant de la porosité de l'art et de son contexte, suppose toutefois la préservation de deux champs distincts. Dans un article publié en 2009, Lucy Lippard revient sur les termes de cet engagement politique des acteurs du monde de l'art au tournant des années 1970 :

Blake Stimson a suggéré que l'art conceptuel n'avait « qu'un peu de l'utopisme social qui a porté » les mouvements d'avant-garde antérieurs, mais je défendrais que cette adhésion idéaliste à un grand tout était en effet utopique, un terme que je ne rejette pas ; pourquoi ne pas chercher à atteindre l'idéal ? Toutefois, cette adhésion était limitée au monde de l'art, qui était là où nous vivions, pour le meilleur ou pour le pire. En même temps cela faisait sens pour nous d'être essentiellement concernés par les institutions artistiques, les systèmes de distribution, etc, précisément parce que *c'était* là où nous vivions, ce qui nous affectait le plus, ce que nous connaissions et là où nous avions quelques pouvoirs (même peu) – en d'autres termes, là où nous pouvions opérer des changements. L'idée était que la révolution aurait lieu grâce à des changements radicaux dans *tous* les secteurs. Les différentes parties s'additionneraient pour un changement politique permanent²²².

²¹⁹ Voir Jean TOCHE, Jon HENDRICKS, Poppy JOHNSON, *GAAG: The Guerilla Art Action Group, 1969-1976. A selection*, New York, Printed Matter Inc., 1978. Réimp. New York, Printed Matter Inc., et Brême, Weserburg Museum of Modern Art, 2011.

²²⁰ À ce sujet, voir Elvan ZABUNYAN, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes: le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, 2007/2 (n°43), p. 171-186.

²²¹ L'exposition a eu lieu du 12 décembre 1970 au 7 février 1971.

²²² Lucy LIPPARD, « Curating by Numbers : Landmark Exhibitions Issue », *Tate Papers*, n°12, automne 2009.

URL : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers> Nous traduisons : « Blake Stimson has suggested that conceptual art had « little of the social utopianism that drove » earlier avant-garde movements, but I would argue that this idealistic embrace of everything about everything was indeed utopian, a term I do not reject ; why not go for the ideal ? However, this embrace was limited to the art world, which is where we lived, for

Le propos politique de l'exposition *Information* développé par Kynaston McShine ressortit de ce modèle de pensée. Là encore, il est innervé par les travaux de Marshall McLuhan. *Information* cite en effet à deux reprises la « DEW-Line » de McLuhan : quelques-unes des cartes du *Distant Early Warning Card Deck* étaient présentées dans l'exposition, et deux images tirées de la *DEW-Line Newsletter* sont reproduites en première et quatrième de couverture du catalogue (cf. Annexes B, p. 309). La « DEW-Line » est un dispositif conçu par McLuhan qui regroupe un bulletin (*DEW-Line Newsletter*) et un jeu de cartes à jouer (*Distant Early Warning Card Deck*). Le terme « DEW-Line » est l'acronyme de « Distant Early Warning », un système de défense par réseau de 63 radars mis en œuvre en 1957 à la frontière nord du Canada pendant la Guerre Froide, et ayant pour but de détecter toute invasion aérienne de l'Amérique du Nord par les Soviétiques. McLuhan détourne ce nom pour en faire une métaphore du rôle de sentinelle que peut jouer l'art, à une époque de rapides changements sociaux et technologiques :

On connaît depuis longtemps le pouvoir qu'ont les arts de devancer une évolution sociale et technologique future, quelquefois plus d'une génération à l'avance. En notre siècle, Ezra Pound a dit des artistes qu'ils étaient « les antennes de la race ». L'art est un radar, une sorte de système de détection à distance, pourrait-on dire, qui nous permet de détecter des phénomènes sociaux et psychologiques assez tôt pour nous y préparer. Cette notion de l'art considéré comme prophétie contraste avec l'idée populaire qu'il s'agit simplement d'une expression du moi. Si l'art est un système « d'alerte préalable », comme on appelait le radar, qui était encore une nouveauté pendant la guerre de 1939, il est extrêmement pertinent non seulement à l'étude des médias, mais aussi à la création de moyens de les dominer ²²³.

La *DEW-Line Newsletter* de McLuhan a été publiée à New York par Eugene Schwartz, de 1968 à 1970 – le premier numéro est paru en juillet 1968. Il consistait en la reproduction en fac-similés de documents portant sur les médias, la société et la publicité, associés à des reproductions de publicités proprement dites et d'expérimentations typographiques. Le *Distant Early Warning Card Deck* a quant à lui été conçu pour proposer une approche alternative de la solution des problèmes. Tel un jeu de cartes traditionnel, dont les

better or worse. At the same time it made sense for us to be primarily concerned with art institutions, the distribution systems, etc, precisely because that *is* where we lived, what affected us most, where we had the knowledge and some power (if not much) – in other words, where we could effect change. The idea was that the revolution would happen because of radical change in *every* sector. The some of the parts would add up to permanent political change. »

²²³ Marshall MCLUHAN, « Introduction à la deuxième édition », *Pour comprendre les médias*, *op. cit.*, p. 16. La deuxième édition date de 1968.

premières sont parues en 1969 dans le cadre de la *DEW-Line Newsletter*, il donne des instructions au joueur qui doit penser à un problème spécifique d'ordre personnel ou professionnel, mélanger les cartes, choisir l'une d'entre elles et ensuite appliquer le message obtenu pour la résolution du problème. Les messages inscrits sur les cartes sont des aphorismes de McLuhan et des citations d'autres auteurs parmi lesquels John Cage – dont on peut faire entrer en résonance l'usage du Yi-King dans ses processus de création.

Bien que dans ses textes Kynaston McShine n'exprime pas directement son adhésion à une conception de l'art comme « DEW-Line », l'inclusion dans le corpus de l'exposition d'objets qui lui sont afférents et les emprunts de ses visuels pour le catalogue invitent à considérer cette hypothèse. La section photographique du catalogue tend à la conforter (cf. Annexes B, p. 313). Située après la section consacrée aux artistes, l'« Essay » de McShine, et la double-page vierge destinée au lecteur, elle comporte 54 pages et précède la liste des films, la bibliographie et les mentions des droits d'auteur. Les photographies sont imprimées en pleine page, sans légendes, et déploient un spectre très large allant du photoconceptualisme à l'image de presse. Elles sont agencées sans hiérarchisation ni différenciation de leurs régimes et provenances. L'album ainsi constitué fournit une documentation historique riche et foisonnante concentrée sur les ruptures artistiques du XXe siècle et les nombreux combats pour l'émancipation qui ont marqué les années 1960. Se mêlent ainsi aux photographies des œuvres de Jannis Kounellis²²⁴, Yves Klein²²⁵, Marcel Duchamp²²⁶, des photogrammes du film *Satyricon* de Federico Fellini²²⁷, des affiches anti-guerre du Vietnam produites par l'AWC²²⁸, des portraits de Mick Jagger et du Che Guevara, des images de la conquête de la Lune, du mouvement hippie, mais aussi des Black Panthers. Pour exemple, une double-page juxtapose d'un côté une œuvre du photographe Soichi Sunami, et une photographie de l'œuvre *3 stoppages-étalon* de Marcel Duchamp ; de l'autre, sont reproduites des images de presse sur les actions des Black Panthers, dont l'une d'elles montre les manifestations qui ont eu lieu devant le palais de

²²⁴ Jannis KOUNELLIS, *Senza titolo*, 1969, galerie L'Attico, Rome. Photographie de son installation qui consistait à exposer douze chevaux vivants.

²²⁵ Yves KLEIN, *Saut dans le vide*, 1960

²²⁶ Marcel DUCHAMP, *3 stoppages-étalon*, 1913-1964. Mais aussi deux photographies de deux parties d'échecs : l'une avec Eve Babitz nue, partie qui s'est jouée lors de sa rétrospective au Musée de Pasadena en 1963 ; et l'autre avec John Cage, qui s'est jouée le 5 mars 1968.

²²⁷ Federico FELLINI, *Satyricon*, film, 124 mn, 1969.

²²⁸ Notamment l'affiche produite à partir d'une photographie prise par Ron HAEBERLE, montrant des familles vietnamiennes tuées par des soldats américains à My Lai, et sur laquelle est incrustée « Q. And babies ? A. And babies ». Ce texte correspond à une brève de dialogue entre un soldat présent pendant le massacre et un journaliste qui l'interroge à ce sujet à la télévision.

justice du Comté d'Alameda en Californie, suite à la condamnation en septembre 1968 de Huey Newton pour l'assassinat d'un policier²²⁹. Ce ton politique de l'exposition est par ailleurs posé dès l'ouverture du catalogue. Il s'ouvre sur une photographie de la marche pour les droits civiques de 1963 à Washington, reproduite en double-page. Et se ferme sur une photographie de la foule du festival Woodstock, emblème de la révolution culturelle en cours. Le catalogue déploie ainsi sans ambiguïtés un discours qui glorifie les luttes pour l'émancipation, alors nombreuses et multiples.

Le discours politique de Kynaston McShine n'est pas un simple effet du rappel du contexte de l'époque qu'il présenterait en bon historien. Au travers de certaines œuvres présentées dans l'exposition et de quelques textes publiés dans le catalogue, il relaie les revendications adressées par l'AWC à l'institution muséale, et au MoMA en particulier. La réunion de création de l'AWC du 10 avril 1969 avait en effet pour ordre du jour de penser le programme de l'organisation au vu du projet explicite de réformer les musées²³⁰. Pour beaucoup d'interventions, il ne s'agissait pas de déployer une rhétorique qui s'oppose au musée en tant que catégorie générique, mais bien de pointer avec précision les insatisfactions vis-à-vis des politiques institutionnelles. Sont mises en cause l'incapacité des musées à rendre compte de l'art contemporain, l'iniquité sociale qui régit les rapports entre les musées et les artistes, et les modalités de fonctionnement des musées. Sur ce dernier point, nombre de déclarations analysent les déviations inhérentes au système de gouvernance des musées américains (cf. Annexes A, p. 57). Les Trustees et les sources gouvernementales de financement des musées publics sont désavoués²³¹, car ils supposent deux biais. D'une part, les musées sont contraints par des relations de dépendance, si ce n'est de complicité, vis-à-vis des politiques du gouvernement. D'autre part, les missions

²²⁹ Huey Newton est le cofondateur avec Bobby Seale du « Black Panther Party for Self Defense » en 1966. Ce parti combat contre les oppressions policières envers la population noire des États-Unis, ce qui engendre de nombreuses fusillades avec les forces de l'ordre. Huey est condamné en septembre 1968 à une peine de deux à quinze ans pour homicide volontaire sur un policier. Plus de 6.000 personnes manifestent pour obtenir sa libération. Huey est libéré sous caution en 1970. Agnès Varda a réalisé un documentaire sur ces manifestations.

²³⁰ L'ensemble des déclarations lues lors de cette réunion ont ensuite été publiées par l'Art Workers' Coalition, sous le titre *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*. À cette occasion, ont été dégagés plusieurs thèmes récurrents lors des interventions : « Structure of Art Workers' Coalition », « Alternatives to museums and art institutions », « Reforms of art institutions », « Legal and economic relationships to galleries and museums », « Specific proposals of action », « Artists' relationship to society and other philosophical considerations », « Black and Puerto Rican Artists' rights ». Chacune de ces sections est suivie d'une numérotation qui permet de se reporter aux textes afférents et à leurs auteurs. Voir ART WORKERS' COALITION, *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*, *op. cit.*

²³¹ Notamment dans les interventions de Gregory BATTCKOCK, Hans HAACKE, Jean TOCHE, Jay WHOLLY, Wilbur WOODS, et celle commune à Hollis FRAMPTON, Ken JACOBS et Michael SNOW.

des musées sont dévoyées par des collusions avec des intérêts économiques particuliers. Kynaston McShine donne droit de cité à ces déconstructions dans l'exposition *Information*.

Il n'est pas vain de rappeler que Hans Haacke a présenté *MOMA Poll* lors de l'exposition (cf. Annexes B, p. 317), qui consistait à mettre à jour les affiliations financières et politiques du MoMA. Alors que David Rockefeller, frère de Nelson Rockefeller, était le Président du Conseil d'Administration du MoMA²³², l'œuvre de Hans Haacke demandait aux visiteurs de voter « oui » ou « non » à la question : « Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indo-China policy be a reason for you not to vote for him in November ? »²³³. Question d'autant plus épineuse qu'à cette époque, Nelson Rockefeller était candidat à sa réélection au poste de Gouverneur de l'État de New York, et se proclamait comme étant un candidat de la paix. Il s'avère que 69% des votes exprimés étaient contre Rockefeller.

Cette mise en cause directe du MoMA en tant qu'appareil corrompu au service du pouvoir est également patente dans la troisième et dernière partie de la contribution de Lucy Lippard pour le catalogue. Tout comme les deux premières parties susmentionnées, elle consiste en l'application de protocoles dont les modalités sont définies à partir d'un système alphabético-numérique. Ils sont au nombre de cinq, et sont autant d'attaques frontales menées contre la politique institutionnelle du MoMA. Le premier impose à chaque artiste d'avoir une conversation de huit heures avec l'un des Trustees du MoMA, portant précisément sur les droits des artistes et les relations du musée à la société ; le deuxième consiste à offrir une entrée gratuite à vie aux détenteurs de tickets de cinéma numéros 296160 et 296159, précisant par ailleurs que si ces derniers sont des Noirs, des Porto-Ricains, des femmes, ou des artistes sans galeries (toutes minorités défendues par les revendications de l'AWC), une copie en Xerox de toutes les œuvres présentes dans l'exposition qui utilisent le *Roget's Thesaurus* doit leur être offerte, ou si ce n'est pas possible, un catalogue de la collection permanente du musée ; le troisième protocole s'adresse directement à la responsabilité morale du MoMA, en enjoignant le musée à ne pas montrer de films qui glorifient la guerre, et en invitant ses instances dirigeantes à demander aux artistes américains et au personnel du musée volontaire, de rédiger et signer

²³² Il est à rappeler que le MoMA a été fondé à l'initiative de Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss et Mary Quinn Sullivan.

²³³ Nous traduisons : « Est-ce que le fait que le Gouverneur Rockefeller n'a pas dénoncé la politique du Président Nixon en Indochine est une raison pour que vous ne votiez pas pour lui en Novembre ? »

une lettre encourageant les militaires opposés aux guerres du Vietnam et du Cambodge à désertier ; le quatrième protocole suppose que le MoMA achète certaines des œuvres des artistes exposés dans *Information* – lesquelles seraient sélectionnées par l’application de procédures fondées sur des chiffres –, pour les donner ensuite à des musées situés partout dans le monde, et dans des zones défavorisées et excentrées des pôles culturels ; enfin, le cinquième protocole consiste à publier un « prière d’insérer » pour le catalogue recensant les informations relatives à toutes les réformes entreprises par le MoMA concernant les droits des artistes (frais de location, contrats, partage des profits, contrôle des artistes sur leurs œuvres vendues et montrées), et ce depuis son conflit avec Vassilakis Takis. Lucy Lippard n’oublie donc pas de mettre le MoMA face à ses responsabilités en reprenant l’ensemble des engagements de l’AWC vis-à-vis des artistes, des minorités, du public, et de la politique extérieure du gouvernement américain.

Kynaston McShine fait ainsi de *Information* un « porte-voix » de l’AWC. Ce qui a ceci d’ambigu, voire polémique, étant donné que cette exposition peut être considérée comme une réponse faite par la direction du MoMA à l’AWC. Il est en effet à rappeler qu’elle a été organisée par Kynaston McShine à la demande des instances du musée, qui souhaitaient faire un bilan de la création artistique émergente. Cette initiative a été motivée par la volonté de la direction de répondre aux insatisfactions exprimées par l’AWC concernant l’incapacité des musées à accompagner et soutenir la création artistique la plus actuelle. Conjointement, l’un des points les plus saillants soulevé par l’AWC portait sur l’absence de représentativité des artistes femmes, noirs et latino-américains²³⁴. Dans ce contexte, il ne semble en rien anodin que le MoMA ait confié à Kynaston McShine le commissariat de cette exposition, conservateur d’origine Afro-Caribéenne né à Trinité-et-Tobago, et alors seule personne de couleur à occuper un poste à si haute responsabilité dans un musée de renom aux États-Unis²³⁵. Si le musée tâchait d’apaiser les tensions avec cette exposition, Kynaston McShine en a fait, par son adoption du régime de l’information et le propos de l’exposition, une déclaration manifestaire en faveur des luttes pour l’émancipation. L’exposition *Information* et son catalogue constituent ainsi une synthèse remarquable des enjeux artistiques et politiques qui innervent le régime de l’information.

²³⁴ Notamment avec les communications du collectif « Architects’ Resistance », de Bob CARTER, John DENMARK, et celle commune de Tom LLOYD et Faith RINGGOLD. Cf. Annexes A, p. 67.

²³⁵ Diplômé de philosophie, Kynaston McShine rejoint le MoMA en 1959, au département des expositions temporaires, puis devient conservateur en 1965 au Jewish Museum, avant de revenir au MoMA en 1968 en tant que « associate curator of painting and sculpture ».

1.3.3 Sur la réception de Marshall McLuhan : « information » et « art de l'idée »

Il a été souligné que dans son argumentaire sur la qualité d'anthologie du catalogue, Kynaston McShine prend à rebours les théories de Marshall McLuhan sur l'obsolescence de la « technologie gutenbergienne » pour affirmer la pertinence du livre. Un tel renversement est chose fréquente dans le contexte artistique de l'époque, et ce par le biais du recours à l'aphorisme « le médium c'est le message ». Cette formule est séduisante car elle permet aux artistes de répondre à leurs recherches sur l'édition comme espace de l'art. Anne Bénichou a bien résumé la manière dont le postulat de « l'art comme information » est redevable à l'aphorisme de McLuhan :

Comme s'ils reprenaient à leur compte la célébrissime formule du théoricien des communications, " le médium constitue le message même", les artistes opèrent un recouvrement des espaces de production, de reproduction et de diffusion. Les catalogues, les revues, les livres, les affiches, et les autres moyens de diffusion, deviennent les nouveaux lieux de création²³⁶.

Marie Boivent a souligné que l'investissement des théories de McLuhan par les artistes reposait sur des considérations lâches, dont « il est difficile de dégager un axe directeur car le concept d'information se dissout dans ce qui n'apparaît plus que comme une nébuleuse de données »²³⁷. S'il est vrai que la citation par les artistes des théories de McLuhan ne peut être appréciée pour sa scientificité, il n'en reste pas moins que certains d'entre eux se sont appropriés quelques-unes de ses notions pour penser avec justesse les conditions de production et de diffusion de l'art par voie éditoriale, dont Dan Graham.

Dans *End Moments*, Graham accorde un paragraphe à l'ouvrage de McLuhan *The Gutenberg Galaxy*²³⁸. Il en retient la notion d'interdépendance des systèmes linguistiques et des procédés mécaniques d'impression des livres, et son effet sur le statut de l'auteur :

La production de masse de livres transportables, qui commence avec la Bible de Gutenberg, a donné forme (*in-formed*) à de nouvelles règles de syntaxe linéaire qui lie les idées dans une

²³⁶ Anne BÉNICHOU, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 57.

²³⁷ Marie BOIVENT, *La revue d'artiste : enjeux et stratégies d'une pratique artistique*, op. cit., p. 194.

²³⁸ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy : the Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

chaîne unidimensionnelle de cause et effet dans laquelle les idées étaient forcément articulées dans une ligne narrative progressive – une perspective avec point de vue unique. Le nouvel « espace » servait à signifier (ou contenir) la vision privilégiée de l’auteur auprès des masses de lecteurs individuels qui achetaient et (s’)identifiaient à l’expérience ainsi signifiée. Dans son livre *The Gutenberg Galaxy*, Marshall McLuhan relie cette « dimension » de la forme-livre aux mécanismes de son apparition²³⁹.

Considérées à l’aune de cette citation, les œuvres *Schema* et *Homes for America*, et plus largement ses stratégies d’insert dans les revues, témoignent de la compréhension fine par Dan Graham des théories de Marshall McLuhan. Il faut le souligner, cette dernière ne doit pas être appréciée au titre d’une quelconque validité académique, mais bien selon son intégration dans la pratique de l’artiste. En l’occurrence, Graham contourne l’obstacle de la préséance du message du médium sur le contenu en concevant une procédure de matérialisation de l’œuvre dépendante du contexte éditorial, fusionnant ainsi le message, le contenu et le médium. Il satisfait ce faisant avec grande justesse son intention de diffuser l’art, et non sa reproduction, directement par voie éditoriale. Conjointement, sa procédure a pour effet de déplacer son statut d’artiste depuis celui de sujet unique et original vers celui de sujet inscrit dans un espace collectif. Ainsi, dans le cas de Dan Graham, les théories de Marshall McLuhan ont alimenté ses recherches sur la conciliation entre les facteurs formels et matériels de l’œuvre et ses facteurs contextuels.

La compréhension des « catalogues-expositions » de Seth Siegelaub bénéficie elle aussi de cet examen des théories de McLuhan, lorsqu’envisagées à l’aune de la problématique des conditions de production et de diffusion de l’art. Ce prisme de lecture est d’autant plus indiqué que l’intérêt de Siegelaub pour les théories de la communication est avéré²⁴⁰. Le processus de contraction de l’espace de production et de diffusion de l’art qui est en jeu dans les « catalogues-expositions » a été préalablement souligné. Il est toutefois possible de poursuivre leur examen en mettant en perspective leurs modalités de production avec la

²³⁹ GRAHAM, « End Moments », 1969, in Brian WALLIS, *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990. Dan Graham, op. cit.*, p. 27. Nous traduisons : « The mass production of transportable books, beginning with the Gutenberg Bible, in-formed new rules of linear syntax linking thoughts in a one-dimensional chain of cause and effect in which ideas necessarily were related in a progressive narrative line – single point-of-view perspective. The new « space » served to represent (or contain) the author’s privileged « insight » to the masses of individual readers who bought and identified (with) the « experience » thus represented. In his book *The Gutenberg Galaxy*, Marshall McLuhan relates this « dimension » of the book-form to the mechanics of its appearance. »

²⁴⁰ À partir de 1972, Seth Siegelaub quitte son activité de marchand d’art pour s’installer à Paris le 1^{er} avril et concentrer son travail sur les théories de l’information et des médias. En 1973, il fonde l’International Mass Media Research Center. Cette partie de la carrière de Siegelaub sera abordée ultérieurement.

réception des études de McLuhan. Tous les catalogues de Siegelaub sont conçus à partir de contraintes éditoriales imposées aux artistes. Dans une dynamique similaire à celle de Dan Graham, Siegelaub introduit les contingences éditoriales aux modalités d'apparition des œuvres, ce qui engage une non-différenciation entre le contenu et le message du médium.

Enfin, dans les cas de Lucy Lippard et de Kynaston McShine, les objets éditoriaux qu'ils ont dirigé présentent eux aussi un statut augmenté. Leurs anthologies ne sont pas confinées à la seule qualité de vecteur de diffusion, mais sont un espace de production et d'émergence de l'élucidation critique – et non plus des œuvres –, qui se matérialise par la parole collective. Elles renvoient ainsi à ce que Dan Graham a nommé « in-formation ».

Cette considération de la réception de Marshall McLuhan amène à souligner que par-delà les revendications communes d'émancipation des artistes vis-à-vis du pouvoir et du contrôle exercés par les appareils de l'art, il existe deux voies qui sont pour le moins irréconciliables. D'une part se trouvent ceux qui, comme Joseph Kosuth et Ursula Meyer, proclament l'autonomie de l'art entendue comme « loi de soi », et considèrent le document et l'édition en tant que seuls vecteurs de diffusion de l'« art comme idée » indexé à l'autorité de l'artiste. D'autre part, se trouvent ceux qui, comme Dan Graham, Seth Siegelaub, Lucy Lippard et Kynaston McShine, investissent le document comme une économie collective propice à faire émerger les œuvres et les contenus critiques. Cette ligne de partage entre une acception du document comme vecteur de diffusion et un investissement du document comme économie est aussi celle qui existe entre la notion d'« idée » et celle d'« information », et les positions de sujet que chacune implique. Ces dernières oscillent entre une acception de l'artiste comme origine et une compréhension de l'artiste comme étant inséré dans un système.

1.4 Conclusions intermédiaires

Si les usages du document sont pourvus d'une valeur critique et subversive à l'égard des appareils de l'art, les pratiques qui s'y rattachent ne constituent pas un ensemble homogène. D'une part, le régime de l'information se différencie du postulat de l'« art comme idée ». Le régime de l'information investit le document par l'une de ses économies,

qu'est l'édition, pour sa capacité à produire un espace de l'art collectif, par lequel émergent les œuvres tout autant que les discours sur ces dernières. Il suppose également un dialogue intense avec le contexte politique et social. En revanche, l'« art comme idée » s'empare du document comme seul vecteur de diffusion et procède d'une conception de l'artiste comme figure originaire. Par ailleurs, son propos reste exclusivement concentré sur la définition essentialiste de l'art, récusant toute autre considération. En 1969, Joseph Kosuth déclarait en effet :

Les œuvres d'art qui tentent de nous dire quelque chose sur le monde sont vouées à l'échec... L'absence de réalité en art est exactement la réalité de l'art²⁴¹.

D'autre part, il existe des écarts de premier ordre entre les différentes pratiques qui déploient un régime de l'information. Deux discours doivent être différenciés. Celui des artistes, qui peut être nommé à la suite de Laurence Corbel comme étant le « discours *de* l'art »²⁴², suppose de dessaisir les intermédiaires de leurs attributions. À l'instar de la démarche de Dan Graham, les enjeux sont de contourner le marché de l'art établi en ouvrant des réseaux de diffusion alternatifs, tout autant que de permettre aux artistes de reprendre la maîtrise de l'élucidation de leurs œuvres. Ce « discours *de* l'art » a pour corollaire celui des marchands, critiques et commissaires d'exposition. Bien que ces derniers partagent le projet de s'opposer au contrôle du système marchand-critique et muséal, ils n'entendent pour autant pas abolir ledit système. Au contraire, Seth Siegelaub et Lucy Lippard sont de ceux qui ont investi les pratiques éditoriales afin de resituer les artistes en son centre. Néanmoins, leur projet n'est aucunement de conforter le fonctionnement existant. Leurs démarches sont tendues vers la refonte des modalités d'exercice des intermédiaires, afin de déhiérarchiser le monde de l'art et agir contre ses déséquilibres.

C'est ainsi que Seth Siegelaub, par le biais des « catalogues-expositions » et de *The Artist's Contrat* – rédigé avec Robert Projansky –, a reconfiguré le marché de l'art afin que les œuvres conceptuelles y trouvent leur place, tout en cherchant à créer des normes commerciales plus équitables et profitables pour les artistes. Lucy Lippard quant à elle s'est appuyée sur les potentiels offerts par l'édition pour repenser une parole critique qui,

²⁴¹ Cité dans Benjamin BUCHLOH, « Formalisme et historicité. Modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945 », *Essais Essais historiques II*, op. cit., p. 20.

²⁴² Laurence CORBEL, *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980*, op. cit.

sans être réduite au silence, soit resituée dans un espace collectif et horizontal qui intègre tous les pôles de l'art que sont les artistes, le critique, et le public. En écho avec Susan Sontag, il ne s'agit aucunement pour Lippard d'abolir la critique d'art, mais de repenser l'une de ses opérations, l'interprétation, dont la responsabilité n'incomberait désormais plus au seul critique mais serait déléguée au public, directement confronté aux œuvres et à la parole des artistes. Émerge alors une occurrence critique du régime de l'information, qui peut être qualifiée de « discours *sur l'art par l'art* ».

2 LE DISCOURS *SUR* L'ART *PAR* L'ART : QUELLES FIGURES D'AUTORITÉ ?

À partir de l'étude de la démarche de Lucy Lippard, a été dégagé un régime critique de l'information ne supposant aucunement le silence des critiques d'art. La diffusion des œuvres et de la parole des artistes, le rejet de l'interprétation entendue comme explication du sens des œuvres sont indissociables d'une démarche qui est de produire des discours *sur* l'art mais *par* l'art. Conjointement, les objets éditoriaux analysés se caractérisent par l'omniprésence d'une réflexion méthodologique menée par les marchands, critiques et commissaires d'exposition sur leurs fonctions, que ce soit dans les textes qui y sont publiés, ou dans les formats adoptés. Ce faisant, chacun entend signaler un type d'autorité et de maîtrise qui régit sa pratique. Ainsi, ces recherches sont indissociables de discours autoréférentiels qui génèrent des représentations de leurs propres rôles. Les termes de cette problématique supposent donc une instrumentalisation des œuvres au profit de leurs discours. Cette question sera traitée par le prisme des enjeux méthodologiques qui sous-tendent ces figures d'autorité. Les études porteront sur les positionnements que ces figures supposent vis-à-vis de la critique d'art contemporaine, de l'histoire de l'art et des artistes rattachés au « discours *de* l'art ». Ce parti-pris permettra de poursuivre l'examen de l'hypothèse selon laquelle les discontinuités constatées dans ces pratiques au tournant des années 1970 se situent dans la construction de positions de sujet, et non dans une rupture avec des fonctions traditionnelles ni même avec les disciplines dans lesquelles – ou face auxquelles – elles s'inscrivent.

Un premier temps de l'étude portera sur la démarche de Germano Celant. À la fin des années 1960, il est aussi de ceux qui se rallient au régime critique de l'information, en déployant une pratique motivée par la récusation du surplomb des discours sur l'art, et inscrite dans l'usage des outils de la documentation. Après avoir précisé les termes de sa démarche, il s'agira de la considérer au titre du projet de modeler une figure du critique d'art qui répond aux très vifs débats sur la fonction de la critique d'art dans le contexte italien.

Un deuxième temps de l'étude portera sur la position de témoin que Germano Celant et Lucy Lippard entendent occuper. Le registre du témoin ne relève pas tant d'une représentation de soi que d'une historicité que chacun tâche d'occuper pour se démarquer des opérations d'objectivation de l'histoire de l'art. Après avoir analysé comment leurs recours respectifs au document leur permettent de se constituer en témoin, seront soulevées les ambiguïtés qui leur sont inhérentes.

Un troisième chapitre sera consacré aux polémiques qui ont entouré la *documenta 5* en 1972, lesquelles ont opposé son organisateur, Harald Szeemann, à des artistes tous représentatifs du « discours de l'art ». Les remous qui ont entouré cette exposition en ont fait un moment emblématique des débats portant sur l'instrumentalisation des œuvres par les intermédiaires. Par-delà la figure du commissaire-artiste qui émerge alors dans les discours, il s'agira d'analyser où se situent les enjeux de ces conflits d'autorité.

2.1 Germano Celant : « critique acritique » et outils de la documentation

Dans les années 1960, le contexte artistique italien connaît des débats très vifs sur les fonctions de la critique d'art. L'une des controverses les plus intenses est amorcée par la publication en novembre 1963 d'un article de Carlo Argan dans la revue *Marcatrè*, intitulé « La funzione della critica »²⁴³ (cf. Annexes A, p. 92). Cet article fait suite au « XII Convegno internazionale Artisti, Critici, Studiosi d'arte » qui s'est tenu à Verucchio en septembre 1963, lui-même en lien avec la quatrième édition de la Biennale de San Marino²⁴⁴ organisée sous la direction de Carlo Argan. C'est à l'occasion du congrès qu'Argan formule ses hypothèses sur la critique contemporaine, qui seront ensuite publiées dans la revue *Marcatrè*.

Le « Convegno » et la Biennale entendaient faire le bilan du retour manifeste de la création artistique vers la figuration, après des années marquées par l'art informel²⁴⁵. Selon Argan,

²⁴³ Carlo Giulio ARGAN, « La funzione della critica », *Marcatrè*, n°1, novembre 1963, p. 26-27.

²⁴⁴ Carlo Giulio ARGAN (dir.), *IV Biennale di San Marino. Oltre l'informale*, San Marino, juillet-septembre 1963. Les œuvres ont été présentées sous trois catégories : la recherche néo-dada, le Nouveau Réalisme, le Pop Art ; la Nouvelle Figuration ; le courant néo-géométrique et néo-constructiviste de Gruppo N, Gruppo Zero, Gruppo Uno et le GRAV. Carlo Giulio ARGAN (dir.), *IV Biennale di San Marino. Oltre l'informale*, cat. exp., Rimini, 1963.

²⁴⁵ Les discussions sur l'informel ont structuré les débats esthétiques à la fin des années 1950, notamment sous l'impulsion de Michel Tapié, présent et actif à Turin dès 1956. En 1960, il y fonde l'« International Center of Aesthetic Research » avec l'architecte Luigi Moretti, dont les activités comprenaient des expositions et la publication de travaux critiques, prospectifs ou théoriques sur l'art. Il accueillait également un musée avec une collection permanente d'art moderne et contemporain. Voir Giorgina BERTOLINO, « Carla Lonzi : Discorsi. Dai testi sull'art autre al lavoro della scrittura 1960-1969 », Lara CONTE, Vinzia FIORINO, Vanessa MARTINI, *Carla Lonzi : la duplice radicalità. Dalla*

l'émergence de ces démarches procède de l'utopie moderniste selon laquelle l'art peut agir pour construire une société nouvelle. Il affirme que la critique d'art doit elle aussi s'engager dans ce tournant en renouvelant ses fonctions, et ce afin d'atteindre l'objectif commun d'une critique de la société. Ce qui est précisément en jeu dans ce projet est le progrès de la création artistique, qui ne peut, selon Argan, céder aux seules tentations de l'évolution technique moderne. Il distingue alors la « critique comme fonction » de la « critique comme jugement », la première étant la voie possible d'une dialectisation entre l'art et la critique qui permettrait à la critique d'acquérir plus de créativité, et à l'art de développer une plus grande conscience critique. Mais surtout, dans cette relation, la critique d'art « exerce une fonction de sollicitation de l'œuvre d'art et du développement historique de l'art »²⁴⁶.

Les réactions à la communication d'Argan lors du congrès de Verucchio et à l'article qui s'en suit sont nombreuses et immédiates. Les artistes Carla Accardi, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni, Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Toti Sciajola et Giulio Torcato répondent par une lettre commune adressée aux membres du congrès de Verucchio, publiée dans la revue *Marcatrè*²⁴⁷, avec l'article d'Argan. Leurs objections portent sur les ambitions de la critique, devenue « péremptoire » au point de vouloir intervenir dans la création artistique au moment même de sa conception. Les débats se poursuivent ensuite dans le quotidien *Avanti !*²⁴⁸, dans lequel artistes et critiques alimentent les discussions sur les modalités, méthodes, et leviers institutionnels d'une critique d'art qui se pense militante.

Ces débats sur la fonction du critique d'art occupent la vie artistique italienne tout au long des années 1960. La démarche de Germano Celant est ainsi à comprendre dans ce contexte où, d'une part, la question de la fonction du critique d'art est abordée par la problématique de la portée politique de l'art et du rôle que le critique doit occuper dans ce projet ; et d'autre part, Carlo Argan devient une figure incontournable à partir de laquelle se polarisent les prises de position. Argan, à l'instar de Pierre Restany, incarne le modèle de la critique militante qui, à la suite de Paula Barreiro-Lopez, peut être caractérisé comme

critica militante al femminismo di « Rivolta », Pise, EDIZIONI ETS, 2011, p. 45-65.

²⁴⁶ Carlo Giulio ARGAN, « La funzione della critica », *Marcatrè*, *op. cit.*, p. 27. Nous traduisons : « (...) può dirsi che la critica esercita una funzione di sollecitazione all'operare artistico e allo sviluppo storico dell'arte. »

²⁴⁷ Carla ACCARDI, Pietro CONSAGRA, Antonio CORPORA, Piero DORAZIO, Umberto MASTROIANNI, Gastone NOVELLI, Achille PERILLI, Antonio SANFILIPPO, Giuseppe SANTOMASO, Toti SCIAJOLA, Giulio TORCATO, « Le tentazioni della critica », *Marcatrè*, 1, novembre 1963, p. 27-28.

²⁴⁸ *Avanti !* est un journal fondé par le marxiste Andrea Costa en 1880, en même temps que le parti ouvrier marxiste.

une association entre art et *praxis* sociale. Bien que ce modèle soit hétérogène, y compris dans les parti-pris idéologiques, Barreiro-Lopez le définit comme suit :

À l'origine de la critique militante se trouve principalement une défense de l'indépendance et de la créativité du critique en même temps que se renforce son rôle de *dirigeant* et *créateur* de tendances révolutionnaires d'avant-garde.²⁴⁹

Le critique militant se pense comme un « compagnon de lutte » dont le rôle premier et décisif se joue dans « l'interprétation, l'orientation et la création même de courants et mouvements artistiques »²⁵⁰.

2.1.1 « Per una critica acritica », 1969-1970

En décembre 1969, Germano Celant publie dans la revue *Casabella* un article intitulé « Per una critica acritica »²⁵¹, dont une version augmentée paraît en janvier 1970 dans la revue *NAC*²⁵² (cf. Annexes A, p. 94). Avec ce texte, Celant prend la parole dans les débats en exprimant son désaveu de la critique d'art comprise comme acte de jugement et d'interprétation, à laquelle il oppose une « critique acritique », c'est-à-dire non surplombante, « complice ». Dans ce texte, il se pose la question de savoir quels seraient les outils de cette critique d'art respectueuse²⁵³, qui ne cède plus aux tentations du bavardage, ne se construit plus sur la base des « potins » (*critica pettegola*) mais dans un « rapport dialectique avec le travail artistique »²⁵⁴. Celant exhorte ainsi le critique à accomplir le même mouvement que celui qu'il perçoit chez les artistes, celui d'une fusion de l'art et de la vie.

Pour ce faire, il doit renoncer aux opérations mortifères et « assassines » de classement par mouvement ou période chronologique, qui sont l'apanage du système marchand-critique, et

²⁴⁹ Paula BARREIRO-LOPEZ, « La critique militante : culture et révolution », in Claire LEROUX, Jean-Marc POINSOT, *Entre élection et sélection. Le critique face à ses choix*, Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 202.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 203.

²⁵¹ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *Casabella*, n°328, décembre 1969, p. 42-44. *Casabella* est une revue d'architecture dont la rubrique « art contemporain » est tenue par Germano Celant depuis 1965.

²⁵² Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC*, n°1, octobre 1970, p. 29-30.

²⁵³ « Quels sont les instruments que la critique d'art contemporaine peut utiliser sans accomplir une violence linguistique, pour intervenir comme complice, en prenant part au travail artistique contemporain ? Existe-t-il une possibilité d'une critique acritique ? », in Germano CELANT, « Per una critica acritica », in *NAC*, *op. cit.*, p. 29.

Nous traduisons : « Quali possono risultare gli strumenti di cui la critica d'arte contemporanea può servirsi senza compiere una violenza linguistica, per intervenire *come complice*, nel divenire del lavoro artistico contemporaneo ? *Esiste una possibilità di una critica acritica ?* ».

²⁵⁴ *Idem.* Nous traduisons : « in rapporto dialettico con il lavoro artistico ».

se redéfinir « comme action conservatrice-historique de documents et comme événement »²⁵⁵. Au titre de leur exemplarité, Celant cite, en tant que « critique comme événement »²⁵⁶, Harold Rosenberg et son engagement auprès de l'expressionnisme abstrait, Lawrence Alloway pour le Pop Art, Lucy Lippard pour l'art minimal, lui-même pour l'Arte Povera, l'art conceptuel et le land art. Mais aussi Carla Lonzi, Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Gregory Battcock et lui-même, en tant que modèles d'une critique comme conservation et inventaire des « résidus et traces des artistes ou des produits artistiques »²⁵⁷. C'est par les modalités de la documentation et de l'événement que la critique d'art devient « complice » :

Le travail critique acquiert ainsi une dimension opérationnelle différente, plus que de juger ou d'établir, de propager des cancans et des commentaires, il *devient complice*, s'institue comme vie parallèle et autonome, non artistique, respectueuse de la production en art. La critique ne devient pas art, mais s'institue comme documentation et collection de données et événements dans le respect d'un mouvement ou d'un artiste déterminé, conserve intacte son autonomie, par l'usage des instruments documentaires utilisés. (...) Elle élimine donc son discours, inutile et encombrant et exalte l'artistique, s'arroge encore l'usage des instruments d'information, de sorte qu'ils ne déforment pas le travail, mais le laissent s'exprimer. En fin de compte *la critique* cherche, pour la première fois, à *procéder avec l'art*, pour ne pas se sentir frustrée et dictatoriale, elle veut collaborer et non maintenir son statut privilégié, offrir son expérience conservatrice-informationnelle pour une appréhension élémentaire et directe de l'œuvre artistique²⁵⁸.

Les attributions du « critique acritique » sont ainsi, en lieu et place du commentaire objectif et de l'interprétation, celles de l' « archiviste, bibliothécaire, documentariste, traducteur des moyens d'information en moyens de documentation »²⁵⁹. Son rôle auprès de

²⁵⁵ *Idem*. Nous traduisons : « come azione conservativo-storica dei documenti e come evento. »

²⁵⁶ *Ibid*, p. 30. Nous traduisons : « critico come evento ».

²⁵⁷ *Idem*. Nous traduisons : « critica come conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici. »

²⁵⁸ *Ibid*, p. 29. Nous traduisons : « Il lavoro critico acquista così una diversa dimensione operativa, più che giudicare o stabilire, stendere pettegolezzi o giudizi, *diventa complice*, si istituisce come vita parallela ed autonoma, non artistica, rispetto alla produzione in arte. La critica non diventa arte, ma si istituisce come documentazione e raccolta di dati e avvenimenti riguardo un determinato artista o movimento, mantiene integra la sua autonomia, attraverso l'uso degli strumenti documentativi usati. (...) Elimina dunque il suo discorso, inutile ed ingombrante ed esalta quello artistico, si arroga ancora l'uso degli strumenti informativi, affinché gli stessi non deformino il lavoro, ma lo lascino esprimersi. In fin dei conti *la critica cerca*, per la prima volta, *di procedere affiancata all'art*, per non sentirsi frustrata e dittatoriale, vuole collaborare e non mantenere il suo stato privilegiato, offre la sua esperienza conservativo-informazionale per una apprensione elementare e diretta dell'operare artistico. »

²⁵⁹ *Ibid*, p. 30. Nous traduisons : « critica quindi come archivista, come bibliotecaria, come documentarista, come traduttrive dei mezzi di informazione in mezzi di documentazione. »

l'art est de « conserver les traces »²⁶⁰, ce qui implique d'investir et de maîtriser de nouveaux outils :

Ses nouveaux instruments sont alors non plus seulement la parole (ambiguë et polysémique), mais le cinéma, la photographie, le livre, l'enregistreur, la revue etc. comme instruments des actes de documentation pour offrir une information univoque²⁶¹.

Les contours de la « critique acritique » de Germano Celant sont ainsi en adéquation avec les enjeux qui sous-tendent le régime critique de l'information. Au pouvoir du système marchand-critique, il oppose les termes de la collaboration et de la complicité, pour exercer dans « le respect de l'art ». Ce qui suppose, à l'instar de Lucy Lippard, Ursula Meyer mais aussi Seth Siegelaub, d'inscrire le propos dans le registre de l'immédiateté. Pour l'encadrer, Celant recourt aux outils de la documentation car ils permettent de minorer les discours critiques au profit d'une diffusion des informations sur l'art.

Toutefois, Celant ne parle pas seulement d'une diffusion des œuvres, mais aussi des « données et événements dans le respect d'un mouvement ou d'un artiste déterminé »²⁶². Par ailleurs, Lippard, Meyer et Siegelaub pensent les potentiels de l'immédiateté à l'aune des œuvres conceptuelles et post-minimales, dont le régime permet de diffuser l'art lui-même par voie éditoriale, et non plus sa reproduction – ce qui est clairement exprimé par les notions de « primary information » et « first-hand information », respectivement formulées par Siegelaub et Lippard. Au contraire, Celant investit précisément la reproduction de l'art, afin d'étendre ses recherches d'une « critique acritique » à des œuvres qui ne sont pas spécifiquement adossées, si ce n'est générées par le document, et dont le degré d'objectalité est plus affirmé. Les contours du projet de Celant sont comparables à ceux de Lippard, Meyer et Siegelaub, mais ils divergent grandement par ces écarts entre « documentation » et « information », qu'il s'agira d'apprécier à partir de l'étude du livre *Arte Povera*, publié en 1969.

²⁶⁰ « La critique peut donc avoir un rôle auprès de l'art », *idem*. Nous traduisons : « La critica può dunque avere un ruolo nell'arte (non più come pettegola e assassina), come conservatrice delle sue tracce. »

²⁶¹ *Idem*. Nous traduisons : « I suoi nuovi strumenti siano allora non più soltanto la parola (ambigua e polisensa), ma il cinema, la fotografia, il libro, il registratore, la rivista, ecc. come strumenti di documentazione atti ad offrire una univocità informativa. »

²⁶² *Ibid*, p. 29.

2.1.2 Fonction discursive de la photographie dans le livre *Arte Povera*, 1969

Le livre *Arte Povera*²⁶³ paraît en octobre 1969, deux mois avant la publication de la première version de « Per una critica acritica » dans la revue *Casabella*. Cet ouvrage à caractère promotionnel a été initié par l'éditeur Gabriele Mazzotta, soucieux de rendre compte des recherches récentes en art dont il avait pris connaissance lors de sa visite de l'exposition *Prospect 68*²⁶⁴. Il confie la direction de l'ouvrage à Germano Celant, qui voyage en Europe et aux États-Unis pour rencontrer les artistes²⁶⁵, collecter les documents qu'ils ont choisis pour le livre, et coordonner la publication qui a lieu simultanément en Italie, au Royaume-Uni, en Allemagne et aux États-Unis. *Arte Povera* a ceci de remarquable qu'il accorde une place centrale à la photographie, et semble être une application des réflexions méthodologiques que Celant théorise par la suite dans « Per una critica acritica ». Œuvres, reproductions d'œuvres, documentation d'actions éphémères et d'interventions occupent la quasi-totalité de l'espace éditorial – près de 90% du livre. Les photographies sont imprimées en pleine page, et autonomisées des mentions textuelles (cf. Annexes B, p. 318).

Ces choix éditoriaux singuliers sont à inscrire dans le contexte artistique et théorique de la photographie des années 1960. Du fait de ses spécificités techniques, la photographie a très tôt bénéficié d'une théorie ontologique qui la définit comme enregistrement neutre et trace objective du réel²⁶⁶. Son entrée dans les pratiques artistiques au cours des années 1960 se fait d'abord à l'aune de cette acception. Ed Ruscha en témoigne, il s'intéresse à la

²⁶³ Germano CELANT (dir.), *Arte Povera*, Milan, Mazzotta, 1969. Le titre est complété d'un sous-titre pour les versions non italiennes : *Arte Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art*, New York, Praeger ; Londres, Studio Vista ; Cologne, Studio Wasmuth, 1969.

²⁶⁴ Konrad FISCHER, Hans STRELOW, *Prospect 68. Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde = an international preview of art from the world's galleries in Düsseldorf 1968*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, du 20 au 29 septembre 1968. Il s'agit d'une foire d'art contemporain, créée par Fischer et Strelow, dans un contexte allemand qui voyait émerger les foires et salons afin de soutenir la création contemporaine. Parmi eux, le Kunstmarkt de Cologne, créé par Rudolf Zwirner et Hein Stünke en 1967 et dédié à la présentation et à la promotion de l'art européen, qui a connu un succès immédiat. *Prospect 68* se positionne face à l'événement à caractère commercial du Kunstmarkt comme une alternative plus avant-gardiste, se réclamant de la lignée du « Salon des Indépendants ». Voir Catherine DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art, 1940-1980 : A Geopolitics of Western Art*, Londres, Routledge, 2015, ebook np. L'exposition accueillait seize galeries européennes, et présentait notamment les œuvres de Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Christo, Walter de Maria, Jim Dine, Ron Kitaj, David Lamelas, John Latham, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Blinky Palermo, Panamarenko, Reiner Ruthenbeck. Les *Prospect* se sont tenus annuellement à Düsseldorf de 1968 à 1976.

²⁶⁵ Germano Celant, Harald Szeemann et Wim Beeren se rencontrent alors par l'entremise de Gabriele Mazzotta. Szeemann et Beeren étaient en train de préparer leurs expositions respectives *When Attitudes Become Form* et *Op Losse Schroeven*. À cette occasion, Szeemann invite Celant à prononcer le discours inaugural de son exposition.

²⁶⁶ Pour une déconstruction et une analyse critique de cette théorie ontologique de la photographie, voir André GUNTHERT (dir.), *Études photographiques. Que dit la théorie de la photographie ? Interroger l'historicité*, n° 34, printemps 2016.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3583>

photographie en tant que prélèvement du réel. À propos de son livre *Various Small Fires and Milk*, conçu en 1964 et publié en 1970, il déclare :

Mes photographies ne sont pas si intéressantes, pas plus que le sujet. Elles sont simplement une collection de « faits » ; mon livre ressemble assez à une collection de *readymades*²⁶⁷.

L'exaltation pour son régime indiciel et les vertus de sa neutralité fait de la photographie un parangon du document²⁶⁸. Par cette qualité, elle répond ainsi aux enjeux de la « critique acritique » qui, pour reprendre les termes de Celant, doit faire usage des « instruments d'information, de sorte qu'ils ne déforment pas le travail, mais le laisse s'exprimer »²⁶⁹. Les contours de la théorie ontologique de la photographie, largement dominante à l'époque, soutiennent la considération de la photographie par Celant comme étant apte à diffuser les œuvres tout en éliminant les discours critiques néfastes et « encombrants ». C'est à ce titre qu'elle bénéficie d'une mise en valeur hors norme dans *Arte Povera*, laquelle tranche avec son assignation plus courante d'illustration dans les catalogues d'exposition et publications scientifiques. Dans son article « Arte Povera, une question d'image. Germano Celant et la représentation critique de la néo-avant-garde »²⁷⁰, Giuliano Sergio a analysé le rôle décisif joué par l'image dans l'historiographie du groupe. Il décrit un parcours de la photographie chez Celant qui se développe à partir de la fonction d'illustration, devient trace et aboutit finalement à l'icône, cette dernière étape permettant de « fonder esthétiquement et historiquement les opérations artistiques »²⁷¹. Sergio souligne notamment que les photographies reproduites dans ces catalogues constituent le plus souvent les seules images disponibles des œuvres, modelant durablement leur réception²⁷². L'auteur s'attache ainsi à

²⁶⁷ Cité dans Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960 – 1980*, *op. cit.*, p. 206

²⁶⁸ C'est à ce titre que la photographie devient un objet tout indiqué pour les artistes désireux d'évacuer la représentation et engagés dans un programme qui refuse toute visualité en art, ce que John Roberts a qualifié d'« iconophobie » (voir John ROBERTS, « Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art », in John ROBERTS (dir.), *The Impossible Document : Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, London, Camerawork, 1997, p. 7-45). Mythifiée comme image-trace multiple, la photographie est employée en tant que vecteur de distanciation du modèle moderniste et de ses pendants que sont l'originalité et l'unicité de l'œuvre d'art. Erik Verhagen le souligne, elle est investie par une génération qui cherche à « instrumentaliser et diffuser des images « pauvres », sans valeur marchande, dépourvues de toute connotation esthétisante » (Erik VERHAGEN, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008.

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>)

²⁶⁹ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *op. cit.*, p. 29.

²⁷⁰ Giuliano SERGIO, « Arte povera, une question d'image. Germano Celant et la représentation critique de la néo-avant-garde », *Études photographiques*, n°28, novembre 2011.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3224>

²⁷¹ *Ibid*, n.p.

²⁷² « La plupart des photographies présentées s'imposent par la suite comme les seules images connues de ces travaux, les documents-œuvres qui apparaissent aujourd'hui dans les salles de musées, dans les catalogues et dans les livres d'histoire de l'art », *idem*.

déconstruire les usages historiographiques de la photographie par Germano Celant en s'appuyant sur une théorie qui est redevable à la sémiotique de Charles Sanders Peirce, en reprenant les catégories analytiques de l'indice et de l'icône²⁷³. L'objet de ce chapitre est davantage d'étudier l'investissement de la photographie par Germano Celant au titre de sa capacité à redéfinir les modalités d'exercice de la critique d'art. Un examen de sa fonction dans l'économie de l'ouvrage permettra de préciser les enjeux que recouvrent cette position documentaire, pensée comme une alternative critique.

À titre descriptif, il est d'abord à noter que dans *Arte Povera* les photographies, en plus d'être reproduites en pleine page, adoptent un cadrage resserré sur les œuvres qui limite, voire supprime les informations contextuelles – y compris pour la documentation des installations in situ – et nivelle les échelles. Elles sont d'autant plus autonomisées qu'elles ne sont associées à aucun texte, toutes mentions hormis les noms des artistes étant reportées en fin de publication. L'organisation des photographies se fait à partir d'un principe de regroupement par artistes, chacun d'eux bénéficiant de six pages au sein desquelles est reproduite la documentation de leur choix. Mais l'enchaînement entre les artistes a ceci d'inhabituel qu'il n'est fondé sur aucun ordre préétabli, qu'il soit alphabétique à partir du nom des artistes ou même déduit de leur nationalité, et semble davantage généré par une logique associative qui opère à partir de rapprochements formels et visuels entre les œuvres, fortement induits par les cadrages des photographies. Cette absence de système classificatoire posé a priori a plusieurs mérites dans le positionnement critique de Germano Celant. D'une part, la non-distinction géographique permet d'accentuer le caractère transnational des démarches, à une époque où la définition de l'Arte Povera n'est pas encore attachée à la seule identité italienne. D'autre part, en fondant l'organisation de l'espace éditorial sur des affinités formelles, Celant place l'art au cœur du propos du livre, par la voie de sa reproduction. Mais en plus d'agir comme principe générateur des enchaînements dans l'ouvrage, la photographie acquiert une portée discursive de premier ordre. Ces rapprochements formels ont en effet les vertus de faire apparaître une transversalité des matériaux et du vocabulaire dans les démarches des artistes. Ce faisant, ils permettent à Celant de produire un discours critique qui se fait par les œuvres et leurs reproductions, et non plus par une analyse textuelle. La séparation des

²⁷³ En l'occurrence la théorie des signes qui développe la trilogie « indice-icône-symbole », dans *Elements of logic*, 1905, rééd. in Charles HARTSHORNE, Paul WEISS (dir.), *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 1932.

sections photographiques et textuelles dans le catalogue achève l'émancipation de la photographie, qui n'est plus circonscrite à sa seule valeur d'illustration d'un texte qui la précède ou qu'elle accompagne.

Le texte, s'il ne constitue plus l'appareil critique central, n'est pour autant pas exclu du livre *Arte Povera*. La production textuelle se résume à deux contributions rédigées par Germano Celant : un avant-propos de deux pages, intitulé « Premesso che »²⁷⁴ et un texte non titré de six pages²⁷⁵. « Premesso che » (cf. Annexes A, p. 96) développe en dix-neuf points trois thèmes essentiels relatifs au positionnement adopté par Celant pour cette publication : le refus du surplomb critique, au nom d'une démarche qui se pense dans une perspective de complicité avec l'art²⁷⁶ ; l'irréductibilité de l'art, dont la documentation par la photographie et sa transmission par le livre n'offrent qu'une vision partielle et réduite²⁷⁷ ; les ambivalences et insuffisances du livre en tant que vecteur de documentation et de transmission²⁷⁸. Ces trois points s'articulent étroitement pour affirmer une distinction franche entre l'art et sa documentation – ce qui sépare les recherches de Germano Celant et celles de Seth Siegelaub qui, à l'inverse, postule le nivellement des hiérarchies entre l'art et sa documentation et contracte les espaces de production et de diffusion de l'art dans ses « catalogues-expositions ». « Premesso che » est un texte qui, loin d'interpréter l'Arte Povera, est un avant-propos développant une analyse réflexive de la critique d'art et des limites de ses outils. Par ricochet, il agit sur la réception des photographies de l'ouvrage, en affirmant leur cadre documentaire. Le deuxième texte de Celant, non titré, s'inscrit davantage dans le registre de l'interprétation. Il adopte des accents lyriques, brochant un portrait de l'artiste en « alchimiste » à partir des couples artiste-monde et nature-culture, mais ne procède pas d'une analyse objective des œuvres, refusée avec véhémence par Celant dans son avant-propos. Ainsi ces deux textes, par leur forme et leur contenu,

²⁷⁴ Germano CELANT, « Premesso che », in Germano CELANT (dir.), *Arte Povera*, *op. cit.*, p. 5-6.

²⁷⁵ *Ibid*, p. 225-230.

²⁷⁶ « Ce livre n'a pas pour intention d'être une analyse objective et générale du phénomène de l'art et de la vie, mais est davantage une tentative d'accompagner (l'art et la vie) en tant que complice des changements et attitudes dans leur développement quotidien », *ibid*, p. 5. Nous traduisons : « questo libro non si pone come analisi obbiettiva e globale di un fenomeno artistico o di vita, ma cerca di affiancarsi (all'arte o alla vita), come complice delle mutazioni ed attitudini nello svolgersi del loro divenire quotidiano ».

²⁷⁷ « Le livre, fait de documents photographiques et de témoignages écrits, fonde ses hypothèses critiques et éditoriales sur la certitude que l'action critique et la documentation iconographique fournissent une vision limitée et une perception partielle de l'œuvre d'art. », *idem*. Nous traduisons : « Il libro, formato da documenti fotografici e testimonianze scritte, basa i suoi presupposti critici ed editoriali sulla consapevolezza che l'azione critica e la documentazione iconografica forniscono visioni limitate e percezioni parziali del lavoro artistico. »

²⁷⁸ « Le livre, bien qu'il veuille éviter la consommation, est un bien de consommation. Le livre transforme inévitablement l'œuvre de l'artiste en marchandises de consommation et bien culturel, un moyen de satisfaire les frustrations culturelles du lecteur. », *idem*. Nous traduisons : « Il libro, anche se vuole sfuggire al consumo, è un oggetto di consumo. Il libro trasforma inevitabilmente il lavoro dell'artista in merce di consumo e bene culturale, atti a soddisfare le frustrazioni culturali del lettore. »

s'appliquent à échapper à la tradition d'une critique entendue comme interprétation et commentaire distanciés des œuvres.

Conjointement, la section proprement dévolue aux artistes s'ouvre par le texte « Art Yard » de Walter de Maria²⁷⁹, ce qui contribue à cette opération de retrait. Daté de 1961, il se présente comme le projet d'une action dans l'espace urbain, consistant à creuser un trou à l'aide d'un bulldozer. De qualité littéraire et adoptant un ton épistolaire, le texte décrit l'événement, les acteurs – dont La Monte Young – et les participants, et est ponctué de questionnements à portée esthétique, notamment sur la réception d'une telle démarche. « Art Yard » présente donc l'avantage d'introduire au cadre artistique, conceptuel et théorique qui traverse nombre des démarches réunies dans l'ouvrage, mais par la voix d'un artiste en lieu et place de l'interprétation du critique.

Ce faisant, Celant s'inscrit dans l'accompagnement des revendications du « discours de l'art », à l'instar de Lucy Lippard et Ursula Meyer. Toutefois, comme cela a été souligné, il n'entend aucunement diffuser les œuvres elles-mêmes, mais assume pleinement la photographie comme outil de reproduction. Qui plus est, il affirme l'insuffisance des outils de documentation, qui ne sauraient se substituer à l'art. Ce postulat semble en contradiction avec ses intentions de transmettre l'art sans le « déformer ». Afin de mieux évaluer comment Celant attribue à la photographie la capacité de transmettre l'art sans nuire aux œuvres, il est nécessaire de considérer son projet théorique global traversé par une lecture sémiologique, qu'il élabore dans les années qui précèdent immédiatement sa formulation et son application d'une « critique acritique ».

Dès l'exposition *Arte Povera – Im Spazio* en 1967²⁸⁰, Celant définit l'Arte Povera par un refus de « toute habitude linguistique » et de « toute complication rhétorique », au profit d'une « vraie sémiologie basée sur le langage de l'action »²⁸¹. Il amorce ainsi une analyse

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁰ Germano CELANT, *Arte Povera – Im Spazio*, galerie Bertesca, Gènes, exposition du 26 septembre au 20 octobre 1967. Exposition qui réunissait dans la section « Arte Povera » : Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolino, Pino Pascali, Emilio Prini ; dans la section « Im Spazio » : Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci et Cesare Tacchi. Cette exposition a été conçue comme une réponse à l'exposition *Primary Structures*, organisée par Kynaston McShine et Lucy Lippard au Jewish Museum de New York, du 27 avril au 12 juin 1966, et qui présentait les œuvres de l'Art Minimal américain. Elle est la première du groupe après les préfigurations en juin 1966 de l'exposition *Arte Abitabile*, galerie Gian Enzo Sperone, Turin, juin-juillet 1966, qui présentait les œuvres de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Gianni Piacentino et Michelangelo Pistoletto.

²⁸¹ Germano CELANT, « Arte Povera », in Germano CELANT (dir.), *Arte Povera – Im Spazio*, cat. exp., Gènes, Éditions Masnata/Trentalance, 1967. Rééd. in Ida GIANELLI (dir.), *Arte Povera in collezione*, cat. exp., Milan, Charta, 2000, p. 15-17.

Il est à remarquer que le catalogue consiste en un boîte en carton de 19,5 x 19,5 cm, dans laquelle se trouvent sept pages de texte et douze pages d'illustrations, toutes reproduites par la photocopie. Imprimé en 1500 exemplaires.

qui repose sur une caractérisation de l'Arte Povera comme déconstruction des signes hérités de l'histoire et de la culture, dans le but d'accomplir la fusion de l'art et de la vie (cf. Annexes A, p. 75).

Quelques mois plus tard, il approfondit sa théorie dans le texte manifeste « Arte Povera. Appunti per una guerriglia »²⁸², publié dans la revue *Flash Art* (cf. Annexes A, p. 77). À sa première lecture sémiologique, il adjoint une réflexion sur les moyens d'émancipation de l'art et des artistes vis-à-vis d'un système marchand-critique aliénant, en soulignant que ce dernier est soumis aux logiques de la production industrielle et de la société de consommation. Rejoignant les récriminations générales formulées au même moment dans le contexte américain, Celant pointe pourtant du doigt ce qu'il considère comme étant une déroute dans les solutions mises en œuvre par les artistes américains²⁸³. Selon lui, l'artiste est confronté à une seule alternative. Une première option, qu'il qualifie de « cleptomaniaque », consiste à assimiler le système et ses langages codifiés et artificiels, pour nourrir un dialogue avec les structures sociales existantes à l'instar de Marcel Duchamp, de l'op art, du pop art et du minimalisme – minimalisme qu'il nomme « strutture primarie » en référence à l'exposition *Primary Structures* organisée par Kynaston McShine²⁸⁴. La seconde, qui est celle qu'il défend, se situe à l'opposé de la première. Elle repose sur une rupture avec l'ensemble des signes hérités et des structures qui les sous-tendent. Alors que la première alternative, « complexe », dialogue avec les systèmes sociaux et culturels, la deuxième, « pauvre », supprime les frontières entre l'art et la vie :

Là un art complexe, ici un art pauvre, imprégné par la contingence, l'événement, l'ahistoricisme, le présent (« nous ne sommes jamais totalement contemporains de notre présent », Debray), par la conception anthropologique, par l'homme « vrai » (Marx), l'espoir, devenu certitude, de jeter aux orties chaque discours visuellement univoque et cohérent (la cohérence est un dogme qui doit être arrêté !), l'univocité appartient à l'individu et non à « son » image et ses productions. Une nouvelle attitude pour reprendre possession d'un « vrai » contrôle de son existence, qui conduit l'artiste à changer continuellement sa position attribuée, le cliché que la société lui a collé sur le dos. L'artiste exploité devient

²⁸² Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », *Flash Art*, n°5, Rome, novembre-décembre 1967.

²⁸³ Le contexte italien est celui d'une réaction vive contre l'hégémonie américaine dans le contexte artistique, notamment suite à l'attribution à Robert Rauschenberg du Premier Prix de la Biennale de Venise en 1964.

²⁸⁴ Kynaston MCSHINE, *Primary Structures*, Jewish Museum de New York, du 27 avril au 12 juin 1966.

guerillero, il veut choisir le champ de bataille, possède les avantages de la mobilité, surprend et attaque, et non l'inverse²⁸⁵.

Celant reprend ainsi les grandes thématiques des avant-gardes historiques sur la fusion de l'art et de la vie, et définit les conditions d'émancipation de l'art par la table rase culturelle et le refus d'une assignation sociale de l'artiste.

L'année d'après, en 1968, à l'occasion de l'exposition *Arte Povera* de la galerie De'Foscherari à Bologne²⁸⁶, il introduit dans son système la notion d'immédiateté, récurrente dans les discours de l'époque. Dans son texte « *Arte Povera* » publié dans le catalogue (cf. Annexes A, p. 78), il oppose l'immédiateté à la représentation et au mimétisme, lesquels ne sont que des « écrans » pour les regardeurs :

L'arte povera n'est aucunement une opération illustrative et théorique, il n'a pas pour objectif le processus de néo-représentation de l'idée, mais se tourne vers la présentation du sens émergent et de la signification factuelle de l'image, comme action consciente, il se tient à distance de toute apologie de l'objet et de l'icône, il est une action libre, presque intuitive, qui relègue la mimesis à un rôle fonctionnel et secondaire, les noyaux qui en résultent étant l'idée et la loi générale²⁸⁷.

Ce texte a été écrit dans le contexte d'une exposition qui marque l'intérêt de Germano Celant pour un art de l'action. Sa lecture sémiologique de l'art s'intensifie alors par une conception de l'œuvre-objet comme signe direct qui *présente* au lieu de *représenter* :

²⁸⁵ Germano CELANT, « *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* », *Flash Art*, op. cit. Nous traduisons : « Là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, con presente (« non siamo mai completamente contemporanei nel nostro presente », Debray), con la concezione antropologica, con l'uomo « reale » (Marx), la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere !), la univocità appartiene all'individuo e non alla « sua » immagine e ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento per ripossedere un « reale » dominio del nostro esserci, che conduce l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli a stampato sul polso. L'artista da sfruttato diventa guerriero, vuole scegliere il luogo del cobattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto. »

²⁸⁶ Germano CELANT, *Arte Povera*, Galerie De'Foscherari, Bologne, 24 février – 15 mars 1968. Exposition organisée en collaboration avec le galeriste turinois Enzo Sperone. Sont exposées les œuvres de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio.

²⁸⁷ Germano CELANT, « *Arte Povera* », in Germano CELANT (dir.), *Arte Povera*, cat. exp., Bologne, Galerie De'Foscherari, 1968. Réédité et traduit en anglais dans Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, Milan, Electa, 1985, p. 48. Nous traduisons : « L'arte povera non è infatti un operare illustrativo e teorico, non ha come obiettivo il processo di neo-rappresentazione dell'idea, ma è dirizzata a presentare il senso emergente ed il significato fattuale dell'immagine, come azione cosciente, si presenta lontana da qualsiasi apologia oggettuale ed iconica, è un agire libero, quasi intuitivo, che relega la mimesi a fatto funzionale e secondario, i nuclei focali risultando l'idea e la legge generale. »

L'idée, l'événement, le fait et l'action visualisés et matérialisés sont la priorité de la relation de simultanéité entre l'idée et l'image (...), ils ne divaguent pas avec des éléments ambigus et polysémiques, ils sont la concrétisation visuelle d'un fait et d'une loi naturels et humains. Il importe peu que les « choses » qui en résultent soient exécutées dans un matériau « particulier » (« les matériaux sont la plus grande affliction de l'art contemporain », Sol LeWitt) ou qu'elles répondent à des réalisations précédentes de l'auteur qui les a construites ou à d'autres auteurs. L'idée visualisée et matérialisée ne contient pas de programme, elle ne suit pas une histoire individuelle ou sociale, elle est seulement la présentation d'un terme, elle n'accepte pas les relations, elle ne représente pas, mais présente²⁸⁸.

L'œuvre-objet est théorisée comme artefact du « comportement » de l'artiste, lequel est le cœur battant de l'art. En posant cette relation d'immédiateté et de simultanéité, Celant esquisse un régime indiciel dans lequel l'œuvre-objet est une trace. Elle ne dialogue pas avec les choses, mais parle « à travers elles ». Celant minore ainsi l'importance des qualités matérielles de l'œuvre pour penser une résistance à la marchandisation de l'art, et supposer, à l'instar d'Ursula Meyer, une sortie des systèmes de représentation qui assure à l'art la possibilité d'échapper à l'interprétation critique. L'indice constitue ainsi la pierre de touche de la pensée de Celant sur l'émancipation de l'art vis-à-vis du système marchand-critique.

C'est à l'occasion de l'exposition-événement *Arte povera più azioni povere*, qui s'est tenue à Amalfi du 4 au 6 octobre 1968²⁸⁹ – six mois après celle de Bologne –, que Celant commence à précisément articuler sa théorie indicielle de l'art avec la recherche d'un dispositif critique adapté. Sur invitation de Marcello Rumma, jeune collectionneur et mécène napolitain, Celant organise ce qui est la troisième édition de la manifestation

²⁸⁸ Germano CELANT, « Arte Povera » (Bologne), rééd. in Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 48-50. Nous traduisons : « L'idea, l'evento, il fatto e l'azione visualizzati e materializzati sono in fatti le focalizzazioni del rapporto di simultaneità tra idea ed immagine (...) non divagano con elementi ambigui e polisensì, sono la concretizzazione visuale di un fatto o di una legge naturali ed umani. Non importa se le 'cose' che ne risultano sono eseguite in una 'particolare' materiale (« i materiali sono le maggiori afflizioni dell'arte contemporanea », LeWitt) o se rispondono a precedenti realizzazioni dell'autore che li ha costruiti o di altri autori. L'idea visualizzata e materializzata non contiene un programa, non segue una storia individuale o sociale, è solamente la presentazione di un termine, non accetta relazioni, non rappresenta, ma presenta ».

²⁸⁹ Germano CELANT, *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, du 4 au 6 octobre 1968. Section « Arte Povera » : Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio (Prini et Calzolari sont présents mais ne montrent pas d'œuvres). Section « Azioni Povere » : Riccardo Camoni, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Paolo Icaro, Pietro Lista, Richard Long, Gino Marotta, Plinio Martelli, Anne Marie Sauzeau Boetti, Zoo. Cet événement, qui s'est tenu dans les anciens arsenaux de la République et dans la ville d'Amalfi, a eu un impact important sur la diffusion de l'Arte Povera. Il est l'amorce d'une internationalisation – permise notamment par l'entremise de Piero Gilardi – qui se concrétise quelques mois plus tard avec la participation de Anselmo, Boetti, Calzolari, Icaro, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto et Zorio dans les deux expositions *When Attitudes Become Form* et *Op Losse Schroeven*. Tout comme l'exposition de Bologne, celle-ci est complétée par un débat impliquant de nombreux critiques d'art italiens.

annuelle « Rassegna d'Amalfi ». Il poursuit ses analyses sur le passage d'un art pauvre à une action pauvre initiées à Bologne, et réaffirme dans son texte « Azione Povera »²⁹⁰ la définition de l'Azione Povera comme étant une démarche artistique centrée sur le comportement de l'artiste qui supprime la médiation de l'objet (cf. Annexes A, p. 91). En résulte selon Celant une « consommation directe de l'événement critique-esthétique »²⁹¹. Laquelle est dotée d'une portée révolutionnaire, car elle permet de rompre davantage avec l'héritage historique et culturel, d'échapper à l'instrumentalisation marchande, mais aussi car elle possède la capacité d'accélérer la sensibilité du public par les moyens de l'action et non plus par la production d'œuvres qui sont autant de « formules ». Les accents sont ceux des mouvements politiques et sociaux de l'année 1968 qui enthousiasment Celant, confiant dans l'osmose entre les forces « critiques-politiques » que sont les travailleurs, les étudiants et les intellectuels²⁹². Avec ce texte « Azione Povera », Celant introduit un troisième terme dans son système théorique, qui est le public. L'exposition d'Amalfi pose ainsi un défi critique de taille, qui consiste à résoudre l'équation entre la négation de l'œuvre-objet et la transmission de l'art. Une première réponse est formulée par la conception du catalogue, qui remplit une fonction documentaire. Le catalogue de l'exposition *Arte povera più azioni povere* se compose de plusieurs parties à même de rendre compte de l'ensemble des dimensions qui ont composé la manifestation : le texte introductif « Arte Povera » – identique à celui du catalogue de l'exposition de Bologne – et le texte « Azione Povera » ; « les personnages », présentés par les photographies de la plupart des artistes ; « l'exposition », qui consiste en deux vues des arsenaux montrant les artistes lors de la préparation ; les « œuvres », section qui occupe cinq pages, dont deux pages de vue d'ensemble ; les « actions », reproduites sur vingt pages avec environ soixante photographies ; « l'assemblée », qui montre des photographies prises lors des débats ; la retranscription des interventions des critiques lors du débat. Dans son ouvrage

²⁹⁰ Germano CELANT, « Azione Povera », in Germano CELANT (dir.), *Arte povera più azioni povere*, cat. exp., Salerne, Rumma Editore, 1968, p. 13. Cet essai, daté de septembre 1968, a d'abord été publié dans Pietro BONFIGLIOLI (dir.), « La Povertà dell'arte », *Quaderni De'Foscherari* n°1, Bologne, Galleria de' Foscherari, 1968. Ce bulletin de la Galleria de'Foscherari regroupe les contributions des critiques et philosophes lors de la table ronde qui a suivi l'exposition *Arte Povera* de Bologne, Galerie De'Foscherari, 24 février – 15 mars 1968. Réédité et traduit en anglais dans Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 88-89.

²⁹¹ Germano CELANT, « Azione Povera », rééd. in Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 88.

²⁹² « Osmoses donc parmi les différentes forces critico-politiques, ouvriers + étudiants + intellectuels, élimination du 'corporatisme' (...) ». *Idem*.

Nous traduisons : « Osmosi dunque tra le varie forze critico-politiche, operai + studenti + intellettuali, eliminazione del 'corporativismo' (...) ».

*Information document œuvre*²⁹³, Giuliano Sergio souligne que la mise en page hésitante de ce catalogue témoigne du fait que « la question de la présentation des documents n'est pas encore pleinement développée par les critiques et les artistes »²⁹⁴. Conjointement, la publication de photographies relatives à des événements périphériques aux œuvres – tels que des artistes jouant au football dans l'espace d'exposition devant une installation de Michelangelo Pistoletto –, voire même le choix notifié de ne pas montrer les photographies de certaines œuvres – une action d'Anne-Marie Boetti n'est documentée que par une brève description et un carré noir portant la mention « azione non fotografata » – invitent Sergio à qualifier ce catalogue de « journal de bord » et à conclure sur l'absence de « ligne esthétique unitaire de documentation ».

En poursuivant ces analyses, et en introduisant dans la réflexion le fait que dans leur grande majorité les cadrages des photographies du livre *Arte Povera* (1969) évacuent le contexte des œuvres, se pose donc la question de la nature de la position documentaire recherchée. Elle ne peut être comprise comme celle d'une neutralité ni d'une objectivité. Dans son article « Per una critica acritica », Celant affirme en effet que les outils de documentation investis par la « critique acritique » doivent servir un volontarisme auprès des artistes :

Leur utilisation à des fins de conservation s'identifient ainsi à l'action critique, qui veut dire le choix des résidus, l'exaltation pour ces derniers, leur identification avec l'art qu'ils documentent. Documenter ne veut pas dire en fait être exhaustif et s'occuper de tout l'art qui existe, mais choisir l'art que l'on veut sauver, avec tous les risques et périls de ce choix²⁹⁵.

La photographie et les autres documents sur l'art – tels que déclarations, entretiens, etc. – ne sont ainsi que des « résidus ». Exploitée au titre de sa qualité de trace, elle offre à Germano Celant la possibilité d'argumenter en faveur d'un discours critique qui préserve les œuvres de la violence de l'interprétation et ne contrevient pas à l'irréductibilité de l'art : les photographies fournissent des témoignages des œuvres mais sans s'y substituer. Celant cède avec enthousiasme aux séductions du pouvoir de l'indice. Ses positions résonnent de

²⁹³ Giuliano SERGIO, *Information document œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris-Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 98-106.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁹⁵ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC*, *op. cit.*, p. 30. Nous traduisons : « La loro utilizzazione conservativa si identifichi così con l'azione critica, che vuol dire scelta dei residui, esaltazione degli stessi, identificazione con essi e con l'arte che documentano. Documentare no vuol dire infatti essere qualunque ed occuparsi di tutta l'arte che succede, ma scegliere l'art che si vuole salvare, con tutti i rischi e pericoli di simile scelta. »

manière frappante avec l'introduction de Roland Barthes à son article « Rhétorique de l'image » :

Les linguistes ne sont pas seuls à suspecter la nature linguistique de l'image ; l'opinion commune elle aussi tient obscurément l'image pour un lieu de résistance au sens, au nom d'une certaine idée mythique de la Vie : l'image est re-présentation, c'est-à-dire en définitive résurrection, et l'on sait que l'intelligible est réputé antipathique au vécu. Ainsi, des deux côtés, l'analogie est sentie comme un sens pauvre : les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image²⁹⁶.

La photographie en tant que présentation et non représentation, sens pauvre, alliée privilégiée de l'expression de la Vie sont tous des termes constitutifs des théories de l'art et de la critique de Celant. C'est au titre de la croyance en la résistance de l'image au sens, mentionnée par Barthes, qu'il entend se saisir de la photographie comme nouvel outil critique permettant de diffuser l'art tout en le préservant des discours surplombants et réducteurs. C'est par ailleurs certainement afin de préserver cette qualité que les photographies sont détachées de toute indication textuelle immédiate dans les catalogues, créant ainsi un contexte éditorial qui tend à préserver une forme de « pureté de l'image »²⁹⁷. Se dessine alors un système théorique complet qui articule étroitement théorie des œuvres et théorie de la critique : Celant exploite la fonction discursive de la photographie à l'aune d'un régime indiciel qui fait d'elle une trace de l'art, et déplace ainsi dans la critique cet autre principe indiciel qui fonde dans sa théorie de l'Azione Povera la relation entre l'art, qui ne réside pleinement que dans la personne de l'artiste, et l'œuvre-objet. Le pas du syllogisme est vite franchi pour conférer à la photographie un statut d'homologue des œuvres-objets, et produire une réciprocité qui permet de transmettre l'art sans s'y substituer. Cette généralisation d'un régime indiciel permet à Celant de penser l'émancipation de l'art vis-à-vis du système marchand-critique et l'affirmation de son autonomie, sans pour autant abandonner son rôle d'intermédiaire. Les termes de cette recherche d'une imitation respectueuse de l'art, déployée à partir des spécificités techniques de la photographie et de la conception ontologique du médium qui en découle,

²⁹⁶ Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40.

URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

²⁹⁷ « Le message linguistique mis de côté, il reste l'image pure », *Idem*.

inscrivent par ailleurs la démarche de Celant dans une filiation de la tradition de la transposition d'art, en résonance avec les recherches stylistiques des catalogues des expositions de Lucy Lippard, Harald Szeemann et Wim Beeren.

Les points de convergence avec les recherches de Lucy Lippard sont également patents dans la place que Celant entend accorder au public. En poursuivant l'analyse des usages de la photographie de Celant au regard du texte « Rhétorique de l'image » de Roland Barthes²⁹⁸, il est possible de supposer dans la théorie de la critique de Celant une construction qui distingue l'image littérale dénotée – en l'occurrence la photographie conçue comme « image sans code » et parée de toutes les vertus de l'indice – et la constitution du sens, ou connotation. L'agencement des sections d'images à partir de rapprochements formels suggère que la construction du sens est confiée au lecteur, dont la tâche est de réaliser des articulations fondées sur son bagage culturel et de produire une interprétation au fil des pages du livre. L'hypothèse de cette intention peut être corroborée par la part importante accordée au public dans la théorie de Celant. Comme l'a analysé Michele Dantini²⁹⁹, la pédagogie et la médiation sont des sujets polémiques dans les débats portant sur le rôle de la critique d'art dans l'Italie de la fin des années 1960. Les problématiques de la légitimation des pratiques artistiques et de la nécessité d'une médiation des œuvres cristallisent en effet les divisions entre les partisans d'une politique culturelle forte et ceux du primat de l'intuition au nom de l'authenticité de l'art. Germano Celant se rattache au dernier groupe, et voit dans la documentation un moyen de diffuser l'art sans en contraindre la réception. Dans son texte « Premesso che » pour le livre *Arte Povera* de 1969, s'il énonce l'incapacité du livre à traduire l'art de manière satisfaisante, il affirme le caractère positif de cette lacune vis-à-vis de la transmission au public :

Le livre, fait de documents photographiques et de témoignages écrits, fonde ses hypothèses critiques et éditoriales sur la certitude que l'action critique et la documentation iconographique fournissent une vision limitée et une perception partielle de l'œuvre d'art.

(...)

Le livre transforme inévitablement l'œuvre de l'artiste en marchandise de consommation et bien culturel, un moyen de satisfaire les frustrations culturelles du lecteur.

(...)

²⁹⁸ Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *op. cit.*

²⁹⁹ Michele DANTINI, « Germano Celant, Carla Lonzi, Paolo Fossati e il dibattito italiano sulla « critica acritica ». NAC 1970-1971 », *Geopolitiche dell'arte italiana. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardie a oggi*, Milan, Christian Marinotti, 2012. Livre numérique non paginé.

Le livre est un document précaire et contingent et vit dangereusement dans une situation artistico-sociale incertaine.

(...)

Le livre propose au public un moyen de participer aux événements artistiques, mais ne l'impose pas³⁰⁰.

En tant que « document précaire et contingent », le livre – et par extension la documentation sur l'art – offre à Celant la possibilité de repenser la tâche du critique comme n'étant plus de transmettre au public un discours clos et réducteur sous-tendu par la notion d'une vérité sur l'art. Il avance que les insuffisances de la documentation, loin d'être regrettables, offrent au contraire le double bénéfice de respecter l'autonomie de l'art – par son incapacité à s'y substituer – et d'inclure le lecteur dans le processus d'élaboration du sens.

L'hypothèse d'une intention de Germano Celant de déléguer l'acte d'interprétation peut être davantage soutenue par le croisement de sa théorie avec le texte de Susan Sontag, « Against Interpretation », publié pour la première fois en 1964 et traduit en italien en 1967 à l'occasion de la publication du recueil *Against Interpretation and Other Essays*³⁰¹. La pensée de Celant est hautement redevable à cet essai, dont une citation est placée en exergue de « Per una critica acritica »³⁰². Il reprend un passage dans lequel Sontag identifie le privilège de l'intellect sur l'expérience comme une opération qui dessert, voire s'oppose à l'art :

Tel est le contexte d'aujourd'hui, celui du projet d'interprétation largement réactionnaire, écrasant. Comme les fumées de l'automobile et de l'industrie lourde qui polluent l'atmosphère urbaine, l'effusion des interprétations de l'art aujourd'hui empoisonnent nos sensibilités. Dans une culture dont le dilemme déjà classique est l'hypertrophie de l'intellect au détriment de l'énergie et du potentiel sensuel, l'interprétation est la revanche de l'intellect sur l'art³⁰³.

³⁰⁰ Germano CELANT, « Premesso che », *Arte Povera*, Milan, Mazzotta, 1969, p. 5-6. Nous traduisons : « Il libro, formato da documenti fotografici e testimonianze scritte, basa i suoi presupposti critici ed editoriali sulla consapevolezza che l'azione critica e la documentazione iconografica forniscono visioni limitate e percezioni parziali del lavoro artistico (...) Il libro trasforma inevitabilmente il lavoro dell'artista in merce di consumo e bene culturale, atti a soddisfare le frustrazioni culturali del lettore (...) Il libro è un documento precario e contingente e vive d'azzardo in una situazione artistico-sociale aleatoria (...) Il libro suggerisce al pubblico un modo di partecipare ai fatti artistici, ma non lo impone ».

³⁰¹ Susan SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Londres, Penguin Modern Classics, 1966. Réimp. 2009.

³⁰² Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC*, *op. cit.*

³⁰³ Susan SONTAG, « Against Interpretation », *Against Interpretation and Other Essays*, *op. cit.*, p. 8. Nous traduisons : « Today is such a time, when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretations of art today poisons our

Les termes de la théorie critique de Sontag résonnent fortement avec ceux de Celant, qui fait de l'immédiateté un pivot de sa définition indicielle de l'art, et dont la notion de pauvreté sémiologique est adossée à l'indétermination du sens des œuvres. Qui plus est, son système documentaire semble être une résolution de la critique descriptive souhaitée par Sontag. Enfin, Celant souscrit lui aussi à la nécessité d'un réinvestissement de l'expérience sensorielle dans la réception de l'art contemporain :

Si l'art redevient une source de magie et d'émerveillement élémentaire et naturelle, s'il se mélange aux déserts, aux prés, aux roches, à la neige, aux réactions physiques et biologiques, s'il tend à exalter la découverte d'une vie primordiale de l'homme et des végétaux, s'il se confond avec les éléments naturels et quotidiens, avec l'existence présente, comme semblent le montrer les dernières recherches définies soit comme Land Art, soit comme Arte Povera, soit comme Antiforme, soit comme Art Conceptuel, la théorie et la critique d'art n'ont plus besoin de juger ou d'interpréter, de lire ou de soutenir un phénomène, l'art, qui n'a plus besoin de justifications et d'explications, mais seulement d'une participation vitale et sensorielle³⁰⁴.

Documenter et non plus interpréter suppose le retrait de la parole du critique au profit de la valorisation des œuvres et du rôle du public. L'appareil documentaire de Celant, conçu sur la base d'un régime indiciel, fait advenir ce potentiel en misant sur les lacunes et les manquements des documents, et non sur leur prétention à l'objectivité et à la neutralité.

De nombreuses objections doivent être formulées à l'encontre du système critique théorisé par Celant. La première d'entre elles touchant à l'affirmation par Celant d'une table rase culturelle effective, alors que nombre des œuvres des artistes inclus dans l'Arte Povera interrogent, détournent, et ainsi dialoguent avec des signes culturellement identifiés. Pour exemple, les œuvres *Cross*, *Star*, *Museum Piece* de Walter de Maria (1965-1966), interrogent les différentes interprétations de symboles antiques au fil de l'histoire ; Mario Merz témoigne dans son œuvre d'un intérêt certain pour la spirale, motif à forte charge

sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. »

³⁰⁴ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC, op. cit.*, p. 29. Nous traduisons : « Se l'arte ritorna ad essere una fonte di magia e di incanto elementare e naturale, se si mescola ai deserti, alle rocce, alla neve, alle reazioni fisiche e biologiche, se tende ad esaltare la scoperta di un vivere primordiale in cui mente e corpo, concetto e natura, abbiano importanza massima, se si mimetizza con gli elementi naturali e mentali, sino ad annullarsi allo stato puro nella natura e nel concetto, come sembrano dimostrare le ultime ricerche definite o land art o arte povera o conceptual art, la teoria e la critica d'arte non hanno più bisogno di giudicare o interpretare, di leggere o sostenere un fenomeno, l'arte, che non ha più necessità di esplicazione e giustificazione, ma solo di una partecipazione sensoriale e mentale. »

culturelle, qu'il reprend dans la structure de son *Igloo de Giap* (1968) ou qu'il applique à la suite mathématique de Fibonacci à partir de 1970 ; Giuseppe Penone quant à lui cumule les références à la culture antique. Qui plus est, l'affirmation par Celant d'une dimension matérielle de l'art minorée se heurte à une réalité qui est celle d'œuvres conçues et réalisées dans la pleine nécessité de leur matériologie. Mais bien plus que d'invalider ou d'encenser le système indiciel de Celant, il s'agit de souligner en quoi son usage de la documentation génère un surplomb de ses discours critiques non seulement sur les œuvres, mais aussi par les œuvres. Alors que les photographies du livre *Arte Povera* – fournies par les artistes – donnent à voir des œuvres dont l'objectalité est certes variable mais indéniable, l'ensemble des textes de Celant exaltent une négation de l'objet opérée par l'Arte Povera, et plaquent sur les œuvres un discours enthousiaste sur la lutte contre le fétichisme de la marchandise. Les enjeux sont pour Celant de construire la portée révolutionnaire de l'Arte Povera. Pourtant, toute documentation faisant état du contexte non artistique est purgée des livres, ainsi que de ses textes. À titre de comparaison, il est intéressant de revenir sur le catalogue de l'exposition *Information* de Kynaston McShine (1970), dont la teneur politique du propos a été soulignée. Le livre *Arte Povera* et la section photographique du catalogue de *Information* partagent l'impression des photographies en pleine page et le principe d'un agencement fondé sur des rapprochements visuels. Toutefois, dans le cas de *Information*, le spectre documentaire de la photographie est très large, allant du photoconceptualisme à l'image de presse, et ce sans hiérarchisation ni différenciation de leurs régimes de provenance. Le projet de McShine est explicite, il entend insérer les œuvres dans leur contexte historique et intellectuel, et ainsi déployer toute leur portée politique. Celant quant à lui se contente d'affirmer, de manière quelque peu péremptoire, le caractère politique voire subversif de l'Arte Povera. Il apparaît alors que l'instrumentalisation de l'art par Celant – c'est-à-dire l'usage de l'art pour produire des discours sur l'art – se joue dans la position militante qu'il adopte, et qu'il est nécessaire d'interroger.

2.1.3 Les discours sur la lutte de l'art contre le fétichisme de la marchandise : pour un trope des héros de l'Arte Povera

La dimension politique que Celant accorde à l'Arte Povera prend de l'ampleur à partir de son manifeste « Arte Povera. Notes pour une guérilla », publié dans la revue *Flash Art* en

novembre 1967³⁰⁵. Pour rappel, Celant articule dans ce texte sa lecture sémiologique des œuvres à une réflexion sur les moyens d'émancipation de l'art et des artistes vis-à-vis d'un système marchand-critique aliénant, car soumis aux logiques de la production industrielle et de la société de consommation. Selon lui, l'Arte Povera, en opérant une fusion entre l'art et la vie, en procédant à une table rase culturelle et en refusant toute assignation sociale de l'artiste, parvient non seulement à dégager les conditions de cette émancipation, mais est foncièrement transgressif. Dans le contexte ultérieur de l'Azione Povera, la théorie de Celant s'intensifie en faisant de l'artiste guerrillero un acteur majeur du combat politique. Il postule que cet art de l'action, en neutralisant l'œuvre-objet-icône – laquelle n'est plus que l'artefact du « comportement » de l'artiste, un signe direct qui « présente » au lieu de « représenter » – est doté d'une portée politique qui dépasse la seule sphère de l'art. Selon lui, en résulte une « consommation directe de l'événement critique-esthétique »³⁰⁶, dont le potentiel repose sur la capacité de l'action de l'artiste à sensibiliser ou accélérer la sensibilité du public. L'Arte Povera et l'Azione Povera sont ainsi, d'une part, caractérisés par un horizon politique qui leur est constitutif. D'autre part, leur force repose sur la qualité indicielle des œuvres, qui permet non seulement de résister au fétichisme de la marchandise, mais aussi de propager cette résistance dans la société, par la seule expérience de l'art.

Cette affirmation d'une essence politique de l'Arte Povera n'est pas propre à Germano Celant dans le contexte italien de la fin des années 1960. Elle est également identifiable dans les textes de Lamberto Pignotti, artiste, poète et critique. En juin 1968, il écrit :

L'art d'aujourd'hui commence là où s'épuisent la stabilité du système, le sentiment de sécurité, le progrès sans aventure, la valeur garantie. (...) L'art est donc dans une posture de combat³⁰⁷.

Qui plus est, le thème de la lutte contre le système marchand-critique par le biais d'une déstabilisation du fétichisme de la marchandise circule dans l'ensemble de la scène artistique italienne. Ces propos du critique Achille Bonito Oliva en témoignent :

³⁰⁵ Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », *Flash Art*, op. cit.

³⁰⁶ Germano CELANT, « Azione Povera », rééd. in Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 88.

³⁰⁷ Lamberto PIGNOTTI, « La madone et la chaise », juin 1968, rééd. in Giovanni JOPPOLO, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, Paris, Fall édition, 1996, p. 65.

Le moment de repartir à zéro est arrivé. L'artiste, en prolongeant sa capacité créatrice dans un objet excessivement stabilisé, a tenté de mettre en place une réalité antagoniste, la sienne, face à l'objectivité socio-culturelle de son époque. Mais dans une société où la consommation est forte, une idéologie subversive, dès l'instant où elle se constitue dans les termes de la production, est acceptée et justifiée comme l'un des symptômes de l'articulation libre du système. La nature arbitraire de la pratique artistique ne demande aucune justification, et l'artiste ne peut pas considérer la mise en circulation de son produit en tant que marchandise comme un destin ultérieur. Il doit tendre plutôt à une activité en posture d'écart permanent vis-à-vis du système socio-linguistique³⁰⁸.

Les débats qui se sont tenus lors de la table ronde organisée pendant l'exposition *Arte Povera* à la Galleria de'Foscherari à Bologne en février et mars 1968 sont instructifs quant à l'importante circulation de ce sujet de la lutte de l'art contre le fétichisme de la marchandise. Les enjeux de cette table ronde étaient de déployer la dimension théorique de l'Arte Povera en dépassant la seule question de l'appellation pour examiner les spécificités de la création contemporaine. Y ont participé tout autant les artistes emblématiques de l'Arte Povera³⁰⁹ que des critiques d'art³¹⁰. Cette table ronde a donné lieu à une publication intitulée *La Povertà dell'arte*³¹¹, qui prend la forme d'une discussion commune (cf. Annexes A, p. 83). Les textes, rédigés entre février et septembre 1968, se répondent les uns aux autres. Les auteurs s'interpellent et écrivent en réaction à certaines propositions de leurs pairs qu'ils invalident ou approfondissent. Si les contributions présentent un caractère hétérogène, elles ont toutefois en commun, d'une part, de rejeter l'appellation « Arte Povera » au titre du risque de la fixation historiographique et d'une lecture de groupe réductrice et néfaste à l'appréciation de la multiplicité des démarches ; et d'autre part de souligner de manière récurrente que l'Arte Povera apporte une réponse singulière à la problématique des relations entre l'art et la vie, et ce faisant permet à l'art d'échapper à l'instrumentalisation marchande. C'est en conclusion de ces discussions que Celant publie

³⁰⁸ Achille BONITO OLIVA, « Éphémère permanent », septembre 1968, rééd. in Giovanni JOPPOLO, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, op. cit., p. 74.

³⁰⁹ Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gilberto Zorio, d'autres encore comme Mario Ceroli, Gianni Piacentino ou Emilio Prini qui se sépareront plus tard du mouvement.

³¹⁰ Francesco Arcangeli, Umbro Apollonio, Renato Barilli, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio de Marchis, Maurizio Fagiolo, Antonio del Guercio, Renato Guttuso, Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti.

³¹¹ Pietro BONFIGLIOLI (dir.), « La povertà dell'arte », *Quaderni De'Foscherari*, n°1, Bologne, Galleria de'Foscherari, 1968.

le texte « Azione Povera », ensuite réédité quelques mois plus tard, toujours en 1968, dans le catalogue de l'exposition d'Amalfi *Arte Povera più Azione Povera*³¹². Ce « carnet de Bologne » permet de souligner que la théorie de Celant est ainsi largement nourrie par les débats de l'époque. Et l'on peut gager que son texte « Azione Povera », qui est celui qui exalte le plus la lutte contre le fétichisme de la marchandise, a été amplement orienté par la table ronde de Bologne.

Toutefois, ces articulations entre l'Arte Povera et le thème marxisant du fétichisme de la marchandise ne sont pas exemptes de contradictions qu'il est indispensable de souligner, en commençant par préciser qu'elles ne procèdent pas d'une application un tant soit peu rigoureuse de la théorie marxiste. Le refus du fétichisme de la marchandise est en effet convoqué pour exalter le caractère démiurgique de l'artiste. Cette place prépondérante accordée à l'artiste est manifeste dans le cadre de la théorisation de l'Azione Povera, où l'œuvre devient le signe du « comportement » de l'artiste, et dont les enjeux sont de déployer une dimension « psycho-physique » de l'art pour se débarrasser de « l'aliénation que représente l'objet »³¹³. C'est-à-dire, un déplacement de l'objet vers l'intervention, dans le cadre d'œuvres qui sont conçues comme le résultat immédiat d'une action en train de se faire. La distanciation de l'objet a ici pour corollaire de porter au pinacle la figure de l'artiste dans le processus artistique – projet qui résonne avec les arguments de Joseph Kosuth et Ursula Meyer. Ce caractère démiurgique de l'artiste, exacerbé dans le cadre de l'Azione Povera, est déjà manifeste dès les premières formulations de l'Arte Povera. Dès 1967 dans son article « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », Celant affirme :

L'homme est le message, pour paraphraser McLuhan. Dans les arts visuels la liberté est un germe qui contamine toutes les productions. L'artiste rejette tous les labels et s'identifie seulement avec lui-même³¹⁴.

³¹² Germano CELANT (dir.), *Arte povera più azioni povere*, *op. cit.*

³¹³ « (...) maintenant, notre exigence est celle de nous identifier avec l'action et le processus en cours, notre tension est celle d'activer la dimension psycho-physique du comportement événementiel et mental pour échapper à l'utilisation du produit engendré, de l'objet créé. Notre propos est donc celui de sortir de l'intégration « objectuelle » pour débloquent toutes les expérimentations événementielles en nous débarrassant de l'aliénation que représente l'objet. » Germano CELANT, « Azione Povera », rééd. in Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, *op. cit.*, p. 88.

Nous traduisons : « (...) oggi è l'esigenza di identificarsi con l'azione e il processo in corso, la tensione ad attivizzare la dimensione psicofisica del comportamento fattuale e mentale per sfuggire all'utilizzazione del prodotto originato e dell'oggetto creato, siamo cioè al tentativo di uscire dall'integrazione oggettuale per sbloccare ogni sperimentazione fattuale dall'alienazione all'oggetto e dall'oggetto. »

³¹⁴ Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », *op. cit.* Nous traduisons : « L'uomo è il messaggio, per parafrasare McLuhan. Nelle arti visuali la libertà è un germe che contamina ogni produzione. L'artista rifiuta ogni etichetta e si identifica solo con se stesso. »

Par la suite, dans son article « Arte Povera » pour l'exposition de Bologne en 1968, Celant développe une conception qui affirme l'autonomie de l'art en plaçant l'artiste au centre de son système théorique. L'artiste devient un intermédiaire entre « l'idée et l'image », il est celui qui donne forme :

En résulte une physicalisation d'une idée, un idée traduite « en matière », un modèle, au format agrandi, de l'appréhension mentale et factuelle, naturellement pas une physicalisation vitaliste et orgiaque, mais « mentalistique » [*sic*]. L'auteur, en se plaçant à la convergence de l'idée et de l'image, devient le vrai protagoniste de l'événement³¹⁵.

Cette emphase sur le rôle de l'artiste est construite par un détournement de la philosophie platonicienne. Celant cite un passage de la pensée de St Thomas d'Aquin qui développe à partir de l'exemple de l'architecte une démonstration faisant de l'œuvre la matérialisation d'une Idée métaphysique qui la surplombe et la précède, inscrivant l'œuvre dans un régime transcendantal de l'imitation et de la Vérité. Celant poursuit en affirmant que dorénavant, l'Idée n'est plus celle d'une vérité supérieure mais celle de l'artiste. Ce qui, selon lui, permet d'évacuer le registre de l'imitation. Il conclut par l'expression d'un primitivisme mélancolique prônant un retour au Moyen-Âge qu'il qualifie d' « état pré-icongraphique ». Cet état est sous-tendu par une totale identification de l'homme avec la nature, nommée « conception anthropologique » dans d'autres textes³¹⁶. Celant élabore ainsi une théorie qui cite la lutte contre le fétichisme de la marchandise, détourne la philosophie platonicienne et les théories de l'information, et prône un régime « anthropologique ». Ces articulations, aisément contestables par leur manque de rigueur, servent l'exaltation de la figure de l'artiste. Sa théorie indicielle des œuvres fait partie de ce projet. Le système théorique global de Celant, qui fait feu de tout bois, lui permet d'échafauder une construction de la figure de l'artiste comme étant l'alpha et l'oméga de l'art. Les œuvres-objets sont secondaires car elles ne sont que la trace de l'idée ou de l'action de l'artiste, et ne peuvent être rattachées à aucun référent extérieur, qu'il soit

On ne peut que remarquer que dans le cas de Celant, le recours aux théories de Marshall McLuhan sert un objectif radicalement opposé à celui étudié dans le contexte américain.

³¹⁵ Germano CELANT, « Arte Povera » (Bologne), rééd. in Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 50. Nous traduisons : « Ne deriva una fisicizzazione di un'idea, un'idea tradotta « in materia », un modello, formato ingrandito, dell'apprendimento mentale e fattuale, naturalmente no una fisicizzazione vitalistica ed orgiastica, ma « mentalistica ». L'autore, ponendosi alla convergenza tra idea ed immagine, diventa il vero protagonista dell'evento. »

³¹⁶ Notamment dans Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », op. cit.

culturel ou historique. Ceci donne lieu chez Celant à des lectures pour le moins enthousiastes :

Pour posséder les choses, il faut les bloquer dans l'instant où on les rencontre. C'est pourquoi Merz violente les objets et le réel avec la lumière du néon. C'est là une façon dramatique de foudroyer la réalité ; c'est le sacrifice perpétuel de l'objet banal et quotidien qui devient un nouveau Christ (le culte de l'objet est une nouvelle « religion ») : une fois trouvé le clou, Merz, en bon philistin du système, crucifie le monde³¹⁷.

Cette énonciation de la lutte contre le fétichisme de la marchandise opérée en filant la métaphore christique donne lieu à une représentation de l'artiste comme héros transgressif. Il en est de même pour Achille Bonito Oliva :

L'œuvre, à travers la réduction quantitative et qualitative des instruments et des matériaux, n'est plus un objet situé de façon optimiste en dehors de son concepteur, mais devient un geste en rapport permanent avec celui qui l'a réalisé, puisque l'exhibition se donne en un temps éphémère durant lequel se conserve la mémoire de l'exécution. (...) Alors le geste de l'artiste se pose en tant que *travail public*, puisqu'il réalise l'éthique de l'existence et l'affirmation d'une plate-forme commune sur le plan politique et sur le plan existentiel. (...) De cette façon, l'artiste récupère en lui-même la capacité d'une continuelle production arbitraire qui le caractérise. Ainsi, il n'est plus l'*homo interruptus* se proposant à travers un objet clos, mais devient un homme libre qui exerce l'heureuse fluidité de son corps et de sa pensée³¹⁸.

La lutte contre le fétichisme de la marchandise est alors réduite à une thématique qui permet de construire le trope de l'artiste doté d'une aura messianique. Le recours à cette notion, qui devient une rhétorique, est à comprendre comme un effet du contexte italien des années 1960, fortement marqué par la circulation des idées marxistes³¹⁹. Dans son essai

³¹⁷ *Ibid.* Nous traduisons : « Per possederli bisogna bloccarli nell'attimo in cui si incontrano. Così Merz violenta gli oggetti e il rela con il neon. Il suo è un inchiodare drammatico, che atterrisce. È un continuo sacrificio dell'oggetto banale e quotidiano quasi novello cristo (il culto dell'oggetto è una nuova « religio »). Trovato il chiodo, Merz da buon filisteo del sistema, crocifigge il mondo. »

³¹⁸ Achille BONITO OLIVA, « Éphémère permanent », septembre 1968, rééd. in Giovanni JOPPOLO, *L'Arte Povera. Les années fondatrices, op. cit.*, p. 77.

³¹⁹ Politiquement, le PCI est un acteur politique de première importance, mais il existe aussi des initiatives hétérodoxes telles que l'opéraïsme, qui tente de renouveler la pensée marxiste pour réfléchir sur les luttes ouvrières – Mario Tronti et Antonio Negri – suite à l'année 1956 qui fait vaciller les certitudes des intellectuels communistes par la reconnaissance des crimes de Staline par les dirigeants de l'URSS, et la répression violente des révoltes ouvrières hongroises.

daté de 2006 et intitulé *Marxismo e Storia. Saggio sull'innovazione storiografica in Italia*³²⁰, Paolo Favilli analyse l'hégémonie de la référence marxiste dans la culture historique italienne, et avance qu'elle était plus employée comme un outil méthodologique que comme une approche idéologique. Ce que Germano Celant concède en 1985, dans un texte intitulé « Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia »³²¹. Ce texte est un entretien fictif de Germano Celant réalisé par lui-même, en « combinant les questions qui lui ont été posées au cours des cinq années précédentes par des amis et des critiques tels que Allemandi, Froment, Gianelli, Paz, Sischy, Tazzi, Vescovo, Zacharopoulos et d'autres à l'occasion de débats et de discussions dans les revues et dans des conférences »³²². À la question de savoir « comment l'atmosphère politique contemporaine a influencé le comportement et le travail de ces artistes ? », il répond :

Je pense que tout le monde sentait une responsabilité individuelle plus que collective, donc l'engagement politique était une question d'importance secondaire. Néanmoins la relation entre la rébellion des années 1960 et ce type d'art est indéniable, tout comme la relation entre le climat réactionnaire et la peinture dans les années 1980 est indéniable. Les similarités et les influences sont évidentes. L'art et la politique se reflétaient : les références à la vie quotidienne étaient courantes, tout comme le recours aux termes tels que « sit-in », au théâtre de rue, et à la folie et la déviance (...). Même le sous-titre, « Notes pour une guerilla », que j'ai joint à mon premier essai, est surréaliste, j'essayais de transférer une méthode d'un contexte à un autre³²³.

Penser à partir du fétichisme de la marchandise, dans un contexte qui voit une prédominance certaine des théories marxistes, permet à Celant tout à la fois d'élucider les orientations esthétiques de l'art émergent et les discours politiques qui le traversent, mais aussi de contribuer à replacer la figure de l'artiste au centre de la création artistique. L'enjeu de la lutte politique est ainsi détourné pour construire une mythologie des artistes et affirmer l'autonomie irréductible de l'art, faisant passer au second plan toute réflexion

³²⁰ Paolo FAVILLI, *Marxismo e Storia. Saggio sull'innovazione storiografica in Italia (1945-1970)*, Milan, Franco Angeli, 2006.

³²¹ Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 13-28.

³²² *Ibid.*, p. 13.

³²³ *Ibid.*, p. 15. Nous traduisons : « Credo che ognuno abbia sentito la responsabilità soggettiva più che collettiva, per cui l'impegno politico si è tradotto in sostegno. Tuttavia il rapporto tra rivolta degli anni sessanta e questa ricerca è innegabile, come lo è tra epoca del riflusso e situazione pittorica degli anni ottanta. Le analogie e le influenze sono evidenti. Si riflettono, perciò i riferimenti alla quotidianità non sono mancati come il ricorso a termini quali « sit-in », al teatro per strada, alla folia e la devianza (...). Anche il sottotitolo « appunti per una guerriglia artistica » che ho apposto al mio primo saggio è surreale ; cercava di trasportare un metodo da un contesto all'altro. »

rigoureuse sur la force politique de l'art, réduite à une abstraction vide. En témoigne notamment la contradiction indélébile entre ses déclarations s'opposant farouchement au marché de l'art et le développement concomitant d'intenses activités de promotion des artistes qu'il souhaite défendre.

Au trope de l'artiste héroïque s'adjoit celui du critique « acritique » car tourné vers l'« action », l'« événement ». Dans son article « Per una critica acritica », Celant déclare :

La critique ne veut plus offrir des recettes rassurantes, avec lesquels polir peu à peu les pointes extrêmes des mouvements contemporains, ni proposer de compiler des recettes « digestives » pour le grand public non préparé et ignorant des réalités artistiques, elle veut plutôt s'exposer comme *action historique* ou comme *événement*, en étant avec le travail artistique. Le critique, comme l'artiste, ne semble plus croire au moralisme de son objet, qu'il soit sonore ou écrit, mais croit en l'extrême moralité de son propre faire et agir (...) pour accélérer et sensibiliser la réception de l'individu (qu'il soit un ou cent n'importe pas)³²⁴.

La défense d'une « critique acritique » procède donc d'une conception de la critique d'art qui, en *agissant*, participe à la « moralisation » des sociétés. La fonction discursive de la photographie développée en 1969 dans le livre *Arte Povera* est ainsi tout à la fois symptomatique d'une conception qui proclame l'autonomie absolue et irréductible de l'art – pensée à partir de la place centrale accordée à l'artiste –, mais aussi d'une autocélébration de l'attitude « morale » des artistes et du critique dans le cadre d'une écriture de soi mythologique. Ce trope du critique héros entend se différencier de celui du critique militant incarné par Carlo Argan, en distanciant les missions historiographiques. Par sa définition d'une « critique acritique » et ses usages de la photographie dans le livre *Arte Povera*, Celant s'énonce contre les opérations d'interprétation des œuvres et d'objectivation de la création artistique en mouvements, tout en conservant une aura politique. Or, le projet de Celant est contredit par le constat de la fortune critique de son propre terme « *Arte Povera* », qui confine à la labellisation. Et ce d'autant plus que

³²⁴ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC, op. cit.*, p. 29. Nous traduisons : « La critica non vuole più offrire ricette rassicuranti, con cui levigare gradatamente le punte estreme dei movimenti contemporanei, non è tesa a compilare ricette « digestive » per il grande pubblico impreparato ed ignorante i fatti artistici, vuole piuttosto esporsi come *azione storica* o come *evento*, in divenire con il lavoro artistico. Il critico, come l'artista, non sembra credere più nel moralismo del suo oggetto, sia esso fonico o scritto, ma credere nell'estrema moralità del proprio fare ed agire (...), per agilizzare e sensibilizzare la ricettività dell'individuo (sia esso uno o cento non importa). »

l'objectivation de l'Arte Povera est largement servie par la répétition dudit terme à l'occasion de chaque événement, tout autant que par l'ensemble des textes qui accompagnent l'élucidation des œuvres. Ces ambiguïtés, qui seront traitées ultérieurement, permettent toutefois de souligner que les discours et pratiques par lesquels Celant entend mener une « critique acritique » sont motivés par la construction d'un trope du critique héros qui, quoique fortement poreux avec celui du critique militant, est une figure d'opposition à Carlo Argan.

2.2 S'énoncer en témoin : Germano Celant et Lucy Lippard

Dans l'introduction à son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Jean-Marc Poinot remarque, au sujet des débats critiques et historiographiques qui se sont engagés sur l'émergence de l'art conceptuel :

Certains se sont d'abord attachés à transcrire l'événement en mettant bout à bout des extraits de textes, des reproductions, des documents, des interviews ou de courtes descriptions dans ce que Germano Celant a judicieusement qualifié de « precronistoria ». Il s'agissait alors d'une forme d'enregistrement primitif des faits et des documents, sans distance, ni focalisation, qui se refusait à fixer les œuvres autrement que par le témoignage (Lippard et Celant), mais qui les inscrivait dans une chronique offerte aux futurs historiens sans trancher alors sur la véritable nature des objets concernés³²⁵.

Cette analyse nécessite d'être poursuivie en questionnant le type d'historicité que le témoignage suppose. Cette question est d'autant plus à propos que les ouvrages ou articles de Germano Celant et Lucy Lippard qui se démarquent par leurs formats singuliers déduits des usages du document, côtoient d'autres écrits sur l'art qui s'inscrivent pleinement dans des modalités plus traditionnelles et académiques. Ces textes sont par ailleurs ceux qui ont connu la fortune historique la plus marquée. Ainsi du texte « The Dematerialization of Art » que Lucy Lippard a co-écrit avec John Chandler en 1968³²⁶, et qu'elle a ensuite promu par

³²⁵ Jean-Marc POINOT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, *op. cit.*, p. 9.

³²⁶ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », *op. cit.*

la publication de *Six Years* en 1973³²⁷. Ou encore de Germano Celant, dont la responsabilité dans la postérité du terme « Arte Povera », amorcée par son célèbre article « Arte Povera. Appunti per una guerriglia »³²⁸, n'est plus à démontrer. Lippard et Celant se trouvent ainsi engagés dans une situation paradoxale qui veut que leur empreinte dans l'histoire de l'art semble contredire leurs déclarations d'intention vis-à-vis de leur rejet des opérations de catégorisation et de surplomb critique. Par quoi ce paradoxe advient-il ? Dans quelles mesures les conditions même de leurs pratiques génèrent-elles ce paradoxe ? Leurs positions respectives vis-à-vis de l'histoire de l'art nécessitent d'être éclaircies.

2.2.1 Germano Celant, de la documentation à l'archive

La démarche de Celant est tiraillée par la contradiction entre la postérité historique du terme « Arte Povera » et de ses écrits qui en balisent les contours, et ses déclarations relatives au refus de l'interprétation des œuvres et de l'objectivation de l'art par mouvements. Cette dernière est inhérente aux termes mêmes par lesquels il pense sa « critique acritique » entre la fin 1969 et le début 1970. Alors qu'il déclare s'opposer à l'écriture de l'histoire de l'art, il souhaite dans le même temps prendre en charge la conservation historique des documents sur l'art :

Le critique (...) recourt de moins en moins à l'explication et à l'atténuation critique, et se montre méprisant pour la marée du « catalogage » et de la « chronologisation » de l'art, la tutelle des galeries ou des journaux ou des instruments d'information, et tente de faire parler son travail comme il s'offre, *comme action conservatrice-historique de documents et comme événements*³²⁹.

Par-delà les enjeux de la construction d'un trope du critique apte à s'opposer à celui du « critique militant » incarné par Carlo Argan, il est nécessaire d'examiner quelle position vis-à-vis de l'histoire de l'art Celant entend adopter afin de mieux cerner ce qui, dans son projet, relève de la rhétorique ou d'une recherche plus fondée.

³²⁷ Lucy LIPPARD, *Six Years*, *op.cit.*

³²⁸ Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », *op. cit.*

³²⁹ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC*, *op. cit.*, p. 29. Nous traduisons : « Il critico (...) concede sempre meno alla spiegazione e all'attenuazione critica, si dimostra sprezzante per la marea di « cataloghisti » e « cronacisti » d'arte, prezzolati da gallerie o giornali o strumenti di informazione, e tende a far parlare il suo lavoro così come si offre, *come azione conservativo-storica dei documenti e come evento.*

Celant entend répondre à son projet de différencier sa « critique acritique » des opérations d'écriture de l'histoire de l'art en pensant l'historicité qu'elle suppose. Il la définit comme celle d'une position de témoin :

Un contact art-critique qui signifie la perte des privilèges et de la puissance de la critique, annulant cette dernière dans la conservation de l'art par une vitalisation de l'art (...) ; une approche directe et compromise avec l'art qui permet une plus grande conservation et collection des résidus, (travaux, photographies, déclarations, entretiens, documents) qui sont des documents que la critique doit conserver comme témoignage d'un art qu'elle a choisi et non duquel il y a seulement la réalité des potins ; le critique en tant qu'archiviste, bibliothécaire, documentariste, traducteur des moyens d'information en moyens de documentation. Les documents de l'art (de l'objet au résidu documentaire du produit) sont en fait le défi de l'art qui se fait et se fera, résultats des stimuli vitalisants de l'action en cours, sont les meilleurs témoins d'un choix de l'art, sans ces résidus on ne se souvient pas du passé³³⁰.

Avec la création de *information documentation archives*, Celant augmente sa « critique acritique » d'une dimension institutionnelle, afin d'accomplir son « action conservatrice-historique des documents » sa qualité « d'événement ». Fondée en juin 1970 à Gênes³³¹ en collaboration avec la critique d'art Ida Gianelli, le designer Franco Mello, et le photographe Giorgio Colombo, *information documentation archives* est une instance conçue comme un centre de documentation sur l'art et l'architecture contemporains. Comme l'analyse Lara Conte³³², la nature de ce projet s'inscrit dans la filiation de ceux de Eugenio Battisti dont Celant a suivi l'enseignement en histoire de l'art à l'Université de Gênes. Battisti était spécialiste de la Renaissance et de l'histoire de l'architecture, mais aussi très engagé en faveur de l'art contemporain par son activité de critique et commissaire d'expositions. Il défendait la nécessité de créer des archives pour la

³³⁰ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC*, *op. cit.*, p. 30. Nous traduisons : « Un contatto arte-critica che significa perdita dei privilegi e del potere della critica, annullamento della stessa in conservazione dell'arte per una vitalizzazione dell'arte (se mai ne abbia bisogno, cosa che non sembra, fortunatamente) ; un avvicinamento diretto e compromettente con l'arte che permette una maggiore conservazione e raccolta dei residui, (lavori, fotografie, dichiarazioni, interviste, documenti) che sono i documenti che la critica deve conservare come attestati di un'arte che ha scelto e non di cui ha solo fatto dei pettegolezzi ; critica quindi come archivista, come bibliotecaria, come documentarista, come traduttrice dei mezzi di informazione in mezzi di documentazione. I documenti dell'arte (dall'oggetto al residuo documentativo del prodotto) sono infatti la sfida all'arte che si fa e si farà, risultano gli stimoli vitalizzanti dell'azione in corso, sono il miglior attestato di una scelta dell'arte, senza i residui non si ricorda il passato. »

³³¹ *Information documentation archives* était situé au 11, Salita di Oregina, à Gênes.

³³² Lara CONTE, « Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972 », in CELANT Germano (dir.), *Arte Povera 2011*, Milan, Electa, 2011, p. 343-344.

conservation de la documentation relative à l'art contemporain, qu'il s'agisse de photographies, articles de presse, ou encore d'objets. En 1963, pour pallier l'absence d'un musée d'art moderne dans la ville de Gênes, Battisti fonde le « Museo sperimentale d'arte contemporanea » qui comptait, en 1969, 360 œuvres données par les artistes. Insatisfait par la qualité des débats culturels, il crée également la revue *Marcatrè*³³³, et dès 1963 il promeut la constitution d'un groupe de recherche autonome à la « Biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova », dirigé par certains de ses étudiants dont Celant. Ce groupe a développé une méthode qui consistait en la collecte de matériel photographique, catalogues d'exposition et coupures de presse. Par-delà la dette de Celant envers l'enseignement de Battisti, ces précisions permettent de mesurer que l'articulation entre critique d'art et leviers institutionnels est fondatrice dans son parcours, et invitent à envisager *information documentation archives* comme un élément de première importance dans son appareil critique.

Dans un article éclairant, publié dans *NAC* en mai 1971, il en décrit le programme et les activités (cf. Annexes A, p. 98). Le fonds documentaire est composé de :

[...] diapositives, déclarations, films, photographies, communiqués de presse, revues, journaux, catalogues, microfilms, vidéo-cassettes, documents originaux, photocopies, publications diverses, bibliographies³³⁴.

Après une année d'existence, la structure a collecté plus de 15.000 documents, répartis en trois catégories : Arte Povera, Art Conceptuel, Land Art et architecture imaginaire ou conceptuelle³³⁵. Les entrées sont monographiques, et les informations sont présentées sous la forme de fiches lorsqu'elles sont encore trop lacunaires, ou de catalogues lorsqu'elles sont plus complètes³³⁶. Ce fonds a été constitué en sollicitant artistes, architectes, musées,

³³³ Dont le comité de rédaction comprenait Umberto Eco, le poète Edoardo Sanguinetti et l'architecte Paolo Portoghesi, et comptait parmi ses collaborateurs réguliers Germano Celant, chargé de la rubrique « Chronique d'art », et Carla Lonzi. En 1968, Battisti émigre aux États-Unis, et confie la direction des deux projets du musée – qui a entre-temps déménagé à Turin – et de la revue à Germano Celant.

³³⁴ Germano CELANT, « information documentation archives », *NAC*, n°5, mai 1971, p. 5.

³³⁵ À la date de publication de l'article, Celant précise que deux sections thématiques supplémentaires sur le théâtre et les « cultures alternatives » sont envisagées.

³³⁶ En 1971, les fiches concernaient les œuvres des artistes et chorégraphes suivants : Vito Acconci, Giovanni Anselmo, Art and Language, John Baldessari, Robert Barry, Ben, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Stanley Brouwn, Ian Burn, James Lee Byars, Pier Paolo Calzolari, Christo, Hanne Darboven, Gino De Dominicis, Jan Dibbets, Franz Erhard Walther, Luciano Fabro, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Dan Flavin, Fluxus, Simone Forti, Hamish Fulton, Dan Graham, Gilbert & George, Hans Haacke, Haus-Rucker Co, Douglas Huebler, Robert Huot, Peter Hutchinson, Stephen Kaltenbach, Allan Kaprow, Yves Klein, La Monte Young, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, N.E. Thing Co, le groupe OHO, On Kawara, Dennis Oppenheim, Pino Pascali, Steve Paxton, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Mel Ramsden, Yvonne Reiner, Bridget Riley, Allen Ruppersberg, Edward Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Salvo, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Michael

critiques, galeries, éditeurs, revues, collectionneurs, mais aussi grâce à la production de documents par les propres services de *information documentation archives*. Celant précise que l'horizon à atteindre est celui d'un catalogue raisonné pour chaque artiste et architecte représenté, lequel regrouperait non seulement l'ensemble des œuvres mais aussi toute la documentation produite à leur sujet. Au gré de l'accroissement des données collectées, les fiches se développeront donc en catalogues, et les catalogues seront amenés à s'étoffer. Les activités du centre sont assurées par une équipe composée de Germano Celant, « conservateur » ; Ida Gianelli, « éditrice » ; Franco Mello, « coordinateur visuel » ; et Giorgio Colombo, « photographe et cameraman ». Elles sont organisées en trois départements, « théorie », « information », « organisation » :

(...) le département « théorie » élabore de nouvelles méthodes opérationnelles d'information et de documentation, étudie et structure des outils prévisionnels et des services d'usage, rédige des livres, des manifestes, des films, des images, des essais, des bibliographies, des chronologies, prend en charge l'organisation philologique et historique des données, développe une activité consultative et historique pour les musées, les revues, les éditeurs et les institutions culturelles, la télévision, la radio, s'offre comme service d'usage pour les artistes et architectes qui souhaitent étudier théoriquement et chronologiquement les données et documents sur leur propre travail, développe une activité promotionnelle et théorique.

Le département « information » travaille, par le biais de tous les instruments d'usages culturels existants, à la propagande et à la diffusion de ses idées, des documents et des données collectées, promeut les échanges d'informations avec les structures de documentation et d'information, contrôle directement et en totale responsabilité opérationnelle et de coordination, la collecte et l'émission des données informationnelles, émet des publications, des images, des films, des diapositives qui tendent à divulguer et enrichir le matériel d'information et de documentation.

Le département « organisation » cherche à structurer de nouveaux lieux ou centres d'information et de documentation, à repérer des financeurs, éditeurs, musées et institutions disposés à collaborer à l'organisation et à l'extension de *information documentation archives*, offre des consultations pour l'organisation d'expositions monographiques aux musées, pour des collections de livres aux éditeurs, pour les rubriques de revues, pour des services visuels et sonores à la TV ou la radio, pour des rubriques d'information à des revues, pour des services visuels et sonores à la télévision ou la radio, dispose d'un service

Snow, Society for theoretical arts and analyses, Keith Sonnier, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, Bill Vazan, Bernar Venet, Ian Wilson, Gilberto Zorio. Les catalogues concernaient les œuvres de : Archizoom, Walter De Maria, Joseph Kosuth, Janis Kounellis, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Mario Merz, Giulio Paolini, Emilio Prini, Lawrence Weiner.

de collaboration pratique et opérationnelle pour les artistes et architectes qui cherchent à publier ou structurer chronologiquement et philologiquement les données de leur propre travail, organise des musées d'information, dirige la publication et la distribution de livres et documents originaux, films et photographies³³⁷.

L'étendue des activités d'*information documentation archives*, pour le moins vaste, articule la production d'une documentation sur les œuvres, sa diffusion, et l'accompagnement des artistes (cf. Annexes A, p. 99). Auxquelles doit être ajoutée l'organisation d'expositions. En juin-juillet 1970, *information documentation archives* a organisé *Conceptual Art Arte Povera Land Art*³³⁸, dont le titre est analogue au découpage thématique du fonds documentaire. À la suite de cette exposition de groupe, le centre se concentre sur la conception d'expositions « historico-monographiques » sur tous les artistes et architectes défendus, proposées aux musées et institutions culturelles³³⁹. De février à mars 1971, est ainsi organisée l'exposition *Piero Manzoni*³⁴⁰. Les attributions de

³³⁷ Germano CELANT, « information documentation archives », *NAC*, *op. cit.* Nous traduisons : « il dipartimento « teoria » tende all'elaborazione di nuovi metodi operativi di informazione e di documentazione, studia ed imposta previsioni strumentali e servizi d'uso, redige libri, manifesti, films, immagini, saggi, bibliografie, cronologie, cura l'organizzazione filologico-storica dei dati, svolge attività consultiva e storica per musei, riviste, editori, istituzioni culturali, tv, radio, si offre come servizio d'uso per gli artisti e architetti che intendono studiare teoricamente e cronologicamente i dati e i documenti riguardanti il proprio lavoro, svolge attività promozionale e teorica.

Il dipartimento « informazione » provvede, tramite tutti gli strumenti d'uso culturale esistenti, alla propaganda e alla diffusione delle sue idee, dei documenti e dei dati raccolti, promuove contatti informativi con le strutture di documentazione e di informazione, controlla direttamente e in totale responsabilità operativa e coordinativa, la collocazione e l'emissione dei dati informativi, emette pubblicazioni, immagini, films, diapositive, che tendano a divulgare ed arricchire il materiale di informazione e di documentazione.

Il dipartimento « organizzazione » mira alla strutturazione di nuove sedi o centri di informazione e documentazione, tende a reperire finanziatori, editori, musei ed istituti disposti a collaborare all'organizzazione e all'ampliamento dell'*information documentation archives*, offre consulenze organizzative per mostre monografiche a musei, per collane di libri a editori, per rubriche di informazione a riviste, per servizi visivi e fonici a tv o radio, dispone di un servizio di collaborazione pratica ed operativa per artisti ed architetti che vogliono pubblicare o strutturare cronologicamente e filologicamente i dati riguardanti il proprio lavoro, organizza musei di informazione, cura la pubblicazione e distribuzione di libri e documenti originali, films e fotografie. »

³³⁸ *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, de juin à juillet 1970.

L'exposition présentait les œuvres de : Carl Andre, Giovanni Anselmo, John Baldessari, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Christo, Hanne Darboven, Walter De Maria, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Dan Flavin, Hamish Fulton, Gilbert and George, Hans Haacke, Michael Heizer, Douglas Huebler, Steve Kaltenbach, On Kawara, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Piero Manzoni, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Bernar Venet, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio.

³³⁹ « Son futur objectif est de réaliser une série d'expositions historico-monographiques dédiées aux artistes et architectes mentionnés et représentés dans son archive. Pour cette raison, en plus de l'exposition de Piero Manzoni, nous sommes en train de réunir le matériel et la production au sujet de Kounellis, Paolini, Merz, Lo Savio, Kosuth, Pistoletto, de manière à proposer leur réalisation aux musées ou institutions. Aussi dans ce cas l'organisation graduelle d'expositions monographiques et historiques alternera pour traiter de tous les artistes dont l'archive s'occupe », *ibid.* Nous traduisons : « Suo scopo futuro è di realizzare una sequenza di mostre storico-monografiche dedicate agli artisti o architetti menzionati e presenti nel suo archivio. Per questo motivo, oltre alla mostra di Piero Manzoni, sta strutturando il reperimento del materiale e della produzione riguardante Kounellis, Paolini, Merz, Lo Savio, Kosuth, Pistoletto, in modo da proporre a musei o istituzioni la loro realizzazione. Anche in questo caso la cura graduale di mostre monografiche e storiche si avvicinerà per trattare tutti gli artisti di cui l'archivio si occupa. »

³⁴⁰ *Piero Manzoni*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, du 6 février au 7 mars 1971.

information documentation archives débordent ainsi la seule question de la constitution d'un fonds documentaire de référence pour mener une opération promotionnelle d'envergure. Cette approche répond aux enjeux historiques de la « critique acritique », que Celant définit dans son article éponyme comme une « action » qui doit innover l'écriture de l'histoire de l'art à venir :

La critique peut vouloir alors mener le combat (et non le discours) pour la création d'archives et photothèques, bibliothèques, pour signifier l'action politique (non la logorrhée) pour *avoir le pouvoir non sur l'art, mais sur les instruments de documentation*, considérant la mauvaise conservation du passé accomplie par la critique des potins. Le passé a été en fait déjà déformé, détruit et altéré, le travail pour le récupérer aujourd'hui est double, la nouvelle critique ne peut permettre que le phénomène se répète. La nouvelle critique, pour ces raisons, peut initier le devenir histoire par l'acte du présent artistique, doit devenir *l'histoire immédiate de l'art contemporain*, recueillir ses traces, les documenter, les collectionner, les restaurer, les déclarer immédiatement dans ses formes, adopter le système opératoire de l'histoire de l'art antique pour l'histoire de l'art présent. (...) Conserver les résidus signifie le choix et l'analyse des photographies, la conservation des documentaires cinématographiques, la collecte des enregistrements, l'archivage des documents, et encore plus (non en parole, mais dans les faits) pour obtenir des collectes efficaces et fonctionnelles, pour obtenir enfin des moyens de convertir immédiatement les instruments qui sont maintenant en notre possession, que sont les livres, les revues, les collections d'art, les photothèques, les bibliothèques, en *archives de l'art présent*³⁴¹.

Selon Celant, la tâche de la critique d'art est donc de « devenir *l'histoire immédiate de l'art contemporain* », et de « convertir immédiatement les instruments qui sont maintenant en notre possession (...) en *archives de l'art présent* ». Ces intentions sont mues par une inquiétude mémorielle au sujet de l'art émergent, dont le régime pose le délicat problème de la justesse de sa transmission. Tirant les leçons des conséquences de la conservation

³⁴¹ Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC, op. cit.*, p. 30. Nous traduisons : « La critica può voler allora dire lotta (e non discorso) per la creazione di archivi e fototeche, biblioteche, può significare azione politica (non logorroica) per *avere potere non sull'arte, ma sugli strumenti di documentazione*, considerata la cattiva conservazione del passato compiuta dalla critica pettegola. Il passato è stato infatti già deformato, distrutto ed alterato, il lavoro per recuperarlo oggi è duplice, la nuova critica non può permettere che il fenomeno su ripeta. La nuova critica, per questi motivi, può iniziare e diventare storia in atto del presente artistico, deve diventare *storia immediata dell'arte contemporanea*, raccogliere le sue tracce, documentarle, collazionarle, restaurarle, dichiararle immediatamente nel suo costituirsi, adottare cioè lo stesso sistema operativo della storia dell'arte antica per la storia dell'arte presente. (...) Conservare i residui significa scelta ed analisi delle fotografie, cura dei documentari cinematografici, raccolta delle registrazioni, archiviazione dei documenti, è ancora battersi (non a parole, ma a fatti) per ottenere raccoglitori efficienti e funzionali, vuol dire infine tramutare immediatamente gli strumenti che si hanno ora in possesso, quali libri, riviste, collane d'arte, fototeche, biblioteche, in *archivi d'arte presente*. »

parcellaire de l'art du passé, il souhaite assurer à l'art contemporain une postérité exemplaire :

le passé a été en fait déjà déformé, détruit et altéré, le travail pour le récupérer aujourd'hui est double, la nouvelle critique ne peut permettre que le phénomène se répète ³⁴².

La responsabilité critique de Celant est ainsi celle d'un « protohistorien » qui investit son antécédence à l'histoire de l'art. Ce parti-pris tranche avec les arguments que Celant développe en 1969 dans son livre *Arte Povera*³⁴³, dans lequel il s'exprime fermement contre toute prétention à un commentaire objectif de l'art. Un an plus tard, avec *information documentation archives* il entend au contraire y prendre part. Ce passage à un regard plus conciliant envers l'histoire de l'art est manifeste dans le catalogue de l'exposition *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*³⁴⁴, publié en 1970. Si, à l'instar du livre *Arte Povera* la photographie y assume une fonction discursive à partir du principe d'articulations par affinités formelles³⁴⁵, en revanche une plus grande légitimité est accordée à l'interprétation critique. Dans son avant-propos intitulé « catalogo come », plus lacunaire que celui de *Arte Povera*, Celant affirme de nouveau l'irréductibilité de l'art et la seule fonction documentaire du catalogue. Mais cette fois-ci il n'insiste plus tant sur les limites du livre, que sur son potentiel en tant que « complément de l'activité concrète », ressource pour la recherche et l'étude, témoignage historique, ou encore « interprétation critique des événements à ne pas oublier qui fait revivre mentalement le passé »³⁴⁶.

Ce changement de ton est évident dans la deuxième partie de l'ouvrage, dévolue aux contributions critiques. Elle s'ouvre par une définition de Celant sur ce qu'est le texte,

³⁴² *Ibid.* Nous traduisons : « Il passato è stato infatti già deformato, distrutto ed alterato, il lavoro per recuperarlo oggi è duplice, la nuova critica non può permettere che il fenomeno si ripeta. »

³⁴³ Germano CELANT, *Arte Povera*, Milan, Mazzotta, 1969.

³⁴⁴ Germano CELANT (dir.), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, cat. exp., Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

³⁴⁵ La distribution des photographies est cette fois-ci amorcée à partir des œuvres de Bruce Nauman. Les raisons qui ont pu motiver ce choix s'imposent avec moins d'évidence que dans le cas de l'ouverture de *Arte Povera* par le texte de Walter de Maria. L'une des hypothèses qui peut être avancée est que ce choix a été déduit par la nature même de l'œuvre de Nauman, représentative du passage de l'arte povera à l'azione povera qui marque la théorie de Celant à cette époque. Depuis l'exposition *Arte Povera più Azinoni Povere*, qui s'est déroulée en octobre 1968, Celant radicalise sa lecture de l'art et de son potentiel révolutionnaire en défendant la négation de l'œuvre-objet au profit d'une œuvre centrée sur l'action de l'artiste. Ce qui résonne avec la démarche de Nauman qui se caractérise par l'utilisation de la photographie et de la vidéo pour enregistrer ses performances, dans le cadre d'une interrogation sur le rôle et la fonction de l'artiste, d'un rejet des catégories traditionnelles de la visualité et d'une transformation du statut de l'œuvre-objet et de ses modes de diffusion.

³⁴⁶ Germano CELANT, « catalogo come », in CELANT Germano (dir.), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, op. cit., n.p. Nous traduisons : « considerato come complementare all'attività concreta » ; « interpretazione critica delle vicende da ricordare ciò che fa rivivere nella mente il passato. »

intitulée « testo come »³⁴⁷. En treize points, Celant énumère la variété des formes et statuts possibles : en prose ou en vers, à caractère littéraire ou documentaire (retranscriptions, projets artistiques etc), commentaire sur l'art. Que ce soit en tant que développement à « caractère critique sur un argument particulier », étude et enquête, explication ou clarification, « discours indiscret et fastidieux sur les faits des autres », guide à l'apprentissage, récit historique, mais aussi jugement de l'œuvre d'un artiste, ou encore index et sommaire, Celant affirme avec force la possibilité et la légitimité des commentaires critiques, y compris lorsqu'ils ressortissent au jugement. À la suite de cette introduction, quatre contributions renvoient à l'inventaire proposé par Celant. Le premier texte est celui de Luigi Mallé, historien de l'art et directeur de la Galleria civica d'Arte Moderna (Gam) depuis 1963 ; suivi de celui d'Aldo Passoni³⁴⁸, conservateur au Gam. Tous deux répondent aux us et coutumes du catalogue d'exposition. Le texte de Mallé³⁴⁹, à portée institutionnelle, revient sur le label Arte Povera et souligne l'importance et la nécessité de l'exposition qui s'est tenue au Gam. Le texte d'Aldo Passoni³⁵⁰ s'inscrit dans le registre de l'histoire de l'art. Après avoir concédé ses réserves vis-à-vis de la dénomination « Arte Povera », qui reste une « définition grossière »³⁵¹, Passoni revient sur l'acception qu'en fait Celant et l'articule à d'autres démarches contemporaines telles que Gutaï, le néo-dadaïsme américain, ou l'œuvre d'Yves Klein. Cette inscription contextuelle est conclue par une mise en garde sur les périls de la récupération marchande et de l'institutionnalisation des démarches, et l'épuisement possible des propositions de l'Arte Povera au fil de sa réception par les générations futures. C'est afin d'éviter ce double écueil que Passoni appelle à une nécessaire inscription historique. Conjointement à ces contributions qui se font dans le respect des attendus institutionnels et académiques, Lucy Lippard intervient dans le catalogue par la voie de l'« Index »³⁵², organisé par ordre alphabétique et composé de mots-clés, noms d'artistes, citations – d'artistes, écrivains, intellectuels, philosophes et célébrités publiques – et aphorismes qui ont pour sujet principal la critique d'art et le contexte artistique et intellectuel (cf. Annexes A, p. 169). Germano Celant quant à lui signe un « Sommario »³⁵³ en lieu et place d'un texte analytique

³⁴⁷ Germano CELANT, « testo come », *ibid*, n.p.

³⁴⁸ Celant, Mallé et Passoni n'en sont pas à leur première collaboration. Ils avaient déjà organisé ensemble l'exposition *Museo sperimentale d'arte contemporanea*, Galleria civica d'Arte Moderna de Turin, avril-septembre 1967. Aldo Passoni deviendra directeur du musée en 1978.

³⁴⁹ Luigi Mallé, texte non titré, in CELANT Germano (dir.), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, *op. cit.*, n.p.

³⁵⁰ Aldo Passoni, texte non titré, *ibid*, n.p.

³⁵¹ *Idem*. Nous traduisons : « la grossolanità definatoria dei termini ».

³⁵² Lucy LIPPARD, « Index », *ibid*, n.p.

³⁵³ Germano CELANT, « Sommario », *ibid*, n.p.

(cf. Annexes A, p. 104). Il est introduit par deux phrases, l'une qui revient sur le titre de l'exposition et souligne la dimension réductrice des catégories qui y sont énumérées³⁵⁴ ; une autre qui insiste sur la fonction documentaire du catalogue et le resitue en tant qu'élément d'un récit historique plus large³⁵⁵. Ce sommaire fournit des mentions complémentaires sur les œuvres reproduites dans le catalogue, en suivant l'ordre de la section photographique : noms des artistes, titres, dates, matériaux, dimensions, description des actions et des projets lorsqu'elle est nécessaire, reproduction d'échanges épistolaires, ainsi que des textes écrits par les artistes dont les statuts varient entre notice d'œuvre, discours théorique, manifeste, protocole et œuvre textuelle. En complément, une bibliographie produite par Celant recense les ouvrages, articles, textes d'artistes et catalogues d'exposition qui ont trait aux artistes exposés.

Ainsi, *Conceptual Art Arte Povera Land Art* marque un retour vers certains critères de scientificité académique, dont l'interprétation et l'analyse historique, qui dénote avec la défiance envers la critique formulée par Celant en 1969 dans le livre *Arte Povera*. Le commentaire objectif de l'art qui y était fermement rejeté est, un an plus tard, accepté au titre de la variété des textes possibles. Ces glissements peuvent être compris dans le contexte d'une institutionnalisation progressive des pratiques artistiques de la néo-avant-garde. Pour autant, malgré ce regard plus conciliant, Celant ne propose pas à titre personnel un texte analytique et interprétatif pour le catalogue, et maintient la fonction discursive de la photographie. En revanche, il généralise sa logique indicielle jusqu'à envisager tous commentaires sur l'art – qu'ils émanent de critiques, d'historiens ou du public non spécialisé, et ce de manière indifférenciée – comme autant de « résidus de résidus » qui doivent être intégrés dans la documentation collectée en tant que témoignages sur l'art, responsabilité qui incombe à la « critique acritique »³⁵⁶.

³⁵⁴ « Conceptual art arte povera land art la realtà d'un fatto non si identifica mai con un aggettivo », *idem*. Nous traduisons : « conceptual art arte povera land art la realtà di un fatto non si identifica mai con un aggettivo. »

³⁵⁵ « Le catalogue comme une section de l'archive de la documentation historique, dans laquelle a été collecté le matériel iconographique qui composera 'le grand livre' », *idem*. Nous traduisons : « catalogo come una sezione dell'archivio di documentazione storica, in cui ho raccolto il materiale iconografico che comporrà il 'grande libro'. »

³⁵⁶ Dans le cadre de la reconstitution de l'exposition *When Attitudes Become Form* qu'il a organisée en 2013, Germano Celant continue de faire de cette qualité de témoin un pivot de son activité. Dans son introduction au catalogue, il relate sa rencontre avec Harald Szeemann dans les bureaux de l'éditeur Gabriele Mazzotta à Milan, à une époque où Szeemann préparait l'exposition de Berne, et Celant achevait la préparation de son livre *Arte Povera*. C'est à cette occasion que Szeemann a demandé à Celant de prononcer le discours inaugural de son exposition. Le texte de Celant pour le catalogue de 2013 développe l'argumentaire selon lequel sa position de témoin actif de l'événement lui donne toute légitimité pour ce travail de reconstitution. Voir Germano CELANT, « Acknowledgments », in Germano CELANT (dir.), *When Attitudes Become Form : Bern 1969 / Venice 2013*, cat. exp., Milan, Progetto Prada Arte, 2013, n.p.

2.2.2 Lucy Lippard, une « critique fragmentaire du recouplement »

Afin de déterminer la position que Lucy Lippard entend adopter vis-à-vis de l'histoire de l'art, il est nécessaire de revenir sur ses réflexions méthodologiques, omniprésentes dans ses écrits. Dans la préface au recueil de ses textes intitulé *Changing. Essays in art criticism*³⁵⁷ publié en 1971, Lucy Lippard introduit les textes qui y sont réunis comme étant autant d'interrogations sur les fonctions de la critique d'art (cf. Annexes A, p. 124). Elle affirme la dimension réflexive de sa démarche, laquelle se pose dans les termes de la recherche d'un équilibre entre le respect de l'intégrité des œuvres, qui implique d'échapper à l'explication, et la nécessité concomitante de proposer des tentatives d'élucidation, afin d'assurer la vitalité de la création artistique en nourrissant les discussions et en « clarifiant les problèmes » posés par les œuvres. À l'instar de Susan Sontag, Barbara Rose ou encore Germano Celant, Lippard affirme la légitimité de la critique d'art, mais à la condition que ses modalités soient redéfinies pour atteindre le statut de « bonne critique »³⁵⁸. Pour satisfaire à cette exigence, Lippard affirme que tout « système critique » doit être rejeté :

Je n'ai pas de système critique, ce qui devrait apparaître évident dans les pages de ce livre. À une époque je le regrettais, mais à présent je pense aux distorsions qui sont produites lorsqu'un critique a un système et doit y entasser tout l'art qu'il aime dans ces petites cases. La critique, comme l'histoire, est une forme de fiction. De plus, les prétendus critères objectifs se réduisent toujours à d'indéfinissables préjugés subjectifs, qui sont les faux de l'écriture du présent immédiat³⁵⁹.

La méfiance exprimée par Lippard envers une critique érigée en système tient à ce que cela repose sur des critères d'analyse dont l'objectivité est questionnable, et qui ont pour conséquence d'imposer une lecture normative de l'art. Or, elle affirme que penser l'art à partir de schémas préétablis empêche de considérer avec clairvoyance les problématiques spécifiques posées par l'art du temps présent. De manière implicite, Lucy Lippard s'inscrit

³⁵⁷ Lucy LIPPARD, « Prefatory Notes », *Changing. Essays in art criticism*, New York, Dutton and Co, 1971, p. 11-13.

³⁵⁸ *Ibid*, p. 12.

³⁵⁹ *Idem*. Nous traduisons : « I have no critical system, which should be patently obvious from the contents of this book. At times I wish I did, but then I think of the distorsions that occur when a critic has a system and must cram all the art he likes into those close quarters. Criticism, like history, is a form of fiction. Moreover, so-called objective criteria always boil down to indefinable subjective prejudices, which are the plagues of writing about the immediate present. »

en faux contre le formalisme de Clement Greenberg, sur lequel il est nécessaire de revenir brièvement³⁶⁰.

Après avoir exercé une influence prépondérante dans le contexte américain, la méthode formaliste greenbergienne est rejetée à partir du milieu des années 1960. En cause, son incapacité à rendre compte des œuvres minimalistes qui émergent dans ces années. Cette méthode « cherche à adapter à la critique la méthodologie de l'histoire de l'art »³⁶¹, par un argumentaire fondé sur l'analyse des termes formels de l'œuvre. Elle est adossée à une théorie de l'art nourrie par l'esthétique kantienne, qui suppose que l'art moderne s'est engagé dans un processus d'autocritique qui a pour horizon le dévoilement de ses moyens propres et irréductibles. C'est à ce titre que dans son article « Modernist Painting »³⁶², publié pour la première fois en 1961, Greenberg définit le modernisme comme « l'utilisation de méthodes spécifiques à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non dans un but de subversion, mais pour la retrancher plus fermement dans son domaine de compétence »³⁶³. Ainsi, la sphère artistique étant autonome, le critique ne doit considérer que l'œuvre elle-même, excluant la prise en compte d'éléments qui ne sont pas observables ou vérifiables sur la toile. Cette méthode, à prétention objective et fondée sur la stricte description, a séduit nombre de jeunes critiques américains qui souhaitaient s'écarter de la critique poétique en vogue dans les années 1950. À titre d'exemple, au début des années 1960 Barbara Rose se réclame encore de Clement Greenberg³⁶⁴. Cette filiation est sensible dans les premiers écrits de Rose sur le minimalisme, qu'elle qualifie comme étant l'aboutissement du processus d'autocritique greenbergien³⁶⁵.

Toutefois, ce formalisme montre très vite ses insuffisances face aux œuvres minimalistes et conceptuelles. Lucy Lippard, qui a suivi les enseignements de Robert Goldwater à

³⁶⁰ Voir notamment, Jean-Pierre CRIQUI, Daniel SOUTIF (dir.), *Clement Greenberg. Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°45-46, automne-hiver 1993/1994, Paris, Centre Pompidou.

³⁶¹ Selon le témoignage de Carter Ratcliff, in Amy NEWMAN, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000, p. 162. Cité dans Sophie CRAS, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux Etats-Unis », *Collection Texte & Image. Volume n°1. Les femmes parlent d'Art*, avril 2011.
URL : <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=131>

³⁶² Clement GREENBERG, « Modernist Painting », *Arts Yearbook 4*, New York, The Art Digest, Inc, 1961. Rééd. in *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 85. Le contenu de cet article a d'abord été diffusé dans l'émission « Forum Lectures » pour la radio « The Voice of America ».

³⁶³ Clement GREENBERG, « Modernist Painting », rééd. in *The Collected Essays and Criticism*, *op. cit.*, p. 85.

³⁶⁴ Voir Sophie CRAS, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux Etats-Unis », *op. cit.*

³⁶⁵ « L'une des principales directions empruntées par la sculpture moderne, bien sûr, comme l'a montré Clement Greenberg, est celle de la réduction. La nouvelle sculpture, comme la nouvelle peinture, semble essayer de trouver jusqu'à quel point on peut réduire sans cesser de faire de l'art ». Barbara ROSE, « Looking at American Sculpture », *Artforum*, vol. 3, n°5, 1965, p. 35.

l'Institute of Fine Arts de l'Université de New York³⁶⁶, est particulièrement sensible à cette inadéquation. En 1968, dans « The Dematerialization of Art »³⁶⁷, elle note avec John Chandler que « l'art de l'idée » (« idea art »), en opérant une dématérialisation de l'objet, impose de dépasser les modalités existantes de la critique d'art. En rendant l'objet obsolète, l'approche formaliste le devient aussi, et dans son sillage l'opération de jugement et la distance critique qu'elle suppose :

(...) la dématérialisation de l'objet va mener à la désintégration de la critique telle que nous la connaissons aujourd'hui. (...) Le jugement des idées est moins intéressant que de suivre les idées jusqu'au bout. (...) Si l'objet devient obsolète, la distance objective devient obsolète. (...) Il restera des universitaires et des historiens de l'art, mais la critique contemporaine devra choisir entre originalité créative et historicisme explicatif. (...) En tant qu'art visuel, les œuvres hautement conceptuelles sont encore admises ou refusées à partir de leurs apparences, mais leur tendance première qui consiste à rejeter l'importance accordée à l'unicité et l'autonomie a limité le nombre d'informations données, et ainsi le nombre d'analyses formelles possibles³⁶⁸.

Lippard et Chandler s'appuient sur la théorie du peintre cubiste américain Joseph Schillinger développée dans *The Mathematical Basis of the Arts*³⁶⁹, afin d'argumenter en faveur du nécessaire abandon du formalisme greenbergien. Schillinger a découpé l'histoire de l'art en cinq périodes : mimétique ; magique et rituelle ; expression des émotions et art pour l'art ; rationnelle et empirique ; scientifique et « post-esthétique », cette dernière aboutissant à une désintégration de l'art. Selon Lippard et Chandler, l'art conceptuel se situerait dans une phase de transition entre les deux dernières périodes – bien qu'ils

³⁶⁶ Lippard étudie auprès de Robert Goldwater après obtention d'un B.A. au Smith College en 1958. Goldwater est un historien de l'art qui s'est très tôt intéressé aux emprunts aux arts d'Afrique et d'Océanie dans la peinture moderne (notamment dans sa thèse de doctorat publiée en 1938, intitulée *Primitivism in Modern Painting*). Ses thèses sont à ce titre très éloignées de celles de Clement Greenberg, et considèrent tout un pan de l'histoire de l'art et de celle de la modernité délaissés par Greenberg. De manière significative, Goldwater prend position pour Rosenberg dans les débats qui l'opposent à Greenberg à partir des années 1950. La dette de Lippard envers l'histoire de l'art de Goldwater est particulièrement évidente dans son article « Heroic Years from Humble Treasures : Notes on African and Modern Art », *Art International*, vol. X, n°7, septembre 1966. Réimprimé dans Lucy LIPPARD, *Changing. Essays in art criticism*, op. cit., p. 35-47.

³⁶⁷ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », op. cit.

³⁶⁸ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 49. Nous traduisons : « (...) the dematerialization of the object might eventually lead to the desintegration of criticism as it is konwn today. (...) Judgement of ideas is less interesting than following the ideas through. (...) If the object becomes obsolete, objective distance becomes obsolete. (...) There will still be scholars and historians of art, but the contemporary critic may have to choose between a creative originality and explanatroy historicism. (...) As visual art, a highly conceptual work still stands or falls by what it looks like, but the primary, rejective trends in their emphasis on singleness and autonomy have limited the amount of information given, and therefore the amount of formal analysis possible. »

³⁶⁹ Joseph SCHILLINGER, *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, Philosophical Library, 1948.

prennent leur distance avec la vision téléologique qui est en creux dans la théorie de Schillinger en précisant qu'ils n'envisagent pas la phase « post-esthétique » comme l'ultime étape des arts visuels, il doit être objecté à Lippard et Chandler qu'ils substituent un système à un autre, utilisant l'un pour délégitimer l'autre. Or, toujours selon Lippard et Chandler, la théorie greenbergienne relèverait de la phase rationnelle et empirique, et doit à ce titre être dépassée. Décrivant brièvement l'entrée des logiques mathématiques dans l'histoire de l'art et l'abandon concomitant des principes de reproduction de la réalité – à l'instar du Bauhaus et du Minimalisme – ils affirment :

À partir de là, l'homme est devenu de plus en plus conscient du cours de son évolution (...). Ce qui correspond clairement à l'interprétation Greenbergienne du Modernisme (un terme employé bien avant Greenberg, bien que ses disciples insistent pour le lui attribuer). La phase finale « post-esthétique » dépasse cet art réflexif, auto-critique qui se démarque d'un autre art par un schéma déterministe³⁷⁰.

Démonstration serait ainsi faite de l'inadéquation historique du formalisme greenbergien avec l'art du temps présent.

Dans le texte « Change and Criticism : Consistency and Small Minds » publié en novembre 1967 – l'année qui précède « The Dematerialization of Art » – Lippard développe déjà cet argumentaire d'un aggiornamento des méthodes critiques imposé par la réalité de l'art émergent (cf. Annexes A, p. 127). Elle attribue en effet au formalisme de grandes vertus pour l'analyse des œuvres modernistes, car il a permis de construire une critique dépourvue de « sentimentalisme » et articulée à l'analyse serrée des œuvres.³⁷¹

³⁷⁰ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 47. Nous traduisons : « From then on, man became increasingly conscious of the course of his evolution (...). This clearly corresponds to the Greenbergian interpretation of Modernism (a word used long before Greenberg, though his disciples insist on attributing it to him). The final « post-aesthetic » phase supersedes this self-conscious, self-critical art that answers other art according to a determinist schedule. »

³⁷¹ « Et il y a une ridicule importance excessive accordée aux 'noms' dans le centre du monde de l'art le plus avancé, un enthousiasme à oublier que les meilleurs artistes font quelques mauvaises peintures, qu'un bon peintre n'est pas forcément un grand peintre. À cet égard, la critique formaliste, fondée sur les analyses impersonnelles et la comparaison d'abord défendue par des critiques littéraires comme Hume, Eliot, Richards, et Leavis, au début du siècle, a été particulièrement précieuse lorsqu'elle est apparue vers 1960, car elle appelait une attention aux propriétés singulières des œuvres, des artistes, et des périodes, et obligeait l'esprit et l'œil à travailler ensemble, oubliant les spéculations extérieures et le sentimentalisme et purgeant la critique d'art de la plupart du lyrisme permissif et de la généralisation littéraire des années 1950. » Lucy LIPPARD, « Change and Criticism : Consistency and Small Minds », *Changing. Essays in art criticism*, op. cit., p. 32.

Nous traduisons : « And there is a ridiculous overemphasis on 'names' in the center of the advanced art world, a willingness to forget that the best artists make some bad paintings, that a good painter is not necessarily a great painter. In this regard, formalist criticism, based on the impersonal analysis and comparison first advocated by literary critics like Hume, Eliot, Richards, and Leavis, in the early part of the century, was particularly valuable when it appeared around 1960, for it called attention to the individual properties of works, artists, and periods, and forced the mind and eye to

Mais pour Lippard comme pour Rose, les œuvres minimalistes et conceptuelles ont un contenu qui déborde la seule visualité et que la méthode formaliste échoue à considérer. Qui plus est, Lippard lui reproche d'avoir pris avec Greenberg et ses suiveurs des contours prescriptifs :

La précision du formalisme a fait beaucoup pour calmer les tensions et rapprocher la méthode critique de l'approche anti-sentimentale de l'art, bien que son plus gros inconvénient ait été une tendance à éliminer de ses systèmes évolutionnistes un nombre croissant des meilleures pratiques artistiques actuelles³⁷².

En effet, Greenberg refuse au minimalisme toute qualité artistique. Il y voit la première étape du déclin de l'art dont la mort est effective avec le Pop Art, avènement du kitsch qu'il qualifie de « Novelty Art ». Ce déclin tient à l'articulation serrée de l'œuvre minimaliste avec le regardeur et l'espace réel, qui donne lieu à une réfutation de l'autonomie de la sphère de l'art. Le devenir dogmatique du formalisme greenbergien aboutit à faire de cette méthode un système normatif et idéologique³⁷³ qui ne satisfait plus aux recherches de la nouvelle génération de critiques.

Ainsi, lorsque Lippard proclame dans sa préface à *Changing* toute absence de système, elle prend le contre-pied du formalisme greenbergien dont l'évolution est perçue comme moribonde et sclérosante. C'est pourquoi dans cette même préface elle trace une ligne claire entre une critique fondée sur l'information, la perception et la spéculation, et celle qui est le lieu de l'interprétation et du jugement. Une « bonne critique », c'est-à-dire une critique apte à accompagner au plus près les développements inattendus de la création artistique, passe par une écriture prospective et contingente car en dialogue avec les pratiques artistiques. Par ailleurs, cette critique porte en elle la possibilité de la réfutation, ce qui est en totale opposition avec le recours à un système théorique pourvoyeur de critères d'évaluation :

work together, omitting extraneous speculation and emotionalism and purging art criticism of most of the permissive lyricism and literary generalization of the 1950's. »

³⁷² *Ibid*, p. 32. Nous traduisons : « Formalism's specificity did a good deal to clear the air and to bring the critical method closer to the antisentimental approach of the art, though its major drawback was a tendency to eliminate from its evolutionary systems an increasing amount of the better art being done. »

³⁷³ Voir notamment Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.

La critique d'art n'a que peu affaire avec la cohérence ; car la cohérence a affaire avec des systèmes logiques, alors que la critique est ou doit être dialectique, et se développe à partir de la contradiction et du changement. Ainsi la tâche réelle du critique contemporain n'est pas seulement une combinaison superficielle de la tâche de l'historien et de l'esthéticien. La catégorisation, l'évaluation, l'attribution, et la stabilisation de critères universels sont secondaires à l'adaptation constante, la reconnaissance immédiate des changements dans l'art lui-même. (...) Chacun devrait aborder de nouveaux concepts sans demander qu'ils se mesurent aux normes applicables seulement à leurs prédécesseurs ou leurs adversaires. (...) Le changement déconcertant de rapidité et pas toujours significatif encourage une critique illogique qui établit un dialogue entre le fait et l'opinion historique et visuel dans une sorte de « forme ouverte », bien plus que dans l'établissement d'un système pinailleur qui ne permet aucune variation et n'est parfait que par ses limitations. C'est cette autocorrection sans fin qui est l'aspect le plus intéressant de l'écriture sur l'art³⁷⁴.

Face à un système théorique et conceptuel qui contraint l'écriture de l'histoire de l'art, Lippard élève l'instabilité et l'incomplétude au rang de ressource fertile pour la prospection, bénéfique aux discours sur l'art. Ce que le titre même du recueil, *Changing*, proclame.

Conjointement, Lippard affirme contre toute prétention à l'objectivité – qui lui paraît vaine et suspecte – une articulation entre sa propre subjectivité et l'art au sujet duquel elle écrit :

Si il y a un fil conducteur dans les contenus de ce livre c'est la relation entre le changement interne et externe, mon propre processus de voir/penser et celui de l'art sur lequel j'écris³⁷⁵.

Son appel à la subjectivité, qui procède de l'expérience des œuvres, doit être compris non comme une injonction à l'écriture poétique ou une main tendue vers la formulation d'avis péremptaires et arbitraires, mais comme fondement de sa position de sujet contemporain,

³⁷⁴ Lucy LIPPARD, « Change and Criticism : Consistency and Small Minds », *Changing. Essays in art criticism, op. cit.*, p. 25-26. Nous traduisons : « Criticism has little to do with consistency ; for consistency has to do with logical systems, whereas criticism is or should be dialectical, and thrive on contradiction and change. Thus the contemporary critic's real task is not simply a superficial combination of the historian's and the aesthétician's. Categorization, placement, attribution, and the stabilization of universal criteria are secondary to constant adjustment, immediate recognition of change within the art itself. (...) One must approach new concepts without asking that they measure up to standards applicable only to their predecessors or their opposites. (...) Bewilderingly rapid and not always significant change encourages an illogical criticism that sets up a dialogue between historical and visual fact and opinion in some sort of « open form », rather than establishing a pedantic system that allows for no variation and is perfect only in its restrictions. It is this endless self-correction that is the most interesting aspect of art writing. »

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 11. Nous traduisons : « If there is a connecting thread in the contents of this book it is the relationship between internal and external change, my own seeing/thinking process and that of the art about which I write. »

c'est-à-dire qui partage le temps dans lequel se font et se pensent les œuvres et s'assume comme sujet d'une époque donnée, au même titre que les artistes :

Il y a aujourd'hui de nombreuses idées furtives dans l'air qui s'envolent dès qu'elles touchent le sol, ou la page, mais finissent par réapparaître dans des formes plus tangibles. Impliquée comme je le suis en ce moment dans l'expérience, ou la perception, dans les ramifications de l'expérience visuelle élargie à de nouveaux espaces, et peut-être à de nouveaux publics, plus rapidement que ce qu'il a été possible auparavant, j'aimerais créer une critique fragmentaire du recouplement. Au lieu de mettre en place davantage de nomenclatures théoriques sur l'expérience qui s'enchevêtrent les unes dans les autres, j'aimerais couper par quelques chemins de traverse pour exposer plus clairement le tempo irrégulier de l'art en 1970. Une telle approche semble plus précise, plus de l'ordre de la communication directe, que les méthodes traditionnellement unifiées qui dépendent des transitions littéraires. Nous apprenons à faire le grand saut par nous-mêmes. J'ai écrit une seule chose qui utilise une telle fragmentation, un catalogue d'exposition (« 557,087/955,000 » ; Seattle et Vancouver 1969-70) organisé de manière aléatoire et constamment réorganisé dans lequel mes vingt cartes de texte sont mélangées avec les autres quatre-vingt fiches de 4' x 6' contenant les contributions des autres artistes et des informations générales. J'ai été moins satisfaite du contenu que de la forme, mais j'ai trouvé stimulant de devoir écrire un non sequitur. Toutefois, hormis les derniers essais, le travail réimprimé ici date de 1966-1967, et représente seulement l'entraînement pour les tentatives ultérieures de tels projets³⁷⁶.

Pour Lucy Lippard, une critique juste et adéquate consiste en une écriture qui se fait dans une relation de synchronie avec l'art. L'ouvrage qui répond le mieux à ce projet est certainement *Six Years*³⁷⁷, dans lequel s'entremêlent plusieurs registres d'information qui sont la consignation de faits et d'événements, la diffusion d'œuvres textuelles et d'écrits

³⁷⁶ Lucy LIPPARD, « Prefatory Notes », *Changing essays in art criticism, op. cit.*, p. 13. Nous traduisons : « There are a lot of elusive ideas in the air today that vanish as soon as they hit the ground, or the page, but eventually reappear in more tangible form. Involved as I am right now with experience, or perception, with the ramifications of extending visual experience into new spaces, and perhaps to new audiences, more rapidly than has previously been possible, I should like to create a fragmentary criticism of cross-references. Instead of setting up more of the namable theoretical thickets that exist around experience, I should like to cut away some of the transitional undergrowth to expose more clearly the irregular tempo of art in 1970. Such an approach seems more specific, more like direct communication, than the traditionally unified methods depending on literary transitions. We are learning to make the jump ourselves. I have written only one thing that utilizes such fragmentation, a randomly organized, and constantly reorganized, catalogue for an exhibition (« 557,087/955,000 » ; Seattle and Vancouver 1969-70) in which my twenty text cards were shuffled in with the other eighty 4' x 6' index cards containing the artists' contributions and general information. I was less pleased with the content than the form, but found it stimulating to have to write in non sequiturs. Except for the last essays, however, the work reprinted here dates from 1966-67, and represents only the training ground for further attempts at such projects. »

³⁷⁷ Lucy LIPPARD, *Six Years, op. cit.*

d'artistes, et les commentaires de Lippard. Certains de ses commentaires proposent des analyses, d'autres sont en revanche des descriptions neutres de faits et événements qui ont entouré une œuvre, une exposition, une publication, et auxquels elle a assisté (cf. Annexes B, p. 295). Avec *Six Years*, Lucy Lippard investit pleinement sa position de témoin. En jeu, se trouve le refus de la position surplombante et détachée qu'un regard historique suppose, lorsqu'il se déclare objectif et exercé depuis une distance nécessaire. Subjectivité, synchronie et contingence sont des conditions irréconciliables avec le récit diachronique, téléologique et résolument stable qui caractérise la théorie de Clement Greenberg. Ainsi, le point le plus brûlant du conflit entre Lippard et Greenberg est le refus de Lippard de faire entrer la critique d'art dans le giron de l'histoire de l'art, là où Greenberg entendait précisément faire le contraire. Mais pour autant, cette différenciation que Lippard met en œuvre entre la critique d'art et l'histoire de l'art ne suppose pas en retour une cécité historique :

En réalité, je dois être l'une des dernières à nier que la connaissance d'une méthode historique et un regard sur les schémas historiques généraux sont précieux pour la critique contemporaine. Mais la complète dépendance envers la méthode historique à une époque de changements si nombreux encourage les décisions prématurées et la catégorisation et entraîne une stagnation intellectuelle. On ne peut instaurer de systèmes critiques lorsque le passé récent est constamment changé par le présent immédiat³⁷⁸.

La position défendue par Lippard ne peut se caractériser comme étant celle d'un présentisme. Son rapport à l'histoire de l'art est celui d'un usage comme outil nécessaire pour mener une enquête, réfutable, sur le temps présent. En témoigne son recours utilitariste à la théorie de Schillinger pour analyser la situation de la critique d'art à l'âge de la « dématérialisation de l'art ». La méfiance de Lucy Lippard envers l'histoire touche à son statut de système prescriptif qui produit une fixation conceptuelle et théorique de l'art. Conjointement, ce rejet de tout système critique ne suppose pas non plus l'absence de méthode. Au cours d'échanges par courrier, Lucy Lippard a affirmé que son activité de

³⁷⁸ Lucy LIPPARD, « Change and Criticism : Consistency and Small Minds », *Changing. Essays in art criticism*, op. cit., p. 30-31. Nous traduisons : « Actually, I should be one of the last to deny that knowledge of historical method and an eye to broad historical pattern are valuable for contemporary criticism. But utter dependance on historical method in a time of such great change encourages premature decisions and categorization and results in intellectual stagnation. One cannot set up critical systems when the recent past is constantly altered by the immediate present. »

documentation occupe une place prépondérante dans son quotidien³⁷⁹ (cf. Annexes A, p. 185). Qui plus est, les catalogues des *Numbers Shows*³⁸⁰, l'anthologie *Six Years*³⁸¹, ainsi que ses contributions sous forme d'index³⁸² démontrent une constance dans les procédures employées, qui peuvent être décrites comme relevant de la constitution d'une documentation par la compilation d'informations, publiée après sélection, montage et ajout de commentaires. La documentation chez Lucy Lippard est ainsi une pratique qui implique organisation, régularité et récurrence. Certes, ces critères sont insuffisants pour qualifier une méthode. Cette remarque se trouve d'autant plus renforcée que Lucy Lippard, au cours d'un entretien par courrier électronique en date du 7 décembre 2016, se défend de toute approche méthodologique pensée en amont de la réalisation des catalogues des *Numbers Shows* :

Je n'ai élaboré aucune procédure pour les fiches des *Numbers Shows*, j'en ai juste eu l'idée et je l'ai fait, en demandant à chaque artiste de m'envoyer sa fiche. Bien sûr tout le contexte de l'art conceptuel était le déclencheur³⁸³.

Toutefois, il est souhaitable de prendre quelques distances avec cette déclaration en soulignant que son recours spécifique et récurrent à la documentation agit comme cadre structurant ce qu'elle nomme une « critique fragmentaire de recoupement », en réponse à une inquiétude méthodologique sur la capacité de la critique d'art à rendre compte de l'art du temps présent et à échapper aux écueils de l'histoire de l'art. C'est en tant que modalité de son exercice de la critique d'art et condition première de son écriture que la documentation acquiert pleinement un statut de méthode dans la démarche de Lucy Lippard. La documentation est développée au-delà du statut de matériau qui sous-tend la recherche, pour devenir un cadre qui assure une synchronicité entre le discours critique et les pratiques artistiques, accompagne les expérimentations de l'écriture et structure l'expression subjective. Faire de la documentation une méthode à part entière lui permet de se constituer en témoin. Cette historicité constitue pour Lippard un rempart à une écriture

³⁷⁹ Entretien par voie de courrier électronique, en date du 13 décembre 2016 : « I don't collect, I just accumulate. I'm a pack rat. I save everything, including endless newspaper articles, about issues that interest me and I might write about. Sometimes I do, mostly I don't. I have file drawers full of now probably irrelevant research material, though I did use a lot of it in the last book (*Undermining*). »

³⁸⁰ Lucy LIPPARD, *Numbers Shows*, *op. cit.*

³⁸¹ Lucy LIPPARD, *Six Years*, *op. cit.*

³⁸² Notamment Lucy LIPPARD, « Index », in CELANT Germano (dir.), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, *op. cit.*, n.p.

³⁸³ Le 7 décembre 2016. Nous traduisons : « I elaborated no procedures for numbers show cards, I just had the idea and did it, asking each artist to send me her or his card. Of course the whole context of conceptual art was the trigger. »

de l'histoire de l'art perçue comme biaisée par l'application de concepts et théories hérités. Elle entend par cela considérer avec clairvoyance l'art du temps présent, tout en formulant des propositions réfutables.

2.2.3 Déterminer l'écriture de l'histoire de l'art : ambivalences de la position de témoin

Germano Celant et Lucy Lippard ont en commun d'avoir développé leurs méthodes sur des principes issus de la documentation, afin d'occuper une position de témoin. Pour tous deux, l'historicité du témoin se situe en amont de l'histoire de l'art. Elle est ce qui différencie la critique d'art, synchronique avec les pratiques artistiques, et l'histoire de l'art, caractérisée par sa distance. Mais à ce sujet, les écarts d'appréciation sont notables entre Lippard et Celant. En effet, les rapports non conflictuels que Celant envisage entre la critique et l'histoire de l'art divergent des conceptions de Lippard. Pour cette dernière, la distance, en tant que propre de l'histoire de l'art, tient à l'objectivité et à l'extranéité qui lui sont propres, et donnent lieu à une condamnation qui fait du critique et de l'historien deux acteurs irréconciliables dans les termes. Lucy Lippard, bien qu'encline à considérer l'histoire comme un outil précieux à l'élucidation, exhorte toutefois à trancher entre discours critique et discours historien :

Il restera des universitaires et des historiens de l'art, mais la critique contemporaine devra choisir entre originalité créative et historicisme explicatif ³⁸⁴.

Si Lippard substitue le témoignage à la fixation historiographique, cela ne suppose pas la recherche d'une neutralité. Tout au contraire, cela se traduit par la volonté d'une plus grande inclusion – et non une intrusion – dans la création artistique. En revanche, pour Celant la distance qui caractériserait l'histoire de l'art est temporelle, et ne présuppose pas un rejet de cette discipline. Bien loin de se prononcer contre l'objectivation historique, il articule étroitement sa position de témoin à l'écriture de l'histoire de l'art. Il s'agit non seulement de permettre cette écriture, mais aussi de l'encadrer en produisant et en diffusant le matériel documentaire. Dans les deux cas, leur ambivalence vis-à-vis de l'histoire de l'art réside précisément dans leur position de témoin: avoir vécu un événement, tout en

³⁸⁴ John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 49.

déployant la capacité de rapporter cet événement. Cette position, peu confortable, est celle d'un intermédiaire entre les acteurs de l'événement et les commentateurs qui lui sont extérieurs. Dans ce temps de l'étude, il ne s'agit pas de répondre à l'ambition quelque peu vaine de départager ce qui, dans le corpus, procède de la critique d'art ou de l'histoire de l'art, mais d'examiner ce qu'il advient de l'opération historiographique dans ce registre du témoignage.

Dans le cas de Lucy Lippard, il est à rappeler que les enjeux de la distinction qu'elle tâche d'opérer entre la critique d'art et l'histoire de l'art sont de ne pas exercer ce qu'elle juge être une violence discursive inapte à accompagner les développements les plus récents de la création artistique³⁸⁵. C'est à ce titre qu'elle exprime une méfiance envers les ambitions d'objectivation historique, et qu'elle nie dans le même temps toute scientificité de sa démarche. Elle caractérise en effet l'histoire comme étant une fiction et réfute le terme de méthode. Mais pour autant, l'horizon historique est loin d'être absent du projet de Lippard. L'organisation chronologique de *Six Years*³⁸⁶ fait de ce recueil une chronique historique de premier plan. Le choix même de la publication de recueils critiques et d'anthologies est un geste éditorial significatif³⁸⁷. Qui plus est, *Changing* s'inscrit dans un programme d'examen rétrospectif de son propre travail. Comme elle le mentionne dans sa note « On the Book's Form »³⁸⁸ rédigée en complément de sa préface, les critères qui ont présidé à la sélection des articles sont les suivants : certains ont été écartés car ils avaient déjà été publiés dans d'autres ouvrages, ou bien car leurs contenus étaient peu satisfaisants – tel est le cas pour son texte « The Third Stream », daté d'automne 1964 et publié dans le catalogue de l'exposition *Primary Structures*, jugé trop « naïf » et « insuffisant » par Lippard. Elle indique qu'elle a corrigé certains textes, supprimé des passages sur des détails descriptifs ainsi que les listes des participants aux expositions, et ajouté quelques notes de bas de page afin d'apporter des précisions et commentaires qui lui permettent d'ajuster ses analyses de l'époque (cf. Annexes A, p. 126). Ces choix éditoriaux reposent sur les inquiétudes conjointes de la diffusion de ses textes et de leur pertinence a posteriori.

³⁸⁵ Autre exemple significatif, le critique Michel Tapié favorisait lui aussi les énumérations. Il mettait en place des listes de noms d'artistes par souci d'échapper à l'esprit de système et de classification. Voir Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 39-42.

³⁸⁶ Lucy LIPPARD, *Six Years*, *op. cit.*

³⁸⁷ Emmanuel Fraisse le souligne : « ! ...! l'anthologie est l'expression d'une conscience critique de la littérature, d'une littérature, d'un moment ou d'un mouvement littéraire (...), l'expression explicite d'une conscience du devenir littéraire. » Emmanuel FRAISSE, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁸ Lucy LIPPARD, « On the Book's Form », *Changing. Essays in Art Criticism*, *op. cit.*, p. 15-16.

Enfin, dès 1972 Lucy Lippard lègue ses archives personnelles aux Archives of American Art du Smithsonian Institution, ainsi qu'aux Rutgers University Libraries³⁸⁹. Le fonds de la Smithsonian Institution a été régulièrement augmenté entre 1972 et 1995, puis en 2006. Il se compose pour moitié de sa correspondance professionnelle avec les artistes, les critiques, les galeries, les musées et les associations politiques. Tous éléments qui procèdent d'une dynamique d'historicisation qui s'adresse tout à la fois à l'art et à sa propre production critique. Le legs aux archives de l'Université de Rutgers a quant à lui donné lieu à la constitution d'un fonds spécifique, le « Lucy Lippard Women's Art Registry ». Lucy Lippard y a versé les documents qu'elle a réunis relatifs aux artistes femmes et aux organisations féministes, dont le Ad Hoc Women Artist's Committee. Son objectif étant d'accompagner l'écriture d'une histoire de l'art qui intègre les femmes dans ses récits.

L'historicité n'est donc aucunement étrangère au programme de Lippard. Elle ne relève certes pas du projet de fixer une histoire de l'art qui lui est contemporain – son insistance sur la valeur prospective et expérimentale de ses textes étant là pour l'affirmer –, mais l'économie du témoignage qu'elle développe contribue à former une représentation de la période. Son intentionnalité historique est celle d'une adresse à la postérité. Si sa position n'est pas prescriptive, elle contribue toutefois à déterminer l'histoire de l'art. Rôle que Lippard formule explicitement :

Le critique forme ses propres idées sur l'histoire récente avant que les historiens n'aient leur 'distance'. L'histoire de l'art profite, et est souvent condescendante, vis-à-vis des erreurs de la critique d'art. Un critique contemporain prend des risques, et sacrifie la possibilité d'une moralité éternelle à la tâche moins digne de la révision éternelle. (Bien qu'on pourrait dire que toute histoire est en fait histoire contemporaine car elle est écrite dans le présent et est un produit de tous les intérêts et idées préconçues du présent)³⁹⁰.

³⁸⁹ Harald Szeemann a lui aussi développé un fonds documentaire de premier ordre, connu sous le nom de *Fabbrica Rosa* et acquis par le Getty Research Institute en 2011, devenant ainsi « the Harald Szeemann Archive and Library ». Ce dernier est écarté de ce temps de l'étude car l'institutionnalisation de son fonds, intervenue après sa mort en 2005, ne procède pas de la propre démarche de Szeemann.

³⁹⁰ Lucy LIPPARD, « Change and Criticism : Consistency and Small Minds », *Changing. Essays in art criticism, op. cit.*, p. 26. Nous traduisons : « The critic forms his own ideas of recent history before the historians have their 'distance'. Art history profits from, and is often patronizing about, criticism's mistakes. A contemporary critic takes risks, and sacrifices the possibility of eternal rectitude to the less dignified task of eternal revision. (Though it should be said that all history is in fact contemporary history because it is written in the present and is a product of all the interests and preconceptions of the present). »

Cette capacité à déterminer l'écriture de l'histoire de l'art est précisément servie par sa légitimité de témoin, qui est un levier crucial. Elle se construit par l'application de ses méthodes issues de la documentation, mais aussi par une énonciation constante de ces dernières. Dans ses textes, Lippard accorde en effet une place conséquente à leur description et à la présentation des enjeux qui les sous-tendent³⁹¹. En découle une valorisation des gestes et outils appliqués, qui inscrit sa démarche dans une « pratique ». Certes, cet investissement de la pratique dans les discours brouille le schéma dichotomique des domaines de compétence, qui voudrait que la théorie soit le pré carré du critique et la pratique le secteur de prédilection de l'artiste. Ce qui lui permet de construire une représentation de son rôle qui se fait dans la familiarité avec l'art et la complicité avec les artistes. Mais surtout, valoriser la dimension pratique de son exercice de la critique permet d'asseoir davantage la position de témoin recherchée. En effet, Lippard insiste sur son application de compétences concrètes, en précisant qu'elles permettent de rendre compte de la manière la plus juste de ce qu'elle a vu, entendu et vécu au contact des artistes. Ce faisant, la valeur d'attestation de sa documentation est redoublée. S'instaure alors un processus de légitimation mutuelle entre production d'une documentation et position de témoin. Autrement dit, la qualité de témoin de Lippard lui permet de produire une documentation, et en retour cette documentation consolide son rôle de témoin. Et ce faisant, la valeur historique de sa parole se retrouve renforcée.

Dans le cas de Germano Celant, l'ambition historiographique est plus explicitement assumée avec la création de *information documentation archives*. Par le biais de cette structure, il développe un appareil critique fondé sur une économie de l'archive – mouvement qui est explicite dans le nom même du centre –, dont les enjeux historiographiques nécessitent d'être précisés. Les théories de l'archive n'ont pas manqué de souligner, à partir de la racine étymologique du terme, que l'archive est tout à la fois lieu du commencement et du commandement³⁹². L'archive est ainsi définie par son pouvoir de produire tout autant que d'enregistrer l'événement. C'est exactement à ce titre que *information documentation archives* est fondé et organisé. Il est à rappeler que le centre

³⁹¹ Notamment dans *Changing. Essays in art criticism, op. cit.* : dans le dernier paragraphe de « Prefatory Notes », p. 11-13 et « On the Book's Form », p. 15-16. Ainsi que dans Lucy LIPPARD, « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄ A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃ », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p. 74-81 ; ou encore dans sa note d'introduction à *Six Years, op. cit.*, p. 3.

³⁹² Notamment : Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995 ; Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir, op. cit.*

prend en charge la production de la documentation, sa conservation et sa diffusion. Ce qui donne lieu à une chaîne archivistique qui comprend l'archivation, l'archivage, et l'interprétation. L'archivation est la phase de création et de saisie des documents, et elle est assurée par une répartition des tâches entre les départements « théorie » et « organisation »³⁹³. L'archivage quant à lui désigne la gestion des documents. Il donne lieu à un classement de la documentation en trois fonds qui sont : Arte Povera, Conceptual Art, Land Art. Enfin, l'interprétation est à comprendre dans le sens spécifique à l'économie de l'archive, c'est-à-dire dans sa dimension archontique. Comme le rappelle Jacques Derrida, les archontes sont historiquement les gardiens du lieu dans lequel sont déposés les documents officiels. Conjointement à leur responsabilité sur la sécurité physique des documents, ils assurent une fonction d'interprétation des archives, « on leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques »³⁹⁴. *Information documentation archives* développe cette compétence, en étant le lieu par lequel s'amorcent les discours historiques. En effet, d'une part, comme pour toute archive, les opérations d'archivation et d'archivage encadrent la réception des documents : leur sélection, et encore davantage la production de la documentation induisent des contenus pour l'écriture à venir ; mais aussi, la distribution par thèmes et catégories – Arte Povera, Conceptual Art, Land Art – conditionne, par-delà la structure, ces mêmes contenus. D'autre part, la responsabilité archontique est attribuée de manière explicite au département « théorie », dont l'une des prérogatives est de développer « une activité consultative et historique pour les musées, les revues, les éditeurs et les institutions culturelles »³⁹⁵. Il est renforcé par l'activité du département « information » qui « travaille (...) à la propagande et à la diffusion de ses idées, des documents et des données collectées (...), contrôle directement et en totale responsabilité opérationnelle et de coordination, la gestion et l'émission des données informationnelles »³⁹⁶.

Cet examen par le biais technologique inviterait à conclure à une opération d'hégémonie sur les discours menée par Celant. Toutefois, il est nécessaire d'apporter quelques nuances, possibles lorsque l'archive est considérée au titre d'une dynamique processuelle. Eric

³⁹³ Le département « théorie » « élabore de nouvelles méthodes opérationnelles d'information et de documentation (...), rédige des livres, manifestes, des films, images, des essais, des bibliographies, des chronologies (...) » ; le département « organisation » « dispose d'un service de collaboration pratique et opérationnelle pour artistes et architectes qui cherchent à publier ou structurer chronologiquement et philologiquement les données de leur propre travail, organise des musées d'information, dirige la publication et la distribution de livres et documents originaux, films et photographies ».

³⁹⁴ Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, op. cit., p. 13.

³⁹⁵ Germano CELANT, « information documentation archives », *NAC*, op. cit. Nous traduisons : « (...) svolge attività consultiva e storica per musei, riviste, editori, istituzioni culturali. »

³⁹⁶ *Ibid.* Nous traduisons : « Il dipartimento « informazione » provvede (...) alla propaganda e alla diffusione delle sue idee, dei documenti e dei dati raccolti, (...) controlla direttamente e in totale responsabilità operativa e coordinativa, la collocazione e l'emissione dei dati informativi. »

Ketelaar, professeur d'archivistique à l'Université d'Amsterdam, rappelle que l'intervention « archivale » est liée à la narration. Or, cette narration est dynamique car elle implique différents acteurs et temporalités. Ketelaar souligne que si chaque document qui constitue les archives possède un créateur, il est ensuite utilisé par un « archiveur ». Et toute utilisation d'archives agit rétrospectivement sur les emplois précédents :

Les archives ne parlent pas toutes seules : elles reflètent les intérêts, les espoirs et les craintes de l'utilisateur. Ce que l'utilisateur tire des archives relève de sa propre responsabilité. Il a le pouvoir de construire comme il l'entend ce qu'il trouve dans des documents d'archives déjà construits par son concepteur à sa propre manière. C'est pourquoi les archives ne se ferment jamais, elles ne sont jamais complètes : chaque individu, chaque génération peut avoir sa propre interprétation des archives, a le droit de ré-inventer et de re-construire sa vision du passé³⁹⁷.

C'est ainsi que chaque « archiveur » raconte une histoire en activant le document. En rapportant cette dynamique à l'analyse de *information documentation archives*, peut être précisé que si les activités qui y sont déployées – oscillant entre les statuts de créateur et archiveur – travaillent à l'amorce d'une narration, il ne faut pas pour autant sous-estimer les autres acteurs qui interviennent dans le processus, ni même accorder à Celant la seule responsabilité de cette narration. En effet, d'autres créateurs et archiveurs interviennent dans ce centre : Ida Gianelli, Franco Mello, Giorgio Colombo, ainsi que les artistes et architectes, qui participent tous à la constitution de la documentation. C'est d'ailleurs à ce titre que les documents produits ne le sont pas au nom de Celant, mais sont signés du nom de l'institution *information documentation archives*. Également, il ne faut pas omettre ces autres archiveurs que sont les institutions culturelles partenaires, et dont il est quelque peu douteux de supposer une soumission totale aux discours de Celant. Enfin, Celant souhaite que *information documentation archives* publie « au plus vite » la liste des autres centres de documentation et d'information sur l'art et l'architecture, soucieux de donner de la visibilité à un réseau institutionnel. Ainsi, en prenant en compte le caractère collaboratif et collectif de *information documentation archives*, il est possible d'avancer que Celant n'entend pas prendre en charge la totalité des discours, mais déterminer leur production et organiser leur circulation. Par l'élaboration et la diffusion de la documentation,

³⁹⁷ Eric KETELAAR, « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006/2, n°82.
URL : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-2-page-65.htm>

information documentation archives contrôle les matériaux de la recherche, et modèle ainsi les discours. En reprenant les termes de Michel Foucault, il crée le « système général de la formation et de la transformation des énoncés »³⁹⁸. Mais envisager la narration archivée comme un processus dynamique permet de nuancer le caractère prescriptif de sa démarche. En ce sens sa position n'est que peu différente de celle occupée par Lucy Lippard. Toutefois, l'investissement d'une économie de l'archive par Celant et ses déclarations plus conciliantes vis-à-vis de l'histoire de l'art donnent à voir une ambition historique moins discrète que celle induite par la démarche de Lippard.

Ce qui implique de revenir explicitement sur la délicate question de la responsabilité de Celant quant à l'objectivation historique de l'Arte Povera en mouvement artistique. Le projet de Celant a ceci de contradictoire qu'il déclare rejeter la mission historiographique du critique, tout en encadrant sa « critique acritique » par des dispositifs qui déterminent l'écriture des récits historiques. Dans le même temps, après avoir œuvré à la formulation, l'élucidation et la promotion de l'Arte Povera, Celant abandonne ce terme en 1970. À la suite de l'exposition *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, il estime qu'il faut abandonner les logiques de groupe pour se concentrer sur les pratiques individuelles de chaque artiste. Ce qui est fait avec *information documentation archives*, dont l'activité de promotion des artistes et architectes passe par un programme d'expositions « historico-monographiques » proposées aux musées et institutions culturelles. C'est ainsi qu'en 1971, il s'oppose au Munich Kunstraum à l'occasion de l'exposition « Arte Povera : 13 Italienische Künstler »³⁹⁹. Celant a contesté le choix de ce titre, lui préférant les noms des artistes qui y étaient présentés⁴⁰⁰. Sa demande a été refusée, et Celant a écrit un essai pour le catalogue dans lequel il s'exprime sur la nécessité de se départir de ce label pour privilégier une approche de la singularité de chaque démarche. En réponse à cette exposition de Munich, Celant renforce son programme monographique⁴⁰¹. Puis, à partir des années 1980, Celant réinvestit le terme « Arte Povera ». En 1985, dans son texte « Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia », il explique ce retour par un engagement critique et politique dans le contexte de la Transvanguardia :

³⁹⁸ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 178-179.

³⁹⁹ Armin BOERNE, Eva MADELUNG, Peter NEMETSCHKE, *Arte Povera : 13 Italienische Künstler*, Munich Kunstraum, mai 1971.

⁴⁰⁰ À ce sujet, voir Richard FLOOD, Frances MORRIS (dir.), *Zero to infinity : Arte Povera 1962-1972*, cat. exp., Minneapolis, Walker Art Center, 2001, p. 109.

⁴⁰¹ Dès novembre 1972, il organise l'exposition *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Gallery. Germano CELANT, *Giulio Paolini*, cat. exp., New York ; Sonnabend Press, 1972.

Après quinze ans, je suis revenu à l'usage du terme « Arte Povera » qui était historicisé et potentiellement fonctionnait encore comme une « opposition » au retour de l'ordre dans les recherches des années 1980.

C'est pour ça que vous l'avez récemment défini comme « iconoclaste » ?

Ce terme n'est pas « historique », je me référais aux reprises iconiques qui sont faites par les citationnistes et les anachronistes [*sic*]⁴⁰².

Cette citation est issue d'un texte qui a été conçu par Celant comme un entretien fictif. Dans une note liminaire, il explique avoir rédigé les questions à partir des discussions et débats qu'il a eus avec des artistes et critiques depuis le début des années 1980. En ressort un texte dans lequel Celant clarifie, si ce n'est justifie, son implication dans la constitution du mouvement. L'ensemble des arguments qu'il avance, et particulièrement dans le passage susmentionné, sont significatifs de sa volonté de maintenir son trope du « critique héros », dont la caractéristique première est de s'opposer à la mission historiographique du critique d'art. C'est ainsi qu'il défend que son usage du terme « Arte Povera » n'est pas chargé d'une intention historique mais procède d'une action et d'un engagement d'ordre politique. Les ambiguïtés de sa démarche semblent inhérentes à l'inadéquation entre le maintien de sa figure d'autorité forgée en 1969-1970, qui suppose d'énoncer une « critique acritique » refusant la responsabilité historiographique, et son indéniable volontarisme en la matière qui prend toute son ampleur, quasi-concomitamment, avec *information documentation archives*. Ces contradictions ne parviennent pas à être résolues par l'occupation d'une historicité de témoin, les frontières entre la détermination de l'histoire de l'art et sa prescription étant minces, tout autant que celles qui existent entre le « critique héros » et le « critique militant ».

Toute l'ambivalence des démarches de Germano Celant et Lucy Lippard réside donc dans leur volonté d'orienter l'histoire de l'art sans l'écrire. Pour ce faire, ils occupent une position de témoin. Par-delà les nombreux écueils auxquels ils sont confrontés, cette historicité permet d'apprécier leurs projets respectifs au titre d'une réflexion méthodologique de premier ordre. Dans la lignée de Jean-Marc Poinot, il est possible de caractériser leurs pratiques comme suit :

⁴⁰² Germano CELANT, « Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia », *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, op. cit., p. 17

Ce sont moins des paroles d'historiens que des projections historiques de critiques d'art. Ces propos ne sont ni vrais ni faux, ils ne sont pas non plus des documents attestant de l'existence des faits, mais des constructions hypothétiques projetant en termes historiques les conséquences d'un travail d'élaboration des valeurs esthétiques⁴⁰³.

Cette conception d'une antécédence de la critique d'art vis-à-vis de l'objectivation historique est somme toute classique. Comme le rappelle Richard Leeman, l'Association des critiques d'art (AICA) est fondée lors des congrès internationaux de critiques et d'historiens d'art au siège de l'UNESCO à Paris en 1948 et 1949, afin d'archiver l'activité des critiques « pour constituer les sources de l'histoire »⁴⁰⁴. À l'occasion de ces congrès, la distinction entre critique et histoire de l'art a été traitée par des communications de Lionello Venturi, André Chastel et Marc Sandoz⁴⁰⁵, et l'historien John Rewald parle du « travail du critique comme d'une source spécifique de l'historien de l'art ».

2.3 Les conflits d'autorité de la *documenta 5*, 1972

L'exposition *When Attitudes Become Form* organisée par Harald Szeemann en 1969 est un marqueur fort de la position que ce dernier entend alors adopter, qui ressortit au régime critique de l'information. Bien que ses intentions soient dénuées de toute tentative de refondre le système marchand-critique, Szeemann a lui aussi à cœur d'ajuster les modalités d'exposition en réponse aux spécificités des œuvres contemporaines, de diffuser la parole des artistes – ce à quoi répondent les modalités du catalogue de l'exposition –, et de ne pas imposer un système théorique et historique contraignant qui empêcherait de prendre la mesure des singularités des démarches émergentes. Sur ce dernier point, pour s'en convaincre il suffit de constater que la production théorique de Szeemann est réduite à sa portion congrue, et ce tout au long de sa carrière. À la suite des scandales qui ont entouré l'exposition *When Attitudes Become Form*, Szeemann perd la confiance de son autorité de tutelle et entre en conflit avec elle au sujet du projet d'une exposition consacrée à Joseph Beuys. Ce qui l'amène à démissionner de son poste de directeur de la Kunsthalle de Berne, et à fonder son *Agence pour le travail intellectuel à la demande* le 1^{er} octobre 1969 afin de

⁴⁰³ Jean-Marc POINSOT, « Histoires critiques », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 45/46, hiver 1993, p. 96-104.

⁴⁰⁴ Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, op. cit., p. 51.

⁴⁰⁵ *Ibid*, p. 45-52.

pouvoir exercer de manière indépendante, en proposant des expositions « clés en main ». Il est significatif de constater que pour Szeemann, cette démission était motivée par sa volonté d'accompagner la création artistique émergente en étant détaché des exigences institutionnelles. En 1970, il déclare lors d'un entretien avec Urs et Rös Graf :

Puisque « faire des expositions » est devenu un métier en soi depuis 1950 environ, j'ai essayé de le pratiquer sans avoir d'emploi fixe dans un musée des beaux-arts ou une quelconque attache avec ce genre d'institution. Autrement dit, j'ai seulement voulu exercer cette profession de la manière la plus authentique qui soit, sans devoir tenir compte de toutes les expositions planifiées dans les programmes annuels⁴⁰⁶.

Jusqu'à la *documenta 5*⁴⁰⁷, Szeemann est ainsi reconnu par les différents acteurs du monde de l'art, y compris les artistes, comme étant un interlocuteur en qui il est possible de se fier du fait de ses prises de position en faveur des artistes et de la création contemporaine. C'est à l'occasion de la *documenta 5* qu'il se retrouve violemment contesté par certains artistes, qui l'accusent d'instrumentaliser leurs œuvres et, pour Daniel Buren, d'usurper le statut d'artiste. L'hypothèse du commissaire-artiste est depuis lors devenue récurrente dans les études. Si Lucy Lippard avait déjà fait l'objet de telles accusations par Peter Plagens dans le cadre de son exposition *557,087* en 1969, Szeemann est celui qui semble le mieux incarner cette figure, et précisément à partir de la *documenta 5*.

Toutefois, cette hypothèse du commissaire-artiste nécessite d'être interrogée, si ce n'est déconstruite. Dans ce temps de l'étude, il ne s'agira aucunement de se prononcer sur la question de savoir si oui non Szeemann avait des prétentions artistiques, mais de tâcher de cerner, par-delà les filtres d'analyse que cette figure impose, quels sont les enjeux des conflits d'autorité qui opposent Szeemann et les artistes. Il est ainsi nécessaire d'examiner attentivement les argumentaires – disparates – des artistes qui se sont prononcés contre la *documenta 5*, puis de les articuler au dispositif de l'exposition.

⁴⁰⁶ Urs et Rös GRAF, « Agence pour le travail intellectuel à la demande. Entretien avec Harald Szeemann. 28 décembre 1970 (première version) », in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle, op. cit.*, p. 87.

⁴⁰⁷ Le titre de l'exposition a été orthographié « documenta 5 » sans lettre majuscule. Cette orthographe sera respectée, sauf lorsque les auteurs ou éditions cités lui ajoutent une majuscule.

2.3.1 Retour sur les polémiques de la *documenta 5*

Le 20 juin 1972 s'ouvre la cinquième édition de la « Documenta »⁴⁰⁸ dirigée par Harald Szeemann, dans un climat de contestations vigoureuses exprimées par plusieurs artistes. Quatre textes diffusés dans les revues spécialisées européennes et américaines – principalement *Artforum* et *Flash Art* –, et largement relayés par les commentateurs de l'exposition sont au cœur de la polémique (cf. Annexes A, p. 259). Il s'agit d'une déclaration de groupe signée par Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra et Robert Smithson ; d'une lettre de Robert Morris adressée à Harald Szeemann et publiée dans la presse ; d'un texte de Robert Smithson intitulé « Cultural Confinement » ; et d'un texte de Daniel Buren intitulé « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5 », plus connu par son sous-titre « Exposition d'une exposition ».

La déclaration de groupe est parue pour la première fois dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 12 mai 1972, soit un mois avant l'ouverture de l'exposition, puis dans le numéro spécial « documenta 5 » de mai-juillet 1972 de la revue *Flash Art* ainsi que dans le numéro de juin 1972 de la revue *Artforum*⁴⁰⁹. Par ailleurs, Lawrence Alloway la cite intégralement dans son compte-rendu de l'exposition pour le numéro d'octobre 1972 d'*Artforum*⁴¹⁰. Reprenant les récriminations adressées au système marchand-critique dans les années 1968, cette déclaration s'oppose en quatre points à l'autorité des institutions lors de l'organisation d'expositions :

⁴⁰⁸ *documenta 5: Befragung der Realität – Bildwelten heute (documenta 5: Enquête sur la réalité – Imageries d'aujourd'hui)*, du 20 juin au 08 octobre 1972, Cassel, Neue Galerie et Museum Fridericianum. L'exposition a été organisée par Harald Szeemann nommé « secrétaire général », et son équipe de collaborateurs composée d'Arnold Bode, Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, Peter Iden, Karlheinz Braun et Alexander Kluge, aux côtés desquels d'autres collaborateurs ont assuré le commissariat des sections thématiques : Jean-Christophe AMMANN pour la section « Réalisme » ; Ingold BAUER pour la section « Imagination et piété » ; Karl Oskar BLASÉ pour le programme audiovisuel de la vidéothèque ; Bazon BROCK et Karl Heinz KRINGS pour la « Préface audiovisuelle » ; François BURCKHARDT, Lucius BURCKHARDT, Burghart SCHMIDT et Mattias EBERLE pour la section « Utopie et planification » ; Linde BURKHARDT, Ursula BARTHELMESS, Hans-Henning BORGELT, Wolfgang HOEBIG pour la section « Jeu et réalité » ; Walter BUSSE et Willy ROTZLER pour la section « Iconographie sociale » ; Reiner DIEDERICH et Richard GRÜBLING pour la section « Propagande politique » ; Konrad FISCHER et Klaus HONNEF pour la section « Idée et idée/lumière » ; Sigurd HERMES pour la programmation du festival de films ; Hans Heins HOLZ pour la préface du catalogue d'exposition ; Eberhard ROTERS et Janni MÜLLER-HAUCK pour la section « Réalisme trivial, réalisme emblématique » ; Theodor SPOERRI pour la section « Identité de l'image dans les productions des malades mentaux » ; Harald SZEEMANN pour la section « Musées des artistes », avec Kasper KÖNIG comme directeur du *Mouse Museum* de Claes Oldenburg ; Harald SZEEMANN pour la section « Mythologies individuelles » avec Johannes CLADDERS pour la problématique spécifique de « la réalité comme sujet de l'art », avec le *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Bureau de démocratie directe par référendum populaire)* de Joseph BEUYS Charles ; Pierre VERSINS pour la section « Science-fiction » ; Paul WILP pour la section « Publicité ».

⁴⁰⁹ *Flash Art*, n° 32-33-34, mai-juillet 1972, p. 9 ; *Artforum*, vol. X, n°10, juin 1972. Dans ces deux cas, la déclaration de groupe a été publiée dans les espaces publicitaires.

⁴¹⁰ Lawrence ALLOWAY, « "Reality": Ideology at D5 », in *Artforum*, vol. XI, n° 2, octobre 1972, p. 30.

Les soussignés revendiquent les points suivants, avant tout en réponse à la *Documenta 5*, mais aussi en regard de toute autre exposition :

1. Un artiste a le droit de décider si son œuvre sera exposée ou non. Il a le droit de déterminer ce qui sera exposé et où.
2. Une œuvre d'art ne devrait pas être exposée dans une classification sans le consentement de l'artiste.
3. Un artiste doit avoir le droit de faire ce qu'il veut dans l'espace du catalogue qui lui est alloué, sans être censuré.
4. Un budget complet et détaillé de tous les coûts institutionnels – incluant les rémunérations des participants, le transport, les honoraires des commissaires, etc. – devrait être rendu public immédiatement après l'exposition.

Carl Andre, Hans Haacke, Don Judd, Sol LeWitt, Barry Le VA, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson.⁴¹¹

Conjointement, Robert Morris et Robert Smithson publient chacun un texte qui précise leurs oppositions respectives. Morris fait paraître une déclaration dans le numéro de *Flash Art* de mai-juillet 1972⁴¹², par laquelle il interdit la présentation de son travail à la *documenta 5*. Ses arguments sont concentrés sur cette exposition particulière, et énoncent que ses organisateurs ont bafoué le principe éthique fondamental de la primauté de l'autorité de l'artiste sur son œuvre et sur les discours produits à son sujet :

À propos de Documenta V, je sou mets ce qui suit :

Je ne souhaite pas que mon travail serve à illustrer des principes sociologiques dévoyés ou des catégories obsolètes de l'histoire de l'art. Je ne souhaite pas participer à des expositions internationales dont les responsables ne me consultent pas pour savoir quelle œuvre j'aimerais montrer, mais qui au contraire me dictent ce qui sera exposé. Je refuse d'être associé à une exposition dont les responsables refusent de communiquer avec moi après que je leur ai mentionné mon désir de présenter un travail différent que celui qu'ils ont désigné.

⁴¹¹ *Ibid.* Nous traduisons: « The undersigned affirm the following points, prompted primarily in response to Documenta 5, but pertaining to all exhibition conditions. 1. It is the right of an artist to determine whether his art will be exhibited. It is the roght of an artist to determine what and where he exhibits. 2. A work of art should not be exhibited in a classification without the artist's consent. 3. An artist must have the right to do what he wants without censorship in the space allotted in the catalogue. 4. A complete, itemized budget of all institutional expenses – including allocations to participants, transportation, curatorial fees, etc. – should be made public immediately after the exhibition. Carl Andre, Hans Haacke, Don Judd, Sol LeWitt, Barry Le VA, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson. »

⁴¹² *Flash Art*, n° 32-33-34, mai-juillet 1972, p. 9. Cette déclaration prend la forme d'une lettre adressée à Giancarlo Politi, directeur de la revue. Elle est publiée avec la déclaration de groupe, qu'elle précède. Morris précise : « While the above is a personal statement, it is of less importance than the group statement which follows. This statement has been wired to Harald Szeemann. » Nous traduisons : « Ci-dessus se trouve une déclaration personnelle, qui est moins importante que la déclaration de groupe qui suit. »

Enfin, je condamne la présentation de toute œuvre dont je suis l'auteur et qui a été empruntée à des collectionneurs sans mon assentiment.

Signé

Robert Morris⁴¹³

Smithson quant à lui publie son texte « Cultural Confinement » dans les revues mais aussi dans le catalogue de l'exposition⁴¹⁴. Il souscrit aux condamnations relatives à l'instrumentalisation des œuvres par tout organisateur d'exposition, avant d'étoffer son argumentaire par une analyse des conditions institutionnelles et contextuelles. Pour Smithson, les œuvres exposées dans des musées ou galeries sont assujetties à des « prisons culturelles »⁴¹⁵. Ces espaces d'exposition sont pour l'artiste des outils de contrôle au service du système marchand-critique. Leur neutralité permet en effet de réduire les œuvres au rang de marchandise et de les isoler du monde extérieur, leur faisant ainsi perdre leur qualité esthétique et leur potentiel critique :

Les musées, comme les asiles et les prisons, ont des gardiens et des cellules – en d'autres termes, des pièces neutres nommées « galeries ». Une fois placée dans une galerie l'œuvre perd sa charge, et devient un objet transportable ou une surface déconnectée du monde extérieur. (...) La fonction du gardien-conservateur est de séparer l'art du reste de la société. Ensuite advient l'intégration. Une fois que l'œuvre d'art est complètement neutralisée, rendue inefficace, abstraite, inoffensive, et politiquement lobotomisée elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à du fourrage visuel et de la marchandise transportable⁴¹⁶.

⁴¹³ Nous traduisons: « Regarding Documenta V, I submit the following: I do not wish to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories. I do not wish to participate in international exhibitions which do not consult with me as to what work I might want to show but instead dictate to me what will be shown. I do not wish to be associated with an exhibition which refuses to communicate with me after I have indicated my desire to present work other than that which has been designated. Finally, I condemn the showing of work of mine which has been borrowed from collectors without my having been advised. Signed, R. Morris. »

⁴¹⁴ Robert SMITHSON, « Cultural Confinement », *Flash Art*, mai-juillet 1972, p. 2 ; *Artforum*, vol. XI, n° 2, octobre 1972, p. 39. Publié en version exclusivement allemande dans Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, cat. exp., Munich, C. Bertelsmann Verlag, 1972, section 17, p. 74.

⁴¹⁵ « L'emprisonnement culturel se produit quand un commissaire impose ses propres limites sur une exposition d'art, au lieu de demander à l'artiste de fixer ses limites. On attend des artistes de s'adapter à des catégories frauduleuses. Certains artistes s'imaginent qu'ils ont la main sur ce dispositif, qui en fait s'empare d'eux. Résultat, ils finissent par aider une prison culturelle qui est hors de leur contrôle. » Robert SMITHSON, « Cultural Confinement », in Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, *op. cit.*

Nous traduisons: « Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Artists are expected to fit into fraudulent categories. Some artists imagine they've got a hold on this apparatus, which in fact has got a hold of them. As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control.»

⁴¹⁶ *Ibid.* Nous traduisons : « Museums, like asylums and jails, have wards and cells – in other words, neutral rooms called « galleries ». A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. (...) The function of the

En contre-point, Smithson prône un art « dialectique », c'est-à-dire en dialogue étroit avec le « monde physique ». Ce qui suppose, d'une part, de se délivrer des lectures forgées à partir de concepts historiquement hérités et appliqués a priori⁴¹⁷, et d'autre part de sortir des institutions culturelles pour prendre place dans des sites extérieurs. Sur ce dernier point, il précise que ces sites ne peuvent être ceux qui sont le produit d'une représentation de la nature idéalisée – tels que les parcs et jardins du XVIIIe siècle – mais doivent être caractéristiques de l'époque contemporaine⁴¹⁸ et ouverts à l'entropie⁴¹⁹. Ce texte s'inscrit pleinement dans la notion de « Non-Site » formulée par Smithson, qui est centrale dans sa démarche⁴²⁰. Son refus d'exposer à la *documenta 5* doit ainsi être compris comme étant motivé par des raisons artistiques et esthétiques de premier ordre.

Le dernier texte qui constitue le terreau des polémiques sur la *documenta 5* est celui de Daniel Buren, intitulé « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5 », lui aussi publié dans le catalogue de l'exposition⁴²¹. Après avoir mené une attaque en

warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. »

⁴¹⁷ *Ibid.* « Les notions occultes de « concept » sont coupées du monde physique. Les amas d'information individuelle réduisent l'art à de l'hermétisme et à une métaphysique stupide. Le langage devrait se retrouver dans le monde physique, et non pas finir enfermé dans une idée qui est dans la tête de quelqu'un. » Nous traduisons : « Occult notions of « concept » are in retreat from the physical world. Heaps of private information reduce art to hermeticism and fatuous metaphysics. Language should find itself in the physical world, and not end up locked in an idea in somebody's head. »

⁴¹⁸ *Ibid.* « Les objets dans un parc suggèrent davantage un repos statique qu'un mouvement dialectique. Les parcs sont des paysages finis pour un art fini. Un parc porte les valeurs du définitif, de l'absolu, et du sacré. La dialectique n'a rien à voir avec de telles choses. Je parle d'une dialectique de la nature qui interagit avec les contradictions physiques inhérentes à ses forces propres – la nature qui est tout à la fois ensoleillée et orageuse. (...) Quand une œuvre sculptée finie du XXe siècle est placée dans un jardin du XVIIIe, elle est absorbée par la représentation idéale du passé, renforçant ainsi des valeurs politiques et sociales qui ne sont plus de notre temps. (...) En dehors des jardins idéalisés du passé, et leurs équivalents contemporains – les grands parcs urbains et nationaux, il existe des zones plus infernales – tas de scories, bandes minières ou fleuves pollués. » Nous traduisons : « Objects in a park suggest static repose rather than any ongoing dialectic. Parks are finished landscapes for finished art. A park carries the values of the final, the absolute, and the sacred. Dialectics have nothing to do with such things. I am talking about a dialectic of nature that interacts with the physical contradictions inherent in natural forces as they are – nature as both sunny and stormy. (...) When a finished work of 20th century sculpture is placed in an 18th century garden, it is absorbed by the ideal representation of the past, thus reinforcing political and social values that are no longer with us. (...) Apart from the ideal gardens of the past, and their modern counterparts – national and large urban parks, there are the more infernal regions – slag heaps, strip mines, and polluted rivers. »

⁴¹⁹ L'entropie est la deuxième loi de la thermodynamique qui mesure l'épuisement de l'énergie dans un système clos, et signifie, par extension, la désorganisation de l'univers. Elle est le concept central de la démarche de Smithson. Voir à ce sujet Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Art et science-fiction : la Ballard Connection*, op. cit., p. 33-42.

⁴²⁰ Le terme « Non-Site » renvoie à une série d'œuvres commencée en 1968 avec *A Non-Site (Pine Barrens, New Jersey)*, qui a pour objet d'examiner les possibilités d'émancipation vis-à-vis du musée et des autres espaces d'exposition dédiés à l'art. Smithson amorce alors son intérêt pour les espaces liminaux. Les œuvres de cette série consistent en une articulation serrée entre un lieu extérieur à la galerie et l'exposition elle-même. Elles se caractérisent par la mise en espace de cartes, photographies (seulement à partir de *Non-Site (Oberhausen, Germany)*, à la fin de l'année 1968) et textes descriptifs d'un site donné qui est caractérisé par sa situation liminale. Ces documents dialoguent avec des échantillons minéraux – sable, pierres, poussière et autres scories – prélevés sur le site et présentés dans des contenants ou plateaux en métal à caractère industriel. Le terme « Non-Site » acquiert le statut de notion car par-delà le titre d'une série d'œuvres, il qualifie la dialectique opérée par l'articulation de l'espace d'exposition – et des éléments qui le composent – et du site qui lui est extérieur.

⁴²¹ Daniel BUREN, « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5 », in Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, op. cit., section 17, p. 29.

règle contre les organisateurs, Buren développe une analyse du contexte institutionnel qui produit et encourage l'avènement du commissaire d'exposition comme auteur. Ce phénomène donne lieu, selon Buren, à une instrumentalisation de l'art au seul profit de l'institution muséale et dudit commissaire :

L'exposition est bien le « réceptacle valorisant (1) » où l'art non seulement se joue mais s'abîme car si hier encore l'œuvre se révélait grâce au Musée, elle ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans ce piège, car l'artiste et son œuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre : l'organisateur. D'où l'exposition comme tableau de l'art, comme limite de l'exposition de l'art (2).

(...)

1. In catalogue *18 Paris IV 70*, post-face par Michel Claura.

2. Cf. « Rahmen » in *Position Proposition*, livre édité par le Musée de Mönchengladbach, janvier 1971.⁴²²

Buren conclut son texte en qualifiant le musée d'institution mortifère, à l'instar de Robert Smithson⁴²³.

La brève présentation de ces différents textes fait ainsi apparaître que l'argument central qui y est développé est celui de la condamnation des opérations d'instrumentalisation de l'art menées par les organisateurs de la *documenta 5*, et Harald Szeemann en particulier. Ces opérations d'instrumentalisation sont de deux ordres : l'absence de consultation des artistes pour accord préalable à la participation à l'exposition, et la minoration de la singularité des œuvres au profit du discours de l'exposition. Les artistes décrivent une situation dans laquelle leurs paroles et leurs avis sur l'utilisation de leurs œuvres ne sont aucunement respectés, allant jusqu'à évoquer une situation de censure⁴²⁴. Il est cependant nécessaire d'objecter à ces accusations de censure que les textes de Buren et de Smithson

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Les propos de Buren et les termes par lesquels il s'exprime, tout autant que sa recherche d'une sortie du musée contenue dans sa notion d' « in-situ » répondent, dans leurs contours les plus généraux, à l'argumentaire de Robert Smithson. Ces remarques permettent de souligner que les critiques des institutions formulées par ces deux artistes, si elles ont un caractère politique indéniable, sont étroitement articulées à leurs démarches artistiques et à des interrogations esthétiques.

⁴²⁴ Dans la déclaration de groupe: « 3. Un artiste doit avoir le droit de faire ce qu'il veut dans l'espace du catalogue qui lui est alloué, sans être censuré. »

ont été publiés dans le catalogue de l'exposition, textes pourtant très sévères. Sur le point précis de la non-consultation des artistes pour accord préalable à la monstration de leurs œuvres⁴²⁵, des documents conservés aux « Documenta Archiv » attestent du contraire. En effet, y figurent, et ce pour chacun des artistes signataires, les courriers d'invitation rédigés en date du 10 janvier 1972⁴²⁶.

Le cas de Robert Morris, figure de proue de ces contestations, est particulièrement intéressant. Le 10 janvier 1972, Szeemann l'invite donc à participer à la *documenta 5*, en précisant qu'il souhaiterait y montrer une de ses sculptures minimalistes. Le 23 janvier 1972, Morris répond favorablement en indiquant qu'il préférerait concevoir une œuvre spécifique pour les espaces de la *documenta*. Le 31 janvier 1972, Szeemann prend acte de sa participation, et annonce qu'une rencontre sera organisée à New York avec Konrad Fischer ou Jean-Christophe Ammann⁴²⁷ afin que Morris puisse prendre connaissance des plans du Friedericianum et amorcer son projet. Konrad Fischer a effectivement fait le voyage à New York en février. Si les archives ne disent rien des détails de la conversation entre Fischer et Morris, il semble toutefois qu'ils aient décidé d'un commun accord que Morris ne présenterait finalement aucune œuvre lors de la *documenta 5*. Le conflit entre l'artiste et les organisateurs de l'exposition éclate quelques mois plus tard, le 6 mai 1972, date à laquelle Morris envoie une lettre à Szeemann. Cette lettre est celle qui sera publiée dans la presse quelques jours plus tard, par laquelle il s'oppose à l'absence de concertation et au dictat des organisateurs quant au choix des œuvres, et condamne toute présentation de son travail à la *documenta 5*. La réponse ne se fait pas attendre. Le 15 mai, Konrad Fischer écrit à Morris, lui faisant part de son incompréhension et lui rappelant qu'ils étaient parvenus à un accord lors de leur rencontre, qui était précisément celui de sa non-participation à la *documenta 5* :

⁴²⁵ Pour rappel, dans la lettre de Robert Morris: « Je ne souhaite pas participer à des expositions internationales dont les responsables ne me consultent pas pour savoir quelle œuvre j'aimerais montrer, mais qui au contraire me dictent ce qui sera exposé. Je refuse d'être associé à une exposition dont les responsables refusent de communiquer avec moi après que je leur ai mentionné mon désir de présenter un travail différent que celui qu'ils ont désigné. » Dans la déclaration de groupe: « 1. Un artiste a le droit de décider si son œuvre sera exposée ou non. Il a le droit de déterminer ce qui sera exposé et où. »

⁴²⁶ Liste des références des courriers d'invitation conservés à Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 » : Carl Andre, « Mappe 58. Künstler – USA – Korrespondenz – A-C » ; Daniel Buren, « Mappe 54. Künstler – Europa – Korrespondenz – A-D » ; Hans Haacke, « Mappe 55a. Künstler – Europa – Korrespondenz – E-K » ; Donald Judd, « Mappe 60. Künstler – USA – Korrespondenz – I-K » ; Sol LeWitt, « Mappe 61. Künstler – USA – Korrespondenz – L-P » ; Barry Le Va, « Mappe 61. Künstler – USA – Korrespondenz – L-P » ; Robert Morris, « Mappe 61. Künstler – USA – Korrespondenz – L-P » ; Dorothea Rockburne, « Mappe 62. Künstler – USA – Korrespondenz – R-Z » ; Fred Sandback, « Mappe 62. Künstler – USA – Korrespondenz – R-Z » ; Richard Serra, « Mappe 62. Künstler – USA – Korrespondenz – R-Z » ; Robert Smithson, « Mappe 62. Künstler – USA – Korrespondenz – R-Z ».

⁴²⁷ Konrad Fischer au titre de son commissariat avec Klaus Honnef de la section « Idée et idée/lumière », Jean-Christophe Amman au titre de son rôle de collaborateur dans l'organisation générale de l'exposition.

Cher Bob

Merci pour votre lettre.

Certaines choses sont très confuses pour moi.

Au cours de mon dernier séjour à New York en Février nous avons parlé de montrer votre œuvre SLAB à la documenta. Mais quelques jours plus tard nous avons décidé ensemble de ne montrer aucune de vos œuvres à documenta. Nous avons seulement parlé de la possibilité que vous écriviez quelque chose pour le catalogue – ce que vous n’avez pas fait.

Ni moi ni personne d’autre n’a pris une autre décision ; donc il n’y a absolument aucune de vos œuvres à l’exposition documenta 5, et rien non plus dans le catalogue.

De plus certains de vos collègues artistes n’exposent pas à la documenta : Carl Andre, Dan Flavin, Don Judd. Bob Smithson a écrit un article très intéressant qui est publié dans le catalogue de documenta 5.

J’espère que cette lettre pourra clarifier quelque chose.

J’ai l’impression que l’air de New York est pollué par d’étranges rumeurs.

Bien à vous,

Konrad Fischer⁴²⁸

Le 18 mai, Szeemann adresse lui aussi un courrier à Morris, non sans quelque acidité :

18 Mai 1972

Europe

Cher Robert Morris,

Un grand merci pour votre lettre qui m’a surpris. Il n’y aura aucune de vos œuvres à la documenta 5, ni reproduite, ni empruntée ou quoique ce soit d’autre.

Je vous ai demandé une fois par courrier et par le biais de Konrad Fischer une pièce au sol comme celle de Chicago (novembre 1971) ou celle avec les miroirs. Vous avez refusé et je n’ai pas vu d’autre possibilité. Je pensais que tout était clair et je ne comprends pas ce télégramme. De même pour Judd, Andre, Sandback. Tous les autres dans le télégramme ont accepté de montrer ce qui avait été discuté avec eux.

⁴²⁸ Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossier « Mappes 61. Künstler – USA – Korrespondenz – L-P ». Nous traduisons: « Dear Bob. Thank you for your letter. Some things are very confusing to me. During my last stay in NY in February we spoke about showing your SLAB piece at documenta. But some days later we decided together not to show any work of your’s at documenta. Only we spoke about that you would perhaps write something for the catalogue – but you did not. Neither I nor anybody else made an other decision ; so there is no work of your’s in the documenta 5 exhibition at all, also nothing in the catalogue. Also some fellow artists of your’s are not showing in documenta : Carle Andre, Dan Flavin, Don Judd. Bob Smithson did a very interesting article what is printed in the documenta 5 catalogue. I hope this letter could clear something. I have the feeling that the NY air is polluted with some very strange rumors. Your’s. Konrad Fischer. »

Je crois que vous me connaissez assez : je n'ai jamais exposé une œuvre sans avoir discuté du contexte et de la façon d'exposer avec l'artiste.

Longue vie à l'Europe.

Harald Szeemann ⁴²⁹

Par-delà les anecdotes sur les rivalités qui opposent différents acteurs de l'art, l'ensemble de ces courriers atteste que les artistes ont bien été consultés et que le dialogue a été privilégié, y compris lors de visites d'ateliers ou même avec des demandes de textes qui seraient publiés dans le catalogue. Ce qui amène à constater que bien que la situation soit différente, les artistes signataires de la déclaration de groupe reconduisent les termes des revendications qui étaient ceux de Vassilakis Takis lors de son conflit avec le MoMA en 1968⁴³⁰, ensuite repris par l'Art Workers' Coalition – dont Carl Andre, Hans Haacke et Sol LeWitt étaient membres. En l'occurrence, l'affirmation du contrôle des artistes sur la circulation de leurs œuvres et la primauté de leur autorité sur les discours produits à leur sujet. Pourtant, comme cela a déjà été souligné, les reproches de non-consultation des artistes – qui sont centraux – ne sont pas valides, tout autant que ceux relatifs à la censure. Il apparaît alors que ces artistes s'opposent au système marchand-critique sans ajuster leurs argumentaires aux spécificités d'une situation donnée. Ce qui tend à réduire leurs revendications à des formules qui, en devenant systématiques, perdent de leur justesse⁴³¹.

2.3.2 Quand « discours *de* l'art » et discours *par* l'art s'opposent

Se pose alors la question suivante : la revendication d'un « discours *de* l'art » tend-elle vers un dogmatisme ? Précisément, le « discours *de* l'art », après avoir agi en faveur de la

⁴²⁹ *Ibid.* Nous traduisons: « May 18, 1972. Europe. Dear Robert Morris, Many thanks for your letter which surprised me. There will be no work of yours in documenta 5, nor reproduced, nor borrowed or anything else. I asked you once by letter and through Konrad Fischer for a floor piece like the one in Chicago (Nov. 71) or the one with mirrors. You refused and I didn't see another possibility. I supposed everything was clear and don't understand this telegram. The same for Judd, Andre, Sandback. All the others on the telegram agreed to show what was discussed with them. I think you should know me enough : I never exhibited a work without having discussed the context, way of showing with the artist. Long live Europe. Harald Szeemann ».

⁴³⁰ Pour rappel, le 3 janvier 1969, Takis retire son œuvre *Telesculpture* (1960) de l'exposition du MoMA intitulée *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Bien que le MoMA soit propriétaire de l'œuvre, Takis ne souhaitait pas que cette dernière soit exposée, considérant qu'elle n'était pas suffisamment représentative de sa démarche. Par son geste, il affirme sa pleine autorité sur ses œuvres, y compris lorsqu'elles ont été cédées à un musée ou tout autre tiers.

⁴³¹ Il est à remarquer que depuis 1968, la contestation des institutions culturelles et du système marchand-critique s'exprime bruyamment à l'occasion des manifestations internationales, telles que la Biennale de Venise en 1968, ou la documenta 4 cette même année. Ces grands événements internationaux, par leur ampleur et leur médiatisation, offrent en effet une tribune de choix pour faire entendre les revendications des artistes. Les polémiques qui entourent la *documenta* 5 sont aussi à comprendre dans ce contexte, et ce d'autant plus que l'exposition a été encadrée par un dispositif promotionnel très important qui lui a assuré une visibilité de premier ordre.

légitimation de la parole des artistes, se crispe-t-il en un principe qui suppose que la parole des artistes soit seule valide ? Pour tâcher d'y répondre, il est nécessaire d'examiner de près le second argument qui structure les polémiques, relatif à l'instrumentalisation des œuvres au profit du discours des organisateurs de l'exposition⁴³². Ces accusations sont plus lourdes de conséquences, car elles touchent au principe majeur du respect des œuvres et des intentions des artistes. Elles permettent par ailleurs de poursuivre les analyses sur les confrontations entre le « discours *de* l'art » et le « discours *sur* l'art *par* l'art » qui sous-tend le régime critique de l'information.

Pour examiner cette problématique, il est souhaitable de se dégager des analyses qui voient en Harald Szeemann le meilleur représentant, si ce n'est la figure pionnière de l'avènement du commissaire-artiste et de l'exposition comme méta-œuvre. Parmi ceux qui ont nourri cette hypothèse, hormis Daniel Buren, peut être cité Daniel Birnbaum qui écrit à la mort de Szeemann en 2005 :

Après Szeemann, le commissaire émerge comme une sorte d'artiste lui-même, ou comme certains pourraient le dire – non sans un degré de scepticisme – de méta-artiste, de penseur utopique, ou même de shaman⁴³³.

Cette hypothèse du commissaire-artiste est le plus souvent déduite à partir du constat de l'« auteurisation » du commissaire d'exposition. Nathalie Heinich, dans son ouvrage *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*⁴³⁴, avance en effet que Szeemann instaure une homologie entre le commissaire d'exposition et l'artiste à travers un phénomène d'« auteurisation », lequel s'appuie sur un processus de singularisation caractérisé par : un désir de se démarquer des pairs ; une interprétation très libre de l'histoire de l'art et de ses catégories ; une recherche systématique de l'innovation, du paradoxe, de l'originalité ; l'invention de nouveaux lieux, de façons inédites de concevoir une exposition ; un

⁴³² Dans la déclaration de groupe : « 2. Une œuvre d'art ne devrait pas être exposée dans une classification sans le consentement de l'artiste ». Dans la lettre de Robert Morris : « Je ne souhaite pas que mon travail serve à illustrer des principes sociologiques dévoyés ou des catégories obsolètes de l'histoire de l'art ». Dans le texte « Cultural Confinement » de Robert Smithson : « L'emprisonnement culturel se produit quand un commissaire impose ses propres limites sur une exposition d'art, au lieu de demander à l'artiste de fixer ses limites. On attend des artistes de s'adapter à des catégories frauduleuses. (...) Certaines expositions artistiques seraient-elles devenues des décharges métaphysiques ? Des infections par catégories ? Des déchets intellectuels ? Un moment spécifique du désespoir visuel ? (...) Les ruines de l'ontologie, de la cosmologie et de l'épistémologie sont encore du terreau pour l'art. » Nous traduisons : « Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Artists are expected to fit into fraudulent categories. (...) Could it be that certain art exhibitions have become metaphysical junkyards ? Categorical miasmas ? Intellectual rubbish ? Specific intervals of visual desolation ? (...) The wasted remains of ontology, cosmology, and epistemology still offer a ground for art ».

⁴³³ Daniel BIRNBAUM, « Daniel Birnbaum on Harald Szeemann », *Artforum*, vol. 43, été 2005, p. 55.

⁴³⁴ Nathalie HEINICH, *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, Paris, L'Échoppe, 1995.

glissement de l'attention des œuvres vers les artistes qui les ont créées, et par conséquent l'établissement d'un réseau important de relations interpersonnelles et une subjectivation des pratiques artistiques. Par la suite, Heinich affirme :

Ainsi, la fonction de commissaire se voit-elle dotée de caractéristiques analogues à celles des artistes [...] Et sans doute est-ce aussi cette homologie entre le commissaire et les artistes que naissent chez ces derniers la confiance et l'émulation, qui les amènent à créer, pour l'occasion, un nouvel objet ajoutant encore à l'aspect inédit de la manifestation. Le commissaire dès lors n'est plus perçu par eux comme un ennui potentiel susceptible de réactiver les rivalités latentes (comme c'était le cas, typiquement, avec les salons de peinture, où la question des emplacements était un facteur permanent de conflit), mais plutôt comme un allié, un complice lui aussi porté par un utopique projet : mettre à profit le temps et l'espace d'une exposition pour réunir, à lui tout seul et à sa façon, des singularités – pour solidariser autour de lui ses concurrents⁴³⁵.

Toutefois, toujours selon Heinich, cet organisateur d'exposition auteurisé constitue parfois une menace pour l'artiste :

[...] dans un univers aussi sacralisé que l'est l'univers artistique, un tel soupçon de lèse-majesté – par l'imposition de la ligne personnelle du commissaire au détriment des intérêts ou même des desiderata de l'artiste – est suffisamment corrosif pour susciter préventivement une réaction de défense [...] ⁴³⁶

À la lumière de ces quelques lignes, il apparaît que conduire les analyses des polémiques sur la *documenta 5* à partir de l'hypothèse d'un devenir-artiste de Szeemann pose problème à plusieurs titres. D'une part, ce parti-pris opère par trop vite un glissement entre le statut d'auteur et celui d'artiste. Si les difficultés relatives à la définition de ce que serait un artiste semblent impossibles à résoudre, il est toutefois nécessaire de remarquer que le statut d'auteur n'implique pas *de facto* celui d'artiste. Qui plus est, l'argument de Heinich selon lequel le processus de singularisation de Szeemann agit comme force d'acquisition d'un statut d'auteur se heurte immédiatement à un contre-argument, selon lequel ne peuvent être oubliés les nombreux collaborateurs dont Szeemann s'est entouré dans le cadre de la *documenta 5*. Ce qui ne permet pas de lui en attribuer la seule paternité. Mais

⁴³⁵ *Ibid*, p.68-69.

⁴³⁶ *Ibid*, p.71.

discuter ces éléments contradictoires peut donner lieu à des développements sibyllins visant à déterminer et à distribuer les responsabilités des différents acteurs de l'exposition, dans le seul but de trancher sur la question du statut d'auteur de Szeemann. À ce titre, ces démonstrations seront laissées de côté. D'autre part, adopter le point de vue de l'avènement d'un commissaire-artiste pour éclairer les débats autour de la *documenta 5* encourage fortement les lectures polarisées qui confrontent deux catégories d'auteur, qui seraient engagées dans des rivalités égotiques et des luttes de pouvoir. En considérant les rapports de force de manière si centrale, les analyses ne peuvent ainsi éviter l'écueil de prononcer un arbitrage en faveur de l'une ou l'autre partie pour conclure sur la domination de l'une sur l'autre.

Anne Bénichou, tout en reprenant le phénomène d'« auteurisation » proposé par Nathalie Heinich pour élucider les débats autour de la *documenta 5*, a tâché de sortir des lectures qui supposent que Szeemann usurpe le statut d'artiste, pour proposer l'hypothèse d'un « réglage des responsabilités » :

L'auteurisation du conservateur ne peut plus être pensée en termes d'instance autoritaire qui empiète sur la liberté de l'artiste. Il s'agit plutôt de régler les prérogatives de chacun dans un contexte d'affirmation autoritaire. Ce qui se joue plutôt à la *Documenta 5*, c'est un réglage des responsabilités du commissaire et des artistes, une négociation de leurs champs respectifs de compétences⁴³⁷.

Mais malgré la nuance de ses analyses, qui ont notamment pour qualité de sortir des registres psychologisants, Bénichou ne parvient que timidement à se départir des schémas de compréhension qui sont ceux des luttes de pouvoir. Or, même si cette dimension ne peut être niée, se concentrer sur les conflits entre deux catégories d'auteur mène à une impasse qui est celle de constamment ramener les polémiques sur la *documenta 5* à des désaccords entre individus, et ainsi de masquer les autres enjeux. En l'occurrence, des débats esthétiques de premier ordre qui portent sur la problématique cruciale de l'autonomie de l'art.

Afin d'amener les analyses des polémiques qui entourent la *documenta 5* sur ce terrain esthétique, il est nécessaire d'examiner les accusations d'instrumentalisation des œuvres au

⁴³⁷ Anne BÉNICHOU, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 73.

profit du discours des organisateurs de l'exposition à l'aune des démarches des artistes qui ont formulé ces accusations. Dans un premier temps, il doit être constaté que dans l'historiographie les prises de parole des artistes sont très majoritairement subsumées dans un ensemble protestataire homogène – et ce précisément pour décrire une situation qui oppose les artistes d'un côté et Szeemann de l'autre. Or, lorsque les prises de position de ces artistes sont envisagées dans le détail, elles présentent des nuances importantes. Trois registres de protestation doivent en effet être distingués : le « boycott » de Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris et Fred Sandback, qui signent la déclaration commune et refusent de participer à l'exposition⁴³⁸ ; une contestation rhétorique qui ne s'étend pas au-delà des déclarations publiques dans les cas de Sol LeWitt, Barry Le Va, Dorothea Rockburne et Richard Serra, qui participent à l'exposition⁴³⁹ sans articuler leurs œuvres à leurs contestations ; une « critique institutionnelle » de Hans Haacke et Daniel Buren, desquels peut être rapproché Robert Smithson⁴⁴⁰. Les contestations de Haacke et Buren sont en effet à comprendre dans le cadre de leurs démarches respectives qui, au tournant des années 1970, conçoivent des œuvres engageant une analyse des appareils institutionnels qui conditionnent la création artistique. Leurs œuvres partagent la singularité de prendre nécessairement place au sein des institutions incriminées, cette présence étant déterminante pour leur portée critique⁴⁴¹. Ces stratégies de Haacke et Buren sont constitutives de leurs œuvres, et renvoient dans une certaine mesure à la position de

⁴³⁸ Auxquels devrait être ajouté Dan Flavin, qui n'est pas signataire de la déclaration de groupe ni d'un texte écrit en propre, mais qui a refusé d'être intégré à l'exposition. Voir courriers conservés dans Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossier « Mappe 59. Künstler – USA – Korrespondenz – D-H ».

⁴³⁹ Sol LeWitt dans la section « Idée et idée/lumière » ; Barry Le Va dans les sections « Mythologies individuelles » et « Vidéos » ; Dorothea Rockburne dans la section « Mythologies individuelles » ; Richard Serra dans la section « Mythologies individuelles », « Vidéos » et « Films ».

⁴⁴⁰ Hans Haacke est présent dans la section « Information » ; Daniel Buren dans la section « Idée et idée/lumière » et « Vidéos ».

⁴⁴¹ Dans le cadre de la *documenta 5*, Haacke distribue un questionnaire destiné à enquêter sur les profils sociaux des visiteurs de l'exposition. Cette œuvre est ainsi susceptible de rendre visibles les contradictions et possibles orientations démagogiques de la *documenta 5*, dont le positionnement institutionnel est d'ouvrir la manifestation à un plus grand nombre. Selon d'autres dynamiques, mais toutefois avec des modalités semblables, Daniel Buren infiltre lui aussi les institutions pour se confronter aux rapports de force et de pouvoir. Dès 1965, il écrit des textes qui ont pour fonction d'accompagner la réception de ses propres œuvres, estimant que la critique en est incapable du fait de sa médiocrité. Buren récuse toute compétence de la critique d'art et refuse son autorité quant à l'interprétation de sa démarche artistique. Ses écrits lui permettent de garder la maîtrise de son travail, ils sont les garants de son autonomie. Dans le même temps, il va développer toute une stratégie de résistance qui repose sur sa participation à des types d'expositions et d'événements auxquels il s'oppose, afin de pouvoir mieux s'en démarquer. Sa participation s'accompagne de la publication de ses écrits au sein des catalogues – notamment, pour ne citer que les cas les plus emblématiques de son opposition à l'art conceptuel, les expositions *557,087* à Seattle en 1969, *Konzeption/Conception* à Leverkusen en 1969, *Conceptual Art & Conceptual Aspects* en 1970 à New York. Dans le cadre de la *documenta 5*, conjointement à son texte « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5 » publié dans le catalogue, il est intervenu dans l'espace de l'exposition avec une installation intitulée « Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux ». Elle consistait à investir sept murs dans six sections de la *documenta 5*, en les tapissant avec un papier peint dont le motif était celui de ses bandes verticales de 8,7 cm qu'il utilise depuis 1965 (dans le cadre de la *documenta 5*, elles étaient blanches et vertes). Donnant lieu à une situation où l'œuvre de Buren agissait comme environnement pour les œuvres des autres, mettant ainsi en abîme les analyses qu'il développe dans son texte.

Robert Smithson dans le cadre précis de la *documenta 5*. En effet, bien que Smithson n'ait pas montré d'œuvres lors de l'exposition, la publication de son texte dans le catalogue initie un dialogue certes acide mais fertile avec les institutions culturelles. Ce premier constat permet alors de souligner que les protestations des artistes ne peuvent être toutes traitées sur le même plan, et n'expriment pas toutes un même rejet de la *documenta 5*. Dans ce temps de l'étude qui tâche d'examiner les enjeux esthétiques qui sous-tendent les débats autour de la *documenta 5*, sont ainsi privilégiés les artistes qui manifestent les refus les plus fermes vis-à-vis du projet de l'exposition. Sont ainsi écartés Daniel Buren et Hans Haacke, leurs contestations étant inhérentes à leurs démarches artistiques et non adressées à la seule *documenta 5*. Sol LeWitt, Barry Le Va, Dorothea Rockburne et Richard Serra le sont aussi du fait de l'absence d'articulation entre leurs protestations et leurs participations respectives à l'exposition. En revanche, les oppositions de Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback, mais aussi Robert Smithson doivent être considérées avec plus d'attention. Pour ce faire, il est nécessaire de s'arrêter sur le projet de la *documenta 5* tel qu'il a été présenté en mars 1971.

Les intentions théoriques de l'exposition ont en effet été diffusées au fur et à mesure de leur conceptualisation⁴⁴², notamment par le biais du magazine culturel *Informationen* édité par la ville de Cassel, qui a consacré plusieurs articles et numéros spéciaux à la *documenta 5*⁴⁴³. En plus du journal *Informationen*, les étapes de sa conception ont été relayées à l'international par le biais d'entretiens et de compte-rendus réguliers dans la presse spécialisée. Après un premier projet d'exposition rendu public en mai 1970, héritier de l'exposition *When Attitudes Become Form*⁴⁴⁴, Jean-Christophe Amman, Arnold Bode,

⁴⁴² Cette diffusion du propos de l'exposition pendant les étapes de préparation est une demande émanant du conseil d'administration de la société Documenta GmbH présidée par le premier bourgmestre Karl Branner. Lors de la séance du 22 avril 1970, il est demandé à Szeemann de présenter le concept de la manifestation dans un texte destiné au public. À ce sujet, voir Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP| Ringier, p. 97.

⁴⁴³ Deux numéros spéciaux entièrement consacrés à la *documenta 5* ont été publiés. L'un en mars 1971, intitulé « Kultur für alle – Konzept documenta 5 », qui est une édition trilingue (allemand, anglais, français). L'autre en juillet 1972, qui adopte pour sa couverture la couleur orange caractéristique du catalogue de l'exposition. Ce numéro, après une introduction générale à caractère institutionnel qui présente la *Documenta* et les acteurs de la cinquième édition, présente la liste thématique des sections avec les noms des commissaires et des artistes et leur localisation, et synthétise les différentes sections de la *documenta 5* avec les textes des commissaires et des reproductions d'œuvres. Un glossaire est proposé en fin de publication. Parallèlement à ces numéros spéciaux, des articles ont été consacrés à la *documenta 5* dans les numéros de mai-juin 1970, puis chaque mois de novembre 1971 à octobre 1972. Voir Documenta Archiv, Mapped 22 et Mapped 23.

⁴⁴⁴ Le premier projet a été amorcé en 1969, et rendu public en mai 1970. Il a été pensé par une équipe composée de Harald Szeemann, Karl Oskar Blase, Arnold Bode, Bazon Brock, Werner Hofmann et Peter Iden. Dans la lignée de *When Attitudes Become Form*, ils envisagent de transformer la *documenta* en un « événement de cent jours » au cours duquel les happenings, les performances et les actions artistiques se seraient succédé dans les espaces d'expositions, les théâtres, les rues et les places de Cassel. Mais à la suite des difficultés que Szeemann a connu lors de l'événement *Happening & Fluxus* organisé à Cologne en 1970, ce projet d'une *documenta* centrée sur l'art-action a été abandonné (Harald SZEEMANN et Hans SOHM, *Happening & Fluxus*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 06 novembre 1970 – 06 janvier 1971). Voir notamment Anne BÉNICHOU, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, op.

Bazon Brock et Harald Szeemann conçoivent un deuxième projet. Cette réorientation est notamment due au fait que l'actualité artistique est alors marquée par un regain d'intérêt pour la représentation⁴⁴⁵, notamment avec l'hyperréalisme⁴⁴⁶, ainsi que par un rapport au musée qui, tout en restant critique, se pense moins conflictuel – comme en témoignent les « Musées des artistes » et les démarches qui relèvent de la « critique institutionnelle ». La « Documenta » assumant depuis sa création un rôle de panorama de l'art contemporain, il est donc nécessaire d'ajuster le projet de l'exposition⁴⁴⁷. Ammann, Bode, Brock et Szeemann élaborent ainsi un second programme pour s'emparer de cette actualité, et choisissent de l'aborder par le thème « Interroger le réel – les mondes de l'image aujourd'hui ». Cette version est rendue publique par un texte paru en allemand, anglais et français dans le numéro de mars 1971 de la revue *Informationen*⁴⁴⁸, et qui a été relayée par de nombreux commentateurs⁴⁴⁹. À sa lecture, il est possible de prendre toute la mesure de ce qui a suscité le rejet de la *documenta 5*. Les parti-pris défendus par les organisateurs tranchent radicalement avec les revendications du « discours de l'art », tout autant qu'avec les présupposés de son pendant qu'est le régime critique de l'information. Ils s'opposent à leur fondement, qui est celui de l'absence de discours explicatifs et de catégories objectivantes, dans le souci du respect de l'intégrité des œuvres et des discours des artistes. Après une introduction qui consiste en une typologie des différentes approches de l'exposition – particulière, collective, rétrospective, accrochage, trésor, collection privée, représentation – les auteurs développent une présentation de l'exposition thématique :

Depuis quelques temps la réflexion des organisateurs d'exposition tend à remplacer les impératifs de forme par ceux du contenu. Ces réflexions ont aidé à développer *l'exposition thématique*. Dans celle-ci la totalité du matériel d'exposition est définie par le thème qui est déduit de productions artistiques existantes, ou est formulé indépendamment des matériaux préexistants

cit., p.37 ; Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle, op. cit.*, p. 97-108.

⁴⁴⁵ Non pas que la représentation ait été abandonnée dans les années précédentes, en témoigne notamment le Pop Art. Mais après des années de visibilité particulièrement importante des pratiques abstraites et de celles qui prônent la non-visualité, les œuvres qui s'inscrivent dans un régime de représentation refont surface.

⁴⁴⁶ Les premières œuvres de Chuck Close datent de 1969, *Phil* ; et celles de Richard Estes de 1967, *Food Shop / Snack-bar*.

⁴⁴⁷ Harald SZEEMANN, « documenta 5 », in Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5, cat. exp., op. cit.*, p. 10. Trad. in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle, op. cit.*, p. 109.

⁴⁴⁸ Jean-Christophe AMMAN, Arnold BODE, Harald SZEEMANN, *Informationen: Kultur für alle – Konzept documenta 5*, mars 1971. Edition trilingue en allemand, français et anglais.

⁴⁴⁹ Notamment: Jean CLAIR, « Cassel: documenta 5 », *Chronique de l'art vivant*, n°32, août-septembre 1972, p. 2-8 ; Pierre FAVETON, « La lettre d'information, L'art en quête de vérités », *Connaissance des arts*, n°244, 1972, p. 7-33 ; Jürgen HARTEN, « Documenta 5 at Cassel », *Studio International*, vol. 184, juillet-août 1972, p. 2-4 ; Irmeline LEBEER, « documenta 5. Entretien avec Harald Szeemann », *Chroniques de l'art vivant*, n°25, novembre 1971, p. 4-7.

Dans le cas a) les œuvres exposées expriment le thème par les relations mutuelles entre elles (prédominance des matériaux exposés).

Dans le cas b) l'exposition permet la traduction du thème dans le domaine visuel (prédominance du thème et des suggestions thématiques visualisées).

d5 est une exposition thématique qui offre l'avantage d'exposer un thème qui peut être développé tant par l'offre de productions artistiques que par le progrès actuel de la réflexion sur des problèmes de notre société en général. La justesse et l'efficacité du travail investi dans la réalisation de *d5* pourront être jugées d'après le degré d'unité qu'atteindront aussi bien le thème déduit des productions artistiques préexistantes que le thème formulé indépendamment du domaine de la production artistique⁴⁵⁰.

Par ce chapitre d'introduction, la *documenta 5* est ainsi présentée comme une exposition qui assume pleinement de déborder sa fonction initiale de panorama de la création artistique contemporaine, pour devenir un dispositif plus large d'analyse des problèmes qui occupent les sociétés contemporaines, et dans lequel seront insérés des objets non artistiques. Les œuvres doivent alors remplir une fonction d' « expression » et de « traduction » du thème de l'exposition. Ammann, Bode et Szeemann tâchent toutefois de conserver un équilibre entre le développement du thème et l'autonomie des œuvres. Ils défendent en effet une position qui tient l'art pour un domaine spécifique, tout en affirmant sa fonction sociale et sociétale⁴⁵¹. Leur projet est de dialectiser ces deux données afin d'examiner le rôle social de l'art et la place de l'artiste dans la société, ainsi que les porosités existantes entre les œuvres que les artistes produisent et le contexte dans lequel ils évoluent :

Si nous pouvons atteindre à l'unité de thème déduit d'idées artistiques autonomes et d'idées sociales hétéronomes, il nous sera possible de montrer jusqu'à quel point la production artistique est compréhensible dans les conditions de la vie sociale en général et jusqu'à quel degré les artistes travaillent – même si le travail est subjectif – dans les conditions de la vie

⁴⁵⁰ Jean-Christophe AMMANN, Bazon BROCK, Harald SZEEMANN, « Second concept pour *documenta 5* », *Informationen*, mars 1971. Trad. in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle, op. cit.*, p. 99.

⁴⁵¹ « Il est indispensable de discerner les points de départ à partir desquels on a développé le thème. Parce que, d'une part, il existe une exigence historique des artistes à exercer leur fonction en toute autonomie, fonction qui ne peut être justifiée que dans le contexte de l'activité artistique, et que, d'autre part, il faut tenir compte du fait que la société exige de l'art qu'il se charge de certaines fonctions (agrandissement de l'intelligence des conditions humaines et de leurs mutations vers des buts donnés, qui ne sont pas en première ligne des buts artistiques mais des buts revêtant une importance sociale). » *Ibid*, p. 100.

sociale en général. Entre-temps on admet que les mêmes conditions objectives valent pour tous les domaines de la vie sociale⁴⁵².

Mais malgré ces précautions oratoires, le texte des organisateurs de l'exposition décrit les œuvres comme les arguments de leurs recherches :

Reste à savoir jusqu'à quel point de telles conditions objectives sont reconnaissables dans les résultats de travail dans les différents domaines. Le but de *d5* devra être la clarification de ces problèmes et avant tout du problème : quelle signification peut-on attribuer à l'art pour les résoudre ?⁴⁵³

Le texte se poursuit avec la présentation de la structure d'analyse adoptée pour l'exposition. Le thème est traité par la distribution des œuvres et des objets dans un schéma tripartite : la « réalité de l'image » qui regroupe des représentations ne prétendant pas à la vérité et constituant des instruments de manipulation idéologique ou mises au service de croyances⁴⁵⁴ ; la « réalité de l'imagé » qui désigne des représentations visuelles conçues comme des instruments pour approcher une réalité donnée⁴⁵⁵ ; « l'identité ou la non-identité de l'image et de l'imagé », catégorie portant sur la coïncidence ou la non-coïncidence entre la représentation et son référent⁴⁵⁶. Par cette structure, Ammann, Brock et Szeemann cherchent à catégoriser les signes visuels selon la complexité de leur articulation au réel. Ainsi, ce programme pose en première ligne la question de l'autonomie de l'art, que ce soit par son sujet, par l'affirmation d'un concept posé a priori – qui plus est tendu vers des questions sociétales –, ou encore par l'appareil théorique qui en est déduit et commande la distribution des œuvres. La présentation de son thème, de sa structure, et le point de vue culturel adopté pour l'analyse des œuvres invitent fortement à lire ce projet d'exposition comme un dispositif au sein duquel les œuvres ne servent qu'à illustrer les

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ *Idem.*

⁴⁵⁴ « Réalité de l'image » en tant que « monde autonome et libre des images, imaginations et projets, qui ne se conforme pas ou guère à une autre réalité que la sienne ». Catégorie qui comprend: le réalisme socialiste, la publicité, le kitsch, la photographie d'art, les bandes dessinées, la science-fiction, la propagande politique, la presse, l'iconographie sociale, les monuments. *Ibid.*, p. 101-103.

⁴⁵⁵ C'est-à-dire « l'image, le signifié, l'objectivité comme réalité », qui comprend: art réaliste actuel, photographie d'événement et de reportage, actionnisme, pornographie, design, Pop Art, art psychédélique, mythologies individuelles, autorentrépréentation, signes, langages formalisés, caricature, portrait. *Idem.*

⁴⁵⁶ Catégorie qui considère « l'homogénéité ou l'hétérogénéité du contenu de réalité appropriées à l'image et à l'imagé », et comprend: une première sous-catégorie « identité forcée » avec dessins d'enfants, art brut et productions de malades mentaux, concrétisme; une deuxième sous-catégorie « identité voulue » avec art processus, cinéma à temps réel, théâtre à temps réel, sport, jeux; une troisième sous-catégorie « non-identité » avec art conceptuel, procédé « Oldenburg », procédé « Magritte », enseigner et apprendre comme arts de scène, peinture naïve, Surréalisme, art comme attitude, les « communes », l'art=la vie. *Idem.*

propos des organisateurs. Et ce d'autant plus que le champ lexical employé est celui de la « signification », et des œuvres comme « exemples ». Les polémiques ne peuvent ainsi surprendre⁴⁵⁷.

Envisagées sur le terrain esthétique de la problématique de l'autonomie de l'art, les polémiques deviennent alors précieuses et fertiles, et permettent d'apporter des éléments de compréhension sur la question posée en amont quant à la part dogmatique du « discours *de l'art* ». Il est d'abord à noter que les artistes retenus pour ce temps de l'étude, qui sont ceux qui ont boycotté l'exposition – pour rappel : Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback, et Robert Smithson – s'inscrivent tous dans une démarche post-minimaliste profondément incompatible avec le propos même de l'exposition, qui consacre la représentation. Comme l'a analysé Hal Foster dans son étude sur la généalogie avant-garde du minimalisme :

Pour la plupart, les artistes et les critiques de cette généalogie sont restés sceptiques sur le réalisme et l'illusionnisme. Dans ce sens ils ont continué la guerre de l'abstraction contre la représentation par d'autres moyens. (...) Les minimalistes comme Donald Judd ont également vu des traces du réalisme dans l'abstraction, dans l'illusionnisme optique de ses espaces picturaux, et ont expurgé ces derniers vestiges de l'ordre ancien de la composition idéaliste – un enthousiasme qui les a menés à abandonner complètement la peinture. De manière significative, cette attitude anti-illusionniste a été retenue par nombre d'artistes et de critiques engagés dans l'art conceptuel, la critique institutionnelle, le body art, la performance, l'art in-situ, l'art féministe, et l'art de l'appropriation. Même si le réalisme et l'illusionnisme signifiait bien plus dans les années 1970 et 1980 – le plaisir problématique au cinéma de Hollywood, par exemple, ou la flatterie idéologique de la culture de masse – ils restent des choses *mauvaises*⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ La polémique a été suscitée par la diffusion de ce texte. Très vive, elle s'en est suivie de la réduction de plusieurs sources de financement et de la modification du projet. Le corpus des œuvres a été réduit à la production des trois dernières années, ce qui a conduit à l'élimination des pratiques marquantes des années 1960 telles que le Nouveau Réalisme et le Pop Art, et plusieurs volets ont été supprimés comme le théâtre expérimental. Le Réalisme socialiste a en revanche été supprimé pour des raisons plus politiques. Sous les pressions et les menaces de censure, Szeemann a également dû se résoudre à annuler, six mois avant l'ouverture, la section sur la pornographie qu'il avait confiée au sociologue Peter Gorsen. La réflexion initiale sur la place de l'art dans la société, la mise en perspective des représentations artistiques et non artistiques, leur articulation à la réalité ont toutefois été maintenues.

⁴⁵⁸ Hal FOSTER, *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, p. 127. Nous traduisons : « For the most part, artists and critics in this genealogy remained skeptical of realism and illusionism. In this way they continued the war of abstraction against representation by other means. (...) Minimalists like Donald Judd saw traces of realism in abstraction too, in the optical illusionism of its pictorial spaces, and expunged these last vestiges of the old order of idealist composition – an enthusiasm that led them to abandon painting altogether. Significantly, this anti-illusionist posture was retained by many artists and critics involved in conceptual, institution-critical, body, performance, site-specific, feminist, and appropriation art. Even if realism and illusionism

En effet, si les démarches de Andre, Judd, Morris, Sandback et Smithson ont toutes contribué à remettre en cause l'autonomie de l'œuvre dans ses contours formalistes et modernistes, elles conservent toutefois une forte conception de l'autonomie qui ressortit à une approche analytique. C'est-à-dire que leurs œuvres déploient des analyses qui se concentrent sur les conditions perceptuelles de l'art et ses limites conventionnelles. Elles procèdent ainsi à une attaque virulente de la théorie transcendantale défendue par les critiques et historiens modernistes, tournée vers des analyses ontologiques⁴⁵⁹ – le célèbre article de Michael Fried, « Art and Objecthood » publié en 1967, témoigne de cette transgression⁴⁶⁰. Mais malgré ces écarts, leurs œuvres restent autoréférentielles et résolument occupées par l'examen des conditions de l'art. Comme l'affirme Hal Foster :

En bref, le minimalisme apparaît comme un carrefour historique dans lequel l'autonomie formaliste de l'art est tout à la fois accomplie et dé faite, dans ce que l'idéal d'un art pur devient la réalité d'un ou plusieurs objets spécifiques parmi d'autres⁴⁶¹.

Or, le projet de la *documenta 5* bouscule davantage les présupposés d'une autonomie de l'art, non seulement en affirmant l'art comme partie intégrante d'un contexte culturel qu'il est nécessaire de considérer, mais surtout en recourant à un modèle théorique hérité de l'iconologie de Erwin Panofsky. Si cette filiation à l'iconologie n'est explicitement revendiquée que dans la préface du catalogue de l'exposition, publiée après les polémiques⁴⁶², elle transpire toutefois dans le schéma tripartite présenté en mars 1971. Il est

meant additional things in the 1970s and 1980s – the problematic pleasure of Hollywood cinema, for example, or the ideological blandishments of mass culture – they remained *bad things*. »

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 40 : « (...) les enjeux du minimalisme sont la nature de la signification et le statut du sujet, qui sont tous deux tenus pour être publics, et non privés, produits par une interface physique avec le monde réel, et non dans un espace mental de conception idéaliste. Le minimalisme contredit donc les deux modèles dominants de l'expressionnisme abstrait, celui de l'artiste comme créateur existentiel (avancé par Harold Rosenberg) et celui de l'artiste comme un critique de la forme (avancé par Greenberg). Ce faisant il défie aussi les deux positions centrales de l'esthétique moderne que ces deux modèles de l'artiste représentent, la première qui est expressionniste, la seconde qui est formaliste. »

Nous traduisons : « (...) the stake of minimalism is the nature of meaning and the status of the subject, both of which are held to be public, not private, produced in a physical interface with the actual world, not in a mental space of idealist conception. Minimalism thus contradicts the two dominant models of the abstract expressionist, the artist as existential creator (advanced by Harold Rosenberg) and the artist as formal critic (advanced by Greenberg). In so doing it also challenges the two central positions in modern aesthetics that these two models of the artist represent, the first expressionist, the second formalist. »

⁴⁶⁰ Michael FRIED, « Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967, vol. 5, n° 10. Dans cet article, Michael Fried s'oppose à la littéralité que prône le minimalisme, qu'il nomme « théâtralité » du fait de son inscription dans une temporalité réelle. Dans ce même numéro, étaient également publiés « Paragraphs on Conceptual Art » de Sol LeWitt, « Notes on Sculpture, Part 3 » de Robert Morris, et « Towards the Development of an Air Terminal Site » de Robert Smithson.

⁴⁶¹ Hal FOSTER, *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, *op. cit.*, p. 54. Nous traduisons : « In short, minimalism appears as a historical crux in which the formalist autonomy of art is at once achieved and broken up, in which the ideal of pure art becomes the reality of one more specific objects among others. »

⁴⁶² Harald SZEEMANN, « *documenta 5* », in Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, *op. cit.*, p. 10. Trad. in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, *op. cit.*, p. 109.

possible d'affirmer que c'est précisément cette filiation qui fait l'objet d'un vif rejet de la part de Robert Morris. Dès février 1964, Morris a explicitement pris position contre l'iconologie de Panofsky avec sa performance *21.3* au Surplus Dance Theater de New York. Comme l'analyse Anaël Lejeune⁴⁶³, cette performance est une démonstration des limites de la méthode iconologique. Elle consiste en la lecture par Morris de l'introduction des célèbres *Studies in Iconology*⁴⁶⁴ de Panofsky. Dans ce texte, l'historien de l'art différencie les niveaux de signification de l'œuvre d'art, qui sont : un premier niveau « naturel » qui correspond à l'identification des objets et des événements représentés ; un deuxième niveau « conventionnel » ou iconographique qui désigne la mise en relation de ces objets et événements avec des thèmes ou concepts issus d'un contexte culturel donné ; un troisième niveau de « contenu » ou iconologique qui envisage la signification de l'œuvre d'art à l'aune de l'« esprit » de l'époque et de la civilisation dont elle est le produit. Pour sa performance, Morris s'appuie sur un phénomène de désynchronisation obtenu par le décalage entre ses articulations sur scène et la lecture du texte enregistrée au préalable et diffusée au moment de la performance. Morris déstabilise ainsi la chaîne iconologique qui est au cœur de la méthode de Panofsky, en perturbant le principe de progression depuis la lecture formelle de l'œuvre jusqu'à l'appréhension de son contenu. Deux ans plus tard, en 1966, Morris affirme de nouveau ses oppositions à l'iconologie dans son texte « Notes on Sculpture » :

Il y a peu d'écrits sur la sculpture actuelle qui ont fait autorité. Lorsqu'elle est discutée elle est souvent convoquée pour appuyer un fort point de vue iconographique ou iconologique – une fois que les exemples en peinture ont tous été épuisés. Kubler a soulevé l'objection selon laquelle les assertions iconologiques présupposent que les expériences si différentes que celles de l'espace et du temps doivent être d'une manière ou d'une autre interchangeables. Il est peut-être plus juste de dire, comme Barbara Rose l'a récemment écrit, que des éléments spécifiques sont aujourd'hui très répandus dans les différents arts – davantage un point de vue iconographique qu'iconologique. La distinction est utile, car l'iconographe qui trouve des éléments et thèmes partagés a une ambition différente de celle de l'iconologue, qui, selon Panofsky, trouve un sens commun. Il se peut en effet qu'il y ait une sensibilité générale des arts en ce moment. Pourtant les histoires et les problèmes de chacun, ainsi que les

⁴⁶³ Anaël LEJEUNE, « *21.3* (1964) de Robert Morris: l'iconologie et la forme au travail », in Laurence CORBEL, Christophe VIART (dir.), *Les conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁴⁶⁴ Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939. Trad. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

expériences offertes par chaque art, montrent un engagement dans des préoccupations très disparates. Au mieux, les assertions sur les sensibilités communes sont des généralisations qui minimisent les différences. (...) Une question qui doit être posée sur les sensibilités communes est dans quelle mesure elles alimentent l'expérience tirée des différents arts. Bien sûr il s'agit d'une question non pertinente pour celui qui aborde l'art afin de trouver l'identité des éléments ou des significations⁴⁶⁵.

Ce passage permet ainsi d'éclairer les fondements de l'opposition de Morris à l'iconologie, et par extension à la *documenta 5*. Pour l'artiste, la question de la sensibilité culturelle commune n'a de validité que si elle est utile à éclairer des œuvres spécifiques, là où le projet de l'iconologie considère l'œuvre dans le registre du symptôme culturel qui serait apte à rendre compte d'une conception du monde. Or, le projet d'exposition de la *documenta 5* publié en mars 1971, en ambitionnant d'intégrer l'art dans un dispositif d'analyse de problématiques sociétales contemporaines, converge nettement vers l'iconologie, et non vers l'iconographie tolérée par Morris.

C'est cette même préséance de l'œuvre qui pousse Smithson à s'opposer aux « catégories frauduleuses » de l'exposition et aux réductions notionnelles. Son refus tient à sa méfiance envers la réduction de l'art par le langage, qui est la même que celle qu'il exprime à l'encontre du musée. Pour Smithson, le langage et le musée sont tous deux des instruments de l'aliénation des œuvres⁴⁶⁶. En ce sens, bien que ses textes constituent un appareil critique dont les développements théoriques sont de premier ordre, ils ne constituent pas de simples commentaires de ses œuvres. Comme l'a analysé Laurence Corbel :

En explorant les propriétés du langage comme celles des matériaux pour faire un art qui rend l'entropie visible, Robert Smithson donne à lire autant qu'à voir une écriture entropique. Il

⁴⁶⁵ Robert MORRIS, « Notes on Sculpture, Part I », *Artforum*, février 1966, vol. 4, n°6. Rééd. in BATTCOCK Gregory, *Minimal Art : A Critical Anthology*, Robert MORRIS, « Notes on Sculpture, Part I – Part II », New York, E.P. Dutton, 1968, p. 223. Nous traduisons : « There has been little definitive writing on present-day sculpture. When it is discussed it is often called in to support a broad iconographic or iconological point of view – after the supporting examples of painting have been exhausted. Kubler has raised the objection that iconological assertions presuppose that experiences so different as those of space and time must somehow be interchangeable. It is perhaps more accurate to say, as Barbara Rose has recently written, that specific elements are held in common among the various arts today – an iconographic rather than an iconological point of view. The distinction is helpful, for the iconographer who locates shared elements and themes has a different ambition than the iconologist, who, according to Panofsky, locates a common meaning. There may indeed be a general sensibility in the arts at this time. Yet the histories and problems of each, as well as the experiences offered by each art, indicate involvement in very separate concerns. At most, the assertions of common sensibilities are generalizations that minimize differences. (...) A question to be asked of common sensibilities is to what degree they give one a purchase on the experience of the various arts from which they are drawn. Of course this is an irrelevant question for one who approaches the arts in order to find identities of elements or meanings. »

⁴⁶⁶ En 1968, il publie dans *Art International* l'essai « A Museum of Language in the Vicinity of Art », qui suggère, par son titre même, que les effets de confinement du langage et du musée sont analogues. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *Art International*, vol. 12, n°3, mars 1968, p. 21-27.

ne s'agit pas tant pour lui de proposer dans les textes une théorie des rapports entre art et entropie que de mettre en jeu l'entropie comme pratique d'écriture⁴⁶⁷.

Il s'agit pour Smithson d'aller à rebours du processus d'idéalisation inhérent au langage en utilisant le langage comme un matériau doté de qualités propres. Ses textes tâchent de donner à voir l'entropie par le champ lexical qui y est développé ou par des procédés éditoriaux de stratification et de mises en page fragmentées⁴⁶⁸. Par ces biais, Smithson investit la matérialité du langage pour aller à l'encontre d'une pensée abstraite qui saisit le réel par classification et rupture avec le sensible. Ce que développe explicitement ce passage de « Cultural Confinement » :

Les notions occultes de « concept » sont coupées du monde physique. Les amas d'information individuelle réduisent l'art à de l'hermétisme et à une métaphysique stupide. Le langage devrait se retrouver dans le monde physique, et non pas finir enfermé dans une idée qui est dans la tête de quelqu'un. Le langage devrait être un processus en constante évolution et non un fait isolé. Les expositions qui ont des commencements et des fins sont restreints par d'inutiles modes de représentation tant « abstraits » que « réalistes »⁴⁶⁹.

Smithson ne pouvait ainsi aucunement souscrire au programme de la *documenta 5*, qui d'une part consacre le retour au musée, et d'autre part s'inscrit dans une lecture iconologique, cette dernière étant le plus souvent condamnée pour son logocentrisme.

C'est ainsi que Smithson et Morris, selon des orientations différentes, partagent un même rapport au texte et à l'œuvre qui n'entend pas réduire le visible au dicible. Leurs prises de position contre la *documenta 5* relèvent donc d'un engagement esthétique. Ces conflits sont à comprendre en tant que défense d'un « discours de l'art », et non seulement comme celle d'un « discours des artistes ». Même si la position de Morris est plus ambiguë. En effet, là où les textes de Smithson sont indissociables de sa pratique plastique et relèvent d'une recherche d'homologie entre le texte et l'œuvre, ceux de Morris, notamment « Notes on Sculpture »⁴⁷⁰ et « Anti Form »⁴⁷¹, sont beaucoup plus

⁴⁶⁷ Laurence CORBEL, *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980*, op. cit., p. 133

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 133-152.

⁴⁶⁹ Robert SMITHSON, « Cultural Confinement », in SZEEMANN Harald (dir.), *documenta 5*, cat. exp., op. cit. Nous traduisons: « Occult notions of « concept » art in retreat from the physical world. Heaps of private information reduce art to hermeticism and fatuous meta-physics. Language should find itself in the physical world, and not end up locked in an idea in somebody's head. Language should be an ever developing procedure and not an isolated occurrence. Art shows that have beginnings and ends are confined by unnecessary modes of representation both « abstract » and « realistic ».

⁴⁷⁰ Robert MORRIS, « Notes on Sculpture, Part I – Part II », op. cit.

⁴⁷¹ Robert MORRIS, « Anti Form », *Artforum*, avril 1968, vol. 6, n°8.

académiques et proches de l'histoire de l'art. Leurs intentions sont davantage de prendre en charge l'élucidation et le commentaire de ses œuvres. Qui plus est, les contenus de sa correspondance avec Szeemann et Fischer, tout autant que son absence de réponse faite à l'invitation de publier dans le catalogue, invitent à inscrire la position de Morris dans un registre de lutte de pouvoir plus présent que dans le cas de Smithson. Toutefois, dans les deux cas les enjeux sont de préserver un régime esthétique qui suppose l'autonomie de l'art fondée sur un principe d'autoréférentialité, déployé tout autant dans les œuvres que dans les textes et discours qui leur sont associés. Ce régime a largement prévalu dans les pratiques artistiques, critiques et commissariales depuis la fin des années 1960. Or, cette compréhension de l'autonomie de l'œuvre est doublement niée par la *documenta 5* : en accordant une place importante à la représentation⁴⁷², et par la structure théorique de l'exposition.

2.3.3 Une iconologie en acte ?

Si les enjeux esthétiques qui sous-tendent les débats autour de la *documenta 5* ont été précisés, l'étude a jusque-là laissé en suspens le déploiement d'un « discours sur l'art par l'art » dans le dispositif de l'exposition. Comme cela a été souligné, les réactions de rejet de la *documenta 5* se sont construites sur la présentation de ses intentions théoriques, rendues publiques par voix de presse à partir de mars 1971. Cette présentation décrit le projet d'une exposition thématique dans laquelle les œuvres tendent à être réduites à l'illustration de son propos. Ce programme a ainsi légitimement nourri les craintes d'instrumentalisation des œuvres, c'est-à-dire l'utilisation des œuvres comme moyen pour répondre à un objectif qui les précède. Afin d'examiner dans quelles mesures la *documenta 5* est une exposition qui nie la singularité des œuvres au profit de son discours et de ses démonstrations, il est nécessaire d'examiner sa réalisation concrète.

Si le propos thématique de l'exposition n'a pas connu de modifications majeures entre sa formulation théorique et l'ouverture de l'exposition, ses modalités présentent toutefois des divergences assez importantes avec ce qui était suggéré dans le projet. Fidèle à son programme, l'exposition n'est en effet pas circonscrite à son rôle de forum international de l'art contemporain. En plus de proposer une synthèse de l'actualité artistique avec les œuvres de 217 artistes internationaux, elle présente conjointement des objets qui ne

⁴⁷² Cette place accordée à la représentation ne se traduit pas pour autant par une présence écrasante. En effet, les artistes affiliés à l'art conceptuel, au post-minimalisme et à la performance continuent à bénéficier d'une grande visibilité. De manière significative, il est à noter que 38 des artistes qui avaient participé à *When Attitudes Become Form* en 1969 et huit des artistes qui avaient participé à *Happening & Fluxus* en 1970 sont présents à la *documenta 5*.

ressortissent pas de la sphère artistique⁴⁷³ afin de répondre à ses ambitions, explicitées par son titre : *d5. Enquête sur la réalité – Imageries d’aujourd’hui*. Le thème de l’exposition porte toujours sur les différents degrés d’articulation entre réalité et représentation dans les sociétés contemporaines, avec pour intention prospective de dégager la fonction sociale de ces différentes imageries. En reprenant les analyses de l’exposition par François Pluchart⁴⁷⁴, Szeemann déclare, en novembre 1972 :

(*documenta 5*) peut être considérée comme une tentative sensible ou compréhensible de classification, comme un structure célébrative et une progression intelligible, comme un procédé « qui vise à mettre en évidence, à souligner la perpétuelle spécificité réaliste de l’œuvre d’art sur l’art trivial et sur l’objet de bas étage (immonde ou pornographique) afin de parcourir dans l’ordre les différentes étapes de son importance sociale ; celles-ci se situent entre la représentation fonctionnelle de la réalité et la critique sociale, et englobent le réalisme académique, la publicité commerciale, la propagande politique, la création de nouvelles formes, la critique des différents styles d’expression artistique et la critique théorique (...)»⁴⁷⁵.

Se pose alors la question du statut des œuvres au sein de cette structure, et celle concomitante du respect de leurs singularités. Problématique qui semble par ailleurs avoir été au cœur des préoccupations de Szeemann. Revenant sur la *documenta 5* au début des années 2000 à l’occasion de la publication du livre *50 Jahre/documenta 1955-2005*, il déclare :

Jusqu’où peut-on aller dans l’illustration d’un concept tout en préservant l’autonomie de l’œuvre d’art ? Il fallait vraiment faire de l’équilibrisme avec cette *documenta 5*⁴⁷⁶.

Mais aussi dès 1971 lors d’un entretien avec Irmeline Lebeer :

⁴⁷³ Sont exposés des objets qui relèvent de la tradition populaire, de l’imagerie politique, de la publicité, de l’art religieux, de la science-fiction ou encore de la catégorie intermédiaire de l’Art Brut.

⁴⁷⁴ François PLUCHART, « Documentalement réussi ! », *arTitudes*, n°8/9, juillet-août-septembre 1972, p. 2-3.

⁴⁷⁵ Harald SZEEMANN, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p. 29-30.

⁴⁷⁶ Cité dans Friedhelm SCHARF, Gisela SCHIRMER, « Off the wall. Artist’s Refusals and Rejections: A History of Conflict », in Michael GLASMEIER, Karin STENGEL (dir.), *50 Jahre/documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005, p. 120.

L'œuvre d'art est autonome. Mais elle peut être perçue de diverses façons en tant qu'information, pour ses connexions, ou comme moyen d'expression plus condensé. Il existe trois réalités.⁴⁷⁷

Ces trois réalités sont celles qui président à la distribution des objets exposés : la réalité de l'image, la réalité de l'imagé, l'identité ou la non-identité entre l'image et l'imagé. Il est important de signaler comme premier élément de réponse que cette recherche de préservation de l'autonomie des œuvres est manifeste dans l'organisation spatiale des différentes sections. D'une part, elle différencie clairement les œuvres des objets non artistiques. Le corpus de l'exposition est hétérogène, mais cela ne se traduit pas par une juxtaposition d'objets aux statuts divers au sein d'une même section. Œuvres et objets non artistiques ne se mélangent pas. Et d'autre part, la totalité du bâtiment du Fridericianum Museum est réservée aux productions artistiques. Toutefois, cette préservation de l'identification du statut artistique des œuvres ne constitue pas un rempart suffisant contre l'instrumentalisation des œuvres au profit d'un discours surplombant. Les récriminations principales adressées par les artistes envers le projet de l'exposition portent sur sa filiation iconologique, propice à réduire les œuvres à de simples documents sur une société donnée.

Dans quelle mesure la *documenta 5* est-elle une iconologie en acte ? Dans sa préface au catalogue, Harald Szeemann inscrit clairement la structure de l'exposition dans la filiation de l'iconologie de Panofsky⁴⁷⁸ (cf. Annexes A, p. 257). Son organisation tripartite est pensée comme un moyen de dialectiser les différentes sections et les objets qui y sont montrés. Par exemple, la section « Réalisme » regroupe des œuvres hyperréalistes qui reproduisent des campagnes publicitaires, alors que la section « Publicité » présente des campagnes publicitaires proprement dites. Du rapprochement de ces deux sections découle une problématisation de la porosité entre le réel et ses représentations. Les trois moments de l'iconologie, qui sont la description pré-iconographique, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique sont ainsi transposés dans l'exposition selon les modalités suivantes : le premier niveau de signification est celui de l'identification du statut des artefacts en tant qu'œuvre d'art ou objet non artistique ; les significations secondaires relèvent de l'identification des conventions et de l'analyse des iconographies ;

⁴⁷⁷ Irmeline LEBEER, « Cassel Documenta 5, entretien avec Harald Szeemann », *Chroniques de l'Art Vivant*, op. cit.

⁴⁷⁸ Harald SZEEMANN, « documenta 5 », in Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, op. cit., p. 10. Trad. in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, op. cit., p. 109-110.

l'interprétation iconologique s'appuie sur une articulation des éléments hétérogènes qui permet de révéler l'idiosyncrasie du complexe culturel dont ils sont issus. Le propos de l'exposition repose donc sur la mise en œuvre d'une chaîne iconologique, qui concède effectivement à une lecture des œuvres et des objets en tant que produits d'une culture. Toutefois, la *documenta 5* présente de nombreux écarts avec l'iconologie de Panofsky, dont elle n'est pas une application stricte et homogène.

Dans le cas de la section des « Mythologies individuelles », le modèle théorique en présence est davantage celui de la sémiologie. Bien que l'iconologie ne soit aucunement étrangère à la sémiologie, ces deux méthodes ne tendent pas vers les mêmes parti-pris quant au statut de l'œuvre de l'art. Szeemann caractérise en effet les « mythologies individuelles » comme des « langages de signes »⁴⁷⁹. Ces signes sont les œuvres, dont les niveaux de signification multiples activent une articulation entre l'expérience individuelle de l'artiste et la communauté. Cette section ne saurait être réduite à un courant ou un mouvement artistique que l'exposition viendrait objectiver. La très grande hétérogénéité des démarches qui y sont réunies ne permet pas de soutenir cette hypothèse⁴⁸⁰. Le terme « mythologies individuelles » a davantage vocation à l'élucidation. Ce que Harald Szeemann précise dans un texte rédigé en novembre 1972 :

En apparence, les mythologies individuelles sont des phénomènes sans dénominateur commun, et pourtant elles sont intelligibles comme parties d'une notion d'une histoire de l'art de l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression. (...) L'appellation des « Mythologies individuelles » a l'avantage d'être parfaitement ouverte. Essayez de retourner la situation et

⁴⁷⁹ « (...) les *Mythologies individuelles* étaient encore des langages de signes, tout au moins dans le cadre de la d5 (...) ». Harald SZEEMANN, « Le Musée des obsessions », *Écrire les expositions*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸⁰ Les artistes réunis dans les différents volets de cette section étaient les suivants : les représentants de l'Actionnisme viennois (Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler), Vito Acconci, Giovanni Anselmo, Charles Arnoldi, Arbeitszeit, Georg Baselitz, Lothar Baumgarten, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, George Brecht, Michael Buthe, James Lee Byars, Pier Paolo Calzolari, Luciano Castelli, Joseph Cornell, Paul Cotton, Gino De Dominicis, John Dugger et David Medalla, Franz Eggenschwiler, Etienne-Martin, Luciano Fabro, John C. Fernie, Robert Filliou, Jud Fine, Joel Fisher, Terry Fox, Howard Fried, Gilbert et George, Hubertus Goyowczyk, Dan Graham, Nancy Graves, Hans Haacke, Guy Harloff, Auguste Herbin, Eva Hesse, Rebecca Horn, Jörg Immendorf, Will Insley, Rolf Iseli, Neil Jenney, Alfred Jensen, Joan Jonas, Edward Kienholz, Jannis Kounellis, Thomas Kovachevich, Piotr Kowalski, Jean Le Gac, Barry Le Va, Ingeborg Lüscher, Inge Mahn, Bernd Minnich, Fernando Melani, Mario Merz, Gustave Metzger, Bruce Nauman, Yoko Ono, Robin Page, Panamarenko, Giulio Paolini, A. R. Penck, Giuseppe Penone, Vettore Pisani, Sigmar Polke, Markus Raetz, Klaus Rinke, Dorothea Rockburne, Ulrich Rückriem, Edward Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Lucas Samaras, Günther Sarée, Fritz Schwegler, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Alan Shields, Keith Sonnier, Robert Strübin, Paul Thek, André Thomkins, Trans-Parent Teacher's Ink, Ben Vautier, Franz Erhard Walther, Robert Watts, H. C. Westermann, William T. Wiley, Rolf Winnewisser, La Monte Young et Martin Zazeela, Peter Young, Gilberto Zorio.

cherchez un mythologue individuel parmi les artistes conceptuels, les structuralistes, les réalistes : chaque véritable artiste en est un ⁴⁸¹.

Les « mythologies individuelles », en tant que notion, permettent ainsi à Szeemann de proposer une lecture de l'art non normative, en sortant des clivages générés par la problématique de la représentation dans l'art, qui scindent alors la création contemporaine :

Dès qu'il apparut que le photoréalisme et l'art conceptuel pourraient être dominants, je m'interposai avec les « mythologies individuelles » et délibérément je mis les bâtons dans les roues... Lorsque quelqu'un imagine son monde et qu'il reste là sans rien faire, il peut être géométrique et constructiviste. Ces débats stupides entre le représentatif et le non-représentatif sont sans importance. Ce sont des distinctions totalement idiotes ⁴⁸².

Ce parti-pris est illustré avec ironie par la reproduction de cartes postales dans le livret de l'exposition, dédié à accompagner la visite (cf. Annexe B, p. 323). Elles sont situées en première, deuxième, troisième et quatrième de couverture, ainsi qu'au sein du livret. En première et quatrième de couverture, elles mettent en scène un peintre de paysage. Son pendant satirique se trouve en troisième de couverture, montrant un singe portant un vêtement à motifs végétaux au travail devant un chevalet. À partir de la deuxième de couverture, une série de cinq cartes postales développe une narration autour de deux enfants incarnant le peintre et son modèle lors d'une séance de portrait. Alors qu'ils discutent de la qualité mimétique de la peinture exécutée, leurs réflexions sont résolues par le geste potache de la petite fille qui substitue à son portrait son visage dans la toile crevée. Plus loin dans le livret, entre la liste des artistes, celle des œuvres exposées et les pages publicitaires, une dernière série intitulée « Leçon de peinture » montre en quatre temps les personnages du maître et de l'élève tombant amoureux au cours d'une leçon, dont le sujet était précisément la représentation d'un amour ailé. Au travers de ces cartes postales, sont rappelés sur le ton de l'humour et de l'ironie les enjeux de l'exposition, qui portent tout autant sur l'examen des rapports complexes entretenus entre la représentation et la réalité, que sur l'affirmation de l'art comme objet culturel. Ces cartes postales abordent ce dernier thème par le prisme de la construction sociétale de la figure de l'artiste, et résonnent avec

⁴⁸¹ Harald SZEMMANN, « Mythologies individuelles », *Ecrire les expositions*, op. cit., p. 30-31.

⁴⁸² Gabriele MACKERT, *Skandal und mythos. Eine Befragung Harald Szeemanns zur documenta 5 (1972)*, Vienne, Kunsthalle Wien, 2002, p. 13. Cité dans Anne BÉNICHOU, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, op. cit., p. 68.

les tentatives de Szeemann d'ouvrir sa définition vers une « identité sensible de l'intention et de l'expression »⁴⁸³.

Les « mythologies individuelles » permettent par ailleurs à Szeemann de penser la portée politique et sociale de l'art, tout en préservant la singularité des œuvres. Après avoir indiqué que cette notion a été pensée « en songeant à Beuys », Szeemann précise :

(...) les mythologies individuelles, dans la présentation autonome de leurs intentions, préfigurent ce que fut l'objectif de chacune des expositions de ces dernières années : rendre perceptible une attitude exemplaire vécue en tant qu'*individuum*, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence et présenter une société meilleure, plus créative et plus consciente. Quand les attitudes ne deviendront plus forme mais « signifiant ».

(...) Elles sont la tentative de chacun d'opposer son propre ordre au grand désordre. Qui se refuse à le voir renversera toujours le rapport et prétendra, sans rien avoir vu, que les mythologies individuelles apportaient le désordre individuel dans le grand ordre donné. Et qui l'envisage ainsi mourra toujours devant l'œuvre séduisante, édifiante, convaincante. Comme toujours, à droite et à gauche⁴⁸⁴.

Par les « mythologies individuelles », Szeemann affirme ainsi toute sa confiance en la capacité des œuvres particulières à agir sur les sociétés. S'il s'inscrit dans la tradition de l'avant-garde en affirmant la dimension politique de l'art, il s'en écarte toutefois en évacuant les effets de groupe et d'homogénéité et en insistant sur la préservation de la singularité de chaque œuvre de chaque artiste. Cette portée politique et sociale de l'art passe par sa qualité de « signifiant ». Ce qui prend à rebours les orientations de l'iconologie qui, en considérant les œuvres comme les symptômes d'un contexte culturel donné, appréhende davantage l'art comme « signifié » :

Mais lorsque nous essayons de comprendre cette fresque en tant que document sur la personnalité de Léonard, ou sur la civilisation de la Renaissance italienne, ou sur un mode particulier de sensibilité religieuse, nous envisageons l'œuvre d'art en tant que symptôme de quelque « autre chose », qui s'exprime en une infinie diversité d'autres symptômes ; et nous interprétons les caractères de sa composition et de son iconographie en tant que

⁴⁸³ Harald SZEMMANN, « Mythologies individuelles », *Ecrire les expositions*, op. cit., p. 30.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 30-32.

manifestations plus particulières de cette « autre chose ». la découverte et l'interprétation de ces valeurs « symboliques » (en général ignorées de l'artiste, parfois même fort différentes de ce qu'il se proposait consciemment d'exprimer) est l'objet de ce que nous pouvons appeler *iconographie au sens large* : une méthode d'interprétation qui procède d'une synthèse plutôt que d'une analyse⁴⁸⁵.

L'iconologie articule ainsi les œuvres à leur contexte afin de parvenir à en expliquer la « signification intrinsèque »⁴⁸⁶. Les œuvres sont placées dans un rapport de subordination à leur contexte. La notion de « mythologies individuelles » renverse ces relations. Si elle acte elle aussi que les œuvres sont le produit d'une société donnée, elle suppose en revanche que l'art a la capacité d'éclairer sur les sociétés et ce faisant d'offrir la possibilité d'agir sur elles. L'art est ainsi autrement valorisé que dans l'iconologie. Il occupe un rôle de premier plan en étant considéré comme un agent efficient du développement des sociétés, et non seulement un symptôme des sociétés qui déterminent l'art.

Doit à présent être interrogée la question de l'effet contraignant de la structure de l'exposition, bien plus irriguée d'iconologie. La place du spectateur y est primordiale et doit être considérée avec grande attention, car elle est ce qui permet de distancier les intentions de dévoilement des « significations intrinsèques » des œuvres et de minorer les opérations d'instrumentalisation de ces dernières au profit du discours de l'exposition. L'importance accordée aux visiteurs est marquée par la « préface audiovisuelle » qui introduisait l'exposition, et qui consistait en un espace multimédia où les concepts étaient développés, nuancés, et leurs limites discutées. Elle se situait au rez-de-chaussée du Friedericianum, jouxtant la vidéothèque qui présentait un programme audiovisuel d'entretiens avec des directeurs de musées, des galeristes, des critiques d'art, des artistes et des visiteurs. Cette préface est le reliquat d'un projet plus ambitieux qui, dans le programme diffusé en mars 1971, se nommait l' « École des Visiteurs ». Bazon Brock, théoricien et membre de Fluxus⁴⁸⁷, qui a notamment collaboré avec Joseph Beuys et Wolf Vostell, est très impliqué dans les problématiques de l'enseignement de l'art et c'est à ce

⁴⁸⁵ Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 21-22. En reprenant ce texte en tête de *Meaning in the Visual Arts* (1955), Panofsky développe ce passage en proposant le terme d' « iconologie » à la place d' « iconographie au sens large ».

⁴⁸⁶ *Ibid*, p. 29.

⁴⁸⁷ Il a participé à l'exposition *Happening & Fluxus*, en 1970.

titre que lui est confié ce volet de la programmation⁴⁸⁸. Mais suite aux polémiques et aux coupes budgétaires qui s'en sont suivies, ce programme didactique a été réduit à cette seule « préface ». Dans son entretien en novembre 1971 avec Irmeline Lebeer, Szeemann en explique la nécessité au regard du projet de la *documenta 5* :

[...] nous sommes incapables par la seule exposition, de suggérer aux spectateurs les différents niveaux de compréhension, les différents angles sous lesquels une seule et même œuvre d'art peut être vue et change donc pour le visiteur aussi de réalité. Prenons l'exemple d'un dessin de Michaux. Au premier abord, le spectateur ne perçoit, dans un musée ou un dans une galerie, si l'on peut dire, que la réalité brute de la chose représentée. Il se dit : voilà un dessin tachiste. C'est-à-dire qu'à un premier niveau, le dessin de Michaux tombe sous la rubrique Réalité de l'Image. Mais si l'on sait que Michaux a fait ce dessin sous l'influence de la mescaline, il prend valeur d'un acte engagé et si l'on apprend que Michaux ne dessinait que lorsqu'il avait pris de la mescaline, il correspond à une authentique recherche d'identité. Or, nous ne pouvons pas accrocher un Michaux dans trois différentes sections et l'accompagner chaque fois d'un commentaire explicatif différent. C'est pour cette raison que nous avons prévu l'École des visiteurs [...] ⁴⁸⁹.

Comme l'indique Anne Bénichou⁴⁹⁰, la « préface audiovisuelle » prenait la forme d'un diaporama très sophistiqué d'une durée d'une heure trente. Quelques deux mille images étaient projetées simultanément par séries de douze, accompagnées d'un texte en *voix off* qui reprenait les thèses principales de l'exposition, allant des images simples et séduisantes de la publicité aux représentations artistiques plus complexes. Par-delà cette introduction didactique qui lui était adressée, le visiteur occupait un rôle de premier plan dans l'économie de l'exposition. L'efficacité de la chaîne iconologique reposait sur la participation active du visiteur. C'est en effet à lui qu'est confiée la charge d'effectuer les articulations et d'aboutir à ses propres déductions :

La prestation de l'observateur ou du visiteur réside dans la différenciation des niveaux de la réalité dans l'œuvre, ce dont l'artiste ne s'occupe pas dans son travail. Sa connaissance et

⁴⁸⁸ L'« École des Visiteurs » ne constituait pas une nouveauté introduite par la *documenta 5*. Le recours à des reproductions photographiques d'œuvres d'art pour expliquer aux visiteurs les thèses soutenues dans l'exposition était déjà en usage pour la première *Documenta*. Des reproductions de tableaux abstraits y cohabitaient avec des photographies d'artefacts africains. Lors de la *Documenta 4*, cette introduction pédagogique prend davantage d'importance. Comme elle était très appréciée du public, elle a été reconduite en 1972 et en 1976, et devient par la suite un véritable programme pédagogique.

⁴⁸⁹ Irmeline LEBEER, « documenta 5. Entretien avec Harald Szeemann », *Chroniques de l'art vivant*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁹⁰ Anne BÉNICHOU, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, *op. cit.*, p. 43-44.

son analyse ou discussion avec l'œuvre peuvent, à elles seules, avoir des conséquences et transformer les structures définies des réalités, la détermination ou la définition de différents niveaux de réalité dans l'œuvre. Cette intégration, en fait recherchée et voulue, de l'événementiel et de l'interprétation, ne peut être entreprise et accomplie que par les observateurs, à la condition qu'ils comprennent la *d5* et les œuvres proposées comme représentantes de toutes les images du monde.⁴⁹¹

Cet avènement du visiteur dans le processus d'interprétation répond ainsi aux recherches qui sous-tendent l'esthétique de l'information, dont le style est par ailleurs appliqué au catalogue⁴⁹² (cf. Annexes B, p. 321). De manière analogue, la valorisation du public dans le processus d'interprétation des œuvres a pour enjeu de distancier le surplomb discursif. Dans le cas de la *documenta 5*, cette inclusion du visiteur permet de ne pas réduire les œuvres à l'illustration d'un thème ou l'explication d'un concept pensé en amont. Qui plus est, Szeemann affirme, à l'instar des tenants du régime critique de l'information, que cette structure d'exposition a pour ambition de désamorcer les catégories d'évaluation et de jugement :

Le concept est une méthode du « voir » différencié, qui a pour objectif l'élimination du simple jugement 'oui-non'.⁴⁹³

Enfin, ce rôle conféré au visiteur construit une autre singularité de l'exposition eu égard à son héritage iconologique. L'exposition devient en effet le lieu de l'émergence du sens, résolument pluriel, et qu'il s'agit, pour reprendre les termes de Roland Barthes, de

⁴⁹¹ Harald SZEEMANN, « *documenta 5* », in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*, op. cit., p. 108.

⁴⁹² Le catalogue se présente sous la forme d'un classeur, dont la couverture a été conçue par Ed Ruscha. Les différentes sections thématiques de l'exposition y sont reprises, et chacune comporte des essais rédigés par les commissaires chargés de leur organisation, des illustrations, ainsi que des fiches individuelles sur les artistes qui compilent les informations biographiques et bibliographiques et la liste des expositions auxquelles ils ont participé. L'économie du classeur laisse l'opportunité à son propriétaire de réarranger le matériel documentaire. Les sections 19 à 24 sont dévolues à cet usage du propriétaire, qui est invité à enrichir le contenu par l'ajout de documents. Ces sections sont vides, et ne sont matérialisées que par des intercalaires dont les titres indiquent leurs destinations : la section 19 « liste des œuvres exposées » est destinée au livret de l'exposition ; la section 20 doit recueillir une bibliographie ; la section 21 propose d'établir un calendrier des événements contemporains ; les sections 22 à 24 sont réservées aux textes, photographies et articles de presse postérieurs à l'exposition. Objet singulier, ce catalogue a été présenté dans le corpus de l'exposition *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, organisé par Ingrid Schaffner et Matthias Winzen au P.S.1 Contemporary Art Center à New York du 05 juillet au 20 Août 1998 puis à la Henry Art Gallery de Seattle du 05 novembre 1998 au 31 janvier 1999.

⁴⁹³ Harald SZEEMANN, « *documenta 5* », in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*, op. cit., p. 108.

« démêler »⁴⁹⁴. Là où l'iconologie a pour enjeu de « déchiffrer », de mettre à jour les significations, d'expliquer.

Apparaissent ainsi de nombreux points de divergences avec l'iconologie. D'une part, la tâche d'interprétation qui est confiée à chaque visiteur n'inscrit pas la structure de la *documenta 5* dans les ambitions de l'iconologie, qui sont de mettre à jour la « signification intrinsèque » des œuvres. Cette délégation de l'interprétation suppose une polysémie qui ne ressortit pas au registre de l'explication. Elle implique par ailleurs que l'exposition acquiert un statut performatif, qui n'est pas celui d'attribuer une valeur artistique à un objet donné⁴⁹⁵, mais réside dans sa qualité de lieu où émerge la connaissance. La structure de l'exposition ne sert ainsi pas la démonstration d'un thème donné, ni même la communication de résultats d'une recherche qui auraient été obtenus en amont. D'autre part, et de manière indissociable de ce statut spécifique de l'exposition, l'horizon de la *documenta 5* est politique et social. Les organisateurs affirment en effet clairement leur parti-pris, qui est d'investir le potentiel critique de l'art pour agir sur les sociétés. Préoccupations qui sont étrangères à l'iconologie de Panofsky. Enfin, le positionnement synchronique de la *documenta 5*, inhérent aux deux premiers points, achève de démontrer que l'enjeu de l'exposition n'est pas celui d'une écriture de l'histoire de l'art ou de la culture, mais que son propos est bien concentré sur le contexte contemporain. Ces écarts avec la méthode iconologique de Panofsky invitent Anne Bénichou à inscrire davantage la *documenta 5* dans la filiation d'Aby Warburg :

Bien que Szeemann n'en fit pas mention, l'iconologie que la *documenta* esquissait se rapprochait davantage de celle d'Aby Warburg que de celle de Panofsky. Alors que la seconde s'attache à mettre scientifiquement à jour la signification la plus pleine de l'œuvre, la première s'intéresse davantage à comprendre la transformation des formes et des signes à travers les époques⁴⁹⁶.

Cette hypothèse nécessite d'être discutée. Si l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg peut se caractériser comme une « forme visuelle du savoir et une forme savante du voir »⁴⁹⁷, reste un point de divergence fondamental : la méthode de Warburg est diachronique, et tournée

⁴⁹⁴ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », rééd. in *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 68.

⁴⁹⁵ Szeemann s'en défend dans la préface du catalogue, et la distinction entre les objets artistiques et non-artistiques par leur distribution dans des sections distinctes ne permet pas d'ambiguïtés à ce sujet.

⁴⁹⁶ Anne BÉNICHOU, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, op. cit., p. 47.

⁴⁹⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 12.

vers la mise au jour de « survivances » de formes du « pathos » au travers des époques. La *documenta 5* s'appuie effectivement sur un principe de reconnaissance entre des images, mais son positionnement synchronique, et son propos qui est d'agir sur le monde contemporain, ne permettent pas d'envisager cette filiation de manière satisfaisante.

En revanche, les modalités de l'exposition résonnent fortement avec la démarche de Joseph Beuys, auquel Szeemann accorde le statut de figure tutélaire pour sa notion de « mythologies individuelles ». Comme l'analyse Jean-Philippe Antoine, la « thèse » de Beuys n'a pas pour vocation à affirmer les capacités créatrices de tout individu dans le champ des beaux-arts, ni même à appeler à leur universalisation. Sa démarche suppose de rendre indissociables l'individualité de l'œuvre et l'affirmation démocratique généralisée qu'elle prétend déployer. Elle situe cette puissance dans l'expérience, et non dans un régime d'interprétation symbolique, que Beuys refuse explicitement :

Le rôle de « béquilles » ou d' « accessoires pour le souvenir » [Erinnerungsstütze] dévolu par Beuys à sa production fournit une première indication de la nature du terrain où ces propos acquièrent leur cohérence. Il s'agit d'un projet social et politique : dépasser le trauma causé par la Seconde Guerre mondiale et le nazisme, en Allemagne mais aussi plus largement en Europe, et, au moyen du « *dur travail de ressouvenir* », rendre accessibles les symptômes de la maladie de la culture qui a rendu possible cette catastrophe. En donnant à *expérimenter* ces symptômes, on rendra possible la prise de conscience qui commande le retour à la santé, c'est-à-dire à un équilibre de dynamique de forces. De même que Freud pouvait écrire avec Breuer, au début de leurs *Études sur l'hystérie*, que « *c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique*⁴⁹⁸.

Cette place centrale de l'expérience dans la pensée de Beuys sur le potentiel politique et social de l'art est aussi ce qui prévaut dans les modalités de la *documenta 5*. En tant que lieu d'émergence de la connaissance, l'exposition suppose une expérience de son dispositif par le visiteur, de laquelle découle une interprétation qui lui est propre. Ces intentions résonnent avec les déclarations que Beuys a faites lors de la *documenta 5*, dans le cadre de son action *Burö für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung*⁴⁹⁹ :

⁴⁹⁸ Jean-Philippe ANTOINE, *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain / Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 29.

⁴⁹⁹ « Bureau de démocratie directe par référendum populaire », qui émane de la Freie Internationale Universität (FIU) fondée en 1972. Beuys a invité quotidiennement les visiteurs à débattre sur la démocratie, l'écologie, l'économie, le droit des femmes, tout au long des cent jours de l'exposition.

Je trouve l'interprétation étrangère à l'art. L'art, c'est quand même le moyen de rendre quelque chose visible par l'image. À travers une interprétation prématurée, on fout en l'air l'efficacité de l'image. On doit d'abord en faire l'expérience, une première, une seconde, une troisième fois. C'est seulement alors que l'interprétation peut devenir intéressante⁵⁰⁰.

Jean-Philippe Antoine a par ailleurs analysé la pédagogie de Joseph Beuys – qui ne peut être isolée du reste de sa démarche artistique – comme une séquence qui, pour être transformatrice, doit respecter l'ordre suivant : l'expérience qui suppose un choc affectif, de laquelle découle ensuite une discussion. S'en suivent les interprétations, qui par ce processus sont légitimes car elles tentent « chacune à sa manière et rétroactivement, de donner une forme verbale à l'expérience ressentie (ou pas) à l'occasion de la perception de l'image – et d'en construire publiquement le souvenir. »⁵⁰¹ Cette séquence, et les conditions de son efficacité, manifestent une grande familiarité avec le principe de chaîne iconologique de la *documenta 5* précédemment décrit, lequel repose sur une articulation entre les différentes sections et les objets qui y sont présentés.

Le programme politique de la *documenta 5* ne constitue en rien une proposition isolée dans les recherches de Harald Szeemann. Au tournant des années 1970, il manifeste une préoccupation sérieuse sur le rôle de l'art dans les sociétés. Il participe en effet à une étude menée à l'initiative de l'ICOM – The International Council of Museums – portant sur les « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident ». Cette dernière a été amorcée par une table ronde qui s'est déroulée les 6 et 7 octobre 1969 et le 1^{er} avril 1970, et qui réunissait les professionnels de musées suivants : Pierre Gaudibert (conservateur en chef du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et de l'ARC), Pontus Hultén (ancien directeur du Musée d'art moderne de Stockholm), Michael Kustow (ancien directeur de l'ICA de Londres), Jean Leymarie (directeur du MNAM), François Mathey (conservateur en chef du MAD), Georges-Henri Rivière (consultant permanent de l'ICOM et membre de la rédaction de *Museum*), Harald Szeemann (ancien commissaire de la Kunsthalle de Berne), et Eduard de Wilde (directeur du Stedelijk Museum de Stockholm). À la suite de cette table ronde a été rédigé un questionnaire envoyé à 116 musées ou départements d'art contemporain, auquel 66 ont répondu. Les résultats ont été communiqués par le biais d'un

⁵⁰⁰ Cité dans Jean-Philippe ANTOINE, « Professor Joseph Beuys : Speciality Buttocklifting », in Christophe KHIM, Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Transmettre l'art. Figures et méthodes. Quelle histoire ?*, Genève, Haute école d'art et de design / Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 93.

⁵⁰¹ *Ibid.*

numéro de la revue *Museum*⁵⁰² publié en 1972. Parmi les conclusions qui y sont formulées, sont évoqués les changements que le musée connaît après la Deuxième Guerre mondiale qui ont fait basculer le musée de son statut de temple du beau, à celui d'une institution dont la fonction première est d'informer sur l'art international tout autant que d'amener le visiteur à prendre conscience de « l'inhumanité du monde dans lequel il vit⁵⁰³ ». Il y est affirmé que bien que l'artiste reste le point de départ, l'attention est davantage portée sur la communauté, et que le musée doit par ailleurs de se détacher des discours officiels et dominants pour permettre de retrouver la liberté et la spontanéité de l'expérience personnelle et favoriser un contexte démocratique, sans pour autant se poser comme relai de l'autorité de la culture. Avec la *documenta 5*, il semble ainsi que Szeemann a tâché de répondre à ce projet.

La singularité de la *documenta 5* est de concevoir l'exposition comme un dispositif qui active le potentiel épistémique de l'art. Elle se départit d'une conception qui envisage l'art comme un symptôme culturel ou un document sur les sociétés, au profit d'une compréhension de l'art selon les termes d'une confiance en sa capacité à générer de la connaissance afin de « transformer »⁵⁰⁴ les sociétés. Par ce développement de la valeur épistémique de l'art, l'exposition ne procède pas à une utilisation des œuvres au profit du seul discours de ses organisateurs, l'élucidation étant pleinement dépendante de l'activité du visiteur. Qui plus est, les modalités qui construisent la réception de la *documenta 5*, fondées sur le rejet de l'interprétation entendue comme explication ; la proposition de la notion de « mythologies individuelles » comme outil théorique propice au renouvellement de l'élucidation de l'actualité artistique ; la conception de l'exposition et de son catalogue comme des lieux d'échanges et de débats, sont des termes qui ne sont en rien étrangers aux recherches des tenants du régime critique de l'information.

⁵⁰² *Museum*, « Problems of the museum of contemporary art in the West », vol. XXIV, n° 1, 1972.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 5. « Aujourd'hui l'accent est porté sur l'information. La scène artistique est éclairée par une judicieuse sélection d'œuvres d'art provenant du monde entier. Les musées assument également la tâche de rendre le visiteur conscient du monde inhumain dans lequel il vit. Aujourd'hui les musées ont à transmettre un message artistique et social. » Nous traduisons : « Today the emphasis is on information. The artistic scene is illuminated by a judicious selection of works of art from all over the world. The museums have also undertaken the task of making the visitor aware of the inhuman world in which he lives. Today the museum has an artistic and social message to convey. »

⁵⁰⁴ Harald Szeemann : « La prestation de l'observateur ou du visiteur réside dans la différenciation des niveaux de la réalité dans l'œuvre, ce dont l'artiste ne s'occupe pas dans son travail. Sa connaissance et son analyse ou discussion avec l'œuvre peuvent, à elles seules, avoir des conséquences et transformer les structures définies des réalités, la détermination ou la définition de différents niveaux de réalité dans l'œuvre. » Harald SZEEMANN, « *documenta 5* », in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*, op. cit., p. 108.

En revanche, la *documenta 5* s'en démarque radicalement par son postulat qui effrite la conception de l'autonomie de l'art entendue dans les termes de l'autoréférentialité. Là où le régime de l'information oriente la considération du contexte politique et social vers une analyse des conditions de l'art, la *documenta 5*, sans pour autant avancer une hétéronomie de l'art, intègre pleinement les œuvres dans un contexte élargi.

2.4 Conclusions intermédiaires

Le régime critique de l'information, qui se caractérise par des « discours *sur l'art par l'art* », suppose dans le même temps une réflexion méthodologique constante qui insère les œuvres dans les discours des critiques et commissaires d'exposition sur leurs propres positions de sujets. Dans le cas de Germano Celant, sa « critique acritique » est tendue vers la construction d'un trope du « critique héros », apte à se démarquer de celui du « critique militant » incarné par Carlo Argan. La nuance se joue dans la mission historiographique du critique d'art. Alors que Carlo Argan entend pleinement l'investir, Celant en revanche énonce une « critique acritique » qui se refuse à prendre en charge l'écriture de l'histoire de l'art. Conjointement, les méthodes issues de la documentation dans les démarches de Germano Celant et de Lucy Lippard leur permettent à tous deux d'occuper une position de témoin de la création artistique contemporaine. L'historicité qui est en jeu est celle d'une antécédence vis-à-vis de l'histoire de l'art, dont il s'agit de déterminer l'écriture sans la prescrire. Ce programme ne leur est en rien spécifique, il traverse les réflexions que mène la critique d'art vis-à-vis de son rapport à l'histoire de l'art. Mais les ambiguïtés de leurs recherches adviennent lorsqu'elles sont soutenues par une rhétorique rejetant la violence des opérations historiographiques, créant un déséquilibre entre l'hostilité de ces déclarations et la portée historiographique indéniable des projets de Lippard comme de Celant.

L'étude des débats qui ont entouré la *documenta 5* a contourné le filtre de la figure du commissaire-artiste pour envisager les conflits d'autorité qui opposent les artistes à Szeemann au titre d'enjeux esthétiques de premier ordre, qui dépassent les seules luttes de pouvoir. Les polémiques permettent d'apprécier la difficile conciliation entre un principe d'autoréférentialité de l'art et des discours sur l'art qui inscrivent les œuvres dans un contexte sociétal et culturel élargi. Or, les tenants du régime de l'information nourrissent

des ambitions politiques certaines, tout en élevant l'autoréférentialité de l'art au rang d'une éthique qui dirige leurs pratiques. Un troisième temps de l'étude sera accordé à l'examen de cette problématique.

3 LE RÉGIME DE L'INFORMATION À L'ÉPREUVE DE SES AMBITIONS POLITIQUES : SORTIR DES PARADOXES

Les discussions et actions qui caractérisent l'Art Workers' Coalition ont permis de souligner que Lucy Lippard, Kynaston McShine et Seth Siegelaub articulent leurs oppositions au système marchand-critique à des enjeux politiques et sociétaux. Leur modèle de pensée relève d'un dialogue entre deux champs, l'art et le politique, qui est à même de relayer leurs engagements politiques tout en préservant l'autonomie de l'art, entendue dans les termes de son autoréférentialité. Lucy Lippard et Seth Siegelaub affirment certes que l'art ne peut être dissocié de son contexte, mais ce dernier est avant tout convoqué pour penser la condition particulière de l'art. Le postulat de s'associer aux « discours *de* l'art », qui se caractérisent par l'affirmation par les artistes de « leur compétence à la maîtrise d'un discours *sur et autour* de l'œuvre »⁵⁰⁵, ainsi que la large part accordée par Lippard à des développements méthodologiques réflexifs, dotent par ailleurs l'autoréférentialité d'une valeur éthique.

Ce temps de l'étude n'entend pas discuter du potentiel politique de l'art⁵⁰⁶, mais préciser les risques auxquels les tenants du régime de l'information sont confrontés. Dans le cas de Lucy Lippard, son intention de faire de l'art un vecteur apte à confronter l'ordre capitaliste et patriarcal est contrariée par la réalité des relations variables que les démarches artistiques nouent avec les horizons politiques. Sa série des *Numbers Shows* (1969-1974) tout autant que son ouvrage *Six Years*⁵⁰⁷ réunissent en effet des œuvres dont les propos oscillent entre affirmation et refus catégorique de toute problématique sociétale. Dans ses expositions tout comme dans son anthologie, cohabitent des démarches d'artistes irréconciliables sur le sujet, tels que Dan Graham et Hans Haacke d'un côté et Joseph Kosuth de l'autre, pour ne citer que ceux qui ont déjà été étudiés dans les paragraphes précédents. Tous sont toutefois réunis par Lippard au titre d'une « dématérialisation de l'art ». Lors de sa formulation en 1968 avec John Chandler, cette notion relevait exclusivement de l'élucidation historique et esthétique des pratiques artistiques contemporaines. Mais en 1973 avec *Six Years*, elle le dote d'une portée politique en

⁵⁰⁵ Laurence CORBEL, *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980, op. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁶ À ce sujet, voir notamment Évelyne TOUSSAINT (dir.), *La fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.

⁵⁰⁷ Lucy LIPPARD, *Six Years, op. cit.*

l'instituant comme principe général de résistance à l'ordre dominant. La démarche de Lucy Lippard, qui repose sur des « discours *sur l'art par l'art* » court alors le risque de l'instrumentalisation des œuvres et de la parole des artistes au profit d'un discours politique homogénéisant qui nie la singularité des œuvres⁵⁰⁸.

Il a par ailleurs été démontré que pour les marchands, critiques et commissaires d'exposition qui inscrivent leurs pratiques dans le régime de l'information, leur remise en cause du système marchand-critique ne suppose aucunement de l'abolir, mais tout au contraire de replacer les artistes en son centre, en interrogeant cependant les normes qui le régissent. Apparaît alors le risque de la compromission, voire de la complicité avec le système qu'ils entendaient combattre.

Ainsi, les propres termes du modèle politique du régime de l'information tendent à nier les tentatives de construction d'une position de sujet dans un espace collectif et déhiérarchisé, exempt de relations de pouvoir et de surplomb discursif. Comment ont-ils tâché de sortir de ce paradoxe ? Dans ce temps de l'étude, parallèlement aux démarches de Lucy Lippard et Seth Siegelaub, seront introduites celles de Carla Lonzi et Lawrence Alloway. À partir de 1966, Carla Lonzi développe en effet une pratique critique dont les enjeux et modalités répondent en tous points au régime de l'information. En 1970, elle renonce toutefois à son activité au titre de son engagement féministe. Le renoncement constitue l'une des solutions, même négative, pour sortir du paradoxe énoncé. Lawrence Alloway quant à lui développe une recherche dont les termes et les outils méthodologiques résonnent eux aussi à de nombreux endroits avec le programme du régime critique de l'information. Toutefois, la position de sujet qu'il entend adopter présente des écarts notables et fertiles qui permettront de nourrir les analyses par un contrepoint.

3.1 Carla Lonzi : renoncer ou trahir

Dès 1966, Carla Lonzi développe une critique d'art singulière, dont les modalités tout autant que les enjeux permettent de l'inclure dans le régime critique de l'information. Sa méthode, fondée sur une pratique de la documentation, entend contrer le surplomb des discours critiques en leur substituant la parole des artistes. L'interprétation tout autant que

⁵⁰⁸ Germano Celant sera écarté de ce temps de l'étude, son recours à une rhétorique de la lutte contre le fétichisme de la marchandise ayant été élucidé au titre de sa construction du trope du « critique héros ».

les opérations historiographiques sont rejetées au titre d'une critique d'art « complice », et son projet est traversé par des inquiétudes politiques qui s'étendent à l'échelle de la société. Pourtant, c'est précisément au double titre de son engagement pour l'art et de son combat féministe qu'elle renonce à son activité de critique d'art en 1970. De quoi ce renoncement est-il le désaveu ? Par quoi adviennent les apories ?

3.1.1 Une critique dialogique

À l'instar de Germano Celant, la démarche de Carla Lonzi s'inscrit dans les débats italiens sur la fonction de la critique d'art, très vifs dans les années 1960. Ces derniers se cristallisent autour de l'article de Carlo Argan intitulé « La funzione della critica »⁵⁰⁹, publié en novembre 1963 dans la revue *Marcatré*. En décembre 1963, Carla Lonzi prend activement part aux discussions avec son article « La solitudine del critico »⁵¹⁰, dans lequel elle s'oppose farouchement à Argan (cf. Annexe A, p. 188). Elle y développe un argumentaire qui fait de la position de « catalyseur historique » défendue par Argan celle d'une critique d'art qui agit comme dangereux instrument de pouvoir. Elle commence son article par se déclarer « critique non officielle », se rangeant ainsi du côté des artistes face à la critique qu'elle caractérise par sa méconnaissance des préoccupations des artistes et l'instrumentalisation de leur art⁵¹¹. Selon Lonzi, ces dérives sont inhérentes à la critique d'art, et ont pour conséquence de miner son efficacité et sa légitimité en tant que « trait d'union » entre les œuvres et le public. Elle analyse cette situation comme étant une conséquence de la concurrence des marchands d'art, ces derniers étant devenus une importante force de légitimation, empiétant qui plus est sur les prérogatives des critiques du fait de leur plus grande érudition. De là découle une compromission des critiques avec les marchands, les critiques étant motivés par le souci de conserver leur propre prestige bien plus que par un intérêt sincère pour les œuvres et les artistes.

Déclarant qu'elle tient cette analyse de son écoute attentive des artistes, Lonzi appelle à porter un regard clairvoyant sur cette situation de la critique d'art et des institutions, deux

⁵⁰⁹ Carlo Giulio ARGAN, « La funzione della critica », *Marcatré*, *op. cit.*

⁵¹⁰ Carla LONZI, « La solitudine del critico », *Avanti !*, 13 décembre 1963. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al.*/EDIZIONI, Milan, 2012, p. 353-356.

⁵¹¹ « Il m'est souvent arrivé, depuis la position de critique non officiel que j'occupe, de constater jusqu'à quel point les artistes pensent les critiques sur un registre instrumental et comment ils les envisagent comme catégorie étrangère à leur travail et à leurs préoccupations », *Ibid.*, p. 353. Nous traduisons : « Mi è accaduto spesso, dalla posizione di critico non ufficiale che ho assunto, di constatare fino a che punto gli artisti considerino i critici in modo strumentale e come in sostanza li ritengano una categoria estranea al loro lavoro e alle loro preoccupazioni. »

instances indissociables du fait de leurs opérations communes de récupération des œuvres au service de leurs propres intérêts. Lonzi articule ce système aliénant avec le contexte sociétal, dans lequel les individualités sont niées par l'autorité, et ce afin de perpétuer les privilèges et maintenir les configurations existantes. Elle se réjouit toutefois d'expressions de résistance perceptibles qui inaugurent un « nouveau mode d'être au monde ». Mais selon Lonzi, dans ce contexte de frémissements le critique « habitué aux privilèges institutionnels » se replie dans une situation de contrôle et de surplomb vis-à-vis des artistes.

Face à cette violence de la critique, exercée à partir d'une extériorité autoritaire, Lonzi défend un positionnement horizontal qui entretient avec l'art une relation de complicité. Ce projet passe par une critique qui se conçoit comme activité sensible aux variations, qui recourt au modèle de l'incertitude comme barrage à une pensée dogmatique et aux idéaux absolus hérités d'un autre temps, foncièrement inadaptés aux réalités contemporaines. Pour Lonzi, la critique militante, c'est-à-dire en lien avec les artistes et le monde contemporain, ne peut en rien aboutir à partir des propositions d'Argan⁵¹². À l'instar de Lucy Lippard et Germano Celant, elle se pense dans une historicité synchronique, et non diachronique, avec la création artistique. Lonzi et Lippard partagent par ailleurs le rejet de tout système théorique, entendu comme application de concepts préconçus et de constructions historiques.

Après la publication de son article « La solitudine del critico » en 1963, elle amorce en 1966 sa série des « Discorsi » qui sont ses premières recherches sur les modalités d'une critique plus « complice » et « fraternelle ». Le terme « Discorsi » désigne dans un premier temps des entretiens avec des artistes qu'elle retranscrit et publie dans la revue *Marcatrè*⁵¹³. À partir de 1967, avec « Carla Lonzi e Giulio Paolini »⁵¹⁴, les « Discorsi » se déploient en

⁵¹² Elle n'hésite d'ailleurs pas à s'attaquer directement à Carlo Argan, qu'elle qualifie de suspect car étant un éminent historien de l'art, il ne peut qu'être préoccupé par la seule défense de sa fonction officielle. Elle qualifie cette inquiétude de manifeste dans le postulat même d'Argan et ses prétentions à penser que les formulations théoriques des critiques ont une incidence sur la création artistique. Selon Lonzi, Argan défend sa position officielle par la négation de toute création individuelle « non aliénée », à laquelle il substitue les constructions de groupe utiles à sa propre opération historiographique.

⁵¹³ « Discorsi : Carla Lonzi : intervista a Luciano Fabro », *Marcatrè*, avril 1966, p. 375-379 ; « Discorsi : Carla Lonzi e Carla Accardi », *Marcatrè*, juin 1966, p. 193-197 ; « Discorsi : Carla Lonzi e Jannis Kounellis », *Marcatrè*, décembre 1966, p. 130-134 ; « Discorsi : Carla Lonzi e Phillip King. Carla Lonzi intervista a Phillip King », *Marcatrè*, décembre 1966, p. 135-139 ; « Discorsi : Carla Lonzi e Pino Pascali », *Marcatrè*, juillet 1967, p. 239-245. Auxquels peuvent être ajoutés d'autres entretiens, non catégorisés comme « Discorsi », terme dédié à sa collaboration avec la revue *Marcatrè*, mais qui procèdent de recherches similaires : « Carla Lonzi e Giulio Paolini », *Collage*, n°7, mai 1967, p. 44-46 ; « Intervista a Pietro Consagra », *Consagra*, cat. exp. n°130, Galleria dell'Ariete, Milan, juin 1967.

⁵¹⁴ Carla LONZI, « Carla Lonzi e Giulio Paolini », *Collage*, n°7, mai 1967, p. 44-46.

espaces d'expérimentation de l'écriture critique (cf. Annexe A, p. 192). Dans cet entretien avec Paolini, Lonzi est attentive à restituer l'oralité des échanges en conservant les formulations familières, en rendant compte du caractère syncopé, et en utilisant la ponctuation pour faire état des hésitations, ruptures et juxtapositions des paroles qui interviennent dans les discussions. Ces recherches constituent une première tentative de rendre compte de la spécificité du dialogue, et par là même de la relation de complicité qui est au cœur de ses préoccupations. Elle multiplie ensuite les expérimentations, parmi lesquelles « Discorsi : Carla Lonzi e Pino Pascali »⁵¹⁵, qui pose de manière plus ambiguë la question de la place de la critique face aux artistes. Cet entretien avec Pascali a été retranscrit en supprimant les questions posées par Lonzi, ces dernières étant remplacées par une longue série de points de suspension. Dans ce cas de figure, Carla Lonzi conserve la forme dialogique et marque sa présence pendant l'entretien, mais en l'amputant de ses propres questions. En résulte un texte qui aménage à Pascali la place de protagoniste principal du discours, mais sans pour autant supprimer le rôle du critique. L'on peut y voir un attachement de Lonzi pour la fonction d'intermédiaire entre les démarches des artistes et le public, ainsi qu'une tentative d'intégrer le lecteur dans la discussion en l'invitant de manière implicite à retrouver les termes de la question, et ce faisant à intervenir dans le processus d'interprétation et de production du sens de l'œuvre. Avec les « Discorsi », Lonzi développe une prospection par l'écriture sur la place du critique, dont son ouvrage *Autoritratto*, publié en 1969, est l'héritier. Dans sa préface à cet ouvrage, elle établit d'ailleurs elle-même la filiation, le qualifiant comme résultant « dalla raccolta e dal montaggio di *discorsi (sic)* fatti con alcuni artisti »⁵¹⁶.

*Autoritratto. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*⁵¹⁷ a été publié par Carla Lonzi en 1969. Dans sa préface, elle qualifie cet ouvrage comme étant une réponse à la

⁵¹⁵ Carla LONZI, « Discorsi : Carla Lonzi e Pino Pascali », *Marcatrè, op. cit.*

⁵¹⁶ La version italienne permet de rendre compte de cette mention spécifique des « discorsi ». Nous traduisons : résultant « de la collecte et du montage des entretiens réalisés avec chacun des artistes ».

⁵¹⁷ Carla LONZI, *Autoritratto. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*, Bari, De Donato, 1969. Rééd. et trad. Carla LONZI, *Autoportrait. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*, Zurich, JRP Ringier, 2012.

profonde insatisfaction qu'elle ressent envers la critique d'art, foncièrement autoritaire et inauthentique :

Ces dernières années, j'ai senti croître ma perplexité devant le rôle du critique chez qui je percevais une tendance à ériger en système l'extranéité au fait artistique et à exercer, en même temps, un pouvoir discriminant sur les artistes⁵¹⁸.

Carla Lonzi voit dans cette « extranéité au fait artistique » l'obstacle majeur à toute possibilité d'une critique juste, c'est-à-dire non fondée sur des rapports de force et des opérations d'instrumentalisation. Afin de parvenir à rendre compte de la création artistique de manière respectueuse et non déformante, elle prône une position de familiarité et de complicité avec l'art. Pour ce faire, elle poursuit son recours à l'entretien, qui permet de placer la parole de l'artiste au cœur du discours critique.

Autoritratto a été élaboré à partir de la retranscription partielle des entretiens que Carla Lonzi a eus avec les quatorze artistes mentionnés dans le titre – hormis Cy Twombly qui n'a pas répondu à son invitation, mais dont les silences sont tout de même intégrés dans le corps du texte. Certains de ces entretiens avaient déjà été publiés dans la revue *Marcatrè*. Les retranscriptions ont ensuite été agencées de manière non linéaire, et associées à des photographies qui constituent un ensemble hétéroclite de vues d'ateliers et d'expositions, de reproductions d'œuvres, et de photographies qui montrent des moments de la vie privée des artistes et d'elle-même (cf. Annexes A, p. 212). Comme nombre de commentateurs le soulignent, ce montage textuel donne lieu à une discussion collective fictionnelle, par laquelle Lonzi s'inscrit dans une relation d'échange dans laquelle la parole de l'artiste prime sur les commentaires explicatifs et le dévoilement de la signification⁵¹⁹. Le texte qui en résulte aborde différents thèmes qui traitent des démarches des artistes, de leurs parcours et de leurs biographies respectives ; des ambitions politiques de l'art et de la question de l'autonomie de l'art vis-à-vis de la culture ; du contexte artistique et politique italien des années 1960 ; mais aussi des révoltes de 1968, de la condition de la femme, et des luttes des Noirs américains pour leurs droits civiques. En plus de fournir, selon Giovanna Zapperi, « une entrée singulière sur toute une époque, une génération et un

⁵¹⁸ Carla LONZI, *Autoportrait. op. cit.*, p. 39.

⁵¹⁹ Voir notamment, Giovanna ZAPPERI, « Préface. L'autoportrait d'une femme », in Carla LONZI, *Autoportrait. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly, op. cit.*, p. 14-21.

contexte social et géographique précis »⁵²⁰, cet ouvrage est surtout une analyse réflexive menée par Lonzi sur sa position de critique. Cette question est tout à fait centrale dans les discussions, et traverse le livre de part en part. Elle est abordée sous l'angle d'une opposition franche au système marchand-critique, défini comme inévitablement autoritaire, néfaste, voire corrompu. Nombreux sont les passages qui développent un argumentaire sur l'instrumentalisation de l'art par les critiques et le système dont ils sont les principaux leviers. Par exemple :

Carla Lonzi – Il y a deux moments : le moment du critique et de l'Institution culturelle, et le moment du marché. Pour moi, j'ai tendance à voir le moment du critique comme vraiment le plus négatif car l'Institution culturelle est le passage au cours duquel l'œuvre de l'artiste subit sa plus grande déformation. Ensuite, que le produit de l'artiste soit considéré comme un objet, à peu près comme un objet de décoration intérieure, et que, sous ce prétexte, il soit introduit chez qui a un surplus d'argent à dépenser, c'est certainement un problème, mais il me semble très clair que c'est comme ça, qu'il n'y a plus rien à découvrir dans ce domaine. Mais là où se produit la défiguration... C'est curieux car tous les artistes trouvent une idée qui leur permet de dire : « Voyons si, moi, j'arrive à faire que... »

Enrico Castellani - ... à faire qu'il l'ait dans le baba celui qui dit de moi certaines choses. Celui-là, il s'est trompé ou, peut-être, il l'a fait inconsciemment, mais, en tout cas, il l'a fait en faussant ce que moi, je voulais dire⁵²¹.

Tout au long de l'ouvrage, Lonzi décrit une situation où se confrontent artistes et critiques, les deuxièmes exerçant leur pouvoir sur les premiers. Ce clivage est en lien avec une autre binarité très forte dans la pensée de Lonzi, qui oppose les catégories d'art et de culture. Dans son introduction à *Autoritratto*, elle affirme son objection à toute forme d'acculturation de l'art, entendue comme lecture objective des œuvres à partir d'un modèle culturel qui devient le seul moyen de trouver un « point de contact ». Selon elle, les écueils de ce modèle sont d'imposer une signification à l'œuvre et d'agir en vecteur de légitimation de l'art. Les duels artiste/critique et nature/culture se dialectisent dans une rhétorique essentialiste, qui affirme, d'une part, que le dévoiement de la critique est consécutif à son incapacité à comprendre que l'artiste est fondamentalement critique – et doit à ce titre prévaloir –, et d'autre part que la critique est inutile, voire néfaste :

⁵²⁰ *Ibid*, p.15.

⁵²¹ *Ibid*, p. 54-55.

(...) l'artiste, en raison précisément de sa nature créative, est naturellement critique, implicitement critique, et cela, bien sûr, à travers des schémas mentaux, culturels, didactiques, professionnels différents de ceux du critique. Et pourtant, il est critique non seulement au niveau de la création, mais également au niveau de la réflexion, bien qu'il ne se sente en rien amené à rendre socialement efficace cette capacité. La familiarité avec les artistes, le fait de parler avec eux, de les écouter font prendre conscience de ce fait : il n'y a pas de critique qui, sur le sujet proprement dit du travail, puisse intéresser l'artiste. (...) Que l'on pense à Vasari : un peintre académique, officiel, qui ne peut être comparé à aucun des artistes dont il a écrit la vie. C'est peut-être précisément pour cela qu'il a trouvé l'énergie de se mettre à écrire. Mais, franchement, est-il possible qu'il ait dit sur les artistes quelque chose qui n'était pas déjà pour eux évident, du moins dans leur travail ? Et quel immense écran de culture, de schémas, de lieux communs et de goût du moment n'a-t-il pas interposé entre eux et le public ?⁵²²

La modalité de l'entretien constitue une première réponse à la construction d'une relation non hiérarchisée entre les critiques et les artistes. Mais pour Lonzi, l'entretien reste insuffisant en soi, comme en attestent d'ailleurs les commentaires acides qu'elle formule dans sa préface à *Autoritratto* à l'égard de Giorgio Vasari, dont la méthode reposait pourtant sur l'entretien et l'enquête auprès des acteurs et témoins de la vie artistique florentine⁵²³. Afin de déployer les potentiels de la discussion, Lonzi met en place avec cet ouvrage un appareil méthodologique fondé sur une articulation entre l'enregistrement, la retranscription, la sélection d'extraits et le montage de ces derniers. Considérer ce dispositif est éclairant sur la position que Carla Lonzi se construit. L'enregistreur permet de ne pas contrevenir à la situation de l'échange, dont la fluidité pourrait être interrompue par la nécessité de prendre des notes⁵²⁴. Cet outil lui permet de faire advenir une situation

⁵²² *Ibid*, p. 40.

⁵²³ « Que l'on pense à Vasari : un peintre académique, officiel, qui ne peut être comparé à aucun des peintres dont il a écrit la vie. C'est peut-être précisément pour cela qu'il a trouvé l'énergie de se mettre à écrire. Mais, franchement, est-il possible qu'il ait dit sur les artistes quelque chose qui n'était pas déjà pour eux évident, du moins dans leur travail ? Et quel immense écran de culture, de schémas, de lieux communs et de goût du moment n'a-t-il pas interposé entre eux et le public ? ». *Idem*.

⁵²⁴ Laura Iamurri souligne que l'usage de l'enregistreur n'est alors pas une chose aisée : les appareils sont imposants, lourds et inconfortables. Leur utilisation a commencé avec les études sur la culture musicale populaire, dans le cadre de la constitution d'une documentation sonore par le « Nuovo Canzoniere Italiano ». Ce projet était conduit selon une méthode soucieuse de conjuguer intérêt scientifique et conscience politique. À la fin de 1965, *Marcotrè* publie « Piadena : un esempio di organizzazione culturale », qui consiste en la retranscription d'une partie des conférences « Comunicazioni di massa e comunicazioni di classe », organisées à Modène au début du mois de juin de la même année. Alternant le montage des matériaux visibles et des didascalies qui résument pour le lecteur les projections d'un film, ces transcriptions restituent le thème, mais aussi l'atmosphère de la discussion publique, les échanges d'opinions, l'attention prêtée par l'auditoire aux discussions. Dans le numéro suivant, est publié le premier entretien de Carla Lonzi avec Luciano Fabro. Voir Laura IAMURRI, « Intorno a *Autoritratto* : fonti, ipotesi, riflessioni », in Lara CONTE, Vinzia FIORINO, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi : la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di « Rivolta »*, Pise,

de dialogue « authentique » qui s’oppose à la critique « solitaire ». Mais là encore, le seul enregistrement ne constitue pas une garantie. Carla Lonzi en exprime les limites dans sa préface à *Autoritratto* :

Même si la technique de l’enregistrement ne suffit pas, en elle-même, à transformer le critique – raison pour laquelle de nombreux entretiens ne sont rien d’autre que des jugements sous forme de dialogue –, il me semble qu’on peut tirer de ces dialogues une constatation : l’acte critique complet et vérifiable est celui qui fait partie de la création artistique⁵²⁵.

« Faire partie de la création artistique » suppose de développer une écriture expérimentale capable de contrer la rigidité et l’artificialité de la critique :

Carla Lonzi – Moi, personnellement, qu’est-ce qui m’attire dans l’enregistrement ? Ce qui m’attire précisément, c’est quelque chose d’élémentaire : c’est de pouvoir passer des sons à une ponctuation, à un écrit, c’est de trouver une page qui n’est pas une page écrite mais une page qui... Bref, comme dans les processus chimiques, quand se produit la condensation... à savoir qu’un son se condense en signe, voilà, comme le gaz passe à l’état liquide. Ça me plaît beaucoup, je ne sais pas pourquoi... Et ça me plaît beaucoup de pouvoir lire quelque chose de différent de ce qu’on lit habituellement et qui est toujours produit par un effort cérébral, qui est désormais si fatigant à penser. Une personne qui, seule avec elle-même, s’assoit à une table et jette, comme elle s’en est fait un devoir, des idées sur une feuille... Son effort me semble si contraire au naturel, son épreuve si fatigante que moi je sens déjà là-dedans la névrose et... oui, l’acharnement sur ce travail⁵²⁶.

Les opérations de retranscription, de sélection d’extraits et de montage de ces derniers sont fondamentales car elles constituent le cadre par lequel elle cherche à échapper à l’exercice académique de la critique d’art, et dans le même temps à l’instrumentalisation de l’art qu’elle estime lui être inhérente :

Sans peut-être en être conscient, le critique fait le jeu d’une société qui tend à considérer l’art comme un accessoire, un problème secondaire, un danger à transformer en distraction, une inconnue à transformer en mythe, de toute façon une activité à maîtriser. Et comment

EDIZIONI ETS, 201, p. 75-86.

⁵²⁵ Carla LONZI, *Autoportrait, op. cit.*, p. 39.

⁵²⁶ *Ibid*, p. 57.

maîtriser ? Justement, à travers l'exercice de la critique, qui repose sur une fausse dissociation : création-critique. (...) ⁵²⁷.

Dans sa théorie fondée sur une dichotomie entre l'artiste et le critique, Lonzi développe une méthode qui sert son projet de rejoindre l'art, c'est-à-dire non pas se prétendre artiste, mais agir de façon « non professionnelle » :

À un certain moment, j'ai ressenti l'œuvre d'art comme une possibilité de rencontre, comme une invitation à participer, que les artistes adressent directement à chacun de nous. Un geste auquel, il m'a semblé, je ne pouvais pas répondre de façon professionnelle (...) Que reste-t-il maintenant que j'ai perdu ce rôle à l'intérieur de l'art ? Suis-je devenue une artiste ? Je peux répondre : je ne suis plus une étrangère. Si l'art n'est pas dans mes ressources comme création, il l'est comme créativité, comme conscience de l'art dans sa disposition au bien ⁵²⁸.

La critique dialogique que Carla Lonzi développe à partir de 1966 répond donc à une ambition qui est de désamorcer les rapports de force entre critiques et artistes, et de contrer les opérations d'instrumentalisation de l'art. Sa méthode fondée sur la retranscription et le réagencement des entretiens lui permet de placer la parole des artistes au cœur de ses discours, ce par quoi elle entend distancier l'interprétation des œuvres et rejeter les opérations historiographiques. Au même titre que Celant et Lippard, sa méthode lui permet de construire une figure d'autorité apte à s'opposer, dans ce contexte italien, à Carlo Argan. Mais là encore, à l'instar de Celant et Lippard, par-delà les déclarations virulentes de Lonzi, l'écriture de l'histoire de l'art n'est aucunement étrangère à son projet.

En ouverture de son ouvrage *Autoritratto* – après la préface et en préambule du texte –, Lonzi a publié un diagramme sur l'histoire de l'art qui est une œuvre de Giulio Paolini. Intitulée *174*, elle est légendée pour sa publication dans *Autoritratto* « Diagramme linéaire de durée des mouvements artistiques de 1900 à 1970, du Jugendstil en bas au pop art en haut ». Cette œuvre est caractéristique du dialogue que Paolini a instauré avec l'histoire de l'art – et de la peinture en particulier – par le biais de procédures de citations ⁵²⁹. *174* est une œuvre qui date de 1965, pour laquelle Paolini a photographié une partie d'un diagramme

⁵²⁷ *Ibid*, p. 40.

⁵²⁸ *Ibid*, p. 39 et p. 42.

⁵²⁹ Notamment *Lo Studio*, 1968 : cette œuvre est une toile de deux mètres de côté, préparée et laissée vierge, au centre de laquelle se trouve une autre toile carrée de 40 cm de côté suspendue par un fil de nylon et sur laquelle figure une reproduction en noir et blanc, obtenue par émulsion photographique, d'un détail de *L'Art de la peinture* de Johannes Vermeer, 1666-1669.

réalisé et publié par Kurt Kranz en 1964, dans son ouvrage *Capire l'arte moderna*⁵³⁰. Dans sa version originale, le diagramme se déploie à l'horizontale, sur quatre pages (de la page 174 à 181), et propose une histoire de l'art moderne qui s'étend de 1900 à 90.000. Paolini a photographié le seul segment de la période 1900-1970 – qui figure page 174, numéro qui donne son titre à l'œuvre –, qu'il a ensuite retourné pour le présenter à la verticale. Comme l'indique Daniel Soutif⁵³¹, Kurt Kranz n'était pas historien de l'art, mais un artiste formé au Bauhaus. Son ouvrage ne s'inscrit pas dans le projet d'un livre sur l'histoire de l'art, mais plutôt dans celui d'un ouvrage à vocation pédagogique qui s'appuie sur une représentation schématique de l'histoire de l'art. Mais la dimension didactique du diagramme de Kranz est entravée par un graphisme qui rend sa lecture mal aisée. Qui plus est, Kranz a organisé son diagramme à partir d'un sens de lecture qui va de droite à gauche, ce qui produit une chronologie inversée qui va du futur hypothétique de l'art pour remonter vers ses origines. Cependant, en le replaçant à la verticale et en ne retenant que le segment qui va de 1900 à 1970, Paolini neutralise la dimension projective qui est au cœur du projet de Kranz, et restitue une fonction de représentation historique du temps présent et d'un passé immédiat dans des contours plus canoniques. C'est ainsi que dans l'œuvre de Paolini apparaissent les mouvements que sont Dada, le Surréalisme, l'Expressionnisme, l'Abstraction, le Tachisme, l'Informel, le Néo-Dada et le Pop Art. Toutefois, Daniel Soutif souligne que « aucune de ces étiquettes ne pouvait prétendre subsumer l'œuvre sur laquelle Paolini les faisait figurer. De quoi conclure que cette référence à l'histoire historique de l'art équivalait pour Paolini à s'en exclure et à la considérer de l'extérieur. »⁵³² Certaines objections peuvent être faites à cette analyse. Dans la lignée des études de Guitemie Maldonado, il est important de rappeler que le diagramme procède d'une « volonté de mise en ordre », qui « enregistre le moment précis du passage d'un phénomène, de l'actualité dans l'histoire »⁵³³. Dans son occurrence généalogique, manifeste dans le choix d'une distribution verticale, il sert à établir des filiations qui contribuent à la construction historique. Or, les gestes de Paolini qui ont encadré son réemploi du diagramme de Kranz, sont ceux de la sélection du seul fragment proprement historique, et du renversement à la verticale. Ce qui invite, à rebours des affirmations de Daniel Soutif, à envisager la

⁵³⁰ Kurt KRANZ, *Capire l'arte moderna*, Milan, Edizioni di Comunità, 1964. Traduction italienne de Kurt KRANZ, *Sehen, Verstehen, Lieben – Drei Schritte in die Kunst*, Munich, Mensch und Arbeit, 1963.

⁵³¹ Daniel SOUTIF, « Filigranes. Giulio Paolini, le premier tableau et l'histoire de l'art », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 137, Paris, Centre Pompidou, automne 2016.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Guitemie MALDONADO, « Du temps où l'art moderne était contemporain ou l'histoire de l'art en graphes », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 17, Hiver 2006, p. 11.

démarche de Paolini comme tendue vers une inscription historique et généalogique de son œuvre.

Dans le cadre d'*Autoritratto*, la fonction « historienne » de cette œuvre est déployée par le contexte même de la publication, qui est celui d'un ouvrage dont les dialogues font amplement état de la création artistique italienne au cours de la décennie 1960, tout autant que des problématiques liées à son écriture critique. *174* est ainsi une œuvre qui résonne avec le propos d'*Autoritratto*. Son intégration dans l'ouvrage, entre préface et corps du texte, tend toutefois à la réduire en illustration des préoccupations qui y sont développées. Bien plus, ce diagramme apparaît comme un outil de contextualisation historique offert au lecteur, par la légende qui le présente comme « Diagramme linéaire de durée des mouvements artistiques de 1900 à 1970, de Jugendstil en bas au pop art en haut ». Carla Lonzi achève ainsi la portée historiographique de l'œuvre de Paolini, qui lui permet d'introduire dans son ouvrage un discours historique au-dessus de tout soupçon, car formulé par un artiste – deux si l'on considère la première source qu'est le diagramme de Kranz. Se déchargeant par là même de la responsabilité de ce discours.

Il est à souligner que la démarche de Lonzi se déploie dans un contexte marqué par la virulence des débats sur la critique d'art, menés par voix de presse interposée. Ce qui confère à la discussion – même conflictuelle – une valeur de premier plan en tant qu'outil de réflexion méthodologique⁵³⁴. Les débats esthétiques et critiques qui ont suivi la publication en 1963 de l'article de Carlo Argan ne constituent en effet pas un épisode isolé. Pour exemple, le numéro spécial de la revue *Cartabianca*, intitulé *Contestazione estetica e azione politica*⁵³⁵, publié en novembre 1968. Il avait pour objet d'examiner, à travers les contributions de critiques d'art aux horizons divers et de générations différentes, les rapports entre art et politique ainsi que la pertinence de la critique face aux révolutions esthétiques. En résultent des prises de position hétérogènes qui témoignent de l'absence de

⁵³⁴ Cette valeur méthodologique de la discussion est également sensible dans la table ronde organisée pendant l'exposition *Arte Povera* organisée par Germano Celant à Bologne en 1968, et la publication qui s'en est suivie. Voir Pietro BONFIGLIOLI (dir.), « La Povertà dell'arte », *op. cit.*

⁵³⁵ *Contestazione estetica e azione politica*, *Cartabianca*, novembre 1968. Avec les contributions de Alberto BOATTO, « Evento come avventura », p. 2-8 ; Achille BONITO OLIVA, « Intransitivo critico », p. 8-13 ; Maurizio CALVESI, « Arte come processo », p. 13-14 ; Germano CELANT, « Critica come evento », p. 15-16 ; Filiberto MENNA, « L'ideologia estetica », p. 16-18 ; Tommaso TRINI, « Un'estetica della liberazione », p. 18-20.

tout consensus quant aux fonctions de la critique⁵³⁶. C'est dans ce moment singulier que Carla Lonzi développe son approche dialogique, dont *Autoritratto* est l'aboutissement.

3.1.2 L'artiste et le critique, une dualité indépassable : « la critica è potere », 1970

Parmi les critiques d'art étudiés, Carla Lonzi est celle qui exprime l'hostilité la plus marquée envers le système marchand-critique, ce qui l'amène à renoncer à son activité de critique en 1970⁵³⁷. Sa pratique est fondée sur la conception des clivages entre les artistes et les critiques, mais aussi l'art et la culture. Derrière la virulence de ses propos, nourris par une méfiance aigre envers tout appareil institutionnel et académique, se trouve l'affirmation par Lonzi d'une lecture de l'art « individuelle » qui met en valeur la singularité des démarches de chaque artiste, opposée à ce qu'elle nomme une lecture « culturelle » qui consiste à contraindre les œuvres par des déterminants théoriques. Toutefois, Carla Lonzi ne revendique pas non plus un modèle d'analyse de l'art qui serait monographique – modèle monographique caractéristique des méthodes de Roberto Longhi⁵³⁸. La prééminence qu'elle donne à la singularité des artistes est nourrie par une réflexion sur les devenir de l'époque contemporaine, marquée par la libération des individualités et l'émancipation des contraintes sociétales :

(...) nous vivons à une époque dans laquelle l'individu, finalement libéré de l'impératif de se conformer à des formules préconçues et à des modèles éthiques dictés par des nécessités sociales, bénéficie de toutes les conditions pour accepter comme vérité ce qui jaillit spontanément de sa propre conscience. Il ne s'agit plus de défendre les idées comme un croisé, mais de les valider en se référant à sa propre authenticité individuelle. (...) La fortune du critique militant apparaît désormais entièrement liée aux ressources d'un contexte et

⁵³⁶ Voir Lara CONTE, « « La critica è potere ». Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta », in Lara CONTE, Vinzia FIORINO, Vanessa MARTINI, *Carla Lonzi : la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di « Rivolta »*, op. cit., p. 87-109.

⁵³⁷ Au tournant des années 1970, de nombreux artistes renoncent eux aussi à l'art pour des raisons politiques. Parmi eux, nous pouvons citer Lee Lozano, Charlotte Posenenske, ou encore Raivo Puusemp. À ce sujet, voir Martin HERBERT, *Tell Them I Said No*, Berlin, Sternberg Press, 2011 ; Alexander KOCH, « General Strike », *KOW ISSUE 8*, Berlin, Kow Berlin, avril 2011 ; Julie RAMOS, *Renoncer à l'art. Figures du romantisme et des années 1970*, Paris, Roven éditions, 2013.

⁵³⁸ La méthode de Longhi était centrée sur la monographie, l'analyse visuelle des œuvres et la primauté du style, davantage que sur la contextualisation historique et culturelle. Giovanna Zapperi voit dans *Autoritratto* une réfutation de cette méthode, par l'« abandon du format monographique – centré sur l'unicité de l'artiste – au profit d'une dispersion de l'artiste dans une multiplicité de voix souvent discordantes ». Nous pouvons toutefois objecter à Zapperi que si effectivement *Autoritratto* se définit comme une discussion collective, en revanche le positionnement « anti-culturel » de Lonzi, et sa concentration sur les individualités invitent à nuancer la radicalité de la rupture avec les enseignements de Longhi. Ce que Zapperi propose lorsqu'elle affirme : « par rapport à ce modèle, *Autoritratto* constitue un projet résolument indiscipliné et antidisciplinaire ». Giovanna ZAPPERI, « Préface », *Autoportrait*, op. cit., p. 16.

d'histoires personnelles d'efforts et de pénétration en vue de vérités personnelles à atteindre⁵³⁹.

Comme l'analyse Giorgina Bertolino⁵⁴⁰, les théories de l'art développées par Carla Lonzi empruntent à celles de Michel Tapié sur l'*art autre*. Dès 1962⁵⁴¹, elle fait de la « spontanéité » le fil conducteur de l'analyse des démarches de plusieurs personnalités fondamentales de cet *art autre*. Au fil de ses écrits, la spontanéité prend une valeur de « vérité primordiale », enrichie des « signifiants » élaborés par la « culture en général ». Dans ce cadre théorique, les couples spontanéité-vérité et originalité-hybridité lui servent à reconstruire une histoire de l'art dont les points clés sont ceux des conquêtes de personnalités singulières. Lonzi s'appuie sur une histoire de l'art du 20^{ème} siècle qui n'est pas linéaire, mais propice à détecter des filiations. L'histoire collective n'est pas entendue comme fond, mais comme « espace potentiel de confrontations »⁵⁴². La critique dialogique qu'elle développe constitue un outil cohérent avec ce projet.

Ses conceptions prennent toutefois un tournant aporétique manifeste dans son article « La critica è potere », publié en 1970 (cf. Annexes A, p. 215). Elle y radicalise le principe d'opposition entre l'artiste et le critique, et place l'artiste, bien plus que l'art, au cœur de sa théorie⁵⁴³. Le premier paragraphe de son article est significatif :

⁵³⁹ Carla LONZI, « La solitudine del critico », rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, op. cit.*, p. 356. Nous traduisons : « ... viviamo in una epoca in cui l'individuo, finalmente libero dall'imperativo di adeguarsi a formule precostituite e a modelli etici dettati da necessità sociali, ha tutte le condizioni per accettare come verità quella che scaturisce dalla propria spontanea costituzione di coscienza. Non si tratta più di difendere le idee sul piano delle crociate, ma di convalidarle in riferimento a una propria autenticità individuale. (...) La fortuna del critico militante appare ormai interamente affidata alle risorse di un ambito e di una vicenda personali di sforzi e di penetrazione in vista di una verità personale da raggiungere. »

⁵⁴⁰ Voir Giorgina BERTOLINO, « Carla Lonzi : Discorsi. Dai testi sull'*art autre* al lavoro della scrittura 1960-1969 », in Lara CONTE, Vinzia FIORINO, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi : la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di « Rivolta »*, op. cit., p. 45-65.

⁵⁴¹ À l'occasion notamment de l'exposition *L'incontro di Torino. Pittori d'America Europa e Giappone*, qui s'est tenue au Palazzo della Promotrice al Valentino, du 20 septembre au 20 octobre 1962. Lonzi est membre du comité d'organisation, qui comprend Michel Tapié, Plinio De Martiis, Piero Fedeli, Beatrice Monti della Corte. Elle rédige l'introduction à la section *I protagonisti del dopoguerra* pour le catalogue de l'exposition, texte dans lequel elle développe le thème de la spontanéité comme fil conducteur de l'analyse. Carla LONZI, Luciano PISTOI, Alberto ULRICH (dir.), *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, cat. exp., Turin, Palazzo della Promotrice al Valentino, 1962.

⁵⁴² Selon les termes de Giorgina Bertolino, in Giorgina BERTOLINO, « Carla Lonzi : Discorsi. Dai testi sull'*art autre* al lavoro della scrittura 1960-1969 », op. cit., p. 54.

⁵⁴³ Ce parti-pris est déjà sensible dans le registre des photographies publiées dans *Autoritratto*. À la différence des ouvrages contemporains qui ont été étudiés, notamment ceux de Germano Celant et Kynaston McShine, Lonzi n'accorde aux reproductions d'œuvres qu'une infime partie de l'ouvrage, leur préférant des photographies sur sa vie intime et celle des artistes.

Durant cette soi-disant crise, la critique d'art a étendu son ambition d'interprétation de l'œuvre à l'interprétation même de l'art. N'ayant pas pu démentir être une médiation au service de la société, le critique est passé à la contre-attaque en déclarant : « mais au fond, c'est quoi déjà l'art ? ». Personnellement je préfère parler de l'artiste, qui à l'heure actuelle me semble devoir être notre première préoccupation, parce qu'il est trop évident que l'art est une catégorie culturelle⁵⁴⁴.

La place centrale qui est accordée à l'artiste est exacerbée au point de différencier l'art des œuvres – l'œuvre étant une catégorie particulière qui a sa faveur car elle s'oppose à celle culturelle, générale et subsumante qu'est l'art – mais aussi les œuvres de l'artiste. Conjointement, la relation de complicité avec les artistes qui en est déduite suppose une attitude anti-théorique. Carla Lonzi avance en effet que l'artiste et le critique d'art ne sauraient être des personnages plus irréconciliables par leurs natures. Elle caractérise l'artiste, qui a toutes ses faveurs, par sa condition d'authenticité fondée sur ses grandes qualités intuitives et ses « ressources spirituelles ». Le critique d'art quant à lui est honni car il est un être dépourvu d'intuition, fondamentalement dialectique, mû par la recherche de l'explication persuasive et évoluant sur le plan des idées. Selon Lonzi, les discours critiques procèdent de la culture et agissent comme une « opération de falsification » de l'authenticité constitutive de l'artiste. L'authenticité apparaît ainsi comme un critère d'évaluation de premier ordre qui permet à Carla Lonzi de statuer sur la légitimité des acteurs en présence. Ce qui donne lieu à un système régi par des rapports de force et dans lequel s'opposent d'un côté le critique d'art, parangon de la raison, agent de la société et de la culture, et de l'autre les artistes, pensés comme étant en dehors de la société :

(...) ce qui est vrai pour l'artiste ne l'est tout simplement pas pour la société : ni la culture ni la société ne vivent dans l'authenticité, elles profitent plutôt des autres, c'est-à-dire qu'elles vivent grâce à des relations de pouvoir, de contrôle qui ne distinguent pas l'authentique de l'inauthentique⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ Carla LONZI, « La critica è potere », *NAC. Notiziario d'arte contemporanea*, n°3, décembre 1970, p. 5-6. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Scrittu sull'arte, op. cit.*, p. 647-650. Nous traduisons : « Durante questa cosiddetta crisi, la critica d'arte ha esteso il suo ambito dall'interpretazione dell'opera all'interpretazione stessa dell'arte. Non avendo potuto smentire di essere una mediazione al servizio della società, il critico è passato al contrattacco dicendo : « ma in fondo, anche l'arte cos'è ? ». Personalmente preferisco parlare dell'artista, che in questo momento mi sembra il dato primario con cui abbiamo a che fare, poiché è fin troppo evidente che l'arte è pur sempre una categoria culturale. »

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 648. Nous traduisons : (...) ciò che è vero per l'artista non è affatto vero per la società : né la cultura né la società vivono sull'autenticità, semmai speculano su quella degli altri, cioè vivono su un piano di potere, di gestione indiscriminata dell'autentico e dell'inautentico. »

Lonzi poursuit en faisant du pouvoir exercé par les critiques sur les artistes la métonymie de la condition humaine dans les sociétés contemporaines :

Le commentaire du critique, mais aussi sa seule présence comme structure mentale et comme rôle, est l'écho d'une condition humaine aliénée qui suppose une relation dialectique avec l'artiste qui lui est incompatible ; non pas opposée, mais sans rapport avec lui⁵⁴⁶.

Carla Lonzi situe alors la force politique de l'art dans la seule vertu de l'intuition. Elle s'élève contre toute possibilité de connaissance d'une œuvre, ne se contentant pas de déclarer la connaissance impossible, mais aussi de l'affirmer comme néfaste. Dans ce même article « la critica è potere », elle retourne contre la critique d'art le principe énoncé par la psychanalyse qui veut que « connaître c'est dominer ». Elle le transpose dans l'activité critique, qui entend elle aussi connaître et comprendre, là où l'artiste échappe de manière héroïque à ce registre. Avec la psychanalyse, le marxisme est pour Lonzi une autre approche qu'il faut combattre, car elle se pose comme détentrice de la clé idéologiquement juste. Marxisme et psychanalyse ont en commun d'être le fruit de la pensée dominante et d'avoir aggravé la « critique borghese » en niant à l'artiste la « valeur anhistorique de l'authenticité ». Ces deux options, bien loin d'être parvenues à satisfaire les tentatives de redéfinition de la critique d'art, ont surtout surjoué la crise de la critique. Selon Lonzi, qu'elles qu'en soient ses modalités, la critique d'art est fondamentalement inauthentique et autoritaire, et ne peut être combattue que par sa seule disparition.

La théorie critique de Carla Lonzi est fondée sur des clivages indépassables entre les artistes et les critiques, mais aussi les artistes et la société. La notion d'authenticité, et son corollaire qu'est l'intuition, servent une célébration de la non-rationalité et se déploient dans une rhétorique de la fusion entre l'art et la vie dont la radicalité suppose la négation de toute pensée théorique et intellectualisée. Le renoncement de Carla Lonzi à la critique d'art peut ainsi être compris comme étant la conséquence de sa conception de l'art, dont l'autonomie est exacerbée jusqu'à décréter impossible tout discours sur l'art, voire toute pensée sur ce dernier. Ce qui, conjointement, donne lieu à une impossibilité de penser la force politique de l'art. Par-delà ses déclarations contre les modèles psychanalytiques et

⁵⁴⁶ *Ibid*, p. 648-649. Nous traduisons : « Il commento del critico, ma anche solo la sua presenza come struttura mentale e come ruolo, è l'eco di una condizione umana alienata che suppone se stessa in relazione dialettica con l'artista mentre gli è incompatibile ; non opposta, ma sganciata da lui. »

marxistes, elle ne parvient qu'à proposer une profession de foi sur sa conviction que les artistes ont la capacité d'agir sur les sociétés par la seule vertu de leur nature constitutive. En privilégiant les catégories essentialistes du critique d'art et de l'artiste, en articulant la quête de l'authenticité à l'affirmation de l'autonomie absolue des artistes, Carla Lonzi se place dans un paradoxe qui ne trouve sa résolution que dans une seule alternative : renoncer ou trahir ses engagements.

3.1.3 Le renoncement de Carla Lonzi au prisme des sorties de l'art de Piero Gilardi et Seth Siegelaub

Les raisons qui ont abouti au renoncement à la critique d'art par Carla Lonzi divergent de celles qui ont mené l'artiste Piero Gilardi à se retirer du monde de l'art. Dans les années 1960, Piero Gilardi a été très actif, occupant un rôle d'intermédiaire de premier ordre entre les différentes scènes artistiques américaines et européennes. Rappelons que sa participation à l'organisation de l'exposition *Op Losse Schroeven* a été d'une très grande importance. Gilardi a également été de ceux qui ont activement diffusé une parole d'opposition au système marchand, comme en témoigne Jan Dibbets :

Je dirais qu'à cet égard, un homme a joué un rôle crucial. Certes, Seth Siegelaub était très important, mais l'homme auquel je pense, un artiste italien du nom de Piero Gilardi, était incroyable. Gilardi en avait assez de ses œuvres qui étaient chez Ileana Sonnabend. Il était au fait de toutes les nuances de la politique, il avait vu tout cela de près. Il dépensait ce qu'il gagnait en voyages : Amérique, Pays-Bas, Angleterre, France, Italie... il allait partout. Gilardi avait une excellente vue d'ensemble et connaissait à fond tout le réseau des artistes. Il a réussi à les convaincre tous qu'il fallait refuser d'être manipulés par le marché, et agir par soi-même, avec des gens de sa propre génération. Il les tenait constamment informés de gens qu'il fallait contacter. C'était déjà en 1966-67 ; il a aidé un grand nombre d'artistes à réaliser qu'ils n'étaient pas seuls⁵⁴⁷.

À la fin des années 1960, Gilardi se retire pourtant du marché et du système. Il ne renonce pas pour autant à l'art, poursuivant désormais sa pratique artistique en intervenant dans des institutions psychiatriques. Les motivations qui sont à l'origine de cette décision sont de se

⁵⁴⁷ Jan DIBBETS, « Jan Dibbets. Interview par Marion et Roswitha Fricke », *Le contexte de l'art/l'art du contexte*. 69/96, *avant-gardes et fin de siècle*, *ArtPress*, hors-série n°17, 1996, p. 48.

consacrer pleinement au militantisme politique. Déclarant la récupération inéluctable des avant-gardes artistiques par la bourgeoisie, il entend poursuivre ses activités en contournant les appareils de l'art, lesquels ne peuvent que dévoyer ses engagements. Gilardi présente cette rupture comme étant un refus de « styliser » son combat politique, au profit d'un accomplissement de ses recherches sur la fusion entre l'art et la vie. Dans un entretien avec Giovanni Joppolo daté de 1977, il déclare :

À l'époque, nous étions tous confrontés aux mêmes problèmes, et en particulier à celui d'« entrer dans la vie ». Or, pour les artistes, il y avait deux façons d'« entrer dans la vie ». On pouvait le faire de façon *métaphorique*, en « représentant » cette « entrée dans la vie » à travers un film, une œuvre, une intervention, un happening, ou bien le faire *réellement*, « sortir » définitivement de la cage et de la culture bourgeoise pour entrer *totale*ment dans la vie. C'est autour de 68 que sont nées ces exigences. (...) On avait senti à l'époque que la communication était toujours véhiculée à travers la marchandise du capitalisme et, dans le domaine artistique, à travers l'objet. Le *Land art* et l'*art conceptuel* (le *body art* par la suite) avaient bien sûr tenter de communiquer ces pulsions, mais ce fut à nouveau à travers des métaphores, des films, des photographies, des *objets*. Dans ce contexte, et après avoir analysé le contenu de mon travail artistique, en accord avec la violence de ce contenu mais ne voulant plus être un *spécialiste de la métaphore* récupérée dans l'usine de la culture bourgeoise, j'ai eu la certitude que je devais « entrer dans la vie », faire un choix politique, me placer à l'intérieur de la classe révolutionnaire, entrer dans le combat militant pour une transformation sociale, une transformation de tous les aspects de la vie⁵⁴⁸.

Les motivations de Gilardi sont ainsi fondées sur ses préoccupations marxistes de lutte contre le fétichisme de la marchandise et d'opposition à l'ordre capitaliste dominant. Bien plus qu'un renoncement à l'art, il s'agit pour Gilardi de refuser de continuer à intervenir dans le système marchand, les œuvres qui y circulent perdant toute capacité à générer quelque transformation sociale. À la grande différence de Carla Lonzi, ce qui est en jeu n'est pas la préservation de l'essence de l'art, mais le contexte de son déploiement.

Dans le cas de Seth Siegelaub, son retrait du monde de l'art n'est pas la conséquence de son engagement politique ni même celle de son incapacité à articuler ses préoccupations militantes à ses activités de marchand. En 1972, il quitte le marché de l'art, non sans avoir

⁵⁴⁸ Giovanni JOPPOLO, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, op. cit., p. 83-84

au préalable aidé Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner à rejoindre la prestigieuse galerie Leo Castelli. Il s'installe à Paris le 1^{er} avril 1972 et déplace alors ses activités vers les théories de l'information et des médias. Prolifique, il amorce de nombreux projets qui articulent compilations bibliographiques et créations institutionnelles. En 1973, il fonde l'International Mass Media Research Center (IMMRC), conçu comme centre de ressources pour les théories critiques de la communication qui abordent le rôle de la culture dans la pensée marxiste. Il associe International General à ce tournant, une maison d'édition fondée en janvier 1970, et dédiée aux livres d'artistes et aux catalogues d'expositions relatifs à l'art conceptuel⁵⁴⁹. En 1974, International General assure ainsi la publication de l'ouvrage qu'il a dirigé, *Karl Marx and Frederick Engels on Literature and Art : A Selection of Writings*. Suivi en 1975 de la première traduction anglaise du livre des sociologues belges Armand Mattelart et Ariel Dorfman, *How to Read Donald Duck : Imperialist Ideology in the Disney Comic*, un pamphlet anti-Disney qui a connu un énorme succès. Son projet le plus ambitieux de cette période est *Marxism and the Mass Media : Towards a Basic Bibliography*, qui comprend sept volumes publiés par International General à intervalles irréguliers jusqu'en 1986, et qui fait l'état de la recherche en communication menée depuis un point de vue critique inspiré des théories marxistes. Cette bibliographie comprend une liste annotée de 825 références, présentes pour la plupart dans les fonds de la bibliothèque de l'IMMRC.

En 1986, il ferme l'IMMRC et International General, et en 1987 il lègue le fonds d'ouvrages de l'IMMRC – environ 3000 titres – à l'International Institute of Social Studies de La Haye⁵⁵⁰. Il revient alors à l'un de ses premiers centres d'intérêt qu'est le textile, avec

⁵⁴⁹ Reprenant des formules de diffusion et de démarchage déjà expérimentées à l'époque de la « Seth Siegelaub Contemporary Art », Siegelaub propose un catalogue de vente à distance. « International General » assure la distribution, et pour certains la publication et la distribution, des livres suivants : Robert BARRY, sans titre, Turin, Sperone editore, 1970 ; Michel CLAURA (dir.), *18 PARIS IV. 70*, cat.exp., Seth Siegelaub, 1970 ; Jan DIBBETS, *Roodborst Territorium/Sculptuur 1969. Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969. Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969. Rotkehlchenterritorium/Skulptur 1969*, Cologne, Seth Siegelaub, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1970 ; Lucy LIPPARD, *557,087* cat. exp., autopublié, 1969 ; Lucy LIPPARD, *955,000*, cat. exp., autopublié, 1970 ; Mario MERZ, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1970*, Turin, Sperone editore, 1970 ; N.E. THING CO. LTD., *Trans VSI Connection NSCAD-NETCO Sept. 15 – Oct. 5, 1969*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1970 ; Allen RUPPERSBERG, *24 Pieces*, Los Angeles, Sunday Quality, 1970 ; Edward RUSCHA, *Twenty-six Gasoline Stations*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1962 ; Edward RUSCHA, *Various Small Fires*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1964 ; Edward RUSCHA, *Every Building on the Sunset Print*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1966 ; Edward RUSCHA, *Thirtyfour Parking Lots*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1967 ; Edward RUSCHA, Mason WILLIAMS, Patrick BLACKWELL, *Royal Road Text*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1967 ; Edward RUSCHA, *Nine Swimming Pools*, Los Angeles, Edward Ruscha, 1968 ; Edward RUSCHA, *Crackers*, Los Angeles, Heavy Industry Publications, 1969 ; Edward RUSCHA, *Real Estate Opportunities*, Los Angeles, Heavy Industry Publications, 1970 ; Seth SIEGELAUB (dir.), *July/August Exhibition Book*, Londres, Seth Siegelaub, Studio International, 1970, cet ouvrage est la réédition de l'exposition éditée organisée dans le numéro 924 de la revue *Studio International*, juillet-août 1970, au cours de laquelle Seth Siegelaub a invité David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard et Hans Strelow a organisé une exposition de neuf pages chacun ; Lawrence WEINER, *Traces*, Turin, Sperone editore, 1970.

⁵⁵⁰ Collection qui a ensuite été transférée à l'International Institute for Social History (IISH) à Amsterdam en 1990.

la création en 1986 du « Center for Social Research on Old Textiles » (CSROT), situé à Amsterdam et dont l'objet est celui d'une histoire sociale des textiles tissés à la main. Là encore, le CSROT est le cadre institutionnel dans lequel s'élaborent la constitution d'une bibliothèque de référence – qui comprendra 5.100 livres – articulée à une bibliographie, la *Bibliographica Textilia Historiae : Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles* publiée en 1997. Le CSROT accueillait également une collection de 280 textiles qui étaient principalement des soies Européennes de la période allant du 15^{ème} au 18^{ème} siècle.

À la fin des années 1980, Siegelaub renoue avec le monde de l'art à la faveur d'un intérêt renouvelé pour l'art conceptuel dans l'histoire de l'art⁵⁵¹. En 1990, il commence alors le projet « The Context of Art/The Art of Context », en collaboration avec les galeristes de Düsseldorf Marion et Roswitha Fricke. Ce projet est destiné d'une part à examiner les changements intervenus dans la distribution et la consommation de l'art depuis la fin des années 1960 aux États-Unis et en Europe, et d'autre part à interroger le rôle joué par les artistes dans ces processus. Il est mené sous la forme d'une enquête par voie d'un questionnaire adressé aux 123 artistes qui ont participé à une ou plusieurs des expositions fondatrices de l'histoire de l'art conceptuel en 1969⁵⁵². Trois questions étaient posées aux artistes :

- 1/ comment l'art des années 1960 a fini par être intégré – ou non – dans le courant dominant de l'art
- 2/ plus globalement, comment la production, la distribution et la consommation de l'art ont changé depuis 1969
- 3/ comment les artistes se situaient eux-même dans ce contexte⁵⁵³

73 artistes ont répondu, et une sélection des réponses a été publiée dans *Art Press* et *Kunst & Museumjournaal* en 1996 (cf. Annexes A, p. 238).

⁵⁵¹ Il prête plusieurs œuvres de sa collection pour l'exposition *L'art conceptuel, une perspective*, qui est la première rétrospective institutionnelle d'art conceptuel au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989. Il prit part aux débats et donna des conférences.

⁵⁵² *March 1969*, organisée par Seth Siegelaub ; *Op Losse Schroeven : Situaties en Cryptostructuren*, organisée par Wim Beeren à Amsterdam ; *Live in Your Head : When Attitudes Become Form – Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, organisée par Harald Szeemann à Berne ; *Prospect 69*, organisée par Konrad Fischer et Hans Strelow à Düsseldorf ; *Konzeption/Conception*, organisée par Rolf Wedewer et Konrad Fischer à Leverkusen.

⁵⁵³ *Le contexte de l'art/l'art du contexte. 69/96, avant-gardes et fin de siècle*, *ArtPress*, hors-série n°17, 1996, p. 14.

Enfin, en 2000, Seth Siegelau lance la « Stichting Egress Foundation », qui regroupe l'ensemble de ses projets et collections. Cette organisation n'a pas de lieu physique, et consiste en un site internet⁵⁵⁴ qui a été conçu entre 2005 et 2013 avec l'aide d'une petite équipe. En plus des informations sur les différentes activités de Siegelau, ce site accueille ses nouveaux projets sous la forme de bases de données et de forums. Notamment le projet « How Is Art History Made ? », qui étend « The Context of Art/The Art of Context », par le biais d'un forum de discussions. « How Is Art History Made ? » a été lancé à l'occasion de la foire Artbasel en juin 2011, par une présentation qui a été suivie d'un débat. Ce retour de Seth Siegelau dans le monde de l'art s'accompagne par ailleurs d'une poursuite de ses activités de diffusion des démarches conceptuelles. En 2006, il autorise le site internet « primaryinformation.org » à rendre accessible par téléchargement en format pdf plusieurs de ses « catalogues-expositions »⁵⁵⁵, et ce à titre gratuit. Ce faisant, il inscrit l'art conceptuel dans le tournant numérique, mais surtout, il contrecarre les opérations de thésaurisation dont certains de ces catalogues ont fait l'objet au cours des décennies.

Ainsi, tout au long de ces années d'intense activité de créations institutionnelles, Seth Siegelau a cherché à susciter et à encourager les recherches sur les problématiques qui le préoccupent, en l'occurrence l'art conceptuel, les textiles, et les sciences de l'information et de la communication. Son positionnement n'a pas été de produire lui-même des études qui seraient la formulation de résultats d'enquêtes, mais de créer des situations propices à faire advenir ces études et leurs circulations. Dans son introduction à *Marxism and the Mass Media : Towards a Basic Bibliography*, Siegelau écrit :

La bibliographie n'est ni une « fin en soi » théorique détachée d'autres luttes socio-économiques, ni un manuel de communication de savoir « spécialisé ». Plus modestement, c'est un guide de travail pour les analyses et les études – que nous connaissons – sur le développement et les luttes dans les domaines de la communication⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ <http://egressfoundation.info/> devenu depuis 2013 <http://egressfoundation.net/>

⁵⁵⁵ Notamment : *Xerox Book*, op. cit. ; *January 5-31*, op. cit. ; *1969 March 1969*, op. cit. ; *July, August, September 1969*, New York, Seth Siegelau, 1969 ; *The United States Servicemen's Fund Art Collection*, New York, Seth Siegelau, 1971 ; ainsi que *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*.

⁵⁵⁶ Cité dans Sara MARTINETTI, « Tinker, Tailor, Soldier, Sailor », in Leontine COELEWIJ, Sarah MARTINETTI (dir.), *Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art*, op. cit., p. 260. Nous traduisons : « the bibliography is neither a theoretical 'end in itself' removed from other social-economic struggles, nor is it a handbook of 'specialized' communication knowledge. More modestly, it is a working guide to the analyses and studies – known to us – on the development and struggles in the areas of communication. »

Compilations de bibliographies, constitution de fonds documentaires et créations institutionnelles sont les éléments d'un même dispositif par lequel Seth Siegelaub continue à recourir aux économies du document, pour s'inscrire dans un espace collectif, et agir sur les modalités de production et de matérialisation des connaissances sur les sujets qui l'occupent. Cette méthode est en tous points comparable aux modalités de ses « catalogues-expositions ». Étendre l'examen par delà la seule « période new-yorkaise » de Seth Siegelaub permet ainsi de mettre en perspective son retrait temporaire du monde de l'art. Il n'apparaît pas tant comme un aveu d'échec que comme le symptôme d'une démarche qui a envisagé l'activité de marchand d'art conceptuel comme le moment d'une recherche plus étendue sur l'étude des conditions matérielles de production de la culture.

Si Piero Gilardi et Seth Siegelaub ne peuvent être inscrits dans le registre d'un renoncement à l'art, il en est tout autrement de Carla Lonzi. Il est bien connu que Lonzi a quitté la critique d'art pour s'engager pleinement dans le militantisme féministe. À ce titre, *Autoritratto* est souvent considéré dans l'historiographie comme un ouvrage par lequel elle a fait son adieu à la critique. Il serait pourtant plus juste de conférer ce statut à son article « La critica è potere », publié en 1970⁵⁵⁷. Ce texte est le dernier qu'elle consacre aux problématiques de l'art, et il est entièrement concentré sur le développement de son argumentaire contre la critique d'art. Cette même année 1970, elle fonde la revue *Rivolta Femminile* avec Carla Accardi et Elvira Banotti. À propos de ce passage entre critique d'art et militantisme féministe, les analyses les plus récentes examinent les éléments de résonance et de continuité entre ces deux moments⁵⁵⁸. Dans le cadre de cette étude, il est possible de souligner que dans chacune des ses deux activités, Lonzi a tâché de construire une position de sujet qui échappe aux mécanismes de la domination, que cette dernière soit celle du système marchand-critique ou du patriarcat. Sa démarche est par ailleurs traversée par la notion de la « différence », qui prend une place importante dans le cadre de sa pensée féministe, laquelle pourrait être qualifiée de « séparatiste ». Lonzi postule en effet une différence originelle à laquelle toutes les autres seraient subordonnées, ce qui aboutit à un refus de toute complémentarité homme-femme – ce qui n'est pas sans rappeler son

⁵⁵⁷ Carla LONZI, « La critica è potere », *op. cit.*

⁵⁵⁸ Voir Laura IAMURRI, « 'Un mestiere fasullo' : note su *Autoritratto* di Carla Lonzi », in Maria Antonietta TRASFORINI (dir.), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Milan, Meltemi, 2006 ; Francesco VENTRELLA, « Carla Lonzi's artwriting and the resonance of separatism », *European Journal of Women's Studies*, vol. 21, n° 282, 2014 ; Giovanna ZAPPERI, TRAVELLING FÉMINISTE (dir.), *Carla Lonzi, critique d'art et féministe*, journée d'étude organisée le 11 janvier 2013 à la Maison Rouge ; Giovanna ZAPPERI, « Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi », *Studi culturali*, n°1, avril 2015, p. 63-82.

opposition entre l'artiste et le critique d'art. En 1970, dans son article « Sputiamo su Hegel »⁵⁵⁹, elle estime que le marxisme-léninisme, en occultant la différence sexuelle dans l'idéologie de l'égalité, assimile le rapport homme-femme à la dialectique maître-esclave. Lonzi développe alors une critique du binôme égalité-différence pour séparer la question sexuelle et refuser son intégration à la question sociale. Elle souhaite montrer que la femme n'est ni le maître ni l'esclave, car elle se déplace sur un autre plan d'existence : elle ne peut qu' « être » en dehors de la dialectique. Ce présupposé, là encore proprement essentialiste, est sous-tendu par son refus de la culture, déjà avéré dans ses écrits sur l'art, et qu'elle qualifie à présent de construction patriarcale. La déculturation qu'elle appelle de ses vœux dans le cadre de son combat militant pour l'émancipation des femmes ne parvient toutefois pas à rejoindre son premier combat pour la déculturation de l'art. Carla Lonzi a en effet fermement refusé de soutenir les femmes artistes au cours des années 1970, les accusant d'inauthenticité et de complicité avec le système patriarcal. La conception de Carla Lonzi migre ainsi d'une célébration de l'autonomie absolue de l'art vers son rejet radical, du fait de sa compromission en tant que produit culturel avec un système patriarcal aliénant.

Envisagée à l'aune des sorties de l'art de Piero Gilardi et Seth Siegelaub, la rupture nette de Carla Lonzi avec l'art apparaît comme étant la conséquence d'une impasse impossible à résoudre. L'ensemble de son système théorique, qu'il porte sur la critique d'art ou le militantisme féministe, exacerbe les individualités et le critère d'authenticité au point d'instaurer des distinctions clivantes et conflictuelles. Gilardi et Siegelaub, quant à eux, déplacent leurs activités vers des terrains propices à prolonger leurs recherches et à conduire des réflexions fertiles sur les contextes de l'art.

3.2 *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* : interroger l'évaluation des activités de Seth Siegelaub

L'historiographie s'est largement prononcée sur l'échec du projet de Seth Siegelaub relatif à l'inflexion du pouvoir du marché de l'art. Ces analyses sont formulées à partir de l'étude

⁵⁵⁹ Carla LONZI, « Sputiamo su Hegel », *Scritti di Rivolta femminile*, n°1, Milan, Editoriale grafica, 1970.

d'Alexander Alberro, dont l'ouvrage *Conceptual Art and the Politics of Publicity*⁵⁶⁰ a été un jalon essentiel pour démontrer comment Seth Siegelaub est parvenu à insérer l'art conceptuel sur le marché. Si sa thèse est indéniable, en revanche les évaluations de la démarche de Seth Siegelaub qui en découlent doivent être interrogées. Elles concluent notamment en faveur d'un dévoiement des intentions des artistes conceptuels à échapper au marché. Après avoir analysé les outils méthodologiques qui sont adoptés pour avancer cette hypothèse, il s'agira de revenir sur l'étude de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, rédigé par Robert Projansky et Seth Siegelaub en 1971. L'examen de ses termes et clauses permettra d'une part de préciser où Siegelaub et Projansky situent la force de frappe de leur contrat, et d'autre part de proposer un cadre méthodologique plus à même de prendre en compte les nuances et complexités de la démarche de Siegelaub.

3.2.1 Une réception historiographique polarisée

Nombreuses sont les études qui concluent sur l'échec du projet nourri par l'art conceptuel qui serait de s'émanciper du système marchand. De manière récurrente, sont ainsi convoqués les propos par lesquels Lucy Lippard conclut son anthologie *Six Years* en 1973 (cf. Annexes A, p. 143) :

L'espoir que « l'art conceptuel » serait capable d'éviter la commercialisation généralisée, l'approche « progressiste » du modernisme, était dans l'ensemble infondé. En 1969 il semblait (voir Preface) que personne, pas même un public avide de nouveautés, ne paierait, en tous cas pour la plupart, pour une feuille xerox se référant à un événement passé ou jamais perçu directement, pour un ensemble de photographies documentant une situation ou une forme éphémère, pour un projet d'œuvre jamais achevé, pour des mots prononcés mais jamais enregistrés ; il semblait que ces artistes seraient en conséquence libérés de la tyrannie du statut de bien de consommation et des orientations commerciales. Trois ans plus tard, les artistes conceptuels les plus importants vendent leurs œuvres pour des sommes substantielles ici et en Europe ; ils sont représentés par le processus de dématérialisation de l'objet (œuvres, catalogues et pièces dans des revues facilement envoyés par courrier, principalement de l'art qui peut être exposé à moindre coût et discrètement sans limites de

⁵⁶⁰ Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, op. cit.

lieux à un moment donné), l'art et l'artiste dans la société capitaliste reste un produit de luxe⁵⁶¹.

Cette déclaration est la plupart du temps employée pour conforter des conclusions sur l'échec critique de l'art conceptuel et/ou sa récupération par le système capitaliste auquel il semble impossible d'échapper. Ainsi d'Alexander Alberro, qui voit dans *The Artists' Contract* une perversion des intentions de l'art conceptuel. Après avoir cité les réserves formulées par Lawrence Alloway et Allan Kaprow sur les activités de Siegelau, qui tiennent à ce que sa démarche a agi contre la recherche d'émancipation des artistes et participé à étendre le pouvoir du système marchand⁵⁶², Alberro affirme :

Bien que le Contrat, établi pour participer à la déstabilisation de l'industrie de l'art calcifiée, ait été progressiste dans ses intentions, il a eu l'effet contraire, menant l'art conceptuel vers ce que Lippard condamne comme étant « la tyrannie du statut de bien de consommation et des orientations commerciales. » Car les restrictions précises du Contrat ont servi à encadrer les œuvres, y compris celles qui existaient seulement comme idée abstraite ou sinon, seulement comme documentation dispersée dans son capital relationnel, et a ainsi introduit l'art conceptuel sur le marché de l'art comme pur bien de consommation ou acte de vente. L'aura absente de l'art conceptuel était donc réintroduite par l'auratisation de la signature. Si l'art conceptuel a attaqué le caractère privilégié de l'art et a rendu l'expérience de la collection d'art plus réalisable que jamais, le contrat de Siegelau a veillé à ce qu'une facette de ce nouvel art ne soit pas si facilement accessible – c'est-à-dire, l'expérience de la propriété⁵⁶³.

⁵⁶¹ Lucy LIPPARD, « Postface », *Six Years*, *op. cit.*, p. 263. Nous traduisons : « Hopes that « conceptual art » would be able to avoid the general commercialization, the destructively « progressive » approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 (see Preface) that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an even past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded ; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe ; they are represented by the process of dematerializing the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries. »

⁵⁶² « Alloway thus echoes Kaprow's observation cited earlier that as art becomes more and more integrated with advertising, dealers will increasingly be able to manage the careers of the new artists. ». Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁶³ *Ibid*, p. 169. Nous traduisons : « Although the Agreement, drafted to help destabilize the calcified art industry, may have been politically progressive in its intention, it had the opposite effect, leading conceptual art into what Lippard condemns as « the tyranny of a commodity status and market-orientation. » For the Agreement's precise limitations served to confine even work that existed only as abstract idea or, alternatively, only as widely dispersed documentation within its capital relations, and thus inserted conceptual art into the art market as a pure commodity or bill of sale. The aura absent from conceptual art was thereby reintroduced in the auratisation of the signature. If conceptual art attacked the privileged nature of art and made the experience of art collecting more practicable than ever before, Siegelau's contract ensured that one facet of the new art would not be so readily accessible – namely, the experience of ownership. »

Les analyses d'Alberro partent de plusieurs postulats qu'il est nécessaire de déconstruire. Si l'importance des études d'Alberro n'est pas à remettre en cause, il est à souligner qu'elles portent la marque de leur époque. Publié en 2003, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* s'inscrit dans un contexte qui est celui d'une révision importante de l'histoire de l'art conceptuel, initiée dès la fin des années 1980 notamment par Benjamin Buchloh et l'exposition *L'art conceptuel, une perspective*⁵⁶⁴. Le début des années 1990 est marqué par une relecture de l'art conceptuel à l'aune de la création artistique des années 1980, décennie qui a vu non seulement l'émergence de pratiques résolument opposées à celles de l'art post-minimaliste et conceptuel, mais aussi une inflation importante du marché de l'art. La réhabilitation de l'art conceptuel passe alors par une écriture de son histoire avec des accents héroïques. Si cette phase de l'historiographie s'est avérée pour un temps nécessaire, il semble à présent utile de l'interroger.

En premier lieu, les lectures qu'Alberro fait de l'art conceptuel concluent par trop vite à la disparition de la matérialité des œuvres, postulant que certaines œuvres « existent seulement en tant qu'idée abstraite », et que l'art conceptuel se caractérisait, jusqu'aux actions de Siegelau, par une absence d' « aura ». Ces propositions sont symptomatiques d'une migration de la notion de « dématérialisation » formulée par Lucy Lippard et John Chandler vers un concept de « l'immatérialité » des œuvres, qui doit être contesté, comme le rappellent Terry Atkinson dès 1968⁵⁶⁵ ou encore Jean-Marc Poinot :

Une partie importante du débat suscité par l'apparition de l'art conceptuel a tourné autour de sa dématérialisation, mais, si l'on se reporte à la série d'exemples que Lucy Lippard et John Chandler citent dans leur texte « *The Dematerialization of Art* », il apparaît que la plupart des œuvres en question sont des objets, des œuvres, des expositions déniés tels un dessin effacé ou remplacé par une inscription au crayon très légère, un objet caché ou encore un signe sur quelque support que ce soit qui recouvre ou jouxte ce dont il est le signe. Il n'y a pratiquement pas d'œuvre dans leur liste qui ne repose sur une réalité matérielle bien précise et, si l'on examine avec soin l'activité des artistes conceptuels, force est de constater qu'elle

⁵⁶⁴ *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1989-18 février 1990. Claude GINTZ (dir.), *L'art conceptuel, une perspective*, cat. exp., Paris, coédition Paris-Musées / Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

⁵⁶⁵ Terry ATKINSON, « Concerning the article "the dematerialization of art" », lettre datée du 23 mars 1968 conservée dans « Lucy Lippard papers, Archives of American Art », publiée dans une version abrégée dans *Six Years*, p. 43-44. Publiée dans une version plus complète dans Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology Conceptual Art*, op. cit., p. 52-58.

ne peut être réduite à la diffusion d' « informations » ou de concepts dont la seule dissémination se ferait par le processus dématérialisant du langage imprimé⁵⁶⁶.

Cette migration vers « l'immatérialité » semble résulter d'une compréhension abusive des conséquences de la notion de « dématérialisation », sur laquelle il est nécessaire de revenir. Dans leur texte de 1968, Lippard et Chandler postulent une « dématérialisation de l'art » dans le cadre d'une tentative d'élucidation strictement historique et esthétique, laquelle procédait d'une vive opposition aux définitions essentialistes de l'art qui étaient au cœur des théories formalistes et modernistes. Ainsi, alors que ce texte proclame la fin d'un système tout entier tourné vers la quête de la spécificité des médiums, l'historiographie a largement retenu la proclamation de la fin de l'objet d'art. Cette migration théorique de la dématérialisation vers l'immatérialité est étroitement associée au développement d'une rhétorique sur la lutte contre le fétichisme de la marchandise, à laquelle Lucy Lippard n'est aucunement étrangère. Dans la « Postface » de *Six Years*⁵⁶⁷, elle amalgame la « dématérialisation » à des discours plus généraux sur la possibilité d'échapper au marché de l'art, agent de l'ordre capitaliste⁵⁶⁸. Il apparaît alors que la connotation marxiste qu'elle confère a posteriori au terme de « dématérialisation » a été reprise par l'historiographie, sans distance critique. Alexander Alberro, en articulant le registre de l'immatérialité et celui de la réification de l'art par et pour les logiques marchandes, inscrit lui aussi ses analyses dans la rhétorique d'objection au fétichisme de la marchandise.

Le deuxième point des analyses d'Alberro qu'il est nécessaire d'interroger est celui qui stipule que les artistes conceptuels ne sont que peu attachés à leur autorité et leur position de sujet. Or, si les pratiques conceptuelles déconstruisent les attributions traditionnelles de l'artiste fondées sur le savoir-faire, l'originalité et l'authenticité, elles n'opèrent pas pour autant une disparition de la figure de l'artiste et de son autorité sur son œuvre. En témoignent notamment les différentes polémiques et revendications d'un « discours de l'art » dont il a été question dans cette étude, et qui ont eu pour enjeu de précisément affirmer le droit d'auteur des artistes sur leurs œuvres.

⁵⁶⁶ Jean-Marc POINSOT, « Dénî d'exposition », in *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, op. cit., p. 112.

⁵⁶⁷ Lucy LIPPARD, « Postface », *Six Years*, op. cit., p. 263-264.

⁵⁶⁸ Sophie Cras analyse que ce registre de discours postulant qu'une « hypothétique « dématérialisation » de l'art permettrait d'échapper au système économique et de rompre avec le marché semble fondé sur une vision de l'économie déjà presque dépassée à la fin des années 1960. » En l'occurrence, une économie de la marchandise alimentée par l'accumulation de biens de consommation dans le système de production et de distribution de masse des Trente Glorieuses. Voir Sophie CRAS, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 105-107.

Ces deux parti-pris d'Alberro ne peuvent ainsi que nourrir l'hypothèse d'un dévoiement des intentions des artistes par *The Artists' Contract* et Seth Siegelaub en particulier. Face à ces conclusions, il est possible d'objecter que si l'on considère que les artistes conceptuels restent attachés à leur figure d'auteur et n'ont pas aboli l'objet dans leurs œuvres, il s'avère que le contrat répond au contraire à leurs préoccupations.

Parallèlement, une autre voie d'analyse postule l'échec des tentatives d'émancipation de l'art conceptuel vis-à-vis du système marchand en constatant que ledit système est malgré tout parvenu à faire rentrer ces pratiques dans son giron. Ainsi de Thierry Lenain, qui affirme que l'art conceptuel « fut rapidement rattrapé par le marché de l'art », qui « trouve presque toujours le moyen de rétablir son règne. »⁵⁶⁹ Ces approches ont largement été nourries par l'étude de Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, qui a connu une réception importante. Dans cet ouvrage, les deux sociologues décrivent notamment un phénomène de *récupération* caractéristique du pouvoir du capitalisme :

Le dynamisme de l'esprit du capitalisme semble ainsi reposer sur des « boucles de récupération » (...) Le capitalisme attire à lui des acteurs, qui réalisent avoir été jusque-là opprimés, en leur offrant une certaine forme de libération, laquelle dissimule de nouveaux types d'oppression ; on peut dire alors que le capitalisme « récupère », par la mise en oeuvre de nouvelles modalités de contrôle, l'autonomie consentie ; mais ces nouvelles formes d'oppression se dévoilent progressivement et deviennent la cible de la critique, si bien que le capitalisme est amené à transformer ses modes de fonctionnement pour offrir une libération redéfinie sous les coups du travail critique. Mais la « libération » ainsi obtenue recèle à son tour de nouveaux dispositifs oppressifs qui permettent, dans le cadre du capitalisme, une remise sous contrôle du processus d'accumulation. Les boucles de récupération font donc se succéder des périodes de libération *par* le capitalisme puis de libération *du* capitalisme⁵⁷⁰.

Recourir à cette notion de récupération pour évaluer l'efficacité du projet de Siegelaub semble là aussi insuffisant. D'une part, cela présuppose que l'art conceptuel ait un temps réussi à échapper au système – proposition la plus souvent pensée par les vertus de l'immatérialité. Or, l'existence de l'art conceptuel hors du système de l'art est tout sauf un fait avéré. L'art conceptuel a été très vite salué et représenté par les différents appareils du

⁵⁶⁹ Thierry LENAIN, « Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel », *La part de L'œil*, n° 21/22, Bruxelles, 2006-2007.

⁵⁷⁰ Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 509-510.

monde de l'art, et sa confidentialité est somme toute relative. De nombreux musées, aux États-Unis et surtout en Europe, ont organisé des expositions de première importance, et de nombreuses galeries ont soutenu les pratiques conceptuelles et post-minimalistes⁵⁷¹. Certains artistes ont par ailleurs été des intermédiaires de premier ordre auprès des collectionneurs, dont Jan Dibbets, Piero Gilardi, Daniel Buren et Marcel Broodthaers, ces deux derniers étant proches et écoutés par Herman Daled. Enfin, nombre d'entre eux étaient solidement inscrits dans les réseaux d'enseignement, ce qui a rapidement contribué à la reconnaissance de l'art conceptuel et de sa légitimité. Pour ne citer qu'eux : John Baldessari a notamment enseigné à University of California San Diego à partir de 1968 ; Douglas Huebler au Bradford College dès 1957 ; Mel Bochner et Joseph Kosuth, en 1966 pour le premier et 1967 pour le deuxième, à la School of Visual Arts de New York.

D'autre part, la notion de « récupération » par le système a ceci d'insuffisant qu'elle subsume le système en force surplombante, homogène, pré-orientée, mettant en œuvre des mécanismes pour répondre à des objectifs qu'il se serait fixé. Or, une telle approche ne permet pas de comprendre les-dits mécanismes. Elles aboutissent par ailleurs le plus souvent à des conclusions qui reposent sur la confrontation de catégories trop abstraites et générales. Ainsi des analyses de Luc Boltanski et Ève Chiapello, qui opposent la « critique artiste » et la « critique sociale » à partir d'une typologie des indignations au capitalisme, qu'il soit perçu comme source de *désenchantement* et d'*inauthenticité* ; d'*oppression* ; de *misère* et d'*inégalités* ; d'*opportunisme* et d'*égoïsme*⁵⁷². La « critique artiste » serait alors associée aux deux premières sources d'indignation, au nom d'une revendication de l'authenticité, de la liberté et de l'autonomie, qui s'enracine dans « l'invention d'un mode de vie bohème »⁵⁷³. Là où la « critique sociale » serait caractérisée par les deux dernières sources d'indignation, au nom de l'égalité, de la sécurité et de la stabilité qui prennent appui sur la morale d'inspiration chrétienne et le rejet de l'individualisme et de l'égoïsme. Ils affirment que ces deux critiques portent des valeurs irréconciliables. À partir de ces catégories, Boltanski et Chiapello développent l'une des thèses centrales de leur ouvrage, qui fait endosser à la « critique artiste » la responsabilité de l'effritement d'acquis sociaux au nom de l'autonomie, sapant la sécurité, et « ouvrant la voie à un nouvel esprit du capitalisme louant les vertus de la mobilité et de l'adaptabilité alors que le précédent se

⁵⁷¹ À ce sujet, voir Sophie RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londres, Ridinghouse, 2009.

⁵⁷² Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 82.

⁵⁷³ *Ibid*, p. 83.

préoccupait sans doute plus de sécurité que de liberté »⁵⁷⁴. Cette situation de précarisation des modalités du travail, décrite comme prenant son essor dans les années 1980, est analysée comme la conséquence d'une association entre « critique artiste » et « critique sociale » à une échelle inédite en mai 1968 – précisant que tandis que la « critique artiste » avait toujours jusque-là joué un rôle mineur, « elle se trouve placée par le mouvement de mai au cœur de la contestation⁵⁷⁵. » Ils déclarent :

Les nouvelles façons de faire qui se présentent comme une accumulation de microévolutions, de microdéplacement ont eu pour effet de rendre un grand nombre de dispositions du droit du travail caduques en pratique sans pour autant avoir été abrogées. Cette évolution fut largement favorisée par une part importante des contestataires de l'époque qui étaient surtout sensibles aux thèmes de la critique artiste, c'est-à-dire à l'oppression quotidienne et à la stérilisation des pouvoirs créatifs et singuliers de chacun que produisait la société industrielle et bourgeoise. La transformation des modalités du travail s'est ainsi réalisée en grande partie pour répondre à leurs aspirations et ils y aidèrent eux-mêmes surtout après l'accession de la gauche au pouvoir dans les années 1980⁵⁷⁶.

À la lecture des analyses de Boltanski et Chiapello, il apparaît alors que leur modèle d'une hypothèse de « récupération par le système » comporte des écueils. Les plus importants étant que leurs affirmations ne sont fondées sur aucune analyse d'œuvres, de démarches, ou même mouvements artistiques précis. Sont simplement cités de manière très ponctuelle les Situationnistes. Qui plus est, ils fondent leur définition de la catégorie de la « critique artiste » sur les stéréotypes de l'artiste « bohème », « dandy »⁵⁷⁷, auxquels il est difficile de souscrire. Ces analyses ont ainsi un caractère péremptoire et globalisant qui agit comme cadre paralysant.

Sans aucunement prétendre résoudre les délicates questions et débats relatifs aux relations de l'art conceptuel et de l'économie⁵⁷⁸, quelques éléments peuvent toutefois être proposés dans le cas particulier de Seth Siegelaub, et à partir de l'étude plus approfondie de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, rédigé en 1971. Du fait de sa qualité juridique, ce contrat suppose d'intervenir concrètement sur les normes du système

⁵⁷⁴ *Ibid*, p. 286.

⁵⁷⁵ *Ibid*, p. 244.

⁵⁷⁶ *Ibid*, p. 286.

⁵⁷⁷ *Ibid*, p. 83-84.

⁵⁷⁸ À ce sujet voir Sophie CRAS, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, op. cit.

marchand. En analysant précisément ses clauses et ses termes, il sera ainsi possible de poursuivre les analyses par-delà les diagnostics généraux et d'évaluer la démarche de Siegelaub au plus près de ses spécificités.

3.2.2 Termes et clauses de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*

Ce contrat a pour objet de remédier aux inégalités généralement reconnues qui existent dans le monde l'art, plus particulièrement en ce qui concerne l'absence de contrôle de l'artiste sur l'utilisation qui est faite de son travail et la participation de l'artiste au profit éventuel que l'acquéreur peut tirer de l'œuvre acquise. Ce contrat a été rédigé en tenant compte des pratiques courantes et des réalités économiques régissant le monde de l'art (sachant que tout s'y traite en privé, en espèces et sans formalités), considérant les intérêts et motifs des parties concernées⁵⁷⁹.

Cette citation est tirée du préambule de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. Conçu dans le sillage des « catalogues-expositions » de Seth Siegelaub et indissociable de son engagement dans l'Art Workers' Coalition, ce contrat est une tentative de corriger le manque d'équité du système marchand-critique en intégrant les artistes et leurs décisions dans les opérations financières et les processus de circulation et d'utilisation de leurs œuvres. Les clauses de ce contrat prévoient que les artistes soient eux aussi bénéficiaires de tout bénéfice commercial réalisé à partir de leurs œuvres⁵⁸⁰ ; qu'ils aient un suivi des droits de propriété⁵⁸¹ ; et que leurs droits d'auteur soient renforcés⁵⁸². Les ambitions de Siegelaub et Projansky sont d'équilibrer les rapports de force et de pouvoir, et non de nier la légitimité du marché. C'est à ce titre que la présentation des clauses en faveur des artistes est immédiatement suivie d'un argumentaire sur les avantages qui sont alors ouverts aux collectionneurs. Ils précisent :

Bien que le contrat puisse paraître modifier les relations qui prévalaient jusqu'à présent entre l'artiste et le propriétaire de l'œuvre d'art, principalement en mettant de nouvelles

⁵⁷⁹ Seth SIEGELAUB et Robert PROJANSKY, *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée*, traduction française de 1972, p. 1.

⁵⁸⁰ L'artiste se voit accordés « 15% sur la plus-value enregistrée à l'occasion de chaque nouvelle cession de l'œuvre » ; « la moitié du prix de location payé au propriétaire pour le prêt de l'oeuvre à l'occasion d'expositions ». *Ibid*, p. 1-2.

⁵⁸¹ « Un rapport lui permettant de connaître le propriétaire de l'œuvre à tout moment ». *Idem*.

⁵⁸² « Le droit d'être averti de tout projet d'exposition de l'oeuvre afin que l'artiste puisse donner ou refuser son accord au projet » ; « le droit d'être consulté au cas où des réparations seraient nécessaires » ; « tous droits de reproduction de l'œuvre ». *Idem*.

obligations à la charge du propriétaire, le Contrat comporte néanmoins des éléments favorables au collectionneur. En échange de ces obligations, qui n'occasionneront presque aucun frais au collectionneur, celui-ci obtient des avantages substantiels⁵⁸³.

Les avantages qui sont évoqués se concentrent sur les éléments non commerciaux de l'activité des collectionneurs, à savoir leurs relations avec les artistes⁵⁸⁴ et l'intérêt qu'ils portent à l'art⁵⁸⁵. *The Artists' Contract* est en effet loin d'être une proposition exclusivement juridique. Ses enjeux se situent avant tout dans la normalisation des relations entre les différents acteurs de l'art. Bien plus que d'imposer des dispositions légales, il s'agit d'investir les sociabilités propres au monde de l'art et aux logiques marchandes qui lui sont inhérentes. C'est à ce titre que Siegelaub et Projansky, conscients des limites de leur initiative et des objections qui peuvent être soulevées, intègrent à leur contrat des paragraphes conséquents qui fournissent aux artistes des éléments d'argumentation qui leur permettront de l'imposer. Notamment dans ceux intitulés « Les choses de la vie : vous, le monde de l'art et le contrat » et « Respect du contrat », dans lesquels ils reprennent les objections les plus courantes qu'ils désamorcent ensuite par une analyse confiante sur les relations conviviales qui animent le monde de l'art⁵⁸⁶. Ils décrivent ainsi un marché de l'art dans lequel les acteurs principaux – artistes, collectionneurs et marchands – entretiennent des rapports d'amitié, et ce faisant invitent les artistes à considérer cette situation comme un levier de pouvoir qui leur soit favorable. Dans une lettre adressée à Harald Szeemann dans le cadre de l'organisation de la *documenta 5* – dans le catalogue de laquelle est inséré le contrat en anglais, allemand et français⁵⁸⁷ – Seth Siegelaub précise les intentions qui sont à l'origine de *The Artists' Contract* comme étant de « formaliser quelques-unes des relations » connues par tous les artistes et collectionneurs :

⁵⁸³ *Ibid*, p. 2.

⁵⁸⁴ « Créer et clarifier les relations entre l'artiste et le propriétaire sur une base plus équitable » ; « maintenir ces relations entre l'artiste et chaque propriétaire successif de l'oeuvre » ; « poser clairement que l'artiste conserve un droit moral sur son oeuvre bien que celle-ci appartienne au collectionneur ». *Idem*.

⁵⁸⁵ « Accorder à chaque propriétaire le droit formel d'obtenir de l'artiste (ou de son représentant) un certificat relatant l'histoire et la PROVENANCE de l'oeuvre » ; « donner l'assurance au propriétaire qu'il fait de l'oeuvre un usage conforme aux intentions de l'artiste ». *Idem*.

⁵⁸⁶ Seth Siegelaub a fait de cette convivialité un élément important de son activité de marchand, particulièrement lorsqu'il déplace son activité de la galerie « Seth Siegelaub Contemporary Art » à son appartement situé au 1100 Madison Avenue, en octobre 1966. Jusqu'à la fin de l'année 1969, il y vend des oeuvres minimalistes à des collectionneurs qu'il a démarchés. Voir Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 12-16.

⁵⁸⁷ Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, *op. cit.*, section 18, p. 13-38. En anglais, allemand (trad. Jürgen Jans) et français (trad. Michel Claura).

Ce que nous avons fait en rédigeant le *Contrat* est de formaliser quelques-unes des relations auxquelles artistes et collectionneurs sont assujetties, et de donner aux artistes un outil légal qu'ils puissent utiliser, s'ils le souhaitent, afin d'établir des droits basiques et pérennes lorsqu'ils cèdent leurs œuvres⁵⁸⁸.

Le contrat se présente ainsi comme un outil à la disposition des artistes. Ceci est particulièrement manifeste dans les nombreux passages didactiques rédigés à leur intention, qui entendent tout à la fois les convaincre de s'en saisir, défendre le bien-fondé des clauses qui y sont développées, et fournir les arguments nécessaires pour qu'ils parviennent à l'imposer. L'intérêt important accordé aux relations entre les artistes, les collectionneurs et les marchands témoigne que Siegelaub nourrit une vision du marché qui n'est aucunement du registre de la suspicion, voire du cynisme. Bien loin d'exprimer une défiance à l'égard des marchands et collectionneurs, il affirme au contraire, à partir de la prise en compte des sociabilités du monde de l'art, la possibilité d'atteindre un horizon éthique :

TOUS les artistes vendent, négocient et donnent leur travail uniquement à deux genres de personnes: ceux qui sont leurs amis, ceux qui ne sont pas leurs amis. Bien évidemment, vos amis ne vous compliqueront pas les choses ; ils vont signer le Contrat. Le SEUL problème peut advenir lorsque vous vendez à quelqu'un qui n'est pas votre ami. Étant donné que 75% des oeuvres d'art vendues sont achetées par des personnes qui sont des amis soit de l'artiste soit du marchand –des amis qui dînent ensemble, qui boivent ensemble, qui ont une vie sociale commune, qui passent le week-end ensemble etc... - la seule opposition qui puisse exister ne pourra dépasser 25% des cas où votre travail sera vendu. De ces personnes « étrangères » la majorité souhaite à coup sûr être en bons termes avec vous et ne demandera pas mieux que de signer le Contrat avec vous. Il reste donc peut-être 5% de vos ventes qui risquent de rencontrer de sérieuses résistances à l'égard du *Contrat*. Même cette résistance réelle devrait descendre à zéro étant donné le fait que l'utilisation du Contrat sera généralisée⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ Nous traduisons : « What we have done in drafting the Contract is formalize a few of the relationships that all artists and collectors are subject to, and have given the artists a legal tool they can use, if they want, to establish their basic ongoing rights when they transfer their work. » Courrier du 22 février 1972, conservé à Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossier « Mappe 28. Katalog zur D5 – Vorbereitung ».

⁵⁸⁹ Seth SIEGELAUB et Robert PROJANSKY, *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée*, p. 3.

Il poursuit en affirmant que les contraintes pour les collectionneurs et les marchands étant minimales, leur refus de ce contrat relèverait avant tout d'un manque d'engagement éthique. En effet, après avoir souligné que son utilisation par les marchands ne représente pas pour eux une charge de travail supplémentaire – car il s'inscrit dans des pratiques déjà bien établies d'archivage des transactions – Siegelaub rappelle que les marchands ont des leviers commerciaux bien connus pour imposer aux acheteurs des clauses pour lesquelles ils ont des réticences. Il remarque par ailleurs qu'il serait équitable envers les marchands – et aussi susceptible de les convaincre – de leur accorder un tiers des 15% des plus-values reversées aux artistes en cas de reventes de leurs œuvres réalisées grâce à leur entremise. Ayant ainsi a priori évacué tous les freins possibles à l'acceptation de *The Artists' Contract* par les marchands, il conclut sur le fait que son acceptation ou son refus par ces derniers repose avant tout sur leur positionnement auprès des artistes :

Que le contrat soit signé, c'est surtout une question d'état d'esprit. Si votre marchand considère que les avantages du Contrat ne sont pas importants pour vous, il trouvera toutes sortes de raisons pour ne pas réussir à le faire accepter par les acquéreurs qui s'y refusent; par contre, s'il souhaite réellement que vous bénéficiiez de ces avantages, il surmontera tous les obstacles et ne manquera même pas une vente pour autant⁵⁹⁰.

Malgré ce qui peut apparaître comme un optimisme excessif dans le potentiel qu'il accorde aux relations amicales qui animent le monde de l'art, Siegelaub fait preuve d'une lucidité qui doit être soulignée lorsqu'il précise aux artistes que la clause b) de l'article 7 « Expositions », prévoyant que « aucune exposition publique de l'œuvre ne pourra avoir lieu sans qu'au préalable l'acquéreur ait obtenu le consentement exprès de l'artiste », peut être un obstacle important à la vente de leurs œuvres :

IMPORTANT : prêtez attention à l'Article 7 (b) ; si vous croyez inutile d'avoir un droit de regard et de veto sur tous les détails relatifs à toute exposition future de l'œuvre, supprimez le (b) de l'Article 7. Peu de collectionneurs accepteront d'acheter un travail dont le droit d'exposition est à ce point limité par le contrôle d'une autre personne. Si vous faites don d'une œuvre vous pouvez laisser (b), mais ceci rendra la vente plus difficile pour votre ami.

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 3.

Le (b) a été introduit dans le Contrat parce que le (a)⁵⁹¹ est le minimum que l'artiste devrait accepter, (b) étant le maximum qu'il puisse demander⁵⁹².

Si la question des relations qui régissent le marché de l'art constitue pour Siegelaub et Projansky un point important dans l'efficacité de leur contrat, ils n'ignorent évidemment pas la dimension économique. Mais là encore, elle est entièrement tournée vers les artistes et la manière dont ils peuvent améliorer leurs opérations commerciales. Dans le paragraphe « Comment utiliser le Contrat », Siegelaub n'est pas avare de remarques et conseils relatifs à des stratégies qui permettraient aux artistes de bénéficier d'une plus-value dans les années qui suivent la cession d'une œuvre, et ainsi d'amorcer un phénomène de spéculation qui se fasse au bénéfice des artistes :

À l'Article 1 vous inscrivez le prix OU la valeur d'estimation de l'œuvre ; vous, l'artiste, pouvez mettre toute estimation sur laquelle vous et l'acquéreur vous serez mis d'accord. Si l'œuvre est revendue pour une somme supérieure à celle que vous avez inscrite, le propriétaire devra vous payer 15% de la différence entre ces deux sommes ; bien sûr, plus le chiffre inscrit est élevé, plus l'acquéreur gagnera sur la différence. Lorsque vous donnez un travail à un ami ou que vous faites un échange avec d'autres artistes (dans ce dernier cas vous aurez besoin de deux Contrats séparés) vous pouvez préférer inscrire une valeur volontairement insignifiante de façon à être rétribué même si votre ami ou confrère vend plus tard votre œuvre pour une somme inférieure à celle pour laquelle votre marchand la vendrait⁵⁹³.

The Artists' Contract a ainsi la singularité d'être un document juridique viable – c'est à ce titre que les versions en français, italien, allemand et néerlandais ont été adaptées aux normes juridiques de chacun de ces pays –, pensé avant tout comme un outil à la disposition des artistes pour affirmer leur place dans le système marchand et améliorer leurs conditions matérielles. Il est important de le souligner, les intentions de Siegelaub sont d'équilibrer les rapports de force qui régissent le marché de l'art, et non de s'opposer au marché, ni même aux opérations de spéculation⁵⁹⁴. Il s'agit précisément d'encadrer les

⁵⁹¹ Nous précisons : la clause 7 (a) prévoit que l'artiste a un droit de regard sur toute utilisation de son œuvre dans une exposition publique, et que le propriétaire de l'œuvre doit s'engager à faire respecter les desiderata de l'artiste.

⁵⁹² *Ibid*, p. 2.

⁵⁹³ *Idem*.

⁵⁹⁴ De manière significative, le contrat n'entend pas fixer la valeur des œuvres, à la différence de ce que Yves Klein a mis en œuvre quelques années auparavant. À ce sujet, voir Sophie CRAS, « De la valeur de l'œuvre au prix du marché : Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique », *Marges*, n°11, 2010. Disponible en ligne, URL :

opérations de spéculation financière – voire de les encourager – afin que ces dernières soient favorables aux artistes tout autant qu’aux marchands et aux collectionneurs. Ce constat permet de revenir sur les évaluations de la démarche de Siegelaub. Face à l’hypothèse d’une récupération par le système capitaliste, ou à celle d’un dévoiement des projets des artistes par Siegelaub, il semble plus profitable d’envisager l’ensemble des termes de l’équation : les acteurs que sont Seth Siegelaub et les artistes, et le recours au document spécifique à l’art conceptuel, qui n’a rien d’incompatible avec les attentes du marché. Par la prise en compte du marchand, des artistes, des pratiques artistiques et du système de valeur du marché de l’art, il semble alors possible de faire un pas de côté vis-à-vis des analyses polarisées et clivantes, et ainsi de mieux comprendre la complexité de la position de sujet de Siegelaub.

3.2.3 Les sujets des normes

Dans cette esquisse d’un examen des dynamiques d’intégration de l’art conceptuel dans le marché par Seth Siegelaub, il est nécessaire de prendre en compte l’articulation spécifique de l’art conceptuel au document, et d’envisager en quoi les économies du document répondent aussi aux critères du marché. Lucy Lippard, et d’autres commentateurs après elle, ont formulé leur étonnement quant à l’intérêt que pouvaient susciter des œuvres dont les formes distancient les critères de rareté, d’unicité et de visibilité, qui sont pourtant ceux qui président à l’acquisition d’une valeur marchande. Toutefois, l’affirmation par les artistes de leur statut d’auteur, et la matérialisation de leurs œuvres, même la plus précaire, permettent de préserver la possibilité d’une circulation sur le marché et d’attribuer aux œuvres une valeur marchande⁵⁹⁵. Et ce d’autant plus que le document est très vite pensé comme étant une forme à part entière – les œuvres *Schéma* et *Homes for America* de Dan Graham sont à ce titre exemplaires. Les documents étant aussi des œuvres, rien n’entrave leur introduction sur le marché. Conjointement, dans le cas plus précis des œuvres éphémères, dont il ne reste que quelques traces documentées – *Steam Cloud* de Robert Morris par exemple –, cette situation tend à donner aux documents textuels ou photographiques une valeur de premier plan. En étant chargé de témoigner d’un événement

<https://journals.openedition.org/marges/446>

⁵⁹⁵ Pour autant, il ne s’agit pas non plus de soucrire aux analyses qui concluent que l’intégration de l’art conceptuel dans le marché est symptomatique de l’avènement du capitalisme cognitif. Et ce pour deux raisons : cela implique de prendre pour acquise la dématérialisation consommée de l’art ; cela ressortit d’une lecture qui fait le raccourci trop rapide entre art conceptuel et économie de la connaissance.

unique, insaisissable et qui n'est plus accessible, le document devient monument, il acquiert une dimension mémorielle et historique. À contre-courant de la recherche initiale du déni de la matérialité des œuvres, le document acquiert ainsi un statut d'artefact étroitement associé au critère de rareté. Ce retour de la rareté de l'œuvre ne se fait pas par le biais de l'unicité et de l'originalité du support – critères qui sont entravés par la reproductibilité de la photographie – mais bien par la fonction mémorielle assignée au document photographique⁵⁹⁶.

Il est à présent nécessaire d'envisager cet autre terme de l'équation qu'est la responsabilité des artistes, souvent négligée dans les analyses. Comme souligné au préalable, *The Artists' Contract* est pensé comme un outil à la disposition des artistes, invités à s'en saisir pour faire valoir des dispositions plus équitables. Ce qui s'accompagne d'un didactisme de la part de Siegelaub et Projansky, destiné à permettre à tout un chacun de s'imposer dans ses relations avec les marchands et collectionneurs. Ce contrat entend par ailleurs agir sur les normes et non sur la loi, c'est-à-dire qu'il ambitionne de réguler les relations entre les acteurs de l'art, et non d'imposer un cadre juridique qui définit de manière stricte les modalités de cession des œuvres ou la fixation de leur valeur. Norme et non loi, la première disant régulation et la deuxième disant imposer un règlement. *The Artists' Contract*, en permettant notamment une flexibilité de ses clauses, qui peuvent être supprimées ou corrigées, ne relève pas d'une logique d'obligation légale. Il semble ainsi préférable d'adopter une approche des tentatives de Siegelaub en privilégiant l'hypothèse de la *puissance* des normes, et non celle qui s'appuie sur le *pouvoir* de la loi. À la suite de Pierre Macherey, la « *puissance* des normes » est envisagée comme une dynamique qui relève de l'« immanence », « en ce sens qu'elle présuppose une complète identité et simultanéité de la cause à ses effets, qui sont alors dans un rapport de détermination réciproque »⁵⁹⁷. Alors que le *pouvoir* relève d'une logique qui implique la transcendance, « réalisée par le moyen d'une antériorité de la cause par rapport à l'effet »⁵⁹⁸ :

Ou bien on conçoit les normes comme disposant d'un « pouvoir » fondé absolument en soi-même, indépendamment de la matière qu'il régit alors dans la forme d'une contrainte

⁵⁹⁶ Sur la valeur mémorielle des enregistrements visuels et/ou sonores des performances, voir Janig BÉGOC, Nathalie BOULOUCHE, Elvan ZABUNYAN (dir.), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Châteaugiron, Archives de la Critique d'Art et Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁵⁹⁷ Pierre MACHEREY, *De Canguilhem à Foucault la force des normes*, Paris, La fabrique éditions, 2009, p. 9.

⁵⁹⁸ *Idem*.

externe, par exemple en lui imposant de toutes ses forces ses règles ; ou bien, au contraire, on les conçoit comme étant animées d'une puissance en vertu de laquelle elles se produisent elles-mêmes et définissent leur allure au fur et à mesure qu'elles agissent, *in situ*, à même les contenus qu'elles entreprennent de réguler (...) sans qu'il y ait priorité ou préséance aucune de l'un de ces aspects de leur manifestation sur l'autre⁵⁹⁹.

The Artists' Contract, en prenant pour objet les relations entre les différents acteurs de l'art ; en prenant en compte, dans ses pages mêmes, sa nécessaire acceptation par l'ensemble des acteurs ; en fournissant aux artistes des arguments didactiques et pragmatiques en faveur de son utilisation, se situe ainsi dans une approche qui a largement privilégié la *puissance* des normes. Son efficacité ne peut ainsi être dissociée de son utilisation par l'ensemble des acteurs du monde de l'art. À ce titre, attendre de ce contrat qu'il parvienne à s'imposer par la seule force de son existence est une gageure. Ce qui place alors les artistes, tout autant que Seth Siegelaub, dans une position de « sujets des normes », avec tous les inconforts que cela suppose :

(...) être sujet pour des normes et sous des normes, c'est être installé dans la position de sujet d'imputation, d'être en puissance dont les actions sont considérées comme susceptibles d'être accomplies – qu'elles le soient ou non dans les faits –, et plus précisément d'être accomplies par « lui » qui est censé être « objectivement » porteur de leur possibilité, en fonction de laquelle il est identifié. Cette position paradoxale est celle d'un sujet objectivé, assigné aux capacités qui lui sont attribuées avant même d'être exposées aux conditions de leur mise en œuvre. Ce sujet d'imputation se présente, sur un plan économique, comme intervenant, de manière active ou passive, dans les processus de production et d'échange ; sur un plan politique, comme citoyen disposant de droits et de devoirs, appelé à participer à des degrés divers, en tant que sujet d'opinion, à des prises de décision collective ; sur un plan privé, comme sujet de désir, porteur d'aspirations auxquelles il lui revient de donner l'allure d'un projet de vie dont il assume la responsabilité⁶⁰⁰.

Il est ainsi possible de repenser les rapports de causalité en sortant des modèles déterministes et des compréhensions qui se font à l'aune d'oppositions clivantes et de rapports de force entre Seth Siegelaub d'un côté et les artistes de l'autre. Ce faisant, il est souhaitable de souligner les responsabilités partagées dans cet échec de construction d'un

⁵⁹⁹ *Idem.*

⁶⁰⁰ Pierre MACHEREY, *Le sujet des normes, op. cit.*, p. 12.

système marchand plus équitable. En effet, bien que Siegelaub et Projansky se montrent très confiants dans l'avenir de leur contrat, dont ils prédisent la généralisation, son utilisation s'est avérée très marginale. En date du 22 février 1972, Siegelaub précise à Szeemann dans un courrier⁶⁰¹ que s'il est impossible de tenir un registre exhaustif des artistes qui utilisent le contrat, ce choix relevant de décisions privées, il est de notoriété publique que les artistes Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Hans Haacke, Sol LeWitt et Mario Merz l'ont utilisé. Auxquels peuvent être ajoutés Daniel Buren – en supprimant la clause relative aux 15% de bénéfice sur les reventes, Buren l'ayant surtout utilisé comme outil de contrôle sur l'exposition de ses œuvres –, Edward Kienholz et Jackie Winsor⁶⁰². Siegelaub a pourtant activement œuvré à la promotion du *The Artists' Contract*. Il a en effet donné une série de conférences en Europe en septembre et octobre 1971 afin de le présenter, l'a diffusé dans les grandes manifestations internationales telles que la *documenta 5*⁶⁰³, il l'a fait traduire dans plusieurs langues, et il a également organisé sa publication dans les revues telles que *Studio International* et *Domus*⁶⁰⁴. Le faible impact du contrat ne peut ainsi, en tout bon sens, être imputé à la seule responsabilité de Siegelaub. Cela revient à trop vite oublier celle des artistes qui ne se sont pas saisis d'un outil qui leur était fourni.

Il resterait alors à élucider les raisons qui ont conduit à la non-utilisation de *The Artists' Contract*. De manière significative, seul Hans Haacke a persisté à l'employer au fil des années. Les raisons qui président à cette non-utilisation ou à ses abandons semblent diverses. Parmi elles, une non-adhésion à la démarche de Siegelaub. Mel Bochner, bien qu'il « aimait l'idée d'essayer de protéger les droits des artistes », s'est refusé à utiliser le contrat car non seulement cela lui semblait inapplicable, mais aussi car la dimension administrative agissait comme repoussoir :

La dernière chose qui m'intéressait était de créer plus de bureaucratie, de créer une autre sorte de police de l'art. De plus, je ne voulais pas être le gardien de mon propre passé⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossier « Mappe 28. Katalog zur D5 – Vorbereitung ».

⁶⁰² Voir Roberta SMITH, « When artists seek royalties on their resales », *The New York Times*, 31 mai 1987.

⁶⁰³ Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, *op. cit.*, section 18, p. 13-38. Il semble par ailleurs qu'il ait été distribué pendant le temps de l'exposition, selon la correspondance entre Szeemann et Siegelaub datée du 15 mai 1971. Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossier « Mappe 28. Katalog zur D5 – Vorbereitung ».

⁶⁰⁴ En insert dans *Domus*, n°497, avril 1971 ; *Studio International*, 181, n° 932, avril 1971, p. 142-144, 186-188 ; *Data*, n°2, février 1972, p. 40-46 ; *Leonardo* vol.6, n°4, automne 1973, p. 347-350.

⁶⁰⁵ Cité par Roberta SMITH, « When artists seek royalties on their resales », *art. cit.* Nous traduisons : « The last thing I was interested in was the formation of more bureaucracy, of another kind of art police. Also, I didn't want to be the custodian of my own past. »

Également, et de manière quelque peu évidente, la réticence même du marché et des institutions. Hans Haacke a en effet admis que certaines ventes de ses œuvres n'ont pu aboutir du fait de son insistance à utiliser le contrat. Il est de notoriété publique que Haacke, dans une forte cohérence avec sa démarche artistique, n'a jamais cédé sur ce point dans la transaction de ses œuvres. Mais là encore, il est souhaitable de ne pas généraliser. À partir de Hans Haacke, force est de constater que le contrat est accepté par certaines galeries, notamment la Paula Cooper Gallery, qui représentait également Jackie Winsor. Qui plus est, en 1975, son œuvre *On Social Grease* a été vendue pour la somme de 90.000 dollars lors de la vente de la collection d'art minimal et conceptuel de la Gilman Paper Company organisée par Christie's – qui avait estimé l'œuvre entre 30.000 et 40.000 dollars – et ce sous le régime de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. L'acheteur était Gilbert B. Silverman, un collectionneur de Detroit qui possédait déjà plusieurs œuvres de Haacke ainsi que des œuvres de Buren et Kienholz.

Qui plus est, *The Artists' Contract* n'a pas été sans influence. En 1976, l'État de Californie a en effet voté une loi, le *California Resale Royalty Act*, qui accorde aux artistes 5% de la totalité du prix d'une œuvre lors de sa revente sur son territoire. Si les marchands californiens n'appliquent ces dispositions que de manière intermittente, les maisons de vente aux enchères s'y plient. Également, il semble que certains marchands et galeristes, dont Paula Cooper et Mary Boone, aient mis en place dans les années 1980 des procédures de redistribution des profits réalisés lors de reventes des œuvres pouvant aller jusqu'à 50% de la somme totale, et ce sans toutefois les formaliser par un contrat. Il semble alors que sans pour autant avoir fondamentalement changé le système marchand de l'art, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* a cependant participé à introduire ces débats et à accompagner artistes, marchands, collectionneurs et galeristes soucieux d'instaurer des pratiques plus équitables. Des collectifs comme *Wage* ou encore *Économie solidaire de l'art* sont des initiatives héritières de cette démarche de Siegelau (cf. Annexes A, p. 244-245).

Par ses dispositions, *The Artists' Contract* renvoie à la déclaration prononcée le 10 avril 1969 par Seth Siegelau lors de la réunion de création de l'Art Workers' Coalition, dans laquelle il exhortait les artistes à agir depuis leurs positions et avec les leviers qui sont les leurs. Ainsi, en pensant les normes et non la loi, et en intégrant la responsabilité des artistes comme un paramètre fondamental de sa démarche, Siegelau ne contredit en rien sa recherche d'une position de sujet dans un espace déhiérarchisé. Il évite toute position de

surplomb, y compris celle qui ressortit au registre paternaliste de la « protection » des artistes.

3.3 Lucy Lippard : la « politique par l'art »

Il a été souligné qu'entre le moment de sa formulation en 1968 et la publication de *Six Years* en 1973, Lucy Lippard a doté le concept de « dématérialisation de l'art » d'une portée politique. Dans sa « Postface » à *Six Years*, elle regrette que cette dématérialisation ait échoué à défier l'ordre capitaliste, et exprime clairement que ses espoirs en la matière ont été déçus. Lippard analyse cet échec comme relevant du cloisonnement du champ de l'art, qui ne parvient qu'à entretenir un dialogue souvent insuffisant avec le champ sociétal. Ce faisant, elle porte un regard critique sur le modèle de pensée de la force politique de l'art qui sous-tend le régime de l'information. Les dernières lignes de son texte sont explicites :

L'ignorance générale pour les arts visuels, particulièrement pour leurs fondements théoriques, qui est déplorable y compris dans le prétendu monde intellectuel ; le désespoir fondé des artistes de ne jamais atteindre les mythiques « masses » avec un « art avancé » ; la mentalité de ghetto qui en résulte et prédomine dans le monde de l'art lui-même étriqué et incestueux, avec sa dépendance rancunière à un très petit groupe de marchands, commissaires, critiques, éditeurs, et collectionneurs qui sont tous fréquemment et souvent secrètement liés par d'invisibles fils aux structures de pouvoir du « monde réel » – tous ces facteurs font qu'il est peu probable que l'art conceptuel soit mieux équipé pour affecter le monde différemment, si ce n'est mieux, que ses homologues moins éphémères. Certes, peu d'artistes sont directement intéressés par cette dimension de leur art, et ne peuvent l'être, étant donné que l'art qui s'ouvre vers des objectifs autres que ceux qui lui sont internes ou esthétiques produit rarement plus que de l'illustration ou de la polémique. Il reste que les rares survivances de quelque chose encore appelé Art dans un monde si intolérant envers l'inutile et l'absence de séduction, indiquent qu'il y a encore de l'espoir pour un type de sensibilité de ce monde à des critères uniquement esthétiques, qu'elle que soit la première impression de bizarrerie des manifestations « visuelles » pour ceux qui ne sont pas familiers avec le contexte de l'art⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶ Lucy LIPPARD, « Postface », *Six Years*, *op. cit.*, p. 264. Nous traduisons : « The general ignorance of the visual arts, especially their theoretical bases, deplorable even in the so-called intellectual world ; the artist's well-founded despair of

C'est ainsi que dans *Six Years*, aux pages consacrées à ses *Numbers Shows*, elle déclare regarder avec « dégoût » les fiches qu'elle a conçues pour le catalogue, qui « tendaient vers un excès de simplification romantique⁶⁰⁷ ».

Ainsi, en 1973, Lucy Lippard porte un regard sévère envers le régime de l'information. Elle remet en cause ses fondements mêmes, en l'occurrence son éthique fondée sur l'autoréférentialité de l'art et ses outils discursifs. Toutefois, ces insatisfactions ne se traduisent pas par une réorientation de ses recherches. Lippard poursuit sa pratique par un investissement constant des économies document, afin de répondre aux ambitions politiques de son projet articulées à la construction d'une position critique déhiérarchisée.

3.3.1 « Archival activism » : le PAD/D

Dans les années 1970, Lucy Lippard a poursuivi le principe de déterritorialisation amorcé par la série des *Numbers Shows* (1969-1974). Elle a organisé de nombreuses expositions en dehors des lieux institutionnels consacrés, notamment à partir de 1976 dans la vitrine de *Printed Matter Inc.*⁶⁰⁸ – située à Lispenard Street à New York –, dont elle a assuré le commissariat pendant plusieurs années. Sa programmation a été conçue comme une seule exposition évolutive et collaborative, déployant ainsi le principe sériel des *Numbers Shows* vers ce qu'elle nomme en 1980 « the social extension of the collage aesthetic »⁶⁰⁹. Cette dénomination dessine les contours de son approche, mue par une dynamique prospective tournée vers l'examen de problématiques sociétales. C'est à ce titre qu'elle est à l'initiative

ever reaching the mythical « masses » with « advanced art » ; the resulting ghetto mentality predominant in the narrow and incestuous art world itself, with its resentful reliance on a very small group of dealers, curators, critics, editors, and collectors who are all frequently and often unknowingly bound by invisible apron strings to the « real world's » power structure – all of these factors may make it unlikely that conceptual art will be any better equipped to affect the world any differently than, or even as much as, its less ephemeral counterparts. Certainly, few of the artists are directly concerned with this aspect of their art, nor can they be, since art that begins with other than an internal, esthetic goal rarely produces anything more than illustration or polemic. The fact remains that the mere survival of something still called Art in a world so intolerant of the useless and uningratiating indicates that there is some hope for the kind of awareness of that world which is uniquely imposed by esthetic criteria, no matter how bizarre the « visual » manifestations may initially appear to those unacquainted with the art context. »

⁶⁰⁷ Lucy LIPPARD, *Six Years*, *op. cit.*, p. 112. « The randomly read catalogue cards tendend to romantic oversimplification, on which I look back with distaste. »

⁶⁰⁸ *Printed Matter, Inc.* est une organisation à but non-lucratif dédiée à la publication et à la distribution des livres d'artistes. Elle a été créée en 1976, initialement par Sol LeWitt et Lucy Lippard, ensuite rejoints par Edit DeAk et Walter Robinson – qui dirigeaient alors la revue *Art-Rite* –, Mimi Wheeler, Irena Zahn, Pat Steir, Amy Baker Sandback, Carol Androcchio, Mike Glier, Nancy Linn, Ingrid Sischy, Jack Bankowsky (qui dirigera *Artforum* quelques années plus tard). Carl Andre a ensuite rejoint l'équipe, et Clive Phillpot, directeur de la bibliothèque du MoMA à partir de 1977, a été un proche collaborateur. Voir Julie AULT, *Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter*, décembre 2006.

URL: <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/41>

⁶⁰⁹ Lucy LIPPARD, « Issue and Taboo », *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995, p. 168-169.

de la création en 1979 du *Political Art Documentation & Distribution (PAD/D)*⁶¹⁰. Selon Lippard, cette organisation procède d'un « archival activism »⁶¹¹. Le PAD/D et l'« archival activism » qui le fonde permettent de mieux saisir la condition militante⁶¹² du critique d'art que Lucy Lippard entend développer, particulièrement dans ce que cela suppose de l'articulation entre autonomie de l'art et conscience sociale et politique de l'art.

Le PAD/D a été créé dans le sillage de *Printed Matter, Inc.* Ses activités se sont développées de 1979 à 1988 – avec un essoufflement à partir de 1985. Ses membres et collaborateurs, parmi lesquels Clive Phillpot, ont souhaité constituer une « archive internationale de l'art à responsabilité sociale »⁶¹³. Dans son article intitulé « Archival Activism » daté de 1994, Lippard fait remonter la généalogie du projet au moment où elle travaillait sur la réalisation d'une exposition sur l'art britannique militant de gauche, dont elle avait pu apprécier la qualité lors de son séjour en Grande-Bretagne entre 1977 et 1978. Organisée à la galerie new-yorkaise Artists Space⁶¹⁴, cette exposition intitulée *Art From the British Left* s'est tenue du 16 juin au 14 juillet 1979. Par cette dernière, Lucy Lippard souhaitait diffuser des démarches artistiques méconnues aux États-Unis, pourtant exemplaires selon elle d'un art activement engagé dans les problèmes sociaux. Y étaient présentées les œuvres de Rasheed Araeen, Conrad Atkinson, Margaret Harrison, Alexis Hunter, Mary Kelly, Tony Rickaby et Marie Yates. Pendant le temps de l'exposition, Lippard a invité artistes et autres acteurs de l'art à se réunir dans les locaux de *Printed Matter, Inc.* pour mener des débats et réflexions de groupe à partir des œuvres exposées. Les discussions ont abouti à la définition d'un programme qui n'est pas tant de fonder une organisation artistique et politique dans la lignée des précédents historiques américains⁶¹⁵, mais de « documenter notre travail et celui qui est en train d'être fait par nos collègues dans le monde »⁶¹⁶. Il s'agit de « fournir aux artistes une relation organisée à la société »⁶¹⁷,

⁶¹⁰ Le sigle « PAD/D » peut être orthographié de deux manières (« PAD/D » ou « PADD »). La « distribution » n'a fait partie du programme de l'organisation qu'en 1980, date à laquelle le deuxième D a été ajouté.

⁶¹¹ Lucy LIPPARD, « Archival Activism », *The Museum of Modern Art Library Bulletin*, n°86, hiver 1993-1994, p. 4-6. Cf. Annexes A, p. 170.

⁶¹² Au sujet de la traduction du vocable « activism », nous préférons garder le terme de « militantisme ». Bien que « activisme » soit devenu courant dans la langue française, sa compréhension est empreinte d'une connotation négative absente dans la langue anglaise, cette dernière ne différenciant que peu les deux termes.

⁶¹³ Lucy LIPPARD, « Archival Activism », *op. cit.*, p. 4. Nous traduisons : « international archive of socially responsive art ».

⁶¹⁴ Lucy LIPPARD, *Art From the British Left*, Artists Space, New York, du 16 juin au 14 juillet 1979.

⁶¹⁵ Notamment Angry Arts, 1967 ; l'Art Workers' Coalition, 1969-1971 ; Artists Meeting for Cultural Change, 1975-1978. Lucy LIPPARD, « Archival Activism », *op. cit.*, p. 4.

⁶¹⁶ *Ibid.* Nous traduisons : « The initial idea behind the call and PADD's first meeting was adamantly not to start another organization, but to document our work and that being done by our colleagues around the world. »

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 5. Nous traduisons : « provide artists with an organized relationship to society ».

et d'intervenir sur les considérations négatives communément répandues quant au rôle social que l'art peut jouer.

Quatre leviers ont été mis en place : l'archive, « Archive of Socially Concerned Art », qui constitue le cœur de l'organisation ; la publication d'une revue intitulée *Upfront* – qui était initialement un bulletin intitulé *First Issue* avant de devenir une revue à part entière en 1981 – et un agenda mensuel tenant sur une page, *Red Letter Days*, qui répertorie les différents événements à caractère social qui ont lieu à New York ; la distribution, qui déborde la seule question de diffusion par des expositions ; les « Second Sunday », des réunions organisées chaque deuxième dimanche du mois conçues comme un laboratoire où sont débattues actions et idées, pour stimuler de nouveaux projets et encourager les rencontres entre différents groupes aux objectifs communs. Dans le premier numéro de *Upfront*, Lucy Lippard et l'artiste Jerry Kearns ont écrit un texte sur les intentions du PAD/D :

Devenir un canal par lequel les artistes peuvent être responsables de leur propre vie et de celle des autres... Nous aimerions encourager les usages intrépides d'objets et encourager et soutenir les personnes dépourvues de leurs droits à faire leur propre art non colonisé... Peut-être que l'idée la plus insidieuse que nous pouvons combattre est qu'il faut abandonner l'art pour être impliqué dans le monde, ou abandonner le monde pour être un artiste... L'une des tâches les plus cruciales du PADD est de fonder une compréhension de l'artiste dans la construction d'une nouvelle société 'people-not-profits'. Nous voulons faire un art qui rend la vie, les souvenirs et les expériences des gens ordinaires importants et émouvants pour autrui⁶¹⁸.

Sur un ton quelque peu lyrique, Lippard et Kearns affirment ainsi la conception d'une « politique par l'art ». Pour y répondre, le PAD/D organise dans le cadre de son activité de « distribution » des événements qui combinent démarches artistiques et actions politiques dans l'espace public. Pour exemple, « Death and Taxes » en avril 1981. Cet événement a été initié en invitant les artistes, sans restrictions, à produire des œuvres publiques dans la ville de New York pour protester contre la gestion de l'argent public par l'administration

⁶¹⁸ Lucy LIPPARD et Jerry KEARNS, *Upfront*, n°1, février 1981. Cité dans Lucy LIPPARD, « Archival Activism », *op. cit.*, p. 6. Nous traduisons : « to become a channel through which artists can take responsibility for their own and other lives... We'd like to encourage the fearless use of objects and encourage and support disenfranchised people in making their own uncolonized art... Perhaps the most insidious idea we have to combat is that you have to give up art to be involved in the world, or give up the world in order to be an artist... One of PADD's most crucial tasks is to build an understanding of the artist in the construction of a new 'people-not-profits' society. We want to make art that makes ordinary people's lives, memories and experiences moving and important to others. »

Reagan. À cette époque, le financement du secteur militaire a été favorisé au détriment de celui des services sociaux dont les budgets ont été réduits. Les artistes devaient envoyer une documentation de leurs œuvres à la Gallery 345, un espace d'exposition à but non lucratif situé au rez-de-chaussée des locaux du PAD/D, sur Lafayette Street. Une vingtaine d'artistes ont répondu à cet appel, installant leurs œuvres dans les lieux publics les plus divers – des téléphones publics aux banques et centres d'impôt. Tim Rollins a ainsi projeté le film d'Alain Resnais *Hiroshima Mon Amour* sur la façade de l'armurerie située en face de son appartement. D'autres ont conçu des œuvres plus tacticiennes, destinées à déstabiliser le bon fonctionnement des administrations. Micki McGee a remplacé le formulaire officiel de déclaration des revenus aux impôts – le formulaire IRS 1040A – par une version détournée qui incluait des informations relatives à l'utilisation des finances publiques. Y était indiqué que plus de la moitié des impôts était allouée aux budgets de la défense et de l'armée. Le contribuable était également sollicité pour répondre à la question suivante : « en quoi votre vie serait-elle différente si vos impôts allaient à... »⁶¹⁹, suivie d'une liste de choix tels que « les transports publics au lieu des porte-avions », « les arts et les sciences humaines au lieu des dettes de guerre. » D'autres événements du type de « Death and Taxes » ont suivi, tels que « Image War on the Pentagon » et « No More Witch Hunts » en 1981, ou encore « Not For Sale : A Project Against Displacement », en 1983-1984. Des colloques ont également été organisés, réunissant des artistes reconnus ou non et des acteurs sociaux venus de tout le pays⁶²⁰.

Le programme du PAD/D repose ainsi sur une dynamique de rassemblement des initiatives isolées. Le PAD/D ne s'inscrit pas dans le registre de l'organisation politique mais occupe la fonction d'un catalyseur, en se situant à l'intersection de plusieurs réseaux et en encadrant les conditions de production et de matérialisation des actions communes. Le cœur du PAD/D, qui est l'archive, répond en tous points à ce programme. En 1989, l'« Archive of Socially Concerned Art » a intégré les fonds de la bibliothèque du Museum of Modern Art de New York, grâce à Clive Phillpot, qui était membre du PAD/D et directeur de la bibliothèque depuis 1977. Y sont conservés plus de deux mille documents datés de 1979 à 1988, portant sur l'art militant (notamment des reproductions d'œuvres, des affiches, des programmes, une documentation sur des actions, performances et expositions,

⁶¹⁹ Nous traduisons : « How would your life be different if your taxes went to... »

⁶²⁰ Colloque « February 26th Movement », février 1982, New York, District 1199.

ainsi que sur les collectifs d'artistes). L'activité archivistique du PAD/D a ainsi permis de constituer un fonds documentaire de référence sur les pratiques artistiques socialement engagées qui souffraient alors d'une visibilité inexistante. Elle relève d'une stratégie qui entend prendre en charge la circulation et la diffusion durable des discours dont ces démarches sont porteuses, stratégie qui est également celle qui avait présidé au legs par Lucy Lippard de son fonds sur l'art des femmes aux Rutgers University Libraries en 1972.

3.3.2 De la position politique à l'engagement militant

Ce postulat d'une « politique par l'art » suppose une distinction entre l'art politique et l'art militant, que Lippard clarifie dans son article « Trojan Horses : Activist Art and Power », daté de 1984⁶²¹ (cf. Annexes A, p. 173). Bien que les deux termes ne sont pas irréductibles l'un à l'autre, elle définit l'art politique comme ayant pour sujet les problématiques sociales et sociétales, là où l'art militant consiste en l'action dans un contexte donné. Cette distinction est aussi ce qui caractérise, selon elle, les ambitions des artistes au tournant des années 1970 et les pratiques artistiques qui se développent une décennie plus tard. Si l'art militant s'inscrit explicitement dans la généalogie des années 1960, la sanctuarisation de l'autonomie du champ de l'art qui a encore cours dans ces années a été une entrave aux potentiels d'action de l'art sur les sociétés :

La plupart d'entre nous a été élevée pour considérer la peinture et la sculpture comme dénuées de pouvoir de communication en dehors des domaines spécialisés. Elles étaient séparées non seulement du reste du monde mais du reste de la culture. (...) Au cours des vingt dernières années, il y a eu une prise de conscience graduelle du fait que forcer les artistes à choisir entre des définitions rigides de médiums et de rôles, ou entre le monde de l'art et le monde « réel », était un moyen classique de garder tout le monde à sa place. (...) L'art militant d'aujourd'hui a ses racines dans les années 1960, dans les révoltes contre des vues de l'art si simplistes. Il ne vient pas tant des poings levés et des étoiles rouges de la gauche « révolutionnaire » que des réactions moins consciemment subversives contre le status quo dominant – essentiellement dans l'art minimal et l'art conceptuel. Ces styles directs et ouvertement non communicatifs avaient une conscience politique caractéristique de l'époque, à laquelle même le monde de l'art isolé ne pouvait échapper. « Production » et

⁶²¹ Lucy LIPPARD, « Trojan Horses : Activist Art and Power », in Brian WALLIS (dir.), *Art after Modernism : rethinking representation*, New York, New Museum of Contemporary Art / Boston, D.R. Godine, 1984, p. 341-358.

« dématérialisation » étaient deux stratégies que les minimalistes et les conceptuels employaient respectivement, pour contrer la mythification et la marchandisation de l'artiste et de l'œuvre d'art. Ces stratégies n'ont pas marché et ne sont pas « sorties des galeries », mais elles ont ouvert la voie à la préférence de la génération télévisuelle pour l'information et l'analyse sur le monumental et l'originalité⁶²².

Pour autant, la conception d'un art militant par Lippard n'implique aucunement la réduction de l'art à l'illustration d'un combat politique, ni même sa dissolution dans d'autres sphères d'activités. Dans ce même article, elle déclare qu'à l'image du cheval de Troie, qu'elle considère comme ayant peut-être été la première œuvre d'art militante, l'art militant se situe aux confins du monde de l'art, dans ses zones frontalières. Son efficacité repose sur une intégration dans le tissu social par le biais de « tactiques, ou stratégies de communication et de distribution » pleinement intégrées dans le processus de création :

L'art militant est, avant tout, tourné vers le processus. Il doit prendre en considération non seulement les mécanismes formels de l'art, mais aussi comment il va atteindre son contexte et son public et pourquoi. (...) Ces considérations ont donné lieu à des approches de la fabrication de l'art radicalement différentes. Les tactiques, ou stratégies de communication et de distribution, entrent dans le processus créatif, tout comme les activités qui sont habituellement considérées comme lui étant distinctes, tels que le travail social, les réunions, le graphisme, la réalisation d'affiches. Les contributions les plus admirables de l'art militant d'aujourd'hui sont celles qui fournissent non seulement de nouvelles images et de nouvelles formes de communication (dans la tradition de l'avant-garde), mais aussi plongent dans la vie sociale elle-même, par le biais d'activités menées sur du long terme⁶²³.

⁶²² *Ibid*, p. 347. Nous traduisons : « Most of us were raised to see painting and sculpture as powerless to communicate except on specialized levels. They were separate not only from the rest of the world but from the rest of culture. (...) During the last twenty years, there has been a gradual recognition that forcing artists to choose between rigidly defined mediums and roles, or between art world and « real » world, is a classic way of keeping everybody in their places. (...) Today's activist art has its roots in the sixties, in rebellions against such simplistic views of art. It comes not so much from the raised fists and red stars of the « revolutionary » left as from the less consciously subversive reactions against the status quo that took place in the mainstream – primarily in minimal and conceptual art. These blunt and blatantly noncommunicative styles harbored a political awareness characteristic of the times, which even the isolated art world finally couldn't escape. « Fabrication » and « dematerialization » were two strategies minimalists and conceptualists used, respectively, to offset the mythification and commodification of artist and artwork. These strategies didn't work and didn't « get out of the galleries », but they did set the stage for the TV generation's preference for information and analysis over monumental scale and originality. »

⁶²³ *Ibid*, p. 342. Nous traduisons : « Activist art is, above all, process-oriented. It has to take into consideration not only the formal mechanisms within art itself, but also how it will reach its context and audience and why. (...) These considerations have led to a radically different approach to artmaking. Tactics, or strategies of communication and distribution, enter into the creative process, as do activities usually considered separate from it, such as community work, meetings, graphic design, posterings. The most impressive contributions to current activist art are those that provide not only new images and new forms of communication (in the avant-garde tradition), but also delve down and move out into social life itself, through long-term activities. »

La déterritorialisation esthétique tout autant que topographique constitue ainsi selon elle l'un des leviers les plus efficaces. Mais Lucy Lippard ne cède pas aux tentations d'affirmer, par excès de confiance, que l'art peut changer le monde. Et elle réfute tout autant les déclarations de ceux qui affirment que l'art et le politique sont étrangers l'un de l'autre :

Les deux critiques les plus fréquentes envers le militantisme sont les suivantes : « L'Art ne peut rien changer, donc si vous vous souciez de politique vous devriez être un politique au lieu d'être un artiste. » (Ce qui va avec une autre loi, « Ce n'est pas de l'art, c'est de la sociologie. ») Ensuite vient « L'art pour le changement social est rendu inutile lorsqu'il est coopté par les expositions et les ventes dans le monde de l'art conventionnel. » Les artistes militants ne sont pas aussi naïfs que ne le sont leurs critiques. Peu d'entre eux travaillent avec l'illusion que leur art peut changer le monde directement ou immédiatement. Rudolf Baralik a souligné que l'art peut ne pas être le meilleur outil dialectique disponible, mais il peut être un partenaire puissant de la déclaration didactique, en parlant son propre langage (et, incidemment, se faufiler dans les interstices où le didactisme et la rhétorique ne peuvent s'insinuer.) (...) Les artistes seuls ne peuvent changer le monde. Aucune autre personne seule ne le peut non plus. Mais nous pouvons choisir de prendre part au changement du monde. Il n'y a aucune raison pour que l'art visuel ne soit pas capable de refléter les considérations sociales de notre époque tout aussi naturellement que les romans, les pièces de théâtre, et la musique⁶²⁴.

Si Lippard pense la portée politique de l'art au titre de sa porosité avec les sociétés, cela est indissociable d'une confiance en sa capacité d'action au titre de ses spécificités. C'est parce que l'art est à même de déconstruire les représentations et d'imposer des alternatives aux discours hégémoniques qu'il est une force d'opposition. Ce qui implique une prise en compte accrue du public, lequel est davantage valorisé que dans l'esthétique de l'information des catalogues des *Numbers Shows* :

⁶²⁴ *Ibid*, p. 343. Nous traduisons : « Two frequent criticisms of activist art run as follows : « Art can't change anything, so if you care about politics you should be a politician instead of an artist. » (This plays in tandem with another act called, « It's not art, it's sociology. ») Next comes « Social-change art is rendered useless when co-opted by exhibitions and sales within the mainstream art world. » Activist artists are not as naive as their critics. Few labor under the illusion that their art will change the world directly or immediately. Rudolf Baranik has pointed out that art may not be the best didactic tool available, but it can be a powerful partner to the didactic statement, speaking its own language (and, incidentally, sneaking subversively into interstices where didacticism and rhetoric can't pass.) (...) Artists alone can't change the world. Neither can anyone else, alone. But we can choose to be part of the world that is changing. There is no reason why visual art should not be able to reflect the social concerns of our day as naturally as novels, plays, and music. »

La plupart des œuvres militantes sont collaboratives et participatives et leur signification est directement déduite de leur valeur d'usage pour une communauté particulière. Les besoins d'une communauté fournissent aux artistes des ouvertures et des limites. Bien qu'escalader la barrière entre la norme et la marge soit une manière d'éviter le contrôle, ce n'est pas une position confortable. L'accessibilité à un « public élargi » est une composante consciente de l'art militant, même si elle n'est pas souvent réalisée. Cela prend des années à développer des moyens formellement effectifs pour échanger les pouvoirs avec un public choisi. Comme beaucoup l'ont découvert, il est impossible de simplement débarquer dans une « communauté » et de faire un art militant de qualité⁶²⁵.

La conception par Lucy Lippard de sa position militante suppose ainsi d'investir davantage les économies collectives qu'elle avait initiées à la fin des années 1960, et de resserrer sa pratique sur des démarches d'artistes dont les ambitions politiques et sociales leur sont pleinement constitutives. Pour autant, Lippard ne défend pas la généralisation du modèle de l'art militant qui l'occupe. Ses recherches se départissent par ailleurs d'une tentative d'élucidation esthétique et historique d'un moment de la création artistique – tel que ça avait été le cas avec le concept de « dématérialisation de l'art » – pour se concentrer sur l'analyse des positions de sujet que les différents acteurs de l'art peuvent occuper dans le cadre spécifique de la portée politique et sociale de leurs pratiques.

3.3.3 L'héritage du « Rosario Group », Argentine, 1968

Dans le cadre de cet examen de la « politique par l'art » déployée par Lucy Lippard, il est nécessaire d'accorder une attention particulière aux actions du « Rosario Group », un collectif argentin dont l'exposition *Tucumán Arde* en 1968 a constitué un jalon important dans la conception de son engagement militant⁶²⁶. Il est en effet éclairant de considérer les activités du PAD/D à la lumière de ce précédent historique, le PAD/D ayant beaucoup en

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 350. Nous traduisons : « Much activist work is collaborative or participatory and its meaning is directly derived from its use value to a particular community. The needs of a community provide artists with both outlets and boundaries. While straddling the fence between mainstream and outreach is a way of avoiding co-optation, it's not a comfortable position. Accessibility to « a broader audience » is a conscious if not often realized component of activist art. It takes years to develop formally effective ways to exchange powers with one's chosen audience. As many have discovered, it is impossible just to drop into a « community » and make good activist art. »

⁶²⁶ Les artistes qui ont constitué ce groupe étaient : María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohe, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Chiloni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Grenier, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Ripa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo Sapia, Roberto Zara.

commun avec l'exposition *Tucumán Arde*, que ce soit dans ses modalités, la place qui est accordée au document, et les entremêlements entre l'art et la politique.

En septembre 1968, Lucy Lippard a pu prendre connaissance du contexte artistique argentin très politisé à l'occasion d'un voyage à Buenos Aires⁶²⁷. Elle a été invitée, avec le critique d'art Jean Clay, en tant que jury pour le prix *Materiales : nuevas técnicas, nueva expresión*⁶²⁸. L'Argentine connaît alors une crise intense, amorcée en 1966 suite à l'instauration de la dictature de Juan Carlos Onganía. À partir de cette date, les protestations contre le régime ont lieu dans tout le pays et sont violemment réprimées par la police et l'armée. Dans le monde de l'art, l'opposition au régime est exprimée par des boycotts et dénonciations des institutions culturelles⁶²⁹. Lucy Lippard et Jean Clay sont directement confrontés à ces actions, le prix pour lequel ils sont jurys étant durement contesté par les artistes – sans que, visiblement, ni l'un ni l'autre n'était conscient de cette situation avant de se rendre à Buenos Aires. Lippard et Clay n'ont pas été en mesure de voir l'exposition *Tucumán Arde*, cette dernière commençant en novembre 1968, deux mois après leur départ. Mais ils ont connaissance de cette initiative et lui manifestent un intérêt certain. Lucy Lippard invite le « Rosario Group » à participer à l'un de ses *Numbers Shows* – sans que cela n'aboutisse – et elle est la première à mentionner leurs démarches dans la « Postface » de *Six Years*⁶³⁰. Jean Clay quant à lui accorde un dossier spécial au « Rosario Group » dans la revue *Robho*⁶³¹ qu'il dirige.

Tucumán Arde occupe une place singulière dans l'histoire de l'art et des expositions. Elle a été conçue dans un contexte spécifique, qui voit les tensions dans la province du Tucumán particulièrement exacerbées par une crise de l'industrie sucrière. Au cours du mandat de Juan Perón (1946-1955), l'industrie du sucre de Tucumán avait bénéficié d'un

⁶²⁷ Voir notamment Anna LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

⁶²⁸ Le prix *Materiales* a été financé par plusieurs entreprises. Les artistes participants devaient concevoir des œuvres à partir des matériaux industriels produits par ces entreprises. Leurs œuvres étaient exposées au Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en septembre 1968. Les prix attribués étaient des récompenses financières. Voir Pip DAY, « Locating '2,972,453' : Lucy R. Lippard in Argentina », in Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, op. cit., p. 80.

⁶²⁹ S'exprime particulièrement le rejet de l'Instituto Torcuato di Tella Foundation, créé en 1958 par les fils d'un ingénieur et magnat Italo-Argentin. La fondation était contestée du fait de ses financements américains, dont ceux de la Rockefeller Foundation. Sa mission était de promouvoir les activités de recherche susceptibles de participer au développement du pays, dans les domaines de la science, de la culture et de l'art. Les Biennales ont également fait l'objet de contestations importantes, notamment la *3a Bienal Americana de Arte*, organisée à Córdoba en 1966, du fait là encore de son ancrage américain dû au financement de la compagnie américaine « Kaiser ». En a résulté une *Antibienal*, dans laquelle les artistes, dont Robert Jacoby, membre du « Rosario Group » par la suite, ont réalisé des actions, happenings et événements dans la rue.

⁶³⁰ Lucy LIPPARD, *Six Years*, op. cit., p. 263.

⁶³¹ Jean CLAY, Julien BLAINE (dir.), *Robho*, n°5-6, 1971.

protectionnisme d'état profitable aux ouvriers et aux petites et moyennes entreprises. Perdant de sa compétitivité au fil des années et dans le contexte d'une économie de marché de plus en plus mondialisée, la chute du cours du sucre en 1965 a accentué la crise économique de la province et nourri les tensions qui étaient latentes. En août 1966, le ministre de l'économie de Onganía annonce de nouvelles mesures pour réorganiser l'économie de la région de Tucumán. Allant à contre-courant des attentes des habitants et des ouvriers de la région, ces mesures ont accentué le processus de reconversion amorcé en 1955 après la chute de Perón, ce qui a donné lieu à la fermeture de sept sites supplémentaires et à des tentatives de diversifier la production industrielle. Ces décisions ont empiré les conditions de vie des ouvriers et ont intensifié la crise sociale. Ces mesures économiques, nommées « Operativo Tucumán », étaient partie prenante d'un plan économique national qui promouvait les entreprises liées au capitalisme mondial et dans le même temps tâchait de démanteler les bases syndicales qui s'étaient largement développées sous Perón. Ce qui impliquait : l'interdiction d'activités politiques, l'ingérence dans la justice et les universités, des contrôles économiques stricts, tous exécutés avec une répression policière sans précédent. Les politiques économiques de Onganía ont eu un effet désastreux, les manifestations se sont multipliées dans tout le pays, et leur répression est devenue de plus en plus brutale. Très vite, la situation dans le Tucumán déborde le contexte local et commence à être utilisée à l'échelle nationale comme le symbole d'une lutte idéologique plus large. Les tensions étaient tout à la fois économiques et politiques, divisant les partisans du développement libéral, les Péronistes et les révolutionnaires.

Le 1^{er} mai 1968, le syndicat des travailleurs « Central General de los Trabajadores Argentinos » (CGTA), qui est l'un des fers de lance de la lutte contre le pouvoir en place, invite tout un chacun à joindre ses forces au combat politique par un appel intitulé *Mensaje a los Trabajadores y al Pueblo Argentino*. Surnommé le « Programme du 1^{er} mai », cet appel enjoint explicitement les intellectuels et les artistes à se mobiliser contre le régime. Certains artistes répondent à cet appel, et se constituent en un groupe, le « Rosario Group », pour organiser l'exposition *Tucumán Arde*. Avec cette dernière, ils vont accomplir la fusion entre l'art et la politique. Au lieu de penser leurs dénonciations au sein d'un environnement culturel complice de la répression, ils choisissent de dissoudre l'art dans la réalité sociale, en proposant une action collective en dehors des institutions artistiques, et en incluant leurs démarches dans le programme de la CGTA.

En octobre 1968, les artistes développent leur projet en se déployant sur plusieurs terrains : un premier groupe collecte un matériel documentaire dans les zones défavorisées de la province du *Tucumán* ainsi que des documents publiés par le gouvernement et les organes de presse officiels. Pendant ce temps, un deuxième groupe d'artistes fait un bref séjour dans la ville de Tucumán afin d'établir des contacts sur place, et un troisième groupe amorce une campagne d'affichage dans les rues et les espaces publics de la ville de Rosario, pour créer une situation d'attente et de curiosité. Ils ont largement diffusé le terme « Tucumán » en trois étapes successives. Dans un premier temps ils ont collé des affiches sur les murs de la ville, sur lesquelles était inscrit en noir sur fond blanc « Tucumán » ; dans un deuxième temps, ils ont inscrit « Tucumán » sur les tickets de vente de cinémas indépendants⁶³² ; dans un troisième temps, ils ont inséré une diapositive avec le terme « Tucumán » dans les bande-annonces qui précédaient la projection des films. Suite à ce premier volet d'actions conjointes, certains artistes sont retournés dans la ville de Tucumán afin d'obtenir des informations supplémentaires sur la situation, et organiser sur place une conférence de presse tenue par les artistes au musée des beaux-arts de Tucumán. Ils y ont affirmé faire des recherches sur le contexte culturel de la région, communiquant ainsi une fausse version de leur présence réelle à Tucumán et nourrissant d'autant plus la curiosité qu'ils avaient déjà suscitée. Pendant leurs différents séjours, les artistes ont ainsi produit des photographies et des films sur les ouvriers de l'industrie sucrière et leurs familles. Ils ont également interviewé d'autres acteurs, tels que des militants de la *Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar (FOTIA)* – syndicat des travailleurs du sucre de Tucumán –, des ouvriers au chômage, des propriétaires d'entreprises sucrières, des étudiants, des journalistes et des fonctionnaires. Le matériel réuni avec la collaboration des habitants de la région était régulièrement envoyé à Rosario pour être travaillé.

Une fois ces recherches achevées, les artistes ont tenu une deuxième conférence afin de dévoiler les intentions réelles de leur projet et dénoncer la situation des habitants du Tucumán. Conjointement, l'équipe de Rosario a poursuivi la campagne de communication, en ajoutant le terme « Arde » au slogan « Tucumán », et en inscrivant sur les murs « Tucumán Arde » avec une typographie qui imite les graffiti politiques. L'exposition s'est tenue dans le hall du bâtiment du syndicat à Rosario, et montrait un corpus composé

⁶³² Ce détournement de tickets de cinémas n'est pas sans rappeler les protocoles de Lucy Lippard pour son texte « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄ A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃ », fondés sur les numéros de tickets de cinéma retrouvés dans le *Roget's Thesaurus* qu'elle a consulté pour ses recherches. In Kynaston MCSHINE (dir.), *Information, op. cit.*, p. 74-81.

d'informations collectées et produites dans un agencement dense de matériaux divers – extraits de presse, schémas et diagrammes, rapports, photographies, films et banderoles. Elle s'est ouverte le 3 novembre 1968 à Rosario puis le 25 novembre au siège de la CGTA à Buenos Aires. Mais dès le 26 novembre, le syndicat a été contraint de fermer l'exposition suite aux pressions exercées par le régime. Une publication avait été prévue mais n'a jamais abouti, et le groupe s'est ensuite dissout.

Tucumán Arde est une exposition qui a été conçue comme une œuvre collective impliquant la collaboration d'artistes et de personnes qui ne l'étaient pas – syndicalistes, population. Elle a nécessité plusieurs étapes, destinées à produire une exposition dont le seul but était de rendre visible la situation économique de la province du Tucumán, face à la communication du régime et de la presse qui lui était assujettie, qui édulcoraient, voire niaient, la réalité des difficultés que connaissait alors la population. La singularité de ce projet complexe peut être caractérisée comme procédant d'une déterritorialisation de l'art, ayant pour enjeu la déconstruction des représentations, et reposant sur un processus collectif qui défait les hiérarchies entre artistes et population. Chacun de ces termes répond aux recherches de Lucy Lippard sur les conditions d'un art militant, tout autant qu'aux modalités d'action déployées dans le cadre du PAD/D.

3.4 Lawrence Alloway : une alternative

Il est précieux d'examiner les recherches de Lawrence Alloway, critique et commissaire d'exposition anglais, afin de considérer une autre position critique qui, tout en répondant à l'inquiétude de ne pas contraindre les œuvres par un système théorique et historique qui les surplombe, et en considérant le rôle du spectateur dans les opérations d'interprétation, n'adhère pas pour autant à la défense du « discours *de* l'art », ni à la conception d'une autonomie de l'art qui ne saurait se résoudre que dans le seul principe de l'autoréférentialité. Il a toutefois développé une réflexion méthodologique constante sur sa position de sujet, construite notamment sur les théories de l'information et de la communication.

3.4.1 Enjeux méthodologiques du « fine art-pop art continuum »

Lawrence Alloway est célèbre pour sa formule « fine art-pop art continuum ». L'historiographie s'est arrêtée sur cette notion en tant que terreau théorique de premier plan pour penser le Pop Art, en délaissant toutefois sa portée méthodologique qui est un enjeu central de sa théorisation. Le « fine art-pop art continuum » est une réponse que donne Alloway à la problématique de l'actualisation des outils théoriques de la critique. Il a émergé dans le contexte fertile de l'Independent Group (IG)⁶³³ et de l'Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA) dès 1953, date à laquelle Alloway introduit le terme de « cultural continuum » lors d'un séminaire de l'IG. Intitulé *Aesthetic Problems of Contemporary Art*, il est organisé par Lawrence Alloway et l'artiste John McHale⁶³⁴, et a pour sujet les problématiques spécifiques à l'art des années 1950 (cf. Annexes A, p. 9) :

Il est devenu évident depuis quelques temps que demande est faite, en dehors de l'ICA mais aussi chez ses membres, d'une discussion sur l'esthétique de l'art contemporain plus générale que celle que l'on trouve dans la critique d'art Anglaise, qui, pour des raisons qui lui appartiennent, préfère traiter des problèmes techniques particuliers d'un art à la fois. (...) Le cours, pris dans son ensemble (comme il est supposé l'être) bien que non tout à fait exhaustif devrait donner aux étudiants sérieux une vision générale (et non pas détaillée) des problèmes auxquels sont confrontés les arts plastiques dans les années 1950⁶³⁵.

⁶³³ L' « Independent Group » (IG), dans un premier temps nommé « Young Independent Group », réunit des artistes, architectes et critiques qui gravitent autour de l'Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA) et sont soucieux d'examiner les rapports entretenus entre l'art, l'industrialisation et les technologies, dont le développement bouleverse le contexte anglais d'après-guerre. Leurs recherches donnent lieu à des séminaires à l'ICA et à des expositions qui y sont plus ou moins rattachées, dont *Parallel of Life and Art*, 1953, Londres, ICA, organisée par Nigel Henderson, Ronald Jenkins, Eduardo Paolozzi, Alison et Peter Smithson ; *Man, Machine and Motion*, 1955, Londres, ICA, organisée par Richard Hamilton. L'historiographie est abondamment revenue sur l'histoire de la constitution de l'Independent Group, qui s'est réuni pour la première fois en avril 1952 autour d'une conférence donnée par Eduardo Paolozzi. Le deuxième séminaire de l'IG, intitulé *Aesthetics Problems of Contemporary Art*, s'est tenu à l'ICA en 1953. Un dernier séminaire a eu lieu en avril 1955 sur le thème *Advertising*, avec Lawrence Alloway, Eduardo Paolozzi et John McHale, qui comportait notamment une soirée lors de laquelle ils se sont concentrés sur l'imagerie et le symbolisme publicitaire. L'Independent Group a cessé de se réunir sous la forme de séminaires à la fin de 1955, mais les collaborations ont continué sous la forme d'expositions, dont *This is Tomorrow* qui s'est tenue du 09 août au 9 septembre 1956 à la Whitechapel Gallery de Londres. Au sujet de l'histoire de l'Independent Group, voir notamment : Anne MASSEY, *The Independent Group : Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester, Manchester University Press, 1995 ; David ROBBINS (dir.), *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of the Plenty*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990.

⁶³⁴ Le terme « cultural continuum » est ensuite publié pour la première fois en 1955 dans un article de John McHale intitulé « Gropius and the Bauhaus », *Arts* 3, mars 1955. Rééd. in David ROBBINS (dir.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, *op. cit.*

⁶³⁵ Programme « Aesthetics problems of contemporary art », Tate Archive, Londres, fonds « Institute of Contemporary Arts, London », dossier « Lectures and Discussions Publicity Material TGA 955/1/7/34 ». Nous traduisons : « It has been evident for some time that a demand exists, outside the ICA, as well as within its membership, for a more general discussion of the aesthetics of contemporary art that can usually be found in English criticism, which, for sound reasons of its own, prefers to deal with particular and technical problems of one art at a time. (...) The course, taken as a whole (as it is intended to be taken) though not utterly exhaustive should give the serious student a general picture (though not a

Plus précisément, il s'agit d'examiner la création artistique au regard des bouleversements sociaux et sociétaux consécutifs à l'industrialisation croissante de la Grande-Bretagne après la guerre⁶³⁶. Les différentes interventions peuvent être résumées en deux approches, non exclusives l'une de l'autre. Une première, qui est celle de Richard Hamilton, Fello Atkinson et William Turnbull, St John Wilson, Johannes Brengelmann, adopte un point de vue volontiers scientifique en privilégiant l'analyse des porosités entre l'art et les outils scientifiques – principalement les structures mathématiques, et les formes qui peuvent en être déduites. Une deuxième approche, qui est celle de Reyner Banham, Toni del Renzio, Lawrence Alloway, Robert Melville, se veut plus historienne de l'art. Nourrie de sciences humaines et sociales, elle entend considérer ce que ces bouleversements induisent sur le statut des œuvres et leurs significations. L'intervention de Lawrence Alloway, intitulée « The Human Image », se développe en trois points : une première partie porte sur l'étude des facteurs du retour de la figuration humaine dans l'art contemporain ; une deuxième partie traite des nouvelles considérations de l'« homme » et du concept d'« image », sous l'influence conjointe du cinéma, de l'anthropologie et de l'archéologie dans les sociétés contemporaines ; une dernière partie dialectise les deux points précédents en montrant dans l'œuvre de Francis Bacon la synthèse d'images provenant des beaux-arts et de la culture populaire. Ce qui l'amène à conclure que « a fine art-popular art continuum now exists⁶³⁷ ». Au fil des années, Alloway va développer et affiner sa théorie⁶³⁸ en se tournant vers la sociologie et les théories de la communication alors émergentes. Ce qui donne lieu à une pensée singulière et complexe, qui entend considérer les rapports entre l'art et son contexte culturel et sociétal en termes de relations et d'échanges qui ne supposent pas la préséance d'un champ sur un autre. Les conséquences et les enjeux sont multiples⁶³⁹, et parmi eux se trouve la problématique centrale d'actualiser les outils théoriques de la critique d'art.

detailed one) of the problems confronting the plastic arts in the nineteen-fifties. »

⁶³⁶ Comme le souligne Valérie MAVRIDORAKIS : « Dans les années 1950 se développe en effet en Angleterre une politique consumériste fondée sur la croissance économique et le développement militaro-industriel. Le gouvernement conservateur entretient en outre une utopie techniciste promettant d'heureux lendemains à une société dynamique et avide des produits et des signes du progrès. » Voir Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, 2011, p. 15-16.

⁶³⁷ Nous traduisons : « à présent un continuum entre beaux-arts arts populaires existe ». Cité dans Victoria WALSH, « Lawrence Alloway. Pedagogy, Practice, and the Recognition of Audience, 1948-1959 », in Lucy BRADNOCK, Courtney J. MARTIN, Rebecca PEABODY (dir.), *Lawrence Alloway. Critic and curator*, Los Angeles, the Getty Research Institute, 2015, p. 9. Cette citation a été rapportée par Victoria Walsh à partir des archives de Lawrence Alloway : Lawrence Alloway Papers, Getty Research Institute, Los Angeles, acc. no. 2003.M.46, box 30, folder 5.

⁶³⁸ Principalement au travers de quatre textes, qui sont : « Personal Statement », *Ark*, n°19, mars 1957, p. 28 ; « The Arts and the Mass Media », *Architectural Design*, vol. 28, n°2, février 1958, p. 84-85 ; « The Long Front of Culture », *Cambridge Opinion*, n°17, 1959, p. 24-26 ; « Notes on Abstract Art and the Mass Media », *Art News and Review*, mars 1960, p. 12.

⁶³⁹ Notamment, le nivellement des hiérarchies entre l'art et les autres productions culturelles.

Dès 1957 dans son « Personal Statement »⁶⁴⁰ (cf. Annexes A, p. 20), Alloway enjoint à cette actualisation du fait des bouleversements que connaît la société anglaise d'après-guerre, poursuivant ainsi ce qu'il avait amorcé lors de son intervention dans le séminaire de l'IG de 1953. Il introduit son article par l'affirmation de sa position, qui est de refuser de séparer sa « consommation de la culture populaire » de sa « consommation des beaux-arts »⁶⁴¹, là où d'autres critiques cloisonnent ces deux domaines car ils jugent le deuxième plus « sérieux ». Il décrit les raisons qui le mènent à cette indifférenciation par un prisme générationnel. Ceux de sa génération intéressés par les arts visuels ont grandi avec les médias de masse, pleinement intégrés à leur environnement quotidien, là où la génération précédente a pu assister à leur avènement, constater l'avant et l'après et éprouver les changements qui en ont découlé. Par conséquent, la génération à laquelle appartient Alloway ne peut adopter le système de goût inculqué à celle de ses parents et professeurs, pétris de certitudes esthétiques. C'est ainsi que pour Alloway, le système critique hérité ne rend pas compte avec justesse de la réalité des œuvres contemporaines. Son plus grand tort est d'être fondé sur des termes, notions et concepts qui génèrent des analyses caractérisées par une distance esthétique excessive. Au sujet de la critique de Robert Fry et Herbert Read, il déclare :

Quand j'ai vu les œuvres d'art sur lesquelles ils écrivent j'ai trouvé que les œuvres restaient obstinément en dehors des systèmes dans lesquels elles étaient consignées. Forme sensible, design, vision, ordre, composition, etc., étaient vues comme des abstractions de niveau supérieur, flottant au-dessus des images comme des halos mal ajustés. L'effet de tous ces termes redondants était de faire disparaître l'œuvre d'art dans un excès de « distance esthétique »⁶⁴².

Pour Alloway, l'influence croissante des médias de masse et l'échec de l'esthétique traditionnelle se combinent pour déstabiliser les opinions fixées, tout en indiquant de

⁶⁴⁰ Lawrence ALLOWAY, « Personal Statement », *Ark*, n°19, mars 1957, p. 28 . Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 51-53.

⁶⁴¹ La culture populaire dont il est question dans la théorie d'Alloway n'indique pas une tradition qui relève du folklore, mais comme il le précise, il s'agit d'une culture « industrialisée, produite en masse ». Son pendant, les « beaux-arts », sont eux qualifiés d' « uniques, luxueux ».

⁶⁴² Lawrence ALLOWAY, « Personal Statement », rééd in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 52. Nous traduisons : « As I saw the works of art that they had written about I found the works remained obstinately outside the systems to which they had been consigned. Significant form, design, vision, order, composition, etc., were seen as high level abstractions, floating above the pictures like ill-fitting haloes. The effect of all these redundant terms was to make the work of art disappear in a excess of 'aesthetic distance'. »

nouveaux plaisirs. Ce contexte impose donc d'articuler les beaux-arts et les arts populaires. Pour ce faire, il écarte l'option qui serait celle d'une esthétique qui, même bienveillante, réunirait ces deux catégories dans un même système construit sur une échelle de valeurs – dont le « high » est les beaux-arts et le « low » les arts populaires. Ce parti-pris ayant pour points faibles d'ignorer la voie moyenne et ainsi de laisser de côté des œuvres remarquables⁶⁴³, mais aussi de perpétuer les cloisonnements et hiérarchies entre différentes productions culturelles. Alloway défend plutôt une approche qui ne soit pas fondée sur le principe de l'exclusion et qui envisage les beaux-arts et les arts populaires comme relevant d'un même ensemble culturel :

Aujourd'hui quand j'écris sur l'art (textes publiés) et les films (textes non publiés) je suppose que tous deux font partie d'un champ général de communication. Tous les types de messages sont transmis à tous types de publics par le biais d'une multitude canaux. L'art est une partie de ce champ ; une autre est la communication. Nous commençons à voir l'œuvre d'art dans un contexte changé, libéré du rideau de fer de l'esthétique traditionnelle qui séparait de manière absolue l'art du non-art. Dans le champ général des communications visuelles la fonction propre à chaque forme de communication et le nouvel éventail des similarités entre ces formes commencent seulement à être esquissés. Cela relève d'une démarche qui voit l'art en termes d'usage humain plus qu'en termes de problèmes philosophiques. Le nouveau rôle du spectateur ou consommateur, libre de se déplacer dans une société définie par les symboles, est ce sur quoi je veux écrire⁶⁴⁴.

Ainsi, dès 1957, Alloway énonce le socle de sa théorie critique, pensée à partir de sa considération aigüe des bouleversements que connaît la société. Principalement, l'augmentation démographique et la révolution industrielle, qu'il caractérise comme étant deux phénomènes qui ont changé le monde et induit de nouveaux usages culturels, argument qui devient un leitmotiv de ses articles. Il déduit que cette nouvelle réalité impose le renouvellement des outils de la critique qui, dans ses modèles traditionnels, est

⁶⁴³ Selon Alloway, si ce modèle permet de considérer Picasso d'un côté et la bande dessinée de l'autre, il échoue à prendre en compte des œuvres telles que le roman de Hamilton Basso *The View from Pompey's Head*, et l'art de Ben Shahn.

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 52-53. Nous traduisons: « Now when I write about art (published) and movies (unpublished) I assume that both are part of a general field of communication. All kinds of messages are transmitted to every kind of audience along a multitude of channels. Art is one part of the field ; another is advertising. We begin to see the work of art in a changed contexte, freed from the iron curtain of traditional aesthetics which separated absolutely art from non art. In the general field of visual communications the unique function of each form of communication and the new range of similarities between them is just beginning to be charted. It is part of an effort to see art in terms of human use rather than in terms of philosophical problems. The new role of the spectator or consumer, free to move in a society defined by symbols, is what I want to write about.»

en décalage avec les préoccupations de son époque et s'échine à perpétuer des schémas éculés. Il établit que ce renouvellement doit advenir par l'articulation de deux points fondamentaux, traités à pied d'égalité : le décroisement des catégories des beaux-arts et de la culture populaire, dorénavant pensés dans un même ensemble déhiérarchisé ; la prise en compte des pratiques culturelles contemporaines, d'où découle la valorisation du spectateur. Pour satisfaire aux ambitions de ce programme, Alloway échafaude un système critique qui emprunte aux théories de l'information.

Sa participation à l'exposition *This Is Tomorrow* organisée par l'Independent Group à la Whitechapel Gallery de Londres du 09 août au 9 septembre 1956, est exemplaire de l'élaboration de son système à partir des théories de l'information alors émergentes. *This Is Tomorrow* réunissait les propositions de douze groupes tous composés d'architectes et d'artistes, auxquels s'ajoutaient pour certains des écrivains et des critiques d'art⁶⁴⁵. Chaque groupe a proposé une intervention dans les espaces de l'exposition, réalisé une affiche, et conçu deux doubles-pages du catalogue. Le propos général de l'exposition était de donner un nouveau souffle au projet moderne de fusion entre les arts, en se détournant d'une approche qui est celle de la synthèse⁶⁴⁶. Dans son introduction au catalogue⁶⁴⁷, Lawrence Alloway s'inscrit en faux contre cette orientation qui, selon lui, conserve par trop le principe de spécificité des médiums et ne tend qu'à leur seule juxtaposition (cf. Annexes A, p. 13). Le parti-pris est plutôt d'assumer la rivalité et la complémentarité des propositions, qui étaient effectivement d'une grande disparité⁶⁴⁸. Dans cette même introduction, Alloway fait du visiteur le pivot de ce projet :

Ce spectateur devra recevoir, en plus de l'effet global, les messages concurrentiels des douze expositions, car bien sûr, les intentions de chaque groupe diffèrent de n'importe quel effet

⁶⁴⁵ Groupe 1 : Theo Crosby, William Turnbull, Edward Wright, Germano Facetti ; groupe 2 : Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker ; groupe 3 : J.D.H. Catleugh, James Hull, Leslie Thornton ; groupe 4 : Anthony Jackson, Sarah Jackson, Emilio Scanavino ; groupe 5 : John Ernest, Anthony Hill, Denis Williams ; groupe 6 : Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison et Peter Smithson ; groupe 7 : Ernő Goldfinger, Victor Pasmore, Helen Philipps ; groupe 8 : Richard Matthews, Michael Pine, James Stirling ; groupe 9 : Kenneth Martin, Mary Martin, John Weeks ; groupe 10 : Robert Adams, Frank Newby, Peter Carter, St. John Wilson ; groupe 11 : Adrian Heath, John Weeks ; groupe 12 : Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd, Toni del Renzio.

⁶⁴⁶ Il s'agit de proposer des alternatives aux recherches du « groupe Espace » qui tentait de dépasser la scission entre architectes et artistes pour aboutir à l'unité de l'art, au travers d'expositions en plein air qui ont eu lieu à Biot durant l'été 1954 et au parc national de Saint-Cloud à l'été 1955.

⁶⁴⁷ Lawrence ALLOWAY, « Introduction 1. Design as a Human Activity », in INDEPENDENT GROUP, *This is Tomorrow*, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 1956, n.p. Rééd. Iwona BLAZWICK, Nayia YIAKOUMAKI, *This is Tomorrow*, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 2011.

⁶⁴⁸ Sur l'histoire de l'exposition *This Is Tomorrow*, voir David ROBBINS (dir.), *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of the Plenty*, op. cit.

d'ensemble. Les expositions sont le résultat de choix faits en vertu de conditions humaines ordinaires et non de manifestations de lois universelles. La liberté des artistes et des architectes concernés est communiquée au spectateur qui ne peut se raccrocher à des réactions acquises convoquées par une image dans un cadre, une maison dans une rue, des mots sur une page. Pendant qu'il circule le visiteur devra s'adapter aux caractéristiques de chaque exposition (une marche à travers quatre cubes versus la vision de symboles humains dans un pavillon, et ainsi de suite). Ceci est un rappel sur la responsabilité du spectateur dans la réception et l'interprétation des nombreux messages au sein du réseau de communications de toute l'exposition⁶⁴⁹.

En cohérence avec ce présupposé d'Alloway, la proposition du groupe 12, auquel il participe aux côtés de l'architecte Geoffrey Holroyd et de l'artiste et écrivain Toni del Renzio, explore pleinement cette problématique de « la responsabilité du spectateur dans la réception et l'interprétation des nombreux messages ». Dans l'espace qui leur est dévolu, les membres du groupe 12 réalisent un tableau d'affichage (*tackboard*) sur lequel était présenté chaque jour un nouveau corpus composé de coupures de presse et d'images provenant de différentes sources. Il s'agit de concevoir :

Une leçon sur 'comment lire un tableau d'affichage', un tableau d'affichage étant une méthode pratique pour organiser le continuum visuel moderne en fonction des décisions de chacun⁶⁵⁰.

Ceci ne procède pas d'un simple didactisme, mais d'une démarche prospective qui tente de poser les premiers jalons d'une méthodologie modelée par les théories de l'information et de la communication. Dans les pages du catalogue qui leur sont dédiées, Alloway, Holroyd et del Renzio intègrent les reproductions de deux schémas empruntés à Wilbur Schramm, l'un des pionniers des études en communication (cf. Annexes A, p. 15). Schramm a publié

⁶⁴⁹ Lawrence ALLOWAY, « Introduction 1. Design as a Human Activity », in Independent Group, *This is Tomorrow*, *op. cit.*, n.p. Nous traduisons : « This spectator will have to receive, in addition to the overall effect, the competing messages of the dozen exhibits for, of course, the intentions of the individual groups differ from any total effect. The exhibits are the result of choices made under ordinary human conditions and not manifestations of universal laws. The freedom of the artists and architects concerned is communicated to the spectator who cannot rely on the learned responses called up by a picture in a frame, a house in a street, words on page. As he circulates the visitor will have to adjust to the character of each exhibit (a walk through four cubes versus the sight of human symbols in a pavilion, and so on). This is a reminder of the responsibility of the spectator in the reception and interpretation of the many messages in the communications network of the whole exhibition. »

⁶⁵⁰ Iwona BLAZWICK, Nayia YIAKOUMAKI, *This Is Tomorrow*, *op. cit.*, n.p. Nous traduisons: « The stand is intended as a lesson in « how to read a tackboard », a tackboard being a convenient method of organising the modern visual continuum according to each individual's decision. »

ces schémas dans son ouvrage daté de 1954, intitulé *The Process and Effects of Mass Communication*⁶⁵¹, afin d'expliciter ses analyses portant sur les différences entre le modèle de communication qui précède les médias de masse, et celui engendré par les médias de masse. Dans le premier cas, la chaîne de transmission d'un message entre l'émetteur et le récepteur est linéaire. Dans le deuxième cas, cette chaîne est rendue plus complexe par l'introduction de l'expérience, qui influe sur l'émission et la réception du signal. Ces deux diagrammes sont accompagnés de commentaires rédigés par les membres du groupe 12, précisant que toute communication est fondée sur la transmission de « signes » et que son efficacité repose sur la similarité des expériences de l'émetteur et du récepteur. Car « sans réponses instruites il n'y a pas de communication⁶⁵² ».

Ils poursuivent en objectant que toutefois, « les réponses instruites deviennent stéréotypées et éculées dans le temps et doivent être mises à jour⁶⁵³ ». Ils apportent ensuite la solution à ce problème – du moins idéalement – par le biais d'un tableau classificatoire, cette fois-ci emprunté à l'ingénieur en informatique Edmund C. Berkeley, publié en 1949 dans l'ouvrage *Giant Brains, or Machines That Think*⁶⁵⁴. Le tableau établit la correspondance entre les objets de communication existants, leurs canaux de diffusion respectifs et les émetteurs associés. Alloway, Holroyd et del Renzio le commentent en le présentant comme une proposition utile pour renouveler l'approche des arts visuels contemporains, car il offre la possibilité de se dégager des « réactions acquises » et héritées⁶⁵⁵. À partir de ces exemples, ils désignent les théories de la communication comme une ressource fertile pour décroiser les pratiques non plus selon les termes d'une « réconciliation de systèmes esthétiques spécialisés », mais comme « partie d'une activité humaine générale »⁶⁵⁶ :

⁶⁵¹ Wilbur SCHRAMM, *The Process and Effects of Mass Communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1954.

⁶⁵² Independent Group, *This is Tomorrow*, *op. cit.*, n.p.

⁶⁵³ *Idem.*

⁶⁵⁴ Edmund Callis BERKELEY, *Giant Brains, or Machines That Think*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 1949.

⁶⁵⁵ « Il y a toujours eu une variété dans les canaux disponibles pour la communication mais la technologie moderne a augmenté l'étendue de la communication et le public a augmenté en taille. Ce tableau indique un moyen d'organiser cette multiplicité de messages en se référant aux caractéristiques des différents canaux. En l'utilisant les arts visuels peuvent être répartis dans de nouvelles relations, libérés des réactions acquises en termes de composition, expérience, etc. » Independent Group, *This is Tomorrow*, *op. cit.*, n.p. Nous traduisons : « There are always been a variety of channels available for communications but modern technology has increased the scope of communication and the audience has increased in size. This chart suggests a way to organise this multiplicity of messages by reference to the characteristics of the different channels. By its use the visual arts can be set in new relationships, free of the learned responses of composition, experiment, and so on. » Iwona BLAZWICK, Nayia YIAKOUMAKI, *This Is Tomorrow*, *op. cit.*, n.p.

⁶⁵⁶ « Cette section de *This Is Tomorrow* constitue la base d'une collaboration entre architecte et artiste en tant que partie d'une activité humaine générale plutôt que comme la réconciliation de systèmes esthétiques spécialisés. » Nous traduisons : « This section of *This Is Tomorrow* represents the basis of collaboration between architect and artist as part of a general human activity rather than as the reconciliation of specialised aesthetic systems. » *Ibid.*

C'est la recherche en communication qui offre un moyen de parler des activités humaines (incluant l'art et l'architecture) sans les compartimenter. Jusqu'ici la définition classique de l'artiste et de l'architecte a limité leur productivité à des domaines restreints et incompatibles. C'est ce qui a rendu la collaboration difficile. Envisager l'art et l'architecture dans le cadre général des communications, en revanche, peut réduire ces difficultés par une nouvelle perception de ce qui est important⁶⁵⁷.

Avec l'exposition *This Is Tomorrow*, il est manifeste que les théories de l'information et de la communication offrent à Alloway un cadre théorique qui lui permet de penser l'art comme étant un élément intégré dans un système d'échanges et de relations entre des pôles multiples, parmi lesquels le spectateur⁶⁵⁸. Elles lui permettent ainsi d'amorcer une réponse à son appel au renouvellement des outils de la critique et au décloisonnement des pratiques.

3.4.2 La reconnaissance du spectateur : la force politique de l'art

La considération accrue du spectateur dans la théorie critique de Lawrence Alloway est sous-tendue par un projet sensiblement politique. En effet, sa réflexion méthodologique sur la critique d'art se fait à partir d'une analyse de la société, et dépasse le seul constat pour prétendre agir de manière conjointe sur ces deux fronts. Défaire les hiérarchies, contrecarrer le pouvoir abusif et mortifère exercé par la critique traditionnelle sur la création artistique ont pour pendant de bouleverser les privilèges et les cloisonnements entre catégories sociales. Cet horizon est manifeste dans de nombreux articles, notamment « The Arts and the Mass Media » publié en 1958 (cf. Annexes A, p. 35) :

⁶⁵⁷ *Idem*. Nous traduisons : « It is communication research which offers a means of talking about human activities (including art and architecture) without dividing them into compartments. Hitherto the conventional definition of the artist and architect has limited their efficiency to narrow mutually exclusive areas. It is this that has made collaboration difficult. Seeing art and architecture in the general framework of communications, however, can reduce these difficulties by a new sense of what is important. »

⁶⁵⁸ Dans le cadre de ses activités avec l'Independent Group, Lawrence Alloway poursuit ses recherches sur le rôle du spectateur lors de l'exposition *An Exhibit*. Organisée par Richard Hamilton, Victor Pasmore et Lawrence Alloway, elle s'est tenue du 13 au 24 août 1957 à l'ICA. Elle consistait en une installation faite à partir de panneaux de plexiglas colorés préfabriqués et accrochés au plafond, dont la disposition dans l'espace générait des différences de transparence et d'opacité. Le propos de cette exposition était fondé sur la participation active des visiteurs, sur lesquels reposait la totalité du dispositif. Dans le catalogue de l'exposition *This is Tomorrow*, il est significatif de constater que le groupe 12 décompose avec précision les éléments constitutifs de la muséographie adoptée, renvoyant ainsi à la démarche postérieure de *An Exhibit* qui est toute entière tournée vers la réflexion sur l'exposition et ses moyens. À propos de *An Exhibit*, voir Elena CRIPPA (dir.), *Exhibition, Design, Participation. « An Exhibit » 1957 and Related Projects*, Londres, Afterall Books, 2016.

L'augmentation de la population et la révolution industrielle qui l'a accélérée a, comme tout le monde le sait, changé le monde. Dans les arts, cependant, les idées traditionnelles ont persisté, pour limiter la définition des développements ultérieurs. Comme Ortega l'a montré dans *The Revolt of the Masses* : « aujourd'hui les masses exercent des fonctions dans la vie sociale qui coïncident avec celles qui semblaient jusque-là réservées aux minorités. » En conséquence l'élite, habituée à établir les normes esthétiques, a découvert qu'elle ne possédait plus le pouvoir de dominer tous les aspects de l'art. C'est dans cette situation que nous avons besoin de considérer les arts des médias de masse. Il est impossible de les voir clairement avec les codes esthétiques associés aux minorités qui ont des idées pastorales et de la haute société parce que l'art de masse est urbain et démocratique⁶⁵⁹.

La portée politique du projet d'Alloway est nourrie par d'intenses lectures en sciences humaines et sociales, et plus particulièrement en sociologie. Dans cet article, « The Arts and the Mass Media », il inscrit explicitement sa pensée dans la filiation de David Riesman, qui a publié en 1950 aux Etats-Unis avec Reuel Denney et Nathan Glazer, *The Lonely Crowd : A Study of the Changing American Character*⁶⁶⁰. Cet ouvrage a connu un succès exceptionnel⁶⁶¹ pour sa typologie des « personnalités de base » qui se manifestent au sein des sociétés en fonction des diverses conditions socio-économiques. Dans leur étude, Riesman, Denney et Glazer abordent en pionniers l'ère de la consommation de masse, en interrogeant la manière dont cette dernière est susceptible de changer les attitudes de la population à l'égard de la vie professionnelle tout autant que de la solidarité sociale, de l'activité politique et de la culture. La thèse de cet ouvrage est que l'humanité engagée dans la consommation de masse vit une « seconde révolution » économique, sociale, politique et culturelle qui fera table rase des valeurs, des relations économiques et sociales, et des régimes politiques apportés par la première révolution. Laquelle s'est étendue de la

⁶⁵⁹ Lawrence ALLOWAY, « The Arts and the Mass Media », *Architectural Design*, vol. 28, n°2, février 1958, p. 84-85. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 55. Nous traduisons : « The increase of population and the industrial revolution that paced it has, as everybody knows, changed the world. In the arts, however, traditional ideas have persisted, to limit the definition of later developments. As Ortega pointed out in *The Revolt of the Masses* : « the masses are today exercising functions in social life which coincide with those which hitherto seemed reserved to minorities. » As a result the élite, accustomed to set aesthetic standards, has found that it no longer possesses the power to dominate all aspects of art. It is in this situation that we need to consider the arts of the mass media. It is impossible to see them clearly within a code of aesthetics associated with minorities with pastoral and upper-class ideas because mass art is urban and democratic. »

⁶⁶⁰ David RIESMAN, Reuel DENNEY, Nathan GLAZER, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press, 1950.

⁶⁶¹ Un million d'exemplaires ont été vendus en dix ans, et cet ouvrage a fait l'unanimité des sociologues de tous pays. Son succès a débordé le seul milieu universitaire jusqu'à voir certains des termes essentiels de l'hypothèse de travail intégrer le vocabulaire commun. Le terme « the lonely crowd » (« la foule solitaire ») est en effet vite devenu une formule désignant la société urbaine moderne dans laquelle les individus se sentent aliénés. De même, deux des trois termes de la typologie des personnages proposés sont rentrés dans le langage commun, en l'occurrence « inner-directed » et « other-directed ».

Renaissance aux révolutions industrielles et politiques du XIXe siècle. Cette première révolution des sociétés préindustrielles est caractérisée par l'émergence d'un homme *inner-directed* (« intro-déterminé »). Ce type d'individu est modelé par la tradition, ses valeurs personnelles étant prescrites par des sociétés fortement hiérarchisées ainsi que par les relations de pouvoir au sein des classes, des milieux professionnels, des castes ou des clans. Ces valeurs se perpétuent de manière fixe et durable de génération en génération. Ce type d'individu est propre aux sociétés préindustrielles dont la démographie est limitée, ce qui permet que la transmission de valeurs personnelles ne soit pas concurrencée et transformée par d'autres forces sociales. La deuxième révolution s'amorce au début du XXe siècle et se développe rapidement avec le phénomène conjoint de l'industrialisation galopante et de l'explosion de la démographie. La densité de la population fait émerger le type d'individu *other-directed* (« extra-déterminé »), pour lequel la fidélité aux groupes primaires et aux schémas qui les caractérisent a moins d'importance. Sa vie est dorénavant modelée par les pairs et personnes qui lui ressemblent – en termes d'âge, de classe sociale etc. Il ajuste alors ses valeurs pour se conformer à ce groupe, ce qui donne lieu, contrairement aux sociétés préindustrielles, à un processus de changements constants. Riesman y voit notamment l'avènement d'un accroissement des possibilités de communications interpersonnelles, des libertés individuelles – ce qui s'accompagne aussi de l'incertitude et de l'anxiété – et d'une minoration des valeurs de travail au profit des loisirs.

Cette brève présentation des thèses de Riesman permet d'entrevoir la dette d'Alloway envers cette étude. À l'instar de Riesman, Alloway accorde dans ses analyses une grande importance à l'explosion démographique, qu'il ne cesse de rappeler en introduction de ses articles. Mais aussi et surtout, il retient le processus de décloisonnement et de déhiérarchisation qui lui est inhérent. Conjointement, Alloway s'inscrit dans la lignée de Riesman lorsqu'il reprend sa découpe chronologique d'une césure entre l'époque qui s'étend de la Renaissance à la première révolution industrielle, et celle de l'avènement de la consommation de masse⁶⁶². Toutefois, il s'écarte drastiquement de certaines des conclusions de Riesman. Là où ce dernier fait rapidement office de critique éclairé du conformisme de masse en stigmatisant les *other-directed* qui modèlent leurs comportements sur ceux de leurs pairs, Alloway en revanche voit dans la société de consommation de masse la possibilité d'une émancipation des individus. C'est dans une

⁶⁶² Notamment dans « The Arts and the Mass Media », *op. cit.*, et « The Long Front of Culture », *op. cit.*

acception positive et bienveillante qu'il en vient à désigner le public de « consommateurs ».

Dans « The Long Front of Culture »⁶⁶³, il aborde cette question de la dénomination du public, la plupart du temps subsumé par le terme de « public de masse », qu'il réfute car il est trop générique et méprisant. Il souligne en effet que le public se caractérise par une hétérogénéité des « capacités perceptives » des individus qui le composent, et poursuit :

De même, les mass media ne peuvent réduire quiconque à un consommateur abruti type. (...) Bien que les centres d'intérêt de publics divers ne soient pas forcément catégorisables dans le programme du pédagogue traditionnel, ils reflètent et influencent néanmoins la diversification qui accompagne l'industrialisation croissante⁶⁶⁴.

Ainsi, dans la théorie d'Alloway le terme « consommateurs » sert à qualifier la spécificité de la condition du public à l'âge de l'ère industrielle et des médias de masse. Dans son article daté de 1961 intitulé « Artists as Consumers », il la résume ainsi :

Le spectateur peut aller à la National Gallery le jour et au London pavilion la nuit, sans souiller la pyramide de haut en bas. La mobilité du spectateur, toutefois, n'est pas reconnue par la critique d'art et la théorie de l'art, qui est encore écrite à propos d'un point sur le continuum, et un point seulement⁶⁶⁵.

Cette valorisation des « consommateurs » est un élément central de la subversion qui sous-tend la notion de continuum. Alloway avance que le spectateur, à la condition qu'il adopte une approche interprétative de l'œuvre d'art, est en mesure de générer une signification des œuvres par un réseau d'association d'images, bien plus que par le recours aux normes du jugement esthétique qui sont elles fondées sur des formes canoniques du savoir, telles que l'histoire de l'art. Dans son système, la production de la valeur esthétique et culturelle est ainsi réassignée au spectateur individuel considéré comme un acteur légitime dans la création de la signification, au lieu d'être produite et transmise par le biais des intérêts des

⁶⁶³ Lawrence ALLOWAY, « The Long Front of Culture », *op. cit.* Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, *op. cit.*, p. 61-64.

⁶⁶⁴ Lawrence ALLOWAY, « Le front étendu de la culture », in Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁶⁵ Nous traduisons : « The spectator can go to the National Gallery by day and the London pavilion by night, without getting smeared up and down the pyramid (...) the spectator mobility... is not recognized by art criticism and art theory, which is still written about one spot on the continuum, and one spot only. » Lawrence ALLOWAY, « Artists as Consumers », *Image*, n°3, 1961, p.14-19. Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, *op. cit.*, p. 72.

spécialistes. Toutefois, il émet l'objection selon laquelle l'efficacité de ce modèle est soumise à l'ouverture d'esprit et à un haut degré d'instruction des spectateurs, dont la curiosité visuelle et la conscience historique sont cruciales pour atteindre l'objectif d'une lecture des objets à travers la culture contemporaine et historique, et ce par-delà la reconduction d'un schéma historique fixe. Ainsi pour Alloway, les « consommateurs » sont l'une des forces propices à instaurer une rupture avec le deux modèles formaliste et celui moderniste de l'appréciation de l'art, respectivement incarnés par Fry et Read⁶⁶⁶.

La notion de « consommateurs » n'est pas éloignée de celle qui caractérise la considération du public dans l'esthétique de l'information. Toutes deux supposent un même régime de réception critique qui articule l'activité du public et la minoration des attributions interprétatives et normatives du critique :

Il est indéniable que l'humaniste agissait autrefois comme un guide du goût, un leader d'opinion, et qu'il aspirait à conserver ce rôle. Désormais, son rôle se limite à influencer d'autres humanistes et non plus à guider la société. L'une des raisons de l'impuissance des humanistes à maintenir leur emprise sur les valeurs publiques (comme ils le faisaient au XIXe siècle à travers l'Université et le Parlement) tient à leur incapacité à manier la technologie qui transforme à la fois notre environnement et nos idées sur le monde et sur nous-mêmes à travers les mass media qui en sont le produit⁶⁶⁷.

Alloway approfondit la problématique du potentiel politique et émancipatoire de la condition des « consommateurs » en introduisant dans sa théorie le processus de feedback⁶⁶⁸. Notion centrale de la cybernétique – discipline qui se développe après la guerre et constitue le carrefour historique des théories de l'information et de la communication –, le feedback énonce un système de causalités circulaires contrôlées par une boucle de rétroaction. Cela implique que les actions à venir peuvent être continuellement ajustées et recalibrées à partir des actions passées. Il aborde explicitement ce phénomène en 1958 dans son article « The Arts and the Mass Media » :

⁶⁶⁶ Sa théorie a été étayée par la lecture de Erwin Panofsky, dont les écrits sur l'iconologie circulaient dans la presse anglaise à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Il en retient une définition de l'objet d'art en tant que forme d'une production culturelle plus large, définie par les conditions de réception sociale bien plus que par une intentionnalité esthétique.

⁶⁶⁷ Lawrence ALLOWAY, « Le front étendu de la culture », in Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Art et science-fiction : la Ballard Connection*, op. cit. p. 54.

⁶⁶⁸ La notion de feedback apparaît pour la première fois dans les études du mathématicien Norbert Wiener, dont l'ouvrage *The Human Use of Human Beings : Cybernetics and Society*, Boston, Massachusetts, Houghton Mifflin, 1950, a connu une réception importante.

Les médias de masse donnent des leçons perpétuelles sur l'intégration sociale, les jeux de rôle, l'usage de nouveaux objets, la définition des relations changeantes, comme David Riesman l'a montré. Un exemplaire clair peut être pris à partir de la science fiction. La cybernétique, un nouveau mot pour beaucoup de gens jusqu'en 1956, a été à la base d'histoires dans *Astounding Science Fiction*. La SF aide à assimiler les faits techniques croissants de ce siècle dans lequel, comme le déclare John W. Campbell, le rédacteur de *Astounding*, « Un homme apprend un modèle de comportement – et en cinq ans ça ne marche plus ». L'art populaire, en tant que tout, offre une imagerie et une trame pour contrôler les changements dans le monde ; tout ce qui change dans notre culture est le matériau des arts populaires⁶⁶⁹.

Le feedback est un phénomène qui suppose de générer des changements constants, et désigne un monde dans un état de flux perpétuel – ce qui n'est pas là non plus étranger à la théorie de Riesman et à son analyse des sociétés industrialisées. C'est ainsi que si la société de consommation est porteuse de changements sociétaux, cela n'est rendu possible, dans la théorie d'Alloway, que par d'incessantes relations entre les produits culturels et les consommateurs. Bien loin de souscrire à une vision téléologique et linéaire du progrès, Alloway construit une théorie du progrès et de l'émancipation sur la base d'allers-retours permanents entre les émetteurs et les récepteurs, résolument immanents aux sociétés.

Comme il l'a énoncé dans son texte « The Arts and the Mass Media »⁶⁷⁰, la science-fiction est pour Lawrence Alloway un objet privilégié pour l'étude du processus de feedback. Alloway a en effet accordé une importance cruciale à la science-fiction, dont il était un consommateur friand et une cheville ouvrière de sa légitimation par la publication de nombreux articles à ce sujet⁶⁷¹. Dans son texte daté de 1956, « Technology and sex in science fiction : a note on cover art »⁶⁷², il propose une étude iconographique de couvertures de revues de science fiction américaines – *Amazing Stories*, *Startling Stories*,

⁶⁶⁹ Lawrence ALLOWAY, « The Arts and the Mass Media », rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, op. cit., p. 57-58. Nous traduisons : « The mass media give perpetual lessons in assimilation, instruction in role-taking, the use of new objects, the definition of changing relationships, as David Riesman has pointed out. A clear example of this may be taken from science fiction. Cybernetics, a new word to many people until 1956, was made the basis of stories in *Astounding Science Fiction* in 1950. SF aids the assimilation of the mounting technical facts of this century in which, as John W. Campbell, the editor of *Astounding*, put it, 'A man learns a pattern of behaviour – and in five years it doesn't work'. Popular art, as a whole, offers imagery and plots to control the changes in the world ; everything in our culture that changes is the material of the popular arts. »

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷¹ Notamment : Lawrence ALLOWAY, « Technology and Sex in Science Fiction : A Note on Cover Art », in *ARK*, n°17, été 1956, p. 19 ; « The Robot and the Arts », in *Art News and Review*, vol. 8, n°16, septembre 1956, p. 1 ; « Science Fiction and Artifacts : Science Fiction Is Global Thinking's Pop Culture », *Arts Magazine*, vol. 43, n°3, 1968, p. 39.

⁶⁷² Lawrence ALLOWAY, « Technology and sex in science fiction : a note on cover art », rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, op. cit., p. 43-46.

Science Fiction Quarterly, *Astounding Science Fiction* – postulant que « l’iconographie du vingtième siècle n’est pas entre les mains des seuls artistes des beaux-arts »⁶⁷³. Son propos n’est pas celui d’étudier l’esthétique des couvertures, mais de soulever la question de leur fonction sociale. Il caractérise un premier groupe comme « exotique », c’est-à-dire des couvertures composées à partir d’un stéréotype récurrent qui est celui d’associer une femme dénudée, un héros, et un monstre ou un robot. Alloway inscrit ce principe d’association de termes opposés – notamment ceux de la jeune femme, de sa chair et de sa vulnérabilité, et ceux du robot métallique ou du monstre répugnant tous deux menaçants – dans la continuité de l’étrangeté surréaliste, rappelant par ailleurs l’intérêt des artistes surréalistes pour « King Kong ». Il poursuit en analysant ce thème traditionnel de la beauté et de la bête comme étant un levier d’introduction de l’érotisme au sein de sociétés urbaines qui précisément s’en défient. Le deuxième type de couverture qu’il identifie est celui de la couverture symbolique, telle que développée par *Astounding Science Fiction*, caractérisée par une iconographie technologique qui tend vers une dimension anthropologique. Elles ont là encore pour principe d’associer deux termes opposés, mais cette fois-ci du point de vue du développement technologique : navettes spatiales et vélos, cosmonautes et membres de tribus vêtus de peaux de bête, etc. Pour Alloway, ces couvertures sont symptomatiques de l’environnement technologique établi aux Etats-Unis. Mais surtout, par-delà sa possibilité de faire état de la culture d’une société donnée, la science fiction joue à son tour un rôle de premier plan dans le développement de cette dernière :

La science fiction seule n’oriente pas ses lecteurs dans une culture technologique et d’évolution rapide mais elle est importante parmi les canaux qui forment les attitudes (de même que les films – tels que *On The Threshold of Space*, les publicités, et les hebdomadaires comme *Time* et *Newsweek*.)⁶⁷⁴

Alloway conclut son article par l’affirmation suivante :

Alors, la science fiction aide à rendre existantes les idées nouvelles en les aidant à trouver leur place dans des contextes traditionnels ou en traduisant des concepts nouveaux en images

⁶⁷³ Nous traduisons: « the iconography of the twentieth century is not in the hands of the fine artists alone. » *Ibid*, p. 43.

⁶⁷⁴ Nous traduisons : « Science fiction alone does not orient its readers in a technological and fast-moving culture but it is important among the attitude-forming channels (along with movies – such as *On The Threshold of Space*, ads, and weeklies like *Time* and *Newsweek*). » *Ibid*, p. 45.

marquantes. Cela en vaut la peine et, dans l'ensemble, les artistes ne nous ont récemment donné aucune aide pour cette sorte de visualisation⁶⁷⁵.

La science fiction bénéficie ainsi d'un statut particulièrement valorisé par Alloway, car elle exemplifie ce qu'il appelle de ses vœux, à savoir des pratiques culturelles qui engagent l'esprit afin d'accomplir une tâche d'instruction sociologique :

La SF se caractérise parmi les arts populaires par son actualité exhaustive. Ce contenu est la sociologie du présent. C'est à propos de problématiques en cours⁶⁷⁶.

C'est au titre de ses articulations avec le contexte que la science fiction remplit une fonction politique et sociale, et qu'elle semble réussir là où les beaux-arts ont échoué. Bien que ce ne soit pas formulé dans cet article, il est possible de supposer que l'échec imputé par Alloway aux beaux-arts est inhérent à leur recherche d'autonomie. Un texte plus tardif sur le Pop Art daté de 1968⁶⁷⁷ permet d'aller dans ce sens. Alloway n'y définit pas le Pop Art à l'aune de son iconographie, mais bien à partir de relations d'échanges fertiles et fluides entre les beaux-arts et les éléments de culture populaire contemporaine. Le Pop Art chez Alloway est avant tout un mode de fonctionnement, qui est celui de la réalisation effective du continuum dans la pratique même des artistes, une porosité avec le monde contemporain qu'il nomme la « topicality », ou « actualité », laquelle doit être comprise comme le caractère d'« actes » accomplis dans le contexte d'une réalité historique.

3.4.3 Sur la *documenta 5*

Rôle du spectateur, distance envers les conceptions de l'autonomie esthétique de l'art et valeur épistémique des objets culturels sont des termes qui entrent en résonance avec les propositions de la *documenta 5*. Il est à souligner que les démarches de Lawrence Alloway et Harald Szeemann ont en commun un intérêt pour la science-fiction. Szeemann a en effet

⁶⁷⁵ Nous traduisons : « Science fiction, then, helps to give currency to new ideas by finding traditional contexts for them to belong in or by translating new concepts into memorable images. This is worth doing and, on the whole, the fine artists have given us no recent aid in this kind of visualizing. » *Ibid*, p. 46.

⁶⁷⁶ Nous traduisons : « SF is characterized among pop arts by its comprehensive topicality. This content is sociology as of now. It is about current problems. » Lawrence ALLOWAY, « Image of Tomorrow on a Planet with You », notes non paginées, Alloway Papers, box 26, folder 47. Cité dans Rebecca PEABODY, « Science fiction as muse », in Lucy BRADNOCK, Courtney J. MARTIN, Rebecca PEABODY (dir.), *Lawrence Alloway. Critic and curator, op. cit.*, p. 41.

⁶⁷⁷ Lawrence ALLOWAY, « Pop Art : The Words », *Auction*, vol. 1, n°5, février 1968, p. 6-9. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 81-87.

organisé en 1967 l'exposition *Science Fiction*⁶⁷⁸, qui est un précédent important pour la *documenta 5* – ces deux expositions ont en effet présenté un corpus hybride constitué d'œuvres et d'objets non artistiques, et ce afin d'examiner des phénomènes sociétaux contemporains⁶⁷⁹. La *documenta 5* a par ailleurs consacré toute une section à la science-fiction, organisée par Pierre Versins qui avait été l'un des collaborateurs pour l'exposition de 1968. Ces concordances invitent ainsi à considérer de près le compte-rendu publié par Alloway sur la *documenta 5*, dans le numéro d'octobre 1972 de la revue *Artforum* (cf. Annexes A, p. 50). Dans cet article, intitulé « “Reality”: Ideology at D5 »⁶⁸⁰, il loue les orientations de l'exposition qu'il résume comme étant de mettre à jour les « idéologies », c'est-à-dire les constructions culturelles et sociétales qui sous-tendent les objets et les œuvres. C'est à ce titre qu'il regrette que Jean-Christophe Ammann n'ait pu obtenir d'œuvres du Réalisme Socialiste pour sa section « Réalisme ». Le projet initial de juxtaposer des peintures soviétiques avec celles de l'hyperréalisme américain traduit selon Alloway les intentions profondes de la *documenta 5* :

(...) le contraste aurait été un paradigme de l'ensemble de l'exposition. Le communisme et le capitalisme aurait été clairement montrés comme étant derrière ces peintures ; les images auraient correspondu aux formes de la société. Le cadre idéologique de l'association est fondamental dans la pensée des organisateurs. L'hypothèse selon laquelle les idées ont une fonction sociale sous-tend leur projet ; leur « tendance à regarder derrière chaque signification et à l'entendre dans les termes de sa genèse »² est, en effet, un rejet de la dimension concrète de l'art qui s'est récemment exagéré vers une auto-suffisance.

² Karl Mannheim, *L'idéologie et l'utopie*, New York, 1936, p. 24⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ *Science Fiction* s'est tenue à la Kunsthalle de Berne du 8 juillet au 17 septembre 1967, puis du 28 novembre 1967 au 26 février 1968 au Musée des Arts Décoratifs de Paris, et enfin du 21 mars au 12 mai 1968 au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf.

⁶⁷⁹ Le corpus de l'exposition *Science Fiction* se composait de livres, bandes dessinées, jeux et jouets, robots, vaisselle, affiches, projections de films, créations de haute couture, et œuvres d'art. Ces objets étaient organisés en plusieurs sections thématiques : littérature, objets non identifiés, robots, humour, jeux et jouets, mode, bande dessinée, cinéma, véhicules spatiaux nouveaux, architecture, paysages autres, monstres, rencontres et menaces, affiches, arts plastiques. Le programme de *Science Fiction* était de faire le bilan des visions et représentations d'un futur proche, perceptible mais non encore réalisé. Le corpus devait permettre de témoigner de l'état d'esprit de l'époque, dans le cadre d'une démarche prospective sur l'imaginaire contemporain. Dans une interview avec Marlène Belilos pour l'émission « Carré bleu » diffusée à la Radio Télé Suisse romande le 28 septembre 1970, et intitulée « Au revoir monsieur Szeemann », Szeemann déclare au sujet des ambitions de l'exposition : « réunir toute l'imagerie, tous les témoignages sur cet au-delà qu'on soupçonne mais qu'on ne connaît pas encore. C'était plutôt un phénomène sociologique où l'art avait aussi sa place parce qu'il y avait quand même quelques artistes qui se sont occupés de la science-fiction. » Interview disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/carre-bleu/4443516-harald-szeemann.html>

⁶⁸⁰ Lawrence ALLOWAY, « “Reality”: Ideology at D5 », *op. cit.*

⁶⁸¹ Nous traduisons : « (...) the contrast would have been a paradigm of the show as a whole. Communism and capitalism would have been clearly stated to be behind these paintings ; the pictures would have corresponded to forms of society. The ideological basis of the pairing is fundamental to the organisers' thinking. The assumption that ideas function for social interests underlies their planning ; their « tendency to look behind every meaning and understand it in terms of its genesis »² is, in effect, a rejection of the concreteness of art recently exaggerated into self-sufficiency. ²Karl Mannheim,

De ce point de vue, il estime que les sections consacrées à des objets non-artistiques sont remarquables⁶⁸². Il reconnaît par ailleurs une concordance avec ses propres recherches sur le « fine art-pop-art continuum »⁶⁸³. Enfin il accrédite la portée politique de l'exposition, qui contribue à sa singularité. Après avoir cité l'étude des sociologues Peter L. Berger et Thomas Luckmann intitulée *The Social Construction of Reality*⁶⁸⁴, dans laquelle ils avancent que la réalité quotidienne apparaît objectivée avant qu'un individu n'en fasse l'expérience – c'est-à-dire que les objets ont été désignés comme tels en amont –, Alloway souligne :

C'est précisément par leur volonté de s'attaquer aux systèmes de signes « déjà objectifiés » et de les placer dans un contexte de relation avec d'autres signes, y compris ceux de l'art, que les organisateurs ont apporté leur contribution la plus intéressante à la situation actuelle de l'art des grandes expositions⁶⁸⁵.

Souscrivant ainsi au projet de la *documenta 5*, Alloway s'arrête de manière conséquente sur les débats qui ont entouré l'exposition, en se concentrant sur la problématique des revendications d'une autonomie de l'art. Après avoir retranscrit dans leur intégralité la déclaration de groupe et la lettre de Robert Morris, il affirme :

Les trois premiers points du manifeste sont une application de l'*Artists Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* qui est aimablement réimprimé en Allemand, Français et Anglais dans le catalogue de la Documenta, mais c'est aussi une déclaration de l'autonomie

Ideology and Utopia, New York, 1936, p. 24. » *Ibid*, p. 31.

⁶⁸² Sections « Utopie et planification », « Publicité », « Iconographie sociale », « Propagande politique », « Réalisme trivial, réalisme emblématique », « Imagination et piété ». Alloway se montre toutefois très insatisfait par la section « Science Fiction », déplorant que Versins ait choisi un corpus beaucoup trop ancré dans la tradition des « merveilles » héritée du XIXe au lieu de centrer son propos sur une imagerie aux préoccupations plus actuelles – l'homme-machine, les thèmes du contact culturel et des contrastes technologiques –, regrettant que Versins réduise la science fiction à de la farce, et enfin, que ce dernier approche les productions de la science fiction comme anonymes, dénuées d'artistes.

⁶⁸³ « (...) le sujet est celui de l'environnement de l'homme fait d'artefacts et de symboles, de culture dans le sens anthropologique. C'est une reconnaissance des systèmes de signe du quotidien et de leurs interconnexions avec la perception humaine. (...) À l'éloge du quotidien de Lefebvre peut être ajoutée ma formulation d'un « fine art-pop-art continuum » qui a été proposée pour comprendre tout à la fois les expériences esthétiques fugitives et celles sur le long terme sans hiérarchisation prématurée. Documenta exprime une perception exceptionnelle de la simultanéité de la culture ». *Ibid*, p. 32.

Nous traduisons : « (...) man's environment of artifacts and symbols, culture in the anthropological sense, is the subject. It is a recognition of everyday sign systems and their interconnections in human perception. (...) To Lefebvre's eulogy of the everyday can be added my formulation of a « fine art-pop-art continuum » which was proposed to contain both fugitive and long-term esthetic experiences without premature ranking. Documenta conveys an exceptional sense of the simultaneity of culture ».

⁶⁸⁴ Peter L. BERGER, Thomas LUCKMANN, *The Social Construction of Reality*, New York, Random House, 1966.

⁶⁸⁵ Nous traduisons : « It is precisely by their willingness to tackle « already objectified » sign systems and set them into a context of relationship with other signs, including those of art, that the organizers have made their most interesting contribution to the present state of the art of big exhibitions. » ALLOWAY Lawrence, « "Reality": Ideology at D5 », *op. cit.*, p. 32.

artistique. La notion de contrôle absolu de l'œuvre engage un artiste dans le commissariat sans fin de son propre travail, tentation qui est celle de tout un chacun lorsque l'œuvre revendique de produire un effet de levier. En l'état il est peu probable que le manifeste soit soutenu par de nouveaux artistes, et les signataires géreront leurs propres affaires à partir de la force, tel que c'est apparu dans le cas de six d'entre eux avec Documenta. Chacun compatit avec les artistes qui veulent limiter l'interprétation abusive de leur art mais, d'un autre côté, je ne pense pas que les artistes épuisent la signification de leur propre travail ou déterminent son intérêt ; une fois réalisées les œuvres d'art ont un public tout autant qu'une fonction personnelle. Je ne vois pas à quels abus la dernière revendication d'une divulgation des financements permettra de mettre un terme ; cela semble être un réflexe de méfiance institutionnelle qui accompagne le postulat d'autonomie⁶⁸⁶.

Par ce compte-rendu de la *documenta 5*, ainsi que par l'examen des enjeux de la notion de « continuum fine art-pop art », il est ainsi possible d'éclairer les nombreux points de convergence entre le propos de la *documenta 5* et les recherches de Lawrence Alloway. L'exposition de Cassel et la théorie d'Alloway partagent, bien que sur des fondements théoriques différents, une même saisie de la capacité de l'art à générer de la connaissance sur les sociétés contemporaines. Bien plus que de simples symptômes ou documents sur les sociétés, les œuvres sont certes comprises comme les produits d'une société donnée, mais aussi dotées du potentiel d'agir sur cette dernière. Ce potentiel est pensé par le biais d'un troisième terme indissociable des deux premiers, qui est le public. Ces échanges constants et non hiérarchisés entre l'art, son contexte et son spectateur constituent le socle de la valeur épistémique attribuée à l'art. Dans ce système, quelle est la place du critique et du commissaire d'exposition ? Alloway a été soucieux de répondre à cette question.

⁶⁸⁶ Nous traduisons : « The first three points of the manifesto are an application of the *Artists Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* which is obligingly reprinted in German, French and English in the Documenta catalogue, but it is also a statement of artistic autonomy. The notion of absolute control of the work commits an artist to endless curating of his work, a temptation that comes to everybody when their work is sufficiently in demand to provide leverage. As such the manifesto is unlikely to command much support from new artists and the signatories will, as occurred immediately in the case of six of them with Documenta, make their own deals on the basis of strength. One sympathizes with artists wanting to curb reckless interpretation of their art but, on the other hand, I don't think that artists exhaust the meaning of their own work or determine its interest ; once done works of art have a public as well as a personal function. I don't see what abuses the final demand for public disclosure of financing is supposed to put an end to ; it seems a reflex of the institutional distrust that accompanies the assumption of autonomy. » *Ibid*, p. 31.

3.4.4 Le critique comme « usager de l'art »

La recherche de Lawrence Alloway sur l'actualisation des outils de la critique, amorcée en 1954, se développe dans les années 1960 vers une réflexion portant sur les modalités d'exercice de la critique. Pour rappel, sa notion de continuum élargit considérablement le territoire de l'œuvre d'art, indissociable du contexte dans lequel elle a été produite mais aussi des autres objets culturels qui l'entourent. Bien loin de dissoudre l'art dans un ensemble indifférencié, l'ambition de cette notion est de permettre de prendre en compte de manière satisfaisante car non normative la multiplicité des pratiques artistiques émergentes. Elle permettrait au critique d'assurer une veille attentive et lucide sur l'actualité de l'art. Ce qui donne lieu de la part d'Alloway à une compréhension de sa tâche de critique d'art comme étant d'investir cette pluralité⁶⁸⁷, et pose la question concomitante des moyens favorables pour s'en emparer. Dans son article daté de 1968, intitulé « Art and the Expanding Audience », il affirme :

Aujourd'hui les critiques d'art sont confrontés aux problèmes conjoints de (a) une quantité inédite (d'œuvres et d'artistes) et (b) une multiplicité (de styles possibles). Leur sujet est devenu incontrôlable ; ses frontières ne sont plus claires et son volume n'est plus compact. (...) L'ampleur générale du savoir a affaibli l'autorité du critique individuel, qui restera inconnu ou mal interprété hors du diamètre effectif de ses idées. En fait, le public est bien plus large qu'auparavant, mais un consensus est un résultat plus difficile à obtenir. Un réseau d'informations et d'opinions a remplacé le désir de normes uniformes validées qui motivait les critiques précédents⁶⁸⁸.

À son tour, Alloway prend position contre l'exercice de la critique hérité de Clement Greenberg. Bien que dans un premier temps intéressé par sa méthode formaliste, il prend rapidement ses distances suite à son voyage aux Etats-Unis en 1958, à l'occasion duquel il rencontre Greenberg et commence à envisager des discordances entre sa théorie et la

⁶⁸⁷ En témoigne la diversité des sujets qu'Alloway aborde au fil de ses textes : l'expressionnisme abstrait, le pop art, l'assemblage, le land art, le photoréalisme, les happenings, Fluxus et le mail art, ainsi que le cinéma et la science fiction.

⁶⁸⁸ Lawrence ALLOWAY, « Art and the Expanding Audience », *The Venice Biennale 1895-1968 : From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968, p. 121-131. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, op. cit., p. 137-145. Nous traduisons : « Art critics are now faced with the linked problems of (a) unprecedented quantity (of works and artists) and (b) multiplicity (of possible styles). Their subject has become uncontrollable ; its boundaries are no longer clear and its scale is no longer compact. (...) The global scale of knowledge has weakened the authority of the individual critic, who will be unknown or misinterpreted beyond the effective diameter of his ideas. In fact, the audience is far larger than formerly, but consensus is harder to obtain as a result. A network of information and opinion has replaced the drive for uniform validated standards which motivated earlier critics ».

réalité de l'art new-yorkais qu'il est alors en mesure de constater. La rupture est consommée en 1961, date à laquelle il s'installe à New York. Son expérience plus durable de la scène artistique américaine l'invite à percevoir la critique de Greenberg comme sélective et partisane. À la différence de la téléologie de Greenberg qui suppose un mouvement perpétuel de l'art moderne vers la planéité et la délimitation de cette planéité, le leitmotiv d'Alloway est la « topicality ». Nigel Whiteley a commenté cette notion comme désignant une référence à l'actualité, un commentaire social, l'exploration de thèmes et idées contemporains, ou encore une compréhension culturelle⁶⁸⁹. Toutes qualités qu'Alloway reconnaissait dans l'œuvre de William Hogarth⁶⁹⁰. Par sa notion de « topicality », il s'oppose ainsi au système greenbergien qu'il juge hanté par la séparation traditionnelle entre un art supérieur clos et une culture populaire, et dont le récit linéaire évacue toute diversité au profit de la simplification historique. Il défend au contraire la nécessité pour le critique de concéder à la contingence de sa vocation et de son historicité, qui est résolument synchronique. En 1973, il définit son approche de « short-term art history », qu'il décrit comme « une histoire provisoire, expérimentale, telle-que-je-la-vois-dans-le-moment-présent⁶⁹¹ ».

Pour Alloway, les enjeux de la prise en compte de la diversité artistique sont par ailleurs indissociables de la fin d'une critique fondée sur le jugement et la discrimination, et construite sur des relations contestables entre les artistes et les critiques. En effet, dans ce système les critiques ont pour tâche de défendre les artistes. Or, il estime que cette position partisane dessert les artistes. Dans un essai plus tardif, publié en 1975 et intitulé « De Kooning : Criticism and Art History »⁶⁹², il revient sur les relations entre les critiques Thomas Hess et Harold Rosenberg, et l'artiste Willem de Kooning. Selon lui, elles relèvent de ce qu'il nomme une « prolongation d'une critique primitive », qui « tend à arrêter le

⁶⁸⁹ Nous traduisons : « It could refer to up-to-dateness, social commentary, the exploration of current themes and ideas, or cultural understanding. » Nigel WHITELEY, *Art and Pluralism : Lawrence Alloway's Cultural Criticism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, p. 461.

⁶⁹⁰ Lawrence Alloway a écrit une biographie non publiée sur William Hogarth. Ce projet était une commande passée en 1949 par l'éditeur Phaidon, et Alloway s'y est consacré jusqu'en 1951. Son intérêt pour Hogarth portait sur le goût de l'artiste pour les outils industriels de reproduction émergents et sa position subversive vis-à-vis de l'élite culturelle. Son ouvrage entendait réhabiliter Hogarth en défendant ses qualités d'érudit. À ce sujet, voir Victoria WALSH, « Lawrence Alloway. Pedagogy, Practice, and the Recognition of the Audience, 1948-1959 », in Lucy BRADNOCK, Courtney J. MARTIN, Rebecca PEABODY (dir.), *Lawrence Alloway. Critic and curator, op. cit.*, p. 9-25.

⁶⁹¹ Nous traduisons : « provisional, tentative, as-I-see-it-at-the-present-moment history », cité dans James L. REINISH, « An Interview with Lawrence Alloway », *Studio International*, vol. 186, n° 958, septembre 1973, p. 63.

⁶⁹² Lawrence ALLOWAY, « De Kooning: Criticism and Art History », *Artforum*, vol. 13, n°5, janvier 1975. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 231-239.

point de vue à celui que l'auteur a pris pour commencer son sujet, et ainsi perpétuer des idées qui deviennent éculées.⁶⁹³» La loyauté d'un critique envers un artiste est ainsi néfaste à la prospection critique et à son renouvellement, et par conséquent à l'élucidation de l'art. Lors de sa contribution pour un congrès intitulé « The Critic and the Visual Arts » en 1965 (cf. Annexes A, p. 39), Alloway se prononce déjà sur le rôle que le critique doit occuper vis-à-vis de l'art, en revenant explicitement sur la figure du critique « engagé » et les insuffisances qu'elle suppose :

Les mots « implication » et « engagement », les débris verbaux d'idées pertinentes dans les années 1940, fonctionnent de manière tyrannique aujourd'hui. Un critique est engagé si l'on connaît qui il aime et que l'on peut compter sur sa loyauté ; ou un critique est impliqué s'il s'entretient avec les artistes dans leur atelier, afin de connaître l'histoire de l'intérieur. La critique d'art, toutefois, n'est ni le maintien de positions établies ni une obéissance religieuse. Ainsi, cette pression à être engagé se résume le plus souvent à la restriction de la liberté du critique à écrire pour lui-même. Rosenberg et Greenberg utilisent tous deux la critique d'art pour instaurer des positions élitistes, qu'ils ont définies il y a déjà plusieurs années. Comme il serait agréable de les voir écrire de manière inattendue ou improbable (c'est-à-dire, avec davantage d'informations). Face à une critique d'art occupée par des actes de défense et de préservation, la diversité et la liberté de l'art sont toujours des sujets ouverts⁶⁹⁴.

Alloway pointe ce qu'il perçoit comme étant les écueils d'une position critique qui pense la préséance des artistes sur les œuvres. Il souhaite davantage se confronter à la diversité des pratiques artistiques, tout en s'efforçant de respecter une position non surplombante, non réductrice, non instrumentalisante, prospective, tournée vers l'élucidation des développements les plus récents de la création artistique, et ce dans la considération de ses manifestations les plus hétérogènes. Toujours en 1965, il écrit :

⁶⁹³ *Ibid*, p. 236. Nous traduisons : «it is the prolongation of early criticism (...) It tends to arrest opinion at the writer's point of entry into the subject, and so perpetuate ideas past their point of usefulness. »

⁶⁹⁴ Lawrence ALLOWAY, « The Critic and the Visual Arts », in actes du « 52nd Biennial Convention of the American Federation of Arts », Boston, avril 1965, New York, October House, 1965. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 110-111. Nous traduisons: « The words « engagement » and « commitment », the verbal debris of ideas cogent in the 1940's, function oppressively today. A critic is committed if you know who he likes and if he can be counted on to stay with it ; or a critic is engaged if he is interviewing artists in their studio, to get the inside story. Criticism, however, is neither the maintenance of established positions nor passivity before the oracle. Thus, the pressure for engagement often results merely in the constriction of the critic's freedom to write for himself. Rosenberg and Greenberg both use art criticism in the administration of elite positions, the terms of which were arrived at some years ago. How pleasant it would be if they were to write unexpectedly or improbably (that is to say, with increased information). Instead of criticism occupied in acts of defense and preservation, the diversity and freedom of art are still open topics.»

Les critiques, dans l'ensemble, ne sont pas tentés d'essayer de traiter de l'abondance de la scène artistique. Leur tendance, au contraire, est d'élaborer de drastiques stratégies simplificatrices pour réduire la scène trépidante à de la congruence. Ici sont exemplaires Clement Greenberg et Harold Rosenberg, les deux critiques dont le travail compte le plus à New York. Tous deux rejettent la densité de la scène artistique et argumentent en faveur d'une esthétique très restreinte. (...) Tous deux sont des écrivains occasionnels, qui travaillent en fonction de la demande du moment, avec des essais et des compte-rendus, en commentant la situation en cours. Lorsque leurs livres sont publiés, ils ne sont que des versions éditées et révisées des articles précédents épars. (...) Un postulat basiquement simple, comme l'autonomie interne de l'art chez Greenberg, ou le processus existentialiste de l'œuvre chez Rosenberg, est appliqué sommairement, mais souvent ; la répétition plus que la discussion approfondie caractérise leur critique⁶⁹⁵.

Ce qui invite à revenir sur certaines insuffisances du régime de l'information qui, en se concentrant sur les pratiques du document et sur sa vocation à diffuser le « discours *de l'art* », échoue à prendre en charge les démarches artistiques qui ne sont pas spécifiquement adossées au document, et tout particulièrement celles qui procèdent de la représentation⁶⁹⁶.

L'articulation alternative que propose Alloway entre la notion d'information et le système marchand-critique est fertile pour approfondir ces questions. Dans le sillage de son recours aux théories de l'information et de la communication, il développe une définition du « monde de l'art » à partir de la notion de « réseau » (*network*), qui suppose la dissémination et l'interaction d'informations. Dans son article intitulé « Art and the Communications Network » daté de 1966⁶⁹⁷, Alloway s'exprime sur les débats relatifs à la diffusion accrue de l'art (par le biais des galeries, des musées, des biennales) et de ses

⁶⁹⁵ *Ibid*, p. 109. Nous traduisons: « Critics, by and large, are not tempted to try and handle the abundance of the scene. Their tendency, on the contrary, is to work out drastic simplifactory strategies to reduce the hectic scene to congruence. Apposite here are Clement Greenberg and Harold Rosenberg, the two critics whose work counts for the most in New York. Both of them reject the crowdedness of the scene and argue for a very restricted aesthetic. (...) Both are occasional writers, who work according to the demand of the moment, with essays and reviews, commenting on the current situation. When their books come out, they are edited and uprdated versions of the scattered earlier articles. (...) A basically simple premise, like the internal autonomy of art in Greenberg, or the existentialist process of work in Rosenberg, is applied briefly, but often ; repetition rather than extended discussion characterizes their criticism.»

⁶⁹⁶ Ce dont Ursula Meyer est par ailleurs particulièrement consciente dans sa préface à *Conceptual Art*, dans laquelle elle spécifie que le régime critique de l'information n'est valide que pour les seules pratiques conceptuelles. Voir Ursula MEYER, « Introduction », *Conceptual Art, op. cit.*, p. VII-XX.

⁶⁹⁷ Lawrence ALLOWAY, « Art and the Communications Network », *Canadian Art*, n° 100, janvier 1966, p. 35-37. Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 113-119.

reproductions (par les livres, les revues et les catalogues), et au phénomène qui lui est corollaire de l'élargissement du public de l'art (cf. Annexes A, p. 43). Il s'attaque notamment aux positions défendues par Edgar Wind et Harold Rosenberg qui, dans leurs ouvrages respectifs *Art and Anarchy*⁶⁹⁸ et *The Anxious Object : Art Today and its Audience*⁶⁹⁹, déplorent non seulement la mobilité des œuvres originales dans le cadre d'expositions temporaires mais aussi le fait que les reproductions des œuvres supplantent leur expérience directe. Alloway voit dans ces analyses l'expression manifeste d'une critique d'art conservatrice qui réduit la valeur de l'œuvre à sa seule présence originale, et s'oppose de ce fait aux techniques de reproduction. Il interprète ces réticences comme étant sous-tendues par différentes raisons :

Esthétisme (l'isolement de l'œuvre d'art de l'expérience quotidienne), snobisme (seule une minorité peut être capable de répondre à ce qui est vraiment Grand), et existentialisme (par lequel vous n'avez pas ce que vous pensiez avoir)⁷⁰⁰.

Selon Alloway, ces réticences sont par ailleurs nourries par une considération distordue de ce qui est présenté comme étant une crise moderne, laquelle est en fait solidement ancrée dans l'histoire de la reproduction et de la diffusion de l'art, du XVe siècle jusqu'au « musée imaginaire » d'André Malraux. Par ce rappel historique, il contourne les arguments des opposants à la circulation des œuvres en concluant, au sujet des techniques de reproduction et des expositions temporaires dans des contextes autres que ceux de la destination première des œuvres – églises ou palais :

Toutes deux sont des canaux qui emportent l'œuvre d'art hors de son contexte original, que ce soit celui de sa création ou de son lieu de propriété, vers une situation ouverte. L'art est diffusé dans un monde éclaté et non hiérarchique. Comme les idées, les œuvres d'art se sont séparées de leurs auteurs : l'œuvre d'art entre en contact avec des étrangers⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ Edgar WIND, *Art and Anarchy*, Londres, Faber & Faber, 1963.

⁶⁹⁹ Harold ROSENBERG, *The Anxious Object : Art Today and its Audience*, New York, Horizon Press, 1964.

⁷⁰⁰ Lawrence ALLOWAY, « Art and the Communications Network », rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic, op. cit.*, p. 116. Nous traduisons : « [The restrictions are variously compounded of] aestheticism (the isolation of the work of art from every-day experience), snobbery (only a minority can be expected to respond to what is really Great), and existentialism (in which what you thought you have you do not have.) ».

⁷⁰¹ Nous traduisons : « Both are channels which carry the work of art out of its original context, either of creation or ownership, into an open situation. Art is spread in an exploded and non-hierarchical world. Like ideas, works of art become separated from their originators : the work of art reaches strangers ». *Ibid*, p. 116.

Alloway affirme ainsi une position qui envisage la circulation des œuvres, et notamment leur reproduction sur des supports imprimés, comme étant un phénomène historique qui a les vertus de décloisonner les publics de l'art mais aussi de déconstruire les présupposés qui portent aux nues les valeurs d'originalité et d'unicité des œuvres. Sur ce point précis, ses parti-pris ont en commun avec les « catalogues-expositions » de Seth Siegelaub. Avec toutefois une différence de taille, qui tient au statut des reproductions. Dans le cas de Seth Siegelaub, la notion même de « Primary Information » porte sur la possibilité de diffuser des œuvres, qui ont certes la spécificité d'être reproductibles et déstabilisent les notions d'originalité et d'unicité, mais restent des œuvres à part entière. Dans le cas de Lawrence Alloway, il s'agit de défendre la diffusion de reproductions d'œuvres, dont le statut est bien celui d'un document second à l'œuvre. Toutefois, le caractère subversif de la position d'Alloway vis-à-vis des normes établies du système marchand-critique n'a rien à envier à Seth Siegelaub :

(...) une fonction du réseau des communications a été d'affaiblir le fondement absolutiste et idéaliste sur lequel repose tant d'esthétiques dont nous avons hérité. L'abondance de l'art du présent (et du passé) et l'efficacité du réseau des communications rendent plus difficiles le maintien d'une croyance en un consensus d'une opinion d'*élite* sur laquelle la critique d'art s'est ouvertement ou secrètement appuyée. La stratégie typique d'un critique d'art aujourd'hui est de chercher des moyens pour réduire la quantité d'art que le réseau traite si facilement. Les principales solutions sont de découvrir une tradition indispensable, grandiose, « véritable », ou de déconcerter le grand public. En opposition à ces simplifications se trouve le fait que l'effet du réseau des communications n'a pas été d'induire de la conformité mais, au contraire, de maintenir la diversité. La vérité est que les pèlerinages vers les objets uniques et la simultanéité des reproductions ne sont pas des énoncés antagonistes ; le cliché en couleur ne détruit pas l'original, sauf dans les hypothèses des auteurs conservateurs. La seule chose qui ait été endommagée par le réseau est l'hypothèse d'une valeur fixe dans les plaisirs d'une minorité⁷⁰².

⁷⁰² Nous traduisons : « It follows that a function of the communications network has been to weaken the absolutist and idealist basis on which so much of our inherited aesthetics rests. The abundance of present (and past) art and the efficiency of the communications network make it harder to maintain belief in the consensus of *élite* opinion in which art criticism has openly or covertly relied. The typical strategy of an art critic today is to look for ways to reduce the quantity of art which the network handles so easily. The main solutions are by discovering a central, grand, main, « real » tradition, or by outwitting the mass audience. In opposition to these simplifications is the fact that the effect of the communications network has not been to induce conformity but, on the contrary, to maintain diversity. The truth is that pilgrimages to unique objects and the simultaneity of reproductions are not antagonistic states ; the colour plate does not destroy the original, except in the assertions of conservative writers. All that has been damaged by the network is the assumption of fixed value in minority pleasures ». *Ibid*, p. 117-118.

Le terme « information » dans la théorie d'Alloway ne désigne donc pas une éthique qui s'associe au « discours *de* l'art », mais répond aux tâches de prendre en charge la coexistence de diverses pratiques artistiques dans une même période et de contrecarrer les fondements élitistes du système critique en vigueur. Alloway a investi ce terme par une compréhension fouillée des théories de l'information et de la communication, qui l'ont amené à penser l'art et la condition de l'art en termes de relations et d'échanges avec un contexte et des usagers, et à parier sur sa portée politique au titre de sa fonction épistémique. Les théories de l'information ont elles aussi connu une réception importante et manifeste dans les démarches de Lucy Lippard, Seth Siegelaub et Kynaston McShine. Dans leurs cas, il s'agit principalement des études de Marshall McLuhan, qui ont été investies à partir de l'emprunt de sa célèbre formule « le message c'est le médium », pour accompagner leurs usages du document en tant qu'économie collective propice à faire émerger les œuvres et les contenus critiques. Leurs démarches sont conduites sur le modèle d'un dialogue entre deux champs distincts que sont l'art et le politique, lequel préserve l'autonomie de l'art. Là où, au contraire, Alloway articule les études en information et en communication avec la sociologie pour penser un décloisonnement de l'art et sa complète intégration dans un contexte. Mais surtout, il ne pense pas sa position de critique comme étant celle d'un témoin, ni même d'un complice – alors que ses activités et collaborations avec les artistes de l'Independent Group laissent envisager une complicité réelle –, mais comme celle d'un usager. C'est-à-dire, un sujet qui se situe certes à l'intérieur du monde de l'art, prend connaissance des œuvres dans l'atelier, entretient une grande proximité avec les artistes, mais afin d'acquérir une connaissance approfondie de leurs références⁷⁰³ pour ouvrir à l'analyse et à l'interprétation. En cohérence avec son système, il s'applique à lui-même sa théorie de la réception en investissant le phénomène de feedback comme ressort du discours critique :

L'esthétique, au lieu d'être le résultat d'une opération d'un sens particulier, comme le Fry le croyait – une opération séparée des autres fonctions humaines – peut être confondue avec la scène du moment. C'est une prise de distance avec l'esthétique normative, qui existe comme un ensemble de règles qui doivent être éprouvées avec relativement peu d'objets. Dans un sens c'est la conversion de l'esthétique comme langage (*langue*) en discours (*parole*), dans

⁷⁰³ Position qu'il affirme dans un article tardif daté de 1974, intitulé « The Function of the Art Critic », *NYU Education Quarterly*, New York, vol. 5, n°2, hiver 1974, p. 24-28, mais qui est déjà celle sous-tendue dans son article de 1961 « Artists as Consumers », *op. cit.*

le sens de F. de Saussure. C'est-à-dire, une esthétique des usages, de l'actualisation, bien plus qu'un système théorique⁷⁰⁴.

En revendiquant l'esthétique, et, est-il possible de le supposer, la critique comme une parole⁷⁰⁵ et une actualisation, Alloway affirme une approche qui donne la faveur à des analyses de l'art en fonction d'un contexte donné. Il affirme ainsi les critères de la contingence et de la variabilité, en lieu et place d'un système théorique qui suppose la clôture du domaine de l'art et aboutit à des prescriptions normatives. Il énonce aussi, en revendiquant un usage, la possibilité de parler par les œuvres et à partir d'elles. Il propose ainsi une critique qui se situe entre témoignage et jugement, c'est-à-dire qui assume la possibilité de se prononcer sur l'art, sans pour autant l'insérer dans un système théorique préconçu.

⁷⁰⁴ Lawrence ALLOWAY, « Anthropology and art criticism », *Arts Magazine*, vol. 45, n°4, février 1971, p. 22-23. Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, op. cit. p. 175. Nous traduisons : « Aesthetics, instead of being the result of the operation of a special sense, as Fry believed – one separated from other human functions – can be identified with the passing scene. It is a move away from normative aesthetics, which exist as a set of rules to be tested by a comparatively few objects. In a sense it is the conversion of aesthetics from language (*langue*) to speech (*parole*), in F. de Saussure's sense. That is to say, an aesthetic of uses, of actualization, rather than of a theoretical system. » Lawrence ALLOWAY, « Anthropology and art criticism », *Arts Magazine*, vol. 45, n°4, février 1971, p. 22-23. Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, op. cit. p. 175.

⁷⁰⁵ Ferdinand de Saussure différencie la langue, définie comme « système de signes distincts correspondant à des idées distinctes » qui constitue « un tout en soi », des autres éléments du langage qui sont une réalité à la fois physique, physiologique et psychique et qui relèvent de la *parole*. Ces deux notions de langue et parole, interdépendantes chez Saussure, distinguent toutefois la langue qui est le système autonome partagé par tous les sujets parlants, de la parole qui est l'utilisation du code par des sujets parlants dans des situations particulières.

CONCLUSION

Lucy Lippard, qui a croisé ou travaillé avec l'ensemble des marchands, critiques et commissaires d'exposition étudiés⁷⁰⁶ – à l'exception toutefois de Carla Lonzi –, a développé une démarche représentative de leurs interrogations. En inscrivant sa pratique dans un régime de l'information, elle entend resituer le critique d'art dans un espace déhiérarchisé, au sein duquel les discours sur l'art sont produits collectivement. Tous les pôles de l'art, que sont les artistes, le critique et le public sont sollicités dans l'opération d'interprétation des œuvres. Le projet de Lippard relatif à la construction d'une position non surplombante est toutefois fragilisé par des contradictions, inhérentes aux termes de sa définition. En fondant son approche sur le postulat d'un discours *sur l'art par l'art* qui serait à même de distancier l'autorité des discours critiques, Lippard inscrit d'emblée le risque de l'instrumentalisation des œuvres et de la parole des artistes au profit de ses propres recherches. D'une part, ses publications insèrent les œuvres dans des réflexions méthodologiques constantes sur ses attributions et les modalités d'exercice de sa pratique. À l'instar de Germano Celant, la singularité des formats éditoriaux qui en découle est aussi propice à construire et signaler une figure d'autorité qui entend se démarquer de celles qui dominent alors la critique d'art. D'autre part, son intention de faire de l'art un vecteur apte à confronter l'ordre capitaliste et patriarcal est contrariée par la réalité des relations variables que les démarches d'artistes nouent avec les problématiques sociétales. Sa série des *Numbers Shows* (1969-1974) tout autant que son ouvrage *Six Years*⁷⁰⁷ réunissent en effet des œuvres disparates dont les propos oscillent entre affirmation et refus catégorique de tout horizon politique. En pensant la « dématérialisation de l'art » comme un principe général de résistance à l'ordre dominant, elle plaque un discours sur la force politique de l'art qui homogénéise les œuvres et nie leurs singularités. Afin d'échapper à cet écueil, elle poursuit ses recherches tout au long des années 1970, toujours menées à partir des économies du document. En resserrant sa pratique sur des œuvres dont les ambitions politiques leur sont constitutives, et en se concentrant sur l'analyse des positions de sujet

⁷⁰⁶ Hormis les différentes collaborations étudiées, doit être cité l'ouvrage *Pop Art* qu'elle a dirigé, et dans lequel elle a invité Lawrence Alloway à écrire un texte sur le Pop Art anglais. Voir Lucy LIPPARD (dir.), *Pop Art*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1966. Dans un registre plus anecdotique, elle s'est opposée à Harald Szeemann lors de la *documenta 5*. Szeemann avait sollicité Lucy Lippard pour qu'elle l'oriente vers des artistes femmes qui pourraient participer à la *documenta 5*. La proposition de Lippard n'a pas abouti. Par un courrier daté du 3 juillet 1972, elle lui exprime son farouche mécontentement. Voir Tobia BEZZOLA, Roman KURZMEYER (dir.), *Szeemann. With by through because towards despite*, Zürich, Edition Voldemmer, 2007, p. 365-366.

⁷⁰⁷ Lucy LIPPARD, *Six Years*, *op. cit.*

que les différents acteurs d'un art militant peuvent occuper, elle pense une « politique *par l'art* » articulée à ce qu'elle nomme un « archival activism ». En résulte une confirmation de sa position critique construite à la fin des années 1960, qui implique de s'inscrire dans un espace collectif déhiérarchisé et décloisonné.

Tous ne sont pas parvenus à résoudre les contradictions. La démarche de Germano Celant est confrontée à une impasse, due au maintien de sa figure de « critique héros » forgée en 1969. Carla Lonzi, en exprimant une hostilité de plus en plus marquée envers le système marchand-critique au nom de la défense d'une authenticité de l'artiste, ne peut que renoncer à son activité de critique en 1970, et dans le même temps révoquer la force politique de l'art. Les fragilités des démarches de Celant et Lonzi semblent surtout tenir à leurs conceptions qui favorisent une exaltation des individualités sur une compréhension de la dépendance des sujets.

Seth Siegelaub est l'antithèse de cette option. Attentif à considérer les conditions matérielles de production et de diffusion de l'art, il n'a cessé de penser les artistes comme étant insérés dans un système. Ses actions ont le plus souvent été évaluées comme contre-productives car vecteur d'une récupération de l'art conceptuel par le marché. Or, si sa démarche d'insertion de l'art conceptuel sur le marché est indéniable, le registre de la récupération est insuffisant. De plus, lorsque son activité marchande est articulée à ses modalités spécifiques d'action qui reposent sur le pari d'une « puissance des normes », son projet apparaît comme étant non seulement absent de contradictions, mais qui plus est équilibré. Il est en effet de ceux qui mènent le plus loin la réflexion sur un espace de l'art déhiérarchisé et collectif. En pensant un système dans lequel les artistes ont un contrôle accru sur la circulation de leurs œuvres, mais aussi une responsabilité qui leur est propre, il considère pleinement leur rôle. Sa démarche d'élaboration de normes marchandes plus équitables et profitables aux artistes repousse ainsi l'écueil de la construction d'une position qui serait de « protéger » les artistes, qui est une autre forme de surplomb.

Dans le corpus étudié, la démarche de Lawrence Alloway apparaît comme une alternative propice à éviter les écueils du régime de l'information. De la fin des années 1950 jusqu'aux années 1970, Alloway a investi le terme « information » à partir d'une compréhension fouillée des théories de l'information et de la communication, articulées aux études en sociologie, pour construire une méthode critique qui envisage l'art et la condition de l'art en termes de relations et d'échanges avec le contexte sociétal. Alors que le régime de l'information suppose une préservation de l'autonomie du champ de l'art, la

théorie critique d'Alloway opère un décloisonnement plus soutenu. Il se départit ainsi du principe éthique de l'autoréférentialité de l'art qui prévaut dans le régime de l'information, pour, d'une part, penser la portée politique de l'art au prisme de sa valeur épistémique, et d'autre part, construire sa position critique comme ne ressortissant ni à la défense d'une esthétique donnée, ni à l'application de prescriptions normatives, mais à un « usage » des œuvres, par lequel il assume la possibilité de parler par les œuvres et à partir d'elles dans le respect de leurs diversités et de leurs singularités.

L'ensemble des démarches étudiées – à l'exception notable de Carla Lonzi – porte l'empreinte des théories marxistes et des études en sciences de l'information et de la communication. Elles sont diversement appropriées, entre rhétorique et socle méthodologique, mais leurs recours convergent tous vers le projet de destituer de leurs privilèges les marchands, critiques et commissaires d'exposition. Pour autant, ce programme ne suppose aucunement de rompre avec les fonctions historiquement établies des intermédiaires du monde de l'art. Dans le cas particulier des discours critiques, le régime de l'information est associé à une esthétique de l'information prompte à redéfinir les attributions de la critique d'art. Discipline qu'il ne s'agit pas d'abolir mais de repenser. Les objets du corpus de cette étude peuvent encourager des évaluations qui qualifieraient les recherches de Germano Celant, Lucy Lippard ou Carla Lonzi comme étant autant de pratiques qui rompent avec la critique d'art. Or, envisagée à l'aune de ses fonctions et inquiétudes, la tradition critique reste stable. Son rôle d'intermédiaire entre l'art et le public, la recherche d'une traduction des œuvres qui leur soit la plus fidèle possible – et au sujet de laquelle a été proposée l'hypothèse d'une actualisation de la transposition d'art –, mais aussi le discours même de la « critique de la critique » sont des problématiques récurrentes dans l'histoire de cette discipline⁷⁰⁸. Surtout, les opérations qui structurent la critique sont maintenues, et ce malgré certains déplacements.

Dans leur article intitulé « Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art »⁷⁰⁹, Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot définissent la critique d'art par quatre opérations, non exclusives les unes des autres : la description, l'évaluation, l'interprétation, l'expression (des choix, conceptions, goûts et sentiments du critique lui-même). Dans les

⁷⁰⁸ Voir notamment Pierre FRANTZ, Élisabeth LAVEZZI (dir.), *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

⁷⁰⁹ Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT, « Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'invention de la critique d'art*, op. cit., p. 9-18.

ouvrages étudiés, la description langagière est assumée par la parole des artistes, ou remplacée par la diffusion des œuvres ou de leur reproduction photographique. Cependant, sa fonction première de transmission des qualités observables des œuvres n'est aucunement remise en cause, et sa nécessité est même réaffirmée, dans la lignée de l'appel de Susan Sontag⁷¹⁰. L'expression des positionnements des critiques est quant à elle omniprésente. Chacun affirme son engagement auprès des artistes et de leurs œuvres, et expose les orientations esthétiques et théoriques qui innervent sa démarche. L'interprétation, si elle est réfutée en tant que commentaire explicatif, n'est aucunement exclue. Elle est au cœur des débats, et redéfinie par un élargissement à la parole des artistes et une délégation de l'élucidation des œuvres au public. L'évaluation de « la qualité, la réussite ou l'échec de l'œuvre »⁷¹¹, opération de jugement de la valeur des œuvres, n'est certes plus formulée par un discours explicite sur le bien-fondé des œuvres et leur adéquation avec les intentions de l'artiste, lequel serait pensé à partir d'un système théorique normatif pensé en amont. Mais, bien que plus discrète, cette opération reste inébranlée par les analyses des critiques qui procèdent d'une légitimation des pratiques artistiques qu'ils défendent. Les démarches de Germano Celant, Lucy Lippard et Carla Lonzi s'inscrivent ainsi dans le temps long de l'histoire de la critique d'art et de ses réflexions sur ses moyens et ses enjeux. Bien plus qu'une sortie de la discipline, elles relèvent d'une occurrence documentaire indissociable des bouleversements artistiques et intellectuels de l'époque. Leurs pratiques de critique d'art peuvent se caractériser par une redéfinition de leurs attributions par des usages multiples du document, attributions qui ne sont plus conçues comme étant de pourvoir un discours de vérité sur l'art.

La postérité des démarches de Germano Celant, Lucy Lippard, Carla Lonzi, Seth Siegelaub et Harald Szeemann n'est plus à démontrer. Toutefois, il est à noter que les études historiques et critiques opèrent un glissement depuis la compréhension de leurs recherches au titre d'une position de sujet assumant une fonction dans un système donné, vers des analyses qui ressortissent à un registre d'auteur. Dans ce cas, les considérations originaires et les éléments biographiques peuvent prendre le pas sur l'étude de leurs projets et de leur inscription dans un champ disciplinaire spécifique, notamment la critique d'art. Harald

⁷¹⁰ Susan SONTAG, « Against Interpretation », rééd. in Susan SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Londres, Penguin Classics, 2009 *op. cit.*, p. 4-13.

⁷¹¹ Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT, « Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'invention de la critique d'art*, *op. cit.*, p. 9-18.

Szeemann n'est en rien étranger à ce phénomène. Il a en effet très tôt amorcé la construction d'un dispositif d'écriture de soi. Le fonds documentaire de la *Fabbrica Rosa*, qu'il a constitué dès la fin des années 1960, en est la clef de voûte. Ce fonds est tout à la fois le socle de sa pratique commissariale et une trace personnelle qui, par son exhaustivité, ne laisse a priori aucune zone d'ombre sur la biographie de son propriétaire. L'ouvrage *Szeemann. With by through because towards despite*⁷¹² publié en 2007, deux ans après sa mort, est partie prenante de ce dispositif. Il est le catalogue raisonné de ses expositions, composé de textes, photographies, et reproductions de documents relatifs à leur organisation et à leur réception. Ce à quoi viennent s'ajouter d'autres documents qui relèvent de la biographie et n'apportent rien quant à la compréhension de son activité de commissaire d'exposition : des photos de famille, mais aussi des courriers intimes. Pour exemple, la lettre que sa mère lui adresse le 29 avril 1968, intitulée « Letter from a concerned mother »⁷¹³. Cette dernière est reproduite sur une double page dans sa version allemande originale, puis traduite en anglais sur la page suivante. Il y est question de la consommation excessive de cigarette et d'alcool de Szeemann, de la crainte éprouvée par sa mère vis-à-vis de ses voyages à Cuba ou dans les pays de l'Est. Toutes anecdotes qui contribuent à modeler un personnage. Cet ouvrage déborde la fonction d'un catalogue raisonné pour tendre vers une autobiographie qui ne saurait dire son nom. En effet, alors que la publication est signée Tobia Bezzola et Roman Kurzmeier, ces derniers précisent toutefois dans leur préface que Szeemann est à l'origine du projet, pensé en 1994 ; que Szeemann a désigné Bezzola et Kurzmeier pour en assumer la direction, étant des collaborateurs de confiance ; mais aussi qu'il a travaillé le concept avec eux, fourni les reproductions, et rédigé la notice biographique et les commentaires sur les expositions. Bezzola et Kurzmeier apparaissent alors comme les prête-noms d'un ouvrage dont le programme relève d'une narration propice à construire un récit des origines, un « mythe Szeemann » selon des termes que Szeemann aura contrôlés et lui-même façonnés. *Szeemann. With by through because towards despite* déploie un discours ponctué de ruptures et d'événements⁷¹⁴ qui sont autant d'étapes dans l'évolution de sa pratique. Y sont

⁷¹² Tobia BEZZOLA, Roman KURZMEYER (dir.), *Szeemann. With by through because towards despite*, op. cit.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 198-200.

⁷¹⁴ Parmi lesquels : sa démission de la Kunsthalle de Berne en 1969 ; la création concomitante de son *Agence pour le travail intellectuel à la demande* ; la *d5* comme moment charnière, qui fait la synthèse des recherches précédentes de Szeemann tout en ouvrant la nouvelle voie de son « Musée des Obsessions » ; la théorisation et la fondation de son « Musée des Obsessions », précisément datée à Pâques 1973 lors d'une marche qu'il effectuait à Loreo, dans la région de la Vénétie.

développés les concepts de « penseur sauvage »⁷¹⁵ et d' « exhibition maker », qui depuis lors définissent son approche et son statut. Y est également tracée la généalogie de son « Musée des Obsessions », dont les « mythologies individuelles » sont présentées comme la matrice⁷¹⁶. Cette terminologie et les récits auxquels elle participe font de Harald Szeemann l'archétype du curateur, revendiquant un positionnement anti-scientifique, fondé sur la subjectivité et reposant sur une méthode idiosyncrasique. Ce « mythe Szeemann » a été relayé et pérennisé par d'autres voix, nombreuses, qui l'ont institué en figure tutélaire propice à définir un nouveau paradigme, le « curatoriat », en cours de définition⁷¹⁷.

Il resterait alors à étudier comment Germano Celant, Lucy Lippard, Carla Lonzi, Seth Siegelaub et Harald Szeemann ont acquis un statut de « fondateurs de discours », en prenant en compte la circulation de leurs discours, les dispositifs qui l'organisent, les appropriations qui en sont faites, afin de poursuivre l'étude historiographique par l'analyse de la réception de ces discours.

⁷¹⁵ Harald Szeemann se définit comme suit : « un penseur sauvage » qui se repaît du caractère mythique et utopique que revêtent l'esprit humain et l'activité humaine ». Harald SZEEMANN, *Museum der Obsessionen*, Berlin, Merve Verlag, 1981, p. 20. Cité dans Jean-Marc POINSOT, « Harald Szeemann. Quand les attitudes deviennent forme et quelques problèmes du musée d'art contemporain », *Collection*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1990, p. 33.

⁷¹⁶ « Des mythologies individuelles aux obsessions, il n'y avait qu'un pas. Car l'un n'existe pas sans l'autre ». Harald SZEEMANN, « Le Musée des obsessions », *Ecrire les expositions, op. cit.*, p. 50.

⁷¹⁷ Les nombreuses publications portant sur la définition du curatoriat et de ses fonctions, ainsi que la coexistence d'orientations radicalement opposées invitent en effet à considérer que la fixation de ce paradigme n'est pas encore résolue.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS DE RÉFÉRENCE

Lawrence ALLOWAY

Sources primaires

Tate Archive, Londres, fonds « Institute of Contemporary Arts, London », dossier « Lectures and Discussions Publicity Material TGA 955/1/7/34 ».

Publications et entretiens de Lawrence ALLOWAY

Lawrence ALLOWAY, « Technology and Sex in Science Fiction : A Note on Cover Art », in *ARK*, n°17, été 1956, p. 19. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 43-46.

Lawrence ALLOWAY, « The Robot and the Arts », *Art News and Review*, vol. 8, n°16, septembre 1956, p. 1.

Independent Group, *This is Tomorrow*, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 1956, n.p. Rééd. Iwona BLAZWICK, Nayia YIAKOUMAKI, *This is Tomorrow*, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 2011.

Lawrence ALLOWAY, « Personal Statement », *Ark*, n°19, mars 1957, p. 28 . Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 51-53.

Lawrence ALLOWAY, « The Arts and the Mass Media », *Architecural Design*, vol. 28, n°2, février 1958, p. 84-85. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 55.

Lawrence ALLOWAY, « The Long Front of Culture », *Cambridge Opinion*, n°17, 1959, p. 24-26. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 61-64.

Lawrence ALLOWAY, « Notes on Abstract Art and the Mass Media », *Art News and Review*, mars 1960, p. 12.

Lawrence ALLOWAY, « Artists as Consumers », *Image*, n°3, 1961, p.14-19. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 72.

Lawrence ALLOWAY, « The Critic and the Visual Arts », actes du 52ⁿ d *Biennial Convention of the American Federation of Arts* (Boston, avril 1965), New York, October House, 1965. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 107-111.

Lawrence ALLOWAY, « Art and the Communications Network », *Canadian Art*, n° 100, janvier 1966, p. 35-37. Rééd. in KALINA Richard, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 113-119.

Lawrence ALLOWAY, « Pop Art : The Words », *Auction*, vol. 1, n°5, février 1968, p. 6-9. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 81-87.

Lawrence ALLOWAY, « Science Fiction and Artifacts : Science Fiction Is Global Thinking's Pop Culture », *Arts Magazine*, vol. 43, n°3, 1968, p. 39.

Lawrence ALLOWAY, « Art and the Expanding Audience », *The Venice Biennale 1895-1968 : From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968, p. 121-131. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 137-145.

Lawrence ALLOWAY, « Anthropology and art criticism », *Arts Magazine*, vol. 45, n°4, février 1971, p. 22-23. *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 175.

Lawrence ALLOWAY, « “Reality”: Ideology at D5 », *Artforum*, vol. XI, n° 2, octobre 1972, p. 30-36.

Lawrence ALLOWAY, James L. REINISH, « An Interview with Lawrence Alloway », *Studio International*, vol. 186, n° 958, septembre 1973, p. 63.

Lawrence ALLOWAY, « The Function of the Art Critic », *NYU Education Quarterly*, New York, vol. 5, n°2, hiver 1974, p. 24-28. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 199-209.

Lawrence ALLOWAY, « De Kooning: Criticism and Art History », *Artforum*, vol. 13, n°5, janvier 1975. Rééd. in Richard KALINA, *Lawrence Alloway. Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 231-239.

Études historiques

Lucy BRADNOCK, Courtney J. MARTIN, Rebecca PEABODY (dir.), *Lawrence Alloway. Critic and curator*, Los Angeles, the Getty Research Institute, 2015.

Elena CRIPPA (dir.), *Exhibition, Design, Participation. « An Exhibit » 1957 and Related Projects*, Londres, Afterall Books, 2016.

Anne MASSEY, *The Independent Group : Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

David ROBBINS (dir.), *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of the Plenty*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990.

Nigel WHITELEY, *Art and Pluralism : Lawrence Alloway's Cultural Criticism*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, p. 461.

ART WORKER'S COALITION

Sources primaires

Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition, New York, Art Workers' Coalition, 1969.

URL : <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>

Études historiques

Julia BRYAN-WILSON, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2009.

Francis FRASCINA, *Art, politics and dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

Wim BEEREN

Publications de Wim BEEREN

Wim BEEREN (dir.), *Op losse schroeven : situaties en cryptostructuren*, cat. exp., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.

Études historiques

Christian RATTEMEYER (dir.), *Exhibiting the New Art : ' Op Losse Schroeven ' and 'When Attitudes Become Form ' 1969*, Londres, Afterall, 2010.

Germano CELANT

Publications et entretiens de Germano CELANT

Germano CELANT, « Arte Povera », in Germano CELANT (dir.), *Arte Povera – Im Spazio*, cat. exp., Gênes, Éditions Masnata/Trentalance, 1967.

Germano CELANT, « Arte Povera. Appunti per una guerriglia », *Flash Art*, n°5, Rome, novembre-décembre 1967.

Germano CELANT (dir.), *Arte Povera*, cat. exp., Bologne, Galerie De'Foscherari, 1968.

Germano CELANT, « Arte Povera » ; « Azione Povera », in Pietro BONFIGLIOLI (dir.), « La Povertà dell'arte », *Quaderni De'Foscherari*, n°1, Bologne, Galleria de' Foscherari, 1968, n.p.

Germano CELANT, « Critica come evento », *Contestazione estetica e azione politica, Cartabianca*, novembre 1968, p. 15-16.

Germano CELANT (dir.), *Arte povera più azioni povere*, cat. exp., Salerne, Rumma Editore, 1968.

Germano CELANT (dir.), *Arte Povera*, Milan, Mazzotta, 1969.

Germano CELANT, « Per una critica acritica », *NAC*, n°1, octobre 1970, p. 29-30.

Germano CELANT (dir.), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, cat. exp., Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

Germano CELANT, « information documentation archives », *NAC*, n°5, mai 1971, p. 5.

Germano CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti. Histories and protagonists*, Milan, Electa, 1985.

Germano CELANT (dir.), *When Attitudes Become Form : Bern 1969 / Venice 2013*, cat. exp., Milan, Progetto Prada Arte, 2013.

Études historiques et critiques

Lara CONTE, « Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972 », in Germano CELANT (dir.), *Arte Povera 2011*, Milan, Electa, 2011, p. 343-344.

Michele DANTINI, *Geopolitiche dell'arte italiana. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardie a oggi*, Milan, Christian Marinotti, 2012.

Richard FLOOD, Frances MORRIS (dir.), *Zero to infinity : Arte Povera 1962-1972*, cat. exp., Minneapolis, Walker Art Center, 2001.

Ida GIANELLI (dir.), *Arte Povera in collezione*, cat. exp., Milan, Charta, 2000.

Giovanni JOPPOLO, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, Paris, Fall édition, 1996.

Giuliano SERGIO, « Arte povera, une question d'image. Germano Celant et la représentation critique de la néo-avant-garde », *Études photographiques*, n°28, novembre 2011.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3224>

Giuliano SERGIO, *Information document œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris-Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.

Dan GRAHAM

Publications de Dan GRAHAM

Alexander ALBERRO, *Two-Way Mirror Power : Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1999.

Dan GRAHAM, *End Moments*, New York, 1969.

Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND, Fabien VALLOS (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, éditions mix, 2008.

Brian WALLIS, *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990. Dan Graham*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

Études historiques

Benjamin BUCHLOH, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *Essais historiques II*, Lyon, Art édition, 1992, p. 156-212.

Markus MÜLLER, Thierry DE DUVE, Benjamin BUCHLOH (dir.), *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, cat. exp., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

Alexandra WOLF, « Dan Graham's *Homes for America* re:visited », *all-over 09*, automne 2015.

URL: <http://allover-magazin.com/?p=2183>

Lucy LIPPARD

Publications et entretiens de Lucy Lippard

Lucy LIPPARD (dir.), *Pop Art*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1966.

John CHANDLER, Lucy LIPPARD, « The Dematerialization of Art », *Art International*, février 1968, p. 31-36. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1999, p. 46-50.

Lucy LIPPARD (dir.), *557,087*, cat. exp., autopublié, 1969.

Lucy LIPPARD (dir.), *955,000*, cat. exp., autopublié, 1970.

Lucy LIPPARD (dir.), *2,972,453*, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1970.

Lucy LIPPARD (dir.), *c.7,500*, cat. exp., autopublié, 1973.

Lucy LIPPARD, « A₁B₂S₁₉E₅N₁₄T₂₀E₅E₅ I₉N₁₄F₆O₁₅R₁₈M₁₃A₁T₂₀I₉O₁₅N₁₄ A₁N₁₄D₄ O₁₅R₁₈ C₃R₁₈I₉T₂₀I₉C₃I₉S₁₉M₁₃ », in Kynaston MCSHINE (dir.), *Information*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 74-81.

Lucy LIPPARD, « Index », in Germano CELANT (dir.), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, cat. exp., Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970, n.p.

Lucy LIPPARD, *Changing. Essays in art criticism*, New York, Dutton and Co, 1971.

Lucy LIPPARD, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries : consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1973. Rééd. 2001.

Lucy LIPPARD, « Trojan Horses : Activist Art and Power », in Brian WALLIS (dir.), *Art after Modernism : rethinking representation*, New York, New Museum of Contemporary Art / Boston, D.R. Godine, 1984, p. 341-358.

Lucy LIPPARD, « Archival Activism », *The Museum of Modern Art Library Bulletin*, n°86, hiver 1993-1994, p. 4-6.

Lucy LIPPARD, *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995.

Lucy LIPPARD, Julie AULT, *Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter*, décembre 2006.

URL: <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/41>

Lucy LIPPARD, « Curating by Numbers : Landmark Exhibitions Issue », *Tate Papers*, n°12, automne 2009.

URL : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

Lucy LIPPARD, « Imagine Being Here Now : Towards a Multicentered Exhibition Process », transcription de conférence, The Falmouth Convention, Cornouailles le 20 mai 2010.

URL : <http://www.thefalmouthconvention.com/keynote-lucy-lippard>.

Études historiques et critiques

Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres, Afterall, 2012.

Catherine MORRIS, Vincent BONIN (dir.), *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, cat. exp., New York, Brooklyn Museum, et Cambridge, The MIT Press, 2012.

Clive PHILLPOT, « Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (...) », *Leonardo*, vol. 8, n°3, été 1975, p. 261-264.

Peter PLAGENS, « 557,087 », *Artforum*, novembre 1969, vol. 8, n°3, p. 64-67.

Elvan ZABUNYAN, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes: le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, 2007/2 (n°43), p. 171-186.

Carla LONZI

Publications de Carla LONZI

Carla LONZI, Luciano PISTOI, Alberto ULRICH (dir.), *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, cat. exp., Turin, Palazzo della Promotrice al Valentino, 1962.

Carla LONZI, « La solitudine del critico », *Avanti !*, 13 décembre 1963. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./EDIZIONI*, Milan, 2012, p. 353-356.

Carla LONZI, « Discorsi : Carla Lonzi : intervista a Luciano Fabro », *Marcatrè*, avril 1966, p. 375-379. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./EDIZIONI*, Milan, 2012, p. 464-471.

Carla LONZI, « Discorsi : Carla Lonzi e Carla Accardi », *Marcatrè*, juin 1966, p. 193-197. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./EDIZIONI*, Milan, 2012, p. 471-483.

Carla LONZI, « Discorsi : Carla Lonzi e Phillip King. Carla Lonzi intervista a Phillip King », *Marcatrè*, décembre 1966, p. 135-139. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./EDIZIONI*, Milan, 2012, p. 490-497.

Carla LONZI, « Discorsi : Carla Lonzi e Jannis Kounellis », *Marcatrè*, décembre 1966, p. 130-134. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./EDIZIONI*, Milan, 2012, p. 483-490.

Carla LONZI, « Carla Lonzi e Giulio Paolini », *Collage*, n°7, mai 1967, p. 44-46. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./EDIZIONI*, Milan, 2012, p. 520-525.

Carla LONZI, « Intervista a Pietro Consagra », *Consagra*, cat. exp. n°130, Galleria dell'Ariete, Milan, juin 1967. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./* EDIZIONI, Milan, 2012, p. 510-513.

Carla LONZI, « Discorsi : Carla Lonzi e Pino Pascali », *Marcatrè*, juillet 1967, p. 239-245. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./* EDIZIONI, Milan, 2012, p. 525-537.

Carla LONZI, *Autoritratto. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*, Bari, De Donato, 1969. Rééd. et trad. Giovanna ZAPPERI (dir.) : Carla LONZI, *Autoportrait. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*, Zurich, JRP Ringier, 2012.

Carla LONZI, « La critica è potere », *NAC. Notiziario d'arte contemporanea*, n°3, décembre 1970, p. 5-6. Rééd. in Lara CONTE, Laura IAMURRI, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte, et al./* EDIZIONI, Milan, 2012, p. 647-650.

Carla LONZI, « Sputiamo su Hegel », *Scritti di Rivolta femminile*, n°1, Milan, Editoriale grafica, 1970.

Études historiques

Lara CONTE, Vinzia FIORINO, Vanessa MARTINI (dir.), *Carla Lonzi : la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di « Rivolta »*, Pise, EDIZIONI ETS, 2011.

Laura IAMURRI, « 'Un mestiere fasullo' : note su *Autoritratto* di Carla Lonzi », in Maria Antonietta TRASFORINI (dir.), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Milan, Meltemi, 2006.

Francesco VENTRELLA, « Carla Lonzi's artwriting and the resonance of separatism », *European Journal of Women's Studies*, vol. 21, n° 282, 2014.

Giovanna ZAPPERI, « Préface. L'autoportrait d'une femme », in Carla LONZI, *Autoportrait. Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly*, Zurich, JRP Ringier, 2012, p. 14-21.

Giovanna ZAPPERI, « Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi », *Studi culturali*, n°1, avril 2015, p. 63-82.

Kynaston MCSHINE

Kynaston MCSHINE (dir.), *Information*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1970.

Seth SIEGELAUB

Sources primaires

Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossier « Mappe 28. Katalog zur D5 – Vorbereitung ».

Catalogues-expositions

Douglas HUEBLER, *November 1968*, New York, Seth Siegelau, 1968.

Lawrence WEINER, *Statements*, New York, Seth Siegelau et The Louis Keher Foundation, décembre 1968.

Seth SIEGELAUB (dir.), *Xerox Book*, New York, Seth Siegelau et Jack Wendler, décembre 1968.

SIEGELAUB Seth (dir.), *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969.

Seth SIEGELAUB (dir.), *1969 March 1969*, New York, Seth Siegelaub, mars 1969.

Seth SIEGELAUB (dir.), *July/August Exhibition*, Londres, Studio International et Seth Siegelaub, 1970.

Seth SIEGELAUB (dir.), *The United States Servicemen's Fund Art Collection*, New York, Seth Siegelaub, 1971.

Publications et entretiens de Seth Siegelaub

Seth SIEGELAUB, in *Open Public Hearing on the Subject : What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition*, New York, Art Workers' Coalition, 1969, p. 60.

URL : <http://www.primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>

Seth SIEGELAUB, Ursula MEYER, « Interview between Seth Siegelaub and Ursula Meyer. "When you become aware of something, it immediately becomes part of you" », novembre 1969, in Leontine COELEWIJ, Sarah MARTINETTI (dir.), *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art*, cat. exp., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König / Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 2016, p. 190-193.

Seth SIEGELAUB, Charles HARRISON, « On Exhibitions and the World at Large : Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison », *Studio International* 178, n° 917, décembre 1969. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999, p. 198-203.

Le contexte de l'art/l'art du contexte. 69/96, avant-gardes et fin de siècle, ArtPress, hors-série n°17, 1996, p. 48.

Seth SIEGELAUB, Jo MELVIN, « Seth Siegelaub in conversation with Jo Melvin », 2008, in Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres, Afterall, 2012, p. 250-262.

The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement

Domus, n°497, avril 1971, insert.

Studio International, 181, n° 932, avril 1971, p. 142-144, 186-188.

Data, n°2, février 1972, p. 40-46.

Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, cat. exp., Munich, C. Bertelsmann Verlag, 1972, section 18, p. 13-38. En anglais, allemand (trad. Jürgen Jans) et français (trad. Michel Claura).

Leonardo vol.6, n°4, automne 1973, p. 347-350.

Études historiques et critiques

Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2003.

Jack BUNHAM, « Alice's Head. Réflexions sur l'art conceptuel », *VH 101*, n°5, printemps 1971.

Leontine COELEWIJ, Sarah MARTINETTI (dir.), *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art*, cat. exp., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König / Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 2016.

Roberta SMITH, « When artists seek royalties on their resales », *The New York Times*, 31 mai 1987.

Harald SZEEMANN

Publications et entretiens de Harald SZEEMANN

Harald SZEEMANN (dir.), *When Attitudes Become Form : Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, cat. exp., Berne, Stämpfli et Cie, 1969.

Marlène BELILOS, « L'attitude de l'artiste », reportage de 28 minutes, diffusé le 6 avril 1969 dans l'émission culturelle *En marge*, Radio Télévision Suisse romande.

URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-marge/3436012-l-attitude-de-l-artiste.html>

Édité en DVD par les éditions *ArtPress* en 2009.

Marlène BELILOS, « Au revoir, M. Szeemann », entretien filmé de 41 minutes, diffusé le 28 septembre 1970 dans l'émission culturelle *Carré bleu*, Radio Télévision Suisse romande.

URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/carre-bleu/4443516-harald-szeemann.html>

Harald SZEEMANN, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.

Harald SZEEMANN, « Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition « When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information) » et à rien d'autre », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 73, automne 2000, p. 8-35.

Tobia BEZZOLA, Roman KURZMEYER (dir.), *Szeemann. With by through because towards despite*, Zürich, Edition Voldemmer, 2007.

Documenta 5, corpus de référence

Documenta Archiv, Cassel, fonds « Documenta 5 », dossiers « Mappe 58-62. Künstler — Korrespondenz ».

Jean-Christophe AMMAN, Arnold BODE, Harald SZEEMANN, *Informationen: Kultur für alle – Konzept documenta 5*, mars 1971.

Carl ANDRE, Hans HAACKE, Donald JUDD, Sol LEWITT, Barry LE VA, Robert MORRIS, Dorothea ROCKBURNE, Fred SANDBACK, Richard SERRA, Robert SMITHSON, déclaration non titrée, *Flash Art*, n° 32-33-34, mai-juillet 1972, p. 9 ; *Artforum*, vol. X, n°10, juin 1972.

Daniel BUREN, « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5 », in Harald Szeemann (dir.), *documenta 5*, cat. exp., Munich, C. Bertelsmann Verlag, 1972, section 17, p. 29.

Robert MORRIS, déclaration non titrée, *Flash Art*, n° 32-33-34, mai-juillet 1972, p. 9.

Robert SMITHSON, « Cultural Confinement » : *Flash Art*, mai-juillet 1972, p. 2 ; *Artforum*, vol. XI, n° 2, octobre 1972, p. 39 ; trad. en allemand in Harald Szeemann (dir.), *documenta 5*, cat. exp., Munich, C. Bertelsmann Verlag, 1972, section 17, p. 74.

Harald SZEEMANN, « documenta 5 », in Harald SZEEMANN (dir.), *documenta 5*, cat. exp., Munich, C. Bertelsmann Verlag, 1972, p. 10. Trad. in Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, Grenoble, Le magasin, 2008, p. 109-110.

Études historiques et critiques

Anne BÉNICHOU, « L a Documenta 5 et les "musées d'artistes" » , *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 33-88.

Daniel BIRNBAUM, « Daniel Birnbaum on Harald Szeemann », *Artforum*, vol. 43, été 2005, p. 55.

Jean CLAIR, « Cassel: documenta 5 », *Chronique de l'art vivant*, n°32, août-septembre 1972, p. 2-8.

Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*, Grenoble, Le magasin, 2008.

Pierre FAVETON, « La lettre d'information, L'art en quête de vérités », *Connaissance des arts*, n°244, 1972, p. 7-33.

Michael GLASMEIER, Karin STENGEL (dir.), *50 Jahre/documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005.

Jürgen HARTEN, « Documenta 5 at Cassel », *Studio International*, vol. 184, juillet-août 1972, p. 2-4.

Nathalie HEINICH, *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, Paris, L'Échoppe, 1995.

Irmeline LEBEER, « documenta 5. Entretien avec Harald Szeemann », *Chroniques de l'art vivant*, n°25, novembre 1971, p. 4-7.

François PLUCHART, « Documentalement réussi ! », *arTitudes*, n°8/9, juillet-août-septembre 1972, p. 2-3.

Jean-Marc POINSOT, « Harald Szeemann. Quand les attitudes deviennent forme et quelques problèmes du musée d'art contemporain », in *Collection*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1990, p. 25-33.

Alexandre QUOI, « Dossier Kunsthalle Bern », in LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, cat. exp., Paris, Éditions RMN, 2013, p. 314-315.

Christian RATTEMEYER (dir.), *Exhibiting the New Art : 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londres, Afterall, 2010.

2. CONTEXTE HISTORIQUE ET INTELLECTUEL

Textes et ouvrages corrélés au corpus de référence

Theodor ADORNO, Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Carlo Giulio ARGAN, « La funzione della critica », *Marcatrè*, n°1, novembre 1963, p. 26-27.

Carlo Giulio ARGAN (dir.), *IV Biennale di San Marino. Oltre l'informale*, cat. exp., Rimini, 1963.

Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51.

URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

Roland BARTHES, « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n° 5-6, automne-hiver 1967, np. Publié en français en 1968 : Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Mantéia*, n°5, 1968. Rééd. in Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 63-70.

Edmund Callis BERKELEY, *Giant Brains, or Machines That Think*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 1949.

Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York, Random House, 1966.

Quentin FIORE, « The McLuhan Issue (#4) », *Aspen Magazine*, New York City, Roaring Fork Press, 1967.

Clement GREENBERG, « Modernist Painting », *Arts Yearbook 4*, New York, The Art Digest, Inc, 1961. Rééd. in *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 82-86.

Kurz KRANZ, *Sehen, Verstehen, Lieben – Drei Schritte in die Kunst*, Munich, Mensch und Arbeit, 1963.

Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy : the Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962. Trad. Marshall MCLUHAN, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977.

Marshall MCLUHAN, *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964. Trad. Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1977.

Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, *The Medium is the Massage. An inventory of effects*, Londres, Bantam Books, 1967. Rééd. Santa Rosa, California, Gingko Press, 2005.

Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939. Trad. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

Octavio PAZ, « Pour et contre Mac Luhan », *Opus International n°5. Le pouvoir des techniques*, Paris, Éditions Georges Fall, février 1968.

Georges POULET (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967.

David RIESMAN, Reuel DENNEY, Nathan GLAZER, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press, 1950.

Barbara ROSE, « Looking at American Sculpture », *Artforum*, vol. 3, n°5, 1965, p. 35.

Barbara ROSE, « Why read art criticism ? », *New York Magazine*, 3 mars 1969, vol. 2 n°9, New York, p. 44-45.

Joseph SCHILLINGER, *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, Philosophical Library, 1948.

Wilbur SCHRAMM, *The Process and Effects of Mass Communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1954.

Susan SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Londres, Penguin Classics, 2009.

Norbert WIENER, *The Human Use of Human Beings : Cybernetics and Society*, Boston, Massachusetts, Houghton Mifflin, 1950.

Edgar WIND, *Art and Anarchy*, Londres, Faber & Faber, 1963.

Études historiques

Pierre BIRNBAUM, « Marxisme et marxologie aux États-Unis », *Revue française de science politique*, 18^e année n°6, 1968, p. 1262-1273.

URL : https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1968_num_18_6_393133

Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

Oumar KANE, « Marshall McLuhan et la théorie médiatique : genèse, pertinence et limites d'une contribution contestée », *tic&société*, vol. 10, n°11, 1^{er} semestre 2016.

URL : <https://journals.openedition.org/ticetsociete/2043>

Paolo FAVILLI, *Marxismo e Storia. Saggio sull'innovazione storiografica in Italia (1945-1970)*, Milan, Franco Angeli, 2006.

3. HISTOIRE DE L'ART ET ESTHÉTIQUE

Histoire et esthétique de l'art contemporain

Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999.

Jean-Philippe ANTOINE, *La traversée du XXe siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain / Dijon, Les presses du réel, 2011.

Janig BÉGOC, Nathalie BOULOUCH, Elvan ZABUNYAN (dir.), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Châteaugiron, Archives de la Critique d'Art et Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Anne BÉNICHOU, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

Leszek BROGOWSKI, Pierre-Henry FRANGNE (dir.), « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez.* » *Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Benjamin BUCHLOH, « Formalisme et historicité. Modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945 », *Essais Essais historiques II*, Lyon, Art édition, 1992, p. 18-106.

Benjamin BUCHLOH, « 'Art Is Not About Skill' : Benjamin Buchloh Interviews Lawrence Weiner On His Sensual Approach to Conceptual Art », in *Artspace*, février 2017. URL :

https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/art-is-not-about-skill-benjamin-buchloh-interviews-lawrence-weiner-on-his-sensual-approach-to-54588?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=021917_Sunday_How+to+Understand+Pettibon_MASTER&utm_term=Master

Sophie CRAS, « De la valeur de l'œuvre au prix du marché : Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique », *Marges*, n°11, 2010.

URL : <https://journals.openedition.org/marges/446>

Sophie CRAS, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

Hal FOSTER, *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

Michael FRIED, « Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967, vol. 5, n° 10.

Claude GINTZ (dir.), *L'art conceptuel, une perspective*, cat. exp., Paris, coédition Paris-Musées / Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.

Christophe KHIM, Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Transmettre l'art. Figures et méthodes. Quelle histoire ?*, Genève, Haute école d'art et de design / Dijon, Les presses du réel, 2013.

Alexander KOCH, « General Strike », *KOW ISSUE 8*, Berlin, Kow Berlin, avril 2011.

Joseph KOSUTH, « Art After Philosophy », *Studio International*, vol. 178, n° 915-917, octobre, novembre, décembre 1969. Rééd. in Alexander ALBERRO, Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999, p. 158-177.

Anaël LEJEUNE, « 21.3 (1964) de Robert Morris: l'iconologie et la forme au travail », in Laurence CORBEL, Christophe VIART (dir.), *Les conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Thierry LENAIN, « Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel », *La part de L'œil*, n° 21/22, Bruxelles, 2006-2007.

Martin HERBERT, *Tell Them I Said No*, Berlin, Sternberg Press, 2011.

Guitemie MALDONADO, « Du temps où l'art moderne était contemporain ou l'histoire de l'art en graphes », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 17, Hiver 2006, p. 8-32.

Valérie MAVRIDORAKIS (dir.), *Art et science-fiction : la Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011.

Michael NEWMAN, Jon BIRD (dir.) *Rewriting conceptual art*, Londres, reaktion Books, 1999.

Suzanne PAGÉ, Béatrice PARENT (dir.), *Lawrence Weiner : sculpture*, cat. exp., Paris, Paris-Musées, 1985.

Jean-Marc POINSOT, *Mail Art. Communication à distance. Concept.*, Paris, éd. Cédic, 1971.

Jean-Marc POINSOT, Lawrence WEINER, « Entretien Lawrence Weiner. Je n'ai pas de conversation avec le ciel », *Beaux Arts Magazine*, n°65, février 1989, p. 30-37.

Julie RAMOS, *Renoncer à l'art. Figures du romantisme et des années 1970*, Paris, Roven éditions, 2013.

Sophie RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londres, Ridinghouse, 2009.

Harold ROSENBERG, *The Anxious Object : Art Today and its Audience*, New York, Horizon Press, 1964.

Daniel SOUTIF, « Filigranes. Giulio Paolini, le premier tableau et l'histoire de l'art », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 137, Paris, Centre Pompidou, automne 2016.

Ingrid SCHAFFNER, Matthias Winzen (dir.), *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, cat. exp., New York, Prestel Publishing, 1999.

Gerry SCHUM, in *Encyclopédie des Nouveaux Médias*, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=FRA&ID=9000000000083410&na=&pna=&DOC=bio>

Jean TOCHE, Jon HENDRICKS, Poppy JOHNSON, *GAAG: The Guerilla Art Action Group, 1969-1976. A selection*, New York, Printed Matter Inc., 1978. Réimp. New York, Printed Matter Inc., et Brême, Weserburg Museum of Modern Art, 2011.

Évelyne TOUSSAINT (dir.), *La fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.

Histoire et esthétique de la photographie

André GUNTHERT (dir.), *Que dit la théorie de la photographie ? Interroger l'historicité*, *Études photographiques*, n° 34, printemps 2016.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3583>

Charles Sanders PEIRCE, *Elements of Logic*, 1905. Rééd. in Charles HARTSHORNE, Paul WEISS (dir.), *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 1932.

John ROBERTS, « Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art », in John ROBERTS (dir.), *The Impossible Document : Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, London, Camerawork, 1997, p. 7-45.

Erik VERHAGEN, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008.

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>

4. LIVRES, ÉCRITS ET REVUES D'ARTISTES

Écrits d'artistes corrélés au corpus de référence

John BALDESSARI, « Information Paintings Never Completed » ; « The World Has Too Much Art – I Have Made Too Many Objects – What To Do ? », in Rolf WEDEWER, Konrad FISCHER (dir.), *Konzeption – Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a to-day's art tendency*, cat. exp., Cologne, Westdeutscher Verlag, 1969, n.p. Réimp. 2015.

Gregory BATTCOCK, *Idea Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1972.

David LAMELAS, *Publication*, Londres, Nigel Greenwood Inc Ltd, 1970. Réimp. New York, Primary Information, 2016.

Robert MORRIS, « Notes on Sculpture, Part I », *Artforum*, février 1966, vol. 4, n°6. Rééd. in BATTCOCK Gregory, *Minimal Art : A Critical Anthology*, Robert MORRIS, « Notes on Sculpture, Part I – Part II », New York, E.P. Dutton, 1968, p. 223-235.

Robert MORRIS, « Anti Form », *Artforum*, avril 1968, vol. 6, n°8.

Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *Art International*, vol. 12, n°3, mars 1968, p. 21-27.

Histoire et esthétique des livres, écrits et revues d'artistes

Marie BOIVENT, *La revue d'artiste : enjeux et stratégies d'une pratique artistique*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015.

Leszek BROGOWSKI, Anne MOEGLIN-DELCROIX (dir.), *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°2, octobre 2008.

Leszek BROGOWSKI (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013.

Laurence CORBEL, « Les éditions d'artistes depuis les années 1960 : livres, revues et multiples », *Perspective*, n°4, 2009.

URL : <http://perspective.revues.org/1280>.

Laurence CORBEL, *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Jérôme DUPEYRAT, thèse de doctorat non publiée soutenue en 2012, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, sous la direction de Leszek BROGOWSKI, université Rennes 2 Haute-Bretagne.

Michel GAUTHIER, « Dérives périphériques », in Patricia FALGUIÈRES, Roland RECHT (dir.), *Du catalogue. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56/57, été-automne 1996, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 129-147.

John HENDRICKS, Barbara MOORE, « The Page as Alternative Space, 1950 to 1969 », *Franklin Furnace Flue*, vol. 1, n° 7, décembre 1980, p. 1-7.

Dick HIGGINS, « Forethoughts », *The Arts of the New Mentality, Catalogue 1867-1968*, New York, Something Else Press, 1968, p. 1-3.

Kate LINKER, « The Artist's Book as an Alternative Space », *Studio International*, n°990, 1980, p. 77-79.

Joan LYONS (dir.), *Artists' Books : A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1985.

Anne MOEGLIN-DELCROIX, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », in Patricia FALGUIÈRES, Roland RECHT (dir.), *Du catalogue. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56/57, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 95-117.

Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960 – 1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997. Rééd. Paris, le mot et le reste / Bibliothèque nationale de France, 2012.

Clive PHILLPOT, *Booktrek*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

Martha WILSON, « Artists Book as Alternative Space », in John BUCKELY, Meredith ROGERS, Kiffy RUBBO, Noel SHERIDAN (dir.), *Artists Books / Bookworks*, cat. exp., Brisbane, Institute of Modern Art / Melbourne, Ewing and George Paton Galleries / Adelaide, Experimental Art Foundation, 1978, p. 16-17. URL : http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php

5. HISTOIRE DE LA CRITIQUE D'ART

Paula BARREIRO-LOPEZ, « La critique militante : culture et révolution », in Claire LEROUX, Jean-Marc POINSOT, *Entre élection et sélection. Le critique face à ses choix*, Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 200-224.

Peter COOK, « Critique d'art et transposition d'art : autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (Salon de 1880) », *Romantisme. Images en texte*, n°118, 2002, p. 37-53. URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1161

Sophie CRAS, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux Etats-Unis », *Collection Texte & Image. Volume n°1. Les femmes parlent d'Art*, avril 2011. URL : <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=131>

Jean-Pierre CRIQUI, Daniel SOUTIF (dir.), *Clement Greenberg. Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°45-46, automne-hiver 1993/1994, Paris, Centre Pompidou.

Fabien DESSET, « La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'ekphrasis : l'exemple de Percy Bysshe Shelley », in *Itinéraires*, 2014-2 / 2015.

URL : <http://itinéraires.revues.org/2432>

Mark EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkin, 1987.

Emmanuel FRAISSE, *Les Anthologies en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT, « Préface : histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 9-18.

Pierre FRANTZ, Élisabeth LAVEZZI (dir.), *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

James A.W. HEFFERNAN, *Museum of Words : the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Richard LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Bernard VOUILLOUX, « La portée du style », *Poétique*, 2008/2, n° 154, Paris, Le Seuil, p. 197. URL : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2008-2-page-197.htm>

6. HISTOIRE DE L'EXPOSITION

Christophe CHERIX, Laurent JENNY, James MEYER, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Noy Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire / Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König / Paris, Picaron Editions, 1997.

Jean CLAY, Julien BLAINE (dir.), *Robho*, n°5-6, 1971.

Sébastien DELOT, « New York 1968. Une exposition de groupe manifeste à la galerie Paula Cooper », *Les Cahiers du Mnam*, n°99, printemps 2007, p. 82-95.

Catherine DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art, 1940-1980 : A Geopolitics of Western Art*, Londres, Routledge, 2015, ebook np.

Konrad FISCHER, Georg JAPPE, « Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe », *Studio International*, vol. 181, n° 930, février 1971, p. 71.

Anna LONGONI, Mariano MESTMAN, *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Genève, Albert Skira, 1947.

Georges Henri RIVIÈRE (dir.), *Problems of the museum of contemporary art in the West*, *Museum*, vol. XXIV, n° 1, 1972.

Hans-Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Zurich, JRP Ringier, 2008.

Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Genève, Les presses du réel collection Mamco, 2008.

7. MÉTHODE

Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Vol. 1: arts de faire. Vol. 2: habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1990.

Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

Eric KETELAAR, « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006/2, n°82.

URL : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-2-page-65.htm>

Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. Réimp. 2008.

Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence du 22 février 1969 in *Littoral. Revue de psychanalyse. N°9 La Discursivité*, juin 1983.

Pierre MACHEREY, *De Canguilhem à Foucault la force des normes*, Paris, La fabrique éditions, 2009.

INDEX NOMINAL

- Accardi Carla.....113, 207, 224
Adorno Theodor.....45
Alberro Alexander.....27, 47, 226-230
Alloway Lawrence...19, 23, 114, 168, 204,
227, 255-284
Alviani Getulio.....207
Amman Jean-Christophe.172, 180-183, 271
Andre Carl.....17, 38, 39, 72, 99, 167, 168,
173-184, 241
Antoine Jean-Philippe.....198, 199
Araeen Rasheed.....245
Argan Carlo..112, 113, 138, 140, 201, 205,
206, 212, 214
Atkinson Conrad.....245
Atkinson Fello.....257
Atkinson Terry.....49, 228
Bachelard Gaston.....94
Bacon Francis.....257
Baer Jo.....99
Baldessari John.....36, 37, 43, 231
Baldwin Michael.....49
Banham Reyner.....257
Banotti Elvira.....224
Barreiro-Lopez Paula.....113
Barry Robert....29, 38-40, 94, 99, 167, 168,
178, 179, 221, 241
Barthelme Frederick.....94
Barthes Roland.....82-87, 126, 127, 197
Battcock Gregory.....51, 54, 114
Battisti Eugenio.....141, 142
Beeren Wim.....61, 66-69, 78, 93, 127
Belilos Marlène.....64
Bénichou Anne.20, 106, 177, 178, 195, 197
Benjamin Walter.....31, 43, 53, 89, 228
Berger Peter L.....272
Berkeley Edmund C.....262
Berlyne D.E.....94
Bertolino Giorgina.....216
Beuys Joseph....53, 65, 166, 193, 195, 198,
199
Bezzola Tobia.....286
Black Panthers.....99, 102
Bochner Mel.....25, 69, 94, 231, 241
Bode Arnold.....180, 181
Boetti Anne-Marie.....126
Bollinger Bill.....72, 99
Boltanski Luc.....230-232
Bonito Oliva Achille.....132, 136
Brecht Bertolt.....83
Brecht George.....76
Bregelmann Johannes.....257
Brock Bazon.....180, 183, 195
Brogowski Leszek.....24, 53
Broodthaers Marcel.....231
Buchloh Benjamin....35, 43, 44, 53, 89, 90,
228

Buren Daniel. 166, 167, 171, 172, 175-179, 231, 241, 242	Duchamp Marcel.....30-32, 63, 82, 94, 102, 122
Burton Scott.....66	Fabro Luciano.....207
Cage John.....94, 102, 220	Favilli Paolo.....136
Castellani Enrico.....207, 209	Fellini Federico.....102
Celant Germano.....19, 23, 111-165, 201, 205, 206, 212, 282-287	Fiore Quentin.....91, 97
Chandler John.57, 139, 150, 151, 203, 228, 229	Fischer Konrad.....36, 50, 172-174, 188
Chastel André.....165	Flavin Dan.....25, 30, 31, 35, 99, 173
Che Guevara.....102	Fontana Luciano.....207
Chiapello Ève.....230-232	Foster Hal.....183, 184
Clay Jean.....74, 252	Foucault Michel.....20-22, 26, 82, 163
Colombo Giorgio.....141, 142, 162	Fraisse Emmanuel.....55, 58
Consagra Pietro.....113, 207	Frampton Hollis.....71
Conte Lara.....141	Frangne Pierre-Henry.....53, 284
Cooper Paula.....99, 242	Fricke Marion et Roswitha.....222
Corbel Laurence.....24-26, 50, 109, 187	Fried Michael.....172, 184, 194
Corpora Antonio.....113	Fry Robert.....258, 267, 280
Daled Herman.....231	Gaudibert Pierre.....199
Dantini Michele.....128	Gianelli Ida.....136, 141, 142, 162
De Kooning Willem.....275	Gilardi Piero.....68, 219, 220, 224, 225, 231
De Maria Walter.....120, 130	Glazer Nathan.....264
De Wilde Edy.....66, 67, 199	Glusberg Jorge.....74
Del Renzio Toni.....257, 261, 262	Goldwater Robert.....150
Denney Reuel.....264	Graf Urs et Rös.....166
Dibbets Jan.....67, 219, 231	Graham Dan22, 25, 30-38, 43, 94, 106-109, 203, 238
Dorazio Piero.....113	Greenberg Clement.....149-155, 274-277
Dorfman Ariel.....221	Greene Latvan.....94
	Haacke Hans.....104, 167, 168, 174, 178, 179, 203, 241, 242

Hamilton Richard.....	257	Kosuth Joseph.....	27-29, 38, 39, 51-54, 56, 94, 108, 109, 134, 203, 221, 231
Harrison Charles.....	43	Kounellis Jannis.....	102, 207
Harrison Margaret.....	245	Kranz Kurz.....	213, 214
Hendricks Jon.....	99	Kurzmeier Roman.....	286
Herbert David.....	30, 258	Kustow Michael.....	199
Hess Thomas.....	275	La Monte Young.....	51, 121
Hogarth William.....	275	Laing R.D.....	94
Holroyd Geoffrey.....	261, 262	Lamelas David.....	50, 51
Horkheimer Max.....	45	Le Va Barry.....	168, 171, 179
Huebler Douglas.....	37-39, 94, 221, 231	Lebeer Irmeline.....	190, 195
Hultén Pontus.....	199	Lee David.....	99
Hunter Alexis.....	245	Leeman Richard.....	165
Huot Robert.....	99	Lejeune Anaël.....	185
Insley Will.....	99	Lenain Thierry.....	230
Jacquet Alain.....	64	LeWitt Sol.....	25, 30, 38, 39, 94, 99, 123, 167, 168, 174, 178, 179, 241
Jagger Mick.....	102	Leymarie Jean.....	199
James William.....	67, 94	Linker Kate.....	25
Johnson Poppy.....	99, 100	Lippard Lucy.....	19, 22, 23, 55-78, 80, 81, 87, 90, 93-100, 104, 105, 108-111, 114, 116, 121, 127, 139, 147, 148-166, 201, 203, 204, 206, 212, 226-229, 238, 243-255, 280, 282, 284, 285, 287
Joppolo Giovanni.....	220	Longhi Roberto.....	215
Judd Donald.....	25, 30, 53, 99, 167, 168, 173, 174, 178, 179, 183, 184	Lonzi Carla.....	19, 23, 114, 204-212, 214-220, 224, 225, 282-287
Kane Oumar.....	91	Luckmann Thomas.....	272
Kaprow Allan.....	227	Lukács Georg.....	45
Kawara On.....	94	Mac Low Jackson.....	51
Kearns Jerry.....	246	Macherey Pierre.....	239
Kelly Mary.....	245		
Ketelaar Eric.....	162		
Kienholz Edward.....	67, 241, 242		
Klein Yves.....	102, 147		

Maldonado Guitemie.....	213	Nixon Richard.....	98, 104
Mallarmé Stéphane.....	83	Novelli Gastone.....	113
Mallé Luigi.....	146, 147	Obrist Hans Ulrich.....	75
Malraux André.....	278	Ohlson Doug.....	99
Mangold Robert.....	99	Onganía Carlos.....	252, 253
Marcar Ank.....	67	Panofsky Erwin.....	185, 186, 190, 191, 197
Marcuse Herbert.....	45	Paolini Giulio.....	206, 207, 212-214
Mastroianni Umberto.....	113	Pascali Pino.....	207
Mathey François.....	199	Passoni Aldo.....	146, 147
Mattelart Armand.....	221	Paz Octavio.....	91, 121, 136
Mazzotta Gabriele.....	116	Peirce Charles Sanders.....	118
McGee Micki.....	247	Penone Giuseppe.....	130
McHale John.....	256	Perilli Achille.....	113
McLuhan Marshall.....	91-94, 96, 97, 101, 102, 106-108, 134, 280	Perón Juan.....	252, 253
McShine Kynaston.....	19, 22, 90-98, 101- 106, 108, 122, 131, 203, 280	Phillpot Clive.....	58, 245, 247
Mello Franco.....	141, 142, 162	Pignotti Lanberto.....	132
Melville Robert.....	257	Pistoletto Michelangelo.....	125
Merz Mario.....	130, 135, 241	Plagens Peter.....	61, 72, 78, 166
Meyer Ursula... ..	42, 44, 51-58, 80, 96, 108, 116, 121, 124, 134, 286	Pluchart François.....	189
Miller Brenda.....	100	Poinsot Jean-Marc... ..	29, 139, 165, 228, 284
Morris Robert.....	25, 30, 38, 39, 167-179, 183-188, 238, 272	Projansky Robert.....	48, 49, 109, 226, 233, 234, 237, 239, 241
Muller Grégoire.....	66	Proust Marcel.....	83
Murphy John A.....	66	Read Herbert.....	30, 87, 117, 221, 258, 267
Murray Robert.....	99	Reinhardt Ad.....	53, 94
Newton Huey.....	103	Resnais Alain.....	247
Nigro Mario.....	207	Restany Pierre.....	113
		Rewald John.....	165
		Rickaby Tony.....	245

Riesman David.....	264, 265, 268	Siegelaub Seth.....	19, 22, 23, 37-50, 56, 59, 60, 64-68, 71, 78, 80, 107-109, 114, 116, 120, 203, 204, 219-230, 232-242, 279, 280, 283, 285, 287
Ringgold Faith.....	100	Silverman Gilbert B.....	242
Rivière Georges-Henri.....	199	Silvianna.....	99
Rockburne Dorothea.....	167, 168, 178, 179	Smithson Robert.....	25, 30, 33, 159, 167-173, 178, 179, 183, 184, 187, 188
Rockefeller David.....	104	Sonnier Keith.....	64
Rollins Tim.....	247	Sontag Susan.....	84-87, 109, 129, 148, 285
Ronald Reagan.....	247	Soutif Daniel.....	213
Rose Barbara.....	87, 88, 89, 150	Stamerra Joanne.....	99
Rosenberg Harold...114, 275, 276, 277, 278		Stedelijk Museum.....	199
Rotella Mimmo.....	207	Stieglitz Alfred.....	31
Rumma Marcello.....	124	Sunami Soichi.....	102
Ruscha Ed.....	117	Szeemann Harald.....	19, 23, 26, 61-69, 78, 112, 127, 165-167, 172-178, 180, 181, 183, 188-201, 234, 241, 270, 285-287
Ryman Robert.....	67, 72, 99	Takis Vassilakis.....	17, 18, 105, 174
Sainte-Beuve.....	94	Tapié Michel.....	216
Sandback Fred.....	167, 168, 174, 178, 179, 183, 184	Thomas-Fogiel Isabelle.....	53
Sandberg Willem.....	67	Toche Jean.....	99
Sandoz Marc.....	165	Toche Virginia.....	99
Sanfilippo Antonio.....	113	Torcato Giulio.....	113
Santomaso Giuseppe.....	113	Trini Tommaso.....	66, 105
Scarpitta Salvatore.....	207	Turcato Giulio.....	207
Schillinger Joseph.....	57, 151, 156	Turnbull William.....	257
Schramm Wilbur.....	261	Twombly Cy.....	207, 208
Schum Gerry.....	49, 50, 71	Valéry Paul.....	83
Schwartz Eugene.....	101	Van Elk Ger.....	67, 68
Sciajola Toti.....	113	Vasari Giorgio.....	210
Sergio Giuliano.....	118, 125, 126		
Serra Richard.....	168, 179		

Venturi Lionello.....	165	Whiteley Nigel.....	275
Versins Pierre.....	271	Wilson St John.....	45, 257
Vostell Wolf.....	195	Wind Edgar.....	278
Vouilloux Bernard.....	61	Winsor Jackie.....	241, 242
Warburg Aby.....	197, 198	Wolin Ron.....	99
Warhol Andy.....	67	Yates Marie.....	245
Wedewer Rolf.....	36	Zapperri Giovanna.....	208
Weiner Lawrence.....	27, 29, 38, 39, 64, 221		
Wendler Jack.....	39		