Mémoires croisées Dérives archivistiques

Archives de la critique d'art

Mémoires croisées
Dérives archivistiques

Archives de la critique d’art

Sommaire

5 Avant-propos
Antoinette Le Normand-Romain

7 Adresse au lecteur et au visiteur
Jean-Marc Poinsot

9 Brève histoire des Archives de la critique d'art
Entretien Jacques Leenhardt et Jean-Marc Poinsot

19 Les archives de la documenta : une chambre des merveilles moderne
Gerd Mörsch

Parcours des archives

25 Les Archives de la critique d'art
Jean-Marc Poinsot

29 L'AICA à l'ère de la globalisation : du club de gentlemen à la collégialité universelle
Henry Meyric Hughes

37 Fragments d'histoire de la Biennale de Paris 1959-1985
Jean-Marc Poinsot

47 *Neoconcretismo*, la théorie et la pratique
Gloria Ferreira

51 Venise, Venise, qui pourra nous faire oublier Venise !
Richard Leeman

57 « Un peu de *jazz* » à Buenos Aires
Berenice Gustavino

61 Aux marges de la critique d'art : quelques archives sur l'architecture et sa critique
Hélène Jannière

69 Supports/Surfaces, ou l'impératif catégorique du désaccord
Antje Kramer-Mallordy et Nathalie Boulouch

77 Elles ont choisi…
Janig Bégoc

85 *Soyez réalistes, demandez l'impossible*, ou la lecture d'une exposition à travers son archive : fonds galerie Jennifer Flay
Jean-Marc Huitorel

Participants au 4e Congrès de l'AICA, Dublin, 1953.

Avant-propos

Les relations de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) avec les Archives de la critique d'art (ACA) remontent presque aux origines de l'institut créé, rappelons-le, en 2001. Il n'a pas échappé en effet aux conseillers scientifiques qui se sont succédé dans le domaine « Histoire de l'art de la période contemporaine » combien ce fonds, unique en son genre en Europe, pouvait contribuer à l'animation de leur domaine.

La création des ACA, qui ont pour objectif la conservation des archives, au sens large, des critiques d'art, est due à une initiative de Jean-Marc Poinsot, en relation étroite avec l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et l'université de Rennes 2 : s'inquiétant de la dispersion de fonds essentiels pour la reconnaissance du travail du critique d'art comme base de l'historiographie de l'art contemporain, celui-ci fonda en 1988 une association qui se donnait la mission de les sauvegarder. Couvrant la scène internationale, riche aujourd'hui de plus de 60 fonds d'archives et de près de 400 fonds d'écrits auxquels s'ajoutent quelques fonds de galeries, les ACA constituent une mine inépuisable pour les chercheurs de tous types. Elles sont également un lieu vivant, impliqué dans l'organisation de colloques, de conférences, d'expositions, de publications…

Il était donc naturel qu'elles se rapprochassent de l'INHA qui a lui aussi pour objectif de rassembler et de conserver toute documentation susceptible de contribuer à l'histoire de l'art – ou même simplement de faciliter par un signalement l'accès aux fonds conservés ailleurs – et de valoriser cette documentation à travers des manifestations dont elle est le point de départ : les ACA sont ainsi présentes de longue date dans les programmes « Archives de l'art de la période contemporaine » et « Archives orales de l'art de la période contemporaine ». Dès 2006, une exposition en salle Roberto Longhi donna à voir le fonds Restany, un de leurs fleurons. Elle accompagnait un colloque international, *Le demi-siècle de Pierre Restany*, suivi d'un autre en 2010, *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, tous deux montés en collaboration étroite avec l'université de Rennes.

L'INHA ne pouvait donc rester indifférent aux difficultés rencontrées par les ACA lorsque vint le temps des restrictions. L'association qui les portait céda ainsi sa place en 2014 à un Groupement d'intérêt scientifique (GIS) rassemblant, lors de sa création, l'université Rennes 2 et son EA « Histoire et critique des arts », l'INHA, l'AICA, la ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne, la DRAC de Bretagne et la Maison des sciences de l'homme de Bretagne. Ces bonnes fées ont apporté chacune leur pierre à la nouvelle institution tandis que la propriété des collections, apparaissant comme un prolongement naturel des collections patrimoniales conservées par l'INHA, était transférée à ce dernier. Il n'est pas question de leur faire quitter la Bretagne, mais des échanges de personnel, des collaborations sur des projets communs ou un traitement homogénéisé des fonds permettront à l'institut parisien et à l'une des grandes universités de région de renforcer leurs liens.

Présentant aussi bien des cartons d'invitation et des catalogues que des correspondances, des manuscrits d'articles ou des photographies, l'exposition actuelle a pour but de donner une idée de la richesse des ACA. Nous espérons qu'elle suscitera de nouvelles recherches et aussi, bien sûr, de nouvelles donations : elle est en effet un hommage tant aux donateurs dont on ne soulignera jamais assez la générosité qu'à Jean-Marc Poinsot, sans l'énergie duquel ces fonds auraient sans doute aujourd'hui en grande partie disparu.

Antoinette Le Normand-Romain

Classeur d'archives photographiques de l'AICA : 16e Congrès international, Rimini, 1967.

Adresse au lecteur et au visiteur

L'objectif fondateur des Archives de la critique d'art était de rendre accessible le potentiel documentaire et scientifique des papiers et autres médias accumulés par les critiques au cours de leur activité professionnelle et ceci dans le cadre d'une société qui multipliait en parallèle les instances de diffusion de l'art contemporain (centres d'art, Fonds régionaux d'art contemporain, musées).

Bref, il pouvait être utile pour les futurs critiques, commissaires d'exposition, animateurs et autres acteurs du monde de l'art d'avoir accès à l'expérience, à la production et au savoir de leurs collègues contemporains et prédécesseurs autrement que par une découverte fortuite à l'occasion de l'exercice quotidien de leur activité. Il pouvait être utile également que se transmette la mémoire des interactions d'une activité jusque-là trop plurielle dans ses modes d'action et pourtant si réduite dans l'imaginaire collectif à la fonction exclusive du jugement de goût.

Cette exposition vise à faire prendre conscience du potentiel d'une telle mémoire vivante plutôt que d'en proposer une interprétation linéaire et littérale. Même si les textes du catalogue ne peuvent s'abstenir d'éclairages ou de points de vue issus eux-mêmes de l'exercice d'une pensée critique, les documents sont là pour que le visiteur les connecte entre eux et à son expérience propre du monde.

Les choix qui ont présidé à la sélection proposée ont été orientés par le souci de donner à voir la diversité des acteurs, de leurs modes d'action et de leurs engagements en associant autant d'objets, de personnalités et d'événements mémorables que d'autres ignorés ou oubliés.

Porter l'attention sur le doigt qui montre n'est pas oublier ce qu'il montre car il n'y a pas de regard sans dispositif permettant de le rendre possible. Quand l'œuvre d'art est de plus en plus rarement un objet permanent et inaliénable, les modes d'actualisation sont de plus en plus délégués et c'est une responsabilité qui ne doit pas être occulte.

En d'autres termes, il n'y a pas d'exercice de la liberté du regard sans conscience de ses conditions.

Cette exposition a pu se réaliser grâce à l'engagement des équipes de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), des Archives de la critique d'art et du FRAC Bretagne. Elle n'aurait pu avoir lieu sans la générosité de tous les créateurs d'archives qui ont donné leurs documents au cours des années et de ceux ou celles qui ont bien voulu prêter ou mettre à disposition des documents complémentaires indispensables. Qu'elles et qu'ils soient tous remercié(e)s. Dans la mesure où il s'agit d'archives vivantes et qu'un très grand nombre d'interlocuteurs sont concernés dans les documents exposés, il a été impossible de solliciter leur agrément, mais nous avons essayé de les respecter même dans les situations polémiques qui ont fait l'objet de débats publics.

Jean-Marc Poinsot

galerie nationale du Jeu de Paume | conférences & colloques
le Nouveau Réalisme
Malachi FARRELL
13 DECEMBRE 1997
ART MODERNE
Francis BRIEST
Flammarion
l'ABCdaire de l'Art contemporain
Skira Seuil
Art en Europe
1990-2000
botto e bruno
Galerie Louis Carré & Cie
Erró
LE MAC DE MARSEILLE
L'ART ULTIMO
SENS & TONKA • 11/24
LE COMPLOT DE L'ART
ILLUSION, DÉSILLUSION ESTHÉTIQUES
ENTREVUES
Isabelle Lévêque Bleu, blanc, rouge
IMAGES ET (RE)PRÉSENTATIONS
LES ANNÉES 1980 SECONDE PARTIE
THE EIGHTIES SECOND PART
Galerie XIPPAS
LUCAS SAMARAS
Sittings 1978-1980
Les grands entretiens d'artpress Philippe Sollers
Niki de Saint Phalle
la révolte à l'œuvre
Catherine Francblin

BRÈVE HISTOIRE DES ARCHIVES DE LA CRITIQUE D'ART

Entretien Jacques Leenhardt et Jean-Marc Poinsot

Jean-Marc Poinsot. Nous avons créé ensemble l'Association des Archives de la critique d'art en 1989, mais l'aventure a commencé un peu plus tôt.

Jacques Leenhardt. Elle a débuté par une petite note que j'ai vu passer dans *Le Monde* disant que le Getty Institute envisageait de se porter acquéreur des archives de Charles Estienne. Il faut rappeler que Estienne était un critique bien connu des années 1940 et 1950. Cette brève information rendait tout à coup évident le risque que ces archives, et sans doute d'autres par la suite, partent pour les États-Unis et se retrouvent au Getty à Los Angeles ou ailleurs dans des universités ou des musées friands de fonds documentaires. À cette époque j'étais président de la section française de l'Association international des critiques d'art (AICA). Cette information a été pour moi comme un électrochoc, je me suis dit : si on laisse les institutions américaines, avec leurs puissants moyens financiers, expatrier aux États-Unis les documents d'archives de la critique d'art française, d'ici peu on ne pourra plus étudier notre histoire de l'art contemporain en France.

J.-M. P. C'était à quelle date ?

J. L. C'était en 1985 ou 1986. Les premiers documents que j'ai trouvés attestant des échanges entre nous sur ce sujet des Archives datent de 1987. Tu faisais alors partie du bureau de l'AICA-France et tu étais à la tête de la documentation du CAPC à Bordeaux. Logiquement je me suis dit que, parmi nous tous, tu étais celui qui avait la

Charles Estienne (en tricot rayé) en compagnie d'André Breton, Jean-Claude Silbermann, Meret Oppenheim, Elisa Breton, Robert Benayoum, Marie-Jo Silbermann, Georges Goldfayne, Aube et Yves Elléouët, à Saint-Cirq Lapopie vers 1958. Photo TFV

meilleure compétence dans ce domaine. Il ne s'agissait pas encore d'archivage, mais de documentation. C'est à ce moment que je t'ai téléphoné pour te proposer que nous étudiions ensemble cette question. Vers cette époque, nous avons eu un rendez-vous avec Madame Paradis qui représentait le Getty en France. Étant donné que, dans un premier temps, la collaboration avec le Getty ne semblait pas aller de soi, nous avons envisagé la création d'un organisme de conservation des archives des critiques d'art de l'AICA et avons cherché des aides du côté des institutions européennes. Ensuite, les Archives de la critique d'art ont heureusement pu collaborer avec le Getty Institute.

J.-M. P. Nous avons eu quelques rendez-vous sur des projets de bases de données puis autour d'Internet qui commençaient alors.

J. L. Les musées et les grandes institutions culturelles en France ne manifestaient pas un grand intérêt pour la conservation du travail critique, à part un ou deux cas exceptionnels comme la création de la bibliothèque Jean Laude à Saint-Étienne. D'ailleurs, Pierre Restany se plaignait du manque d'intérêt pour la conservation de sa propre production.

J.-M. P. Nous avions alors commencé à échafauder le projet de ce que pourraient être des Archives de la critique d'art et il s'est passé la chose suivante. Dominique Bozo venait d'être nommé à la DAP[1] et il voulait monter un projet original autour de la Villa Gillet, à Lyon. Il recherchait alors un directeur capable de lui proposer un programme pour cette villa ; il m'a démarché à ce propos et je lui ai présenté notre projet d'Archives de la critique d'art. C'est à ce moment-là que nous avons commencé à rentrer dans le vif du sujet et que Dominique Bozo nous a donné son feu vert. Françoise Chatel, alors conseiller pour les arts plastiques en Bretagne, a eu la possibilité de nous attribuer une première subvention pour concevoir un avant-projet. C'était en 1989. Une première équipe a été constituée et une association *ad hoc* mise en place.

J. L. En fait, j'avais entrepris les premières démarches auprès de trois critiques – Michel Ragon, Pierre Restany et Georges Boudaille – dès avant ce premier feu vert. En acceptant de confier leurs archives à la future institution encore rêvée, ces figures incontournables constituaient en quelque sorte une garantie de faisabilité de notre projet.

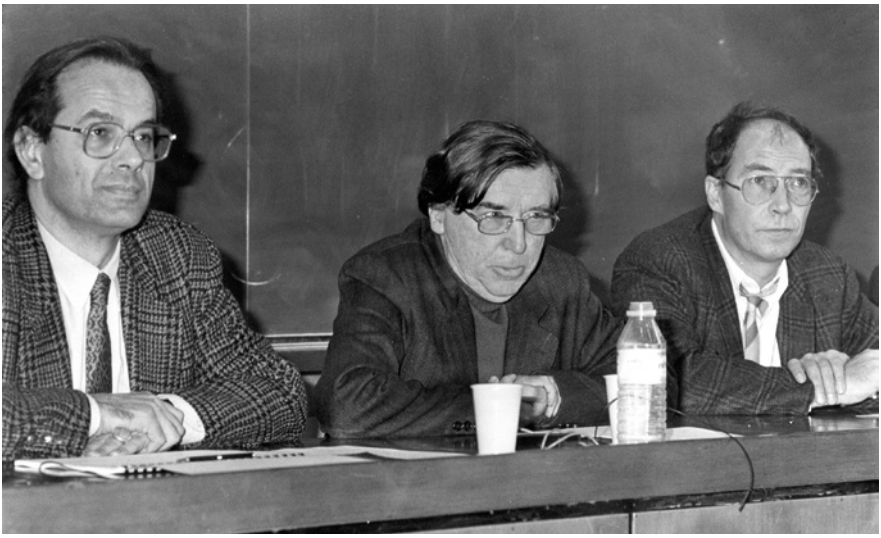
J.-M. P. Oui, tu as dû en parler avec Michel Ragon, car il venait de donner ses archives sur l'abstraction au musée des beaux-arts de Nantes. Elles devaient compléter la donation Gildas Fardel. Il s'était alors montré déçu qu'après la fermeture de l'exposition organisée à cette occasion, *Autour de Michel Ragon* (2010), il ne se soit plus rien passé.

J. L. En effet, il y a eu un colloque au musée de Nantes au moment de l'exposition auquel j'ai participé et qui fut l'occasion d'un premier échange avec Ragon sur l'avenir de ses archives.

J.-M. P. C'est là que les choses ont commencé à mûrir. Ainsi, par exemple, au moment où nous montions notre projet, la Biennale de Paris était en phase de liquidation. Il a fallu du jour au lendemain que nous mobilisions un camion pour éviter que les documents passent à la poubelle.

J. L. Il se trouvait que Georges Boudaille, qui avait été président de la section française de l'AICA, était délégué général de la Biennale, ce qui a rendu ce sauvetage possible en 1990[2].

J.-M. P. Pour revenir à 1989 quand j'ai commencé à parler de notre projet avec Dominique Bozo, il m'a donné son accord à la condition qu'il n'y ait pas de recoupements avec le fonds documentaire du Centre Pompidou. Il s'agissait en quelque sorte d'éviter que nous n'empiétions sur la première moitié du XXe siècle. Il fallait donc que les Archives commencent avec la critique vivante, celle qui était apparue après la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire avec Michel Ragon, Pierre Restany, Frank Popper et Alain Jouffroy.



Manifestation d'annonce officielle de la création des Archives de la critique d'art le 16 décembre 1989 : (de gauche à droite) Jacques Leenhardt, Michel Ragon et Thierry de Duve.

Par la suite, Restany a donné assez vite une première partie de ses archives[3]. Puis plusieurs versements ont suivi, quoiqu'avec des moments difficiles après son décès. Une portion importante des archives restées chez lui risquait d'être dispersée, mais heureusement nous avons réussi à convaincre son épouse puis ses héritiers de poursuivre l'œuvre engagée.

J. L. Toutefois, ce qui me semble avoir été décisif, c'est le fait que tu réussisses dès cette époque à mobiliser autour du projet des Archives à la fois les étudiants et tes collègues de l'université de Rennes 2.

J.-M. P. Oui, à l'époque où nous montions les Archives, un collègue historien que je connaissais bien, André Lespagnol, est devenu président de l'université Rennes 2. Il m'avait alors proposé d'être vice-président du conseil scientifique mais je lui ai répondu que je privilégiais le projet des Archives de la critique d'art. Il a soutenu ce choix et il a proposé d'établir rapidement une convention comportant notamment la mise à disposition de matériel informatique et de logiciels, ainsi que la possibilité de faire bénéficier les personnels des formations spécialisées de l'université et de l'Unité régionale de formation à l'information scientifique et technologique (URFIST).

Alors que le projet était prêt dans nos esprits, j'ai démarché la ville de Rennes et la région. Dans le cadre de mes fonctions de conseiller artistique entre 1979 et 1981 à la direction régionale des affaires culturelles, j'avais été en relation avec Pierre Le Treut, vice-président à la culture de la Région Bretagne, et je l'ai ensuite retrouvé dans les comités scientifiques du Fonds régional d'art contemporain (FRAC) dont j'avais mis en place la première mouture en 1980.

Il était également maire de Châteaugiron et il y avait fait installer le FRAC. Il m'avait sollicité pour que je lui donne mon avis sur une candidature possible pour la direction de celui-ci. Catherine Elkar, qui était entrée comme stagiaire à la Direction régionale des affaires culturelle (DRAC) quand j'ai mis en place le FRAC, était devenue une collaboratrice à part entière du FRAC dans la première équipe, et Pierre Le Treut envisageait de lui confier l'intérim. Je l'ai conforté dans son choix et elle a pris la direction du fonds. Comme elle savait très bien que je recherchais des locaux, elle a alors proposé que l'ancien bâtiment scolaire où allait s'installer le FRAC, et qui n'était pas encore complètement rénové, nous accueille aussi.

Au début les Archives de la critique d'art ont été installées au rez-de-chaussée, qu'elles partageaient avec l'équipe du FRAC. Deux ans après, elles sont montées au premier étage, qui avait été rénové et adapté à nos besoins grâce au soutien de la région, du département et de la DRAC.

Colloque « La place du goût », Rennes, 30 novembre-1er décembre 1990 : (de gauche à droite) Ramón Tío Bellído, Aude Bodet, Élisabeth Lebovici, Didier Semin.

L'installation était alors très confortable. Entre-temps, le petit groupe du conseil scientifique de l'association avait organisé un certain nombre de rencontres publiques à l'université Rennes 2 et dans d'autres lieux comme le musée des beaux-arts ou le Théâtre national de Bretagne (TNB). Une des premières s'était tenue avec Michel Ragon, Thierry de Duve, Marc le Bot et nous-mêmes. Elle fut suivie en 1990 par l'organisation, avec l'aide de l'équipe constituée par le bureau de l'AICA (Élisabeth Lebovici, Didier Semin, Ramón Tío Bellído…), du premier véritable colloque, intitulé *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*[4].

J. L. Qui a été aussi la première publication des Archives !

J.-M. P. Il allait être suivi, après la manifestation inaugurale où nous avions invité Pierre Restany, Michel Ragon, Frank Popper, Alain Jouffroy et un certain nombre de ces ténors de la critique qui étaient partie prenante de l'aventure, par une série d'autres événements sur *La Critique d'art en Europe* (1992) ou le XXX Congrès international de l'AICA : *Quelles mémoires pour l'art contemporain ?* (1996)[5]. L'ensemble de ces manifestations faisaient des Archives de la critique d'art un vrai lieu de débat.

Inauguration des locaux à Châteaugiron en présence de Pierre Restany, 20 novembre 1992.

Ont alors été mis en place non seulement les fonds d'archives, mais aussi les fonds d'écrits, qui devaient en quelque sorte jouer le rôle d'une anticipation de futurs fonds d'archives tout en constituant un corpus vivant de la littérature critique. Il s'agissait d'établir un lien direct avec tous les membres de l'AICA-France afin de les sensibiliser au développement des Archives[6]. Pour renforcer l'incitation faite aux auteurs de verser leurs écrits, nous avons lancé la revue *Critique d'art* en 1993, qui valorisait ainsi les nouveaux écrits tout en offrant un service bibliographique inédit.

J. L. Ce lien avec la section française de l'AICA constituait pour nous plus qu'une opportunité ; il était un élément fondamental des Archives qui devaient se développer en symbiose avec l'activité critique elle-même. Plus tard, l'AICA internationale a déposé à son tour ses archives.

J.-M. P. Cela s'est fait lorsque tu es devenu président de l'AICA international.

J. L. Oui, à partir de 1990, puisque j'ai bénéficié de deux mandats de président, de 1990 à 1993 et de 1993 à 1996. C'est le moment où l'AICA a dû quitter la rue Berryer, libérer ses locaux et donc déménager ses archives. Ça a été l'occasion de les déposer aux archives à Châteaugiron.

J.-M. P. L'AICA-France avait-elle déjà versé quelques archives ?

J. L. Quand je suis arrivé à la présidence de l'AICA-France, en 1980, il n'y avait pas d'archives et il n'y avait pas de locaux. Il devait sans doute y avoir des documents chez Michel Ragon, Georges Boudaille, Jean-Jacques Lévêque et Dora Vallier, qui avaient été présidents avant moi, mais aucun d'entre eux ne m'a transmis d'archives. Le vrai démarrage concernant l'AICA est donc lié au versement des archives de l'AICA internationale, qui remontent à 1948. Hélène Lassalle a été la première à les exploiter, à l'occasion notamment des célébrations du cinquantenaire de l'AICA comme Organisation non gouvernementale (ONG) de l'UNESCO. Pour l'AICA-France, ce sont donc mes propres archives (fort mal organisées au demeurant !) qui sont les premières à intégrer les Archives de la critique d'art. Je ne sais pas si dans le fonds de Ragon il y a quelques documents se rapportant à sa présidence.

J.-M. P. Non, je ne pense pas. Il n'y avait pas, à l'époque, beaucoup d'intérêt dans le milieu de la culture et pas davantage dans les cercles académiques pour les traces accumulées de la pratique critique.

J. L. Le peu d'intérêt des institutions françaises pour les archives de l'art en train de se faire et de sa critique est sans doute pour partie lié à l'histoire même de l'AICA qui,

Inauguration des locaux à Châteaugiron en présence
de Frank Popper, 20 novembre 1992.

en tant qu'association de critiques d'art, s'est formée par opposition aux historiens de l'art en affirmant un intérêt pour l'art vraiment contemporain. Cette division entre historiens de l'art et critiques d'art a peut-être favorisé, à l'époque, un certain désintérêt pour la collecte d'archives. De leur côté aussi, les critiques d'art avaient probablement si fortement le sentiment de vivre et d'écrire dans un temps présent qu'ils se souciaient peu de la dimension historique que leurs écrits pourraient prendre plus tard.

En outre, à partir de 1981 et du ministère de Jack Lang, on sent clairement une volonté d'être dans l'actualité, d'accompagner la création artistique la plus nouvelle et la plus « jeune », ce qui, évidemment, ne pousse pas à développer un regard rétrospectif et historique. Il faut d'ailleurs rappeler que l'université interdisait jusqu'en 1970 environ de faire des thèses de doctorat sur des auteurs ou des artistes vivants. Cette situation va changer petit à petit au cours de la décennie suivante et avoir aussi une répercussion notable sur les nouvelles adhésions à l'AICA-France

Quand j'ai été élu à sa présidence, l'AICA-France comptait à peu près 90 membres, presque tous des critiques écrivant dans la presse et dans les revues. À l'époque, la critique d'art était beaucoup plus abondante et vivante dans une presse qui lui faisait d'ailleurs une place plus large. Les universitaires n'entraient pas à l'AICA et l'AICA n'aimait pas les universitaires !

Il faut se souvenir qu'aucun de mes prédécesseurs n'était universitaire. Mais, à partir de 1981, plusieurs critiques d'art membres de l'AICA – Gérald Gassiot Talabot,

Michel Troche et Anne Tronche en particulier – entrent dans les instances du ministère de la Culture. D'autre part, j'ai invité des universitaires qui écrivent sur l'art contemporain, comme par exemple Hubert Damisch, Georges Raillard, Louis Marin ou Georges Duby, à se présenter et ils sont élus alors à l'AICA.

Je crois que la possibilité de mener une réflexion sur l'archive a été rendue possible par ce relatif élargissement de la population de l'AICA, car quand je l'ai quitté il comptait plus de 300 membres, parmi lesquels un bon nombre d'enseignants.

J.-M. P. Maintenant cela concerne au moins quarante pour cent des nouveaux candidats. La disparition de beaucoup d'organes qui payaient normalement leurs pigistes a contribué à cette évolution, à côté du développement de la place de l'art contemporain dans les cursus universitaires.

J. L. En effet, la critique d'art journalistique ne permet plus guère de vivre et, par conséquent, pour pouvoir mener une activité de critique d'art, il faut avoir un salaire par ailleurs. Cette situation a profondément modifié la composition de l'AICA de même que la tendance a été de rapprocher les écoles d'art du monde et des critères de recherche académiques.

J.-M. P. Il y a eu aussi l'émergence de commissaires d'expositions d'art contemporain.

J. L. Ça a été un de mes combats que de faire reconnaître au niveau de l'AICA internationale que le commissaire d'exposition faisait un acte critique et que donc, en tant que tel, il avait vocation à faire partie de l'association. Le monde de l'art était en train de créer de nouveaux acteurs et ils devaient trouver leur place dans l'AICA.

J.-M. P. La reconnaissance internationale des Archives est advenue avec l'organisation du congrès de l'AICA de 1996. Toutes les modifications que tu viens d'évoquer ont alors fait que l'on commence à penser la conservation d'archives autrement que comme une simple documentation. C'est aussi la période où les artistes sont de plus en plus nombreux à intégrer des archives dans leurs travaux. Nous en rendrons compte d'ailleurs en 2001 avec le colloque *Les artistes contemporains et l'archive*.

Les années suivantes ont été marquées par le programme européen Vektor, avec les archives du marché de l'art à Cologne, les archives de la documenta à Kassel, le Museo de Arte Moderna à Bolzano et deux autres partenaires. Ce programme a permis d'adopter des normes internationales pour le traitement des archives tout en comparant les méthodes et les objectifs.

Par la suite, les années 2000 ont été plus difficiles car il fallait prendre soin d'une collection massive et accueillir toujours plus largement les chercheurs et les commissaires d'exposition en quête de documents « historiques ».

C'est alors le début des relations scientifiques que nous avons établies avec l'INHA, qui a soutenu des programmes de traitement de tel ou tel fonds d'archives. De même, un apport financier conséquent du Getty (2005) nous a permis de cataloguer une partie importante du fonds Restany, au moment où il s'agissait de convaincre sa veuve de nous confier les dernières composantes de ses archives. L'opportunité d'organiser en 2006 un grand colloque international sur *Le demi-siècle de Pierre Restany* à l'INHA, où j'ai assuré pendant quelques années la direction du département des Études et de la Recherche, a été décisive en proposant un modèle de valorisation qui fut suivi en 2010 par un colloque consacré à *Michel Ragon : critique d'art*[7].

J. L. Et maintenant quelle est la situation des Archives de la critique d'art ?

J.-M. P. Les Archives viennent de sortir d'une crise de croissance dans un contexte économique défavorable en créant un Groupement d'intérêt scientifique (GIS) rattaché à l'université Rennes 2 et en transmettant la propriété de leurs collections à l'INHA. Le GIS a été fondé par les trois partenaires suivants : l'AICA international, l'INHA et l'université Rennes 2, mais il intègre dans son conseil scientifique de nombreux partenaires universitaires et professionnels français et étrangers susceptibles de l'aider dans sa mission de collecte et de valorisation culturelle et scientifique. Toutes les conditions sont désormais réunies pour franchir les nouvelles étapes de notre développement dans des conditions plus sereines.

---

1. La délégation aux arts plastiques était alors le service du ministère de la Culture en charge de la création contemporaine.

2. Les archives avaient été démembrées et il fallut plusieurs années pour récupérer les différentes composantes, à l'exception d'un versement qui avait été fait au Musée national d'art moderne, et dont les Archives de la critique d'art ont effectué un inventaire sommaire.

3. Aujourd'hui le fonds Restany, constitué après de multiples apports du critique et de sa famille, est l'ensemble le plus riche et le plus complet. Il couvre une activité très internationale des années 1950 aux années 1990.

4. Élisabeth Lebovici, Didier Semin, Ramón Tío Bellido (dir.), *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique* (actes de colloque, Rennes, 1990), Châteaugiron, Les Auteurs & les Archives de la critique d'art, 1992.

5. *Quelles Mémoires pour l'art contemporain ?* (actes de colloque, Rennes, 1996), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997.

6. En 2015, la présence de près de 400 fonds d'écrits représente de façon significative la production critique française des cinquante dernières années.

7. Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany* (actes de colloque, Paris, 2006), Paris, Édition des Cendres, 2009 ; Richard Leeman, Hélène Jannière (dir.), *Michel Ragon : critique d'art et d'architecture* (actes de colloque, Paris, 2010), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Les Archives de la critique d'art ont collaboré avec de nombreux partenaires depuis leur création. Les archives de la documenta figurent en bonne place parmi eux. Elles conservent des documents qui couvrent la même période que ceux des Archives de la critique d'art. Il a semblé important pour mieux comprendre la nature de tels projets de mettre en parallèle les deux expériences. Gerd Mörsch, arrivé récemment à leur direction, a bien voulu se prêter à l'exercice.

LES ARCHIVES DE LA DOCUMENTA : UNE CHAMBRE DES MERVEILLES MODERNE

Gerd Mörsch

Depuis ses débuts, la documenta de Kassel est sans conteste la première manifestation d'art contemporain au monde, tant par sa taille que par sa notoriété. Cette vaste synthèse – certains préfèrent parler d'exposition mondiale d'art – organisée tous les cinq ans n'a cessé d'interroger les conditions, la nature et les missions de l'art et de la muséographie, et elle apporte ainsi une contribution essentielle au discours sur cette discipline et au regard qu'elle porte sur elle-même.

Les montagnes de documents accumulées au cours des préparatifs et de la réalisation de cet événement exceptionnel avaient déjà fait naître l'idée d'archives chez son fondateur, Arnold Bode, en 1961. Bode avait tout à fait conscience que cette matière était indispensable pour préparer les éditions suivantes de la documenta. Dans un premier temps, les dossiers et les matériaux, la correspondance des organisateurs de chaque documenta et de leurs collaborateurs ont formé au fil des décennies le noyau d'une collection dont la croissance est exponentielle.

Aujourd'hui, les archives de la documenta sont une véritable chambre des merveilles : outre la documentation propre de l'événement, elles hébergent une bibliothèque spécialisée dans l'art des XXe et XXIe siècles, une immense collection d'articles de presse et des archives médias qui ne cessent de s'étoffer et dont les données audiovisuelles exceptionnelles enrichissent le fonds. Les archives ont par ailleurs bénéficié des legs des artistes Arnold Bode, Hans Hillmann et Harry Kramer et du don de Floris M. Neusüss effectué de son vivant. L'histoire de la documenta est inséparable de celle de la Kunsthochschule Kassel, et les quatre legs de ces messieurs qui enseignaient dans cette école d'art reflètent bien cette relation.

Le Museum Fridericianum lors de la première exposition documenta, 1955.
© documenta Archiv, Günther Becker

QUELQUES CHIFFRES SUR LA CHAMBRE DES MERVEILLES DU XXE SIÈCLE

L'importance des collections peut se résumer en quelques chiffres : la documentation et la presse constituent quelque 2 700 chemises conservées dans 1 070 cartons (documenta 1 à 12), soit plus d'un million de pages. Celles-ci correspondent à des lettres et à des contrats relatifs à la préparation, au montage et au démontage des expositions, mais aussi à des pièces uniques, notes et esquisses de projets.

Cependant, ce nombre de pages est en soi très relatif si l'on songe qu'une bonne partie des documents concernant les premières expositions ont été perdus, les archives ayant été fondées en 1961 (deux ans après la deuxième documenta), que leur importance n'était pas forcément reconnue ou qu'ils se trouvent chez des particuliers ou dans d'autres archives. Par ailleurs, il apparaît avec l'explosion des échanges par mails, intervenue au plus tard à la documenta 12, en 2007, que les moyens de communication actuels sont non seulement très rapides, mais aussi très fragiles et problématiques dans la perspective d'un archivage à long terme.

Quelque 265 000 articles de journaux et de magazines internationaux sur la documenta et l'art contemporain complètent les dossiers et la bibliothèque. L'idée de documenter la création actuelle explique la signification des plus de 160 000 cartons d'invitation (cartes postales ou petites brochures) qui s'y ajoutent. Ces brochures, ou flyers – un terme qui englobe tous les genres – permettent aux chercheurs, en rapprochant

les articles de journaux, de survoler la création artistique actuelle ou contemporaine à l'écart des grands noms et des grands centres.

QUELQUES STRATÉGIES POUR EXHUMER DES TRÉSORS CACHÉS

Dans la bibliothèque riche de quelque 31 000 monographies, plus de 70 000 catalogues d'exposition et dans les 150 revues et bulletins internationaux, les chercheurs trouvent, outre des informations sur la documenta, d'innombrables trésors, difficiles d'accès le plus souvent parce qu'ils sont rares et n'ont pas forcément été saisis dans les catalogues de bibliothèques. Le fonds important de littérature dite grise de la bibliothèque des archives de la documenta a été répertorié en détail depuis 2011 grâce à un projet de re-catalogage largement subventionné par la Fondation allemande pour la recherche (Deutsche Forschungsgemeinschaft, DFG). Depuis le début du projet, d'une part, on a exhumé bien plus de « littérature rare » qu'on ne l'espérait. D'autre part, il s'est avéré qu'une grande partie des ouvrages à cataloguer ne se trouvait pas non plus dans les bases de données partenaires. Par conséquent, le nombre de ces ouvrages apparemment « oubliés », qui existent certes mais qui échappent à toute recherche *via* une base de données, est bien plus important que prévu – une heureuse nouvelle pour l'étude de l'histoire de l'art du XXe siècle.

Les archives médias collectionnent, conservent et exploitent des documents photographiques, audiovisuels et vidéo sur les expositions de la documenta. Elles détiennent actuellement environ 110 000 photographies numériques, 28 000 diapositives standards, 500 diapositives de moyen format, 10 000 clichés en noir et blanc, 1 000 vidéos et 500 supports audio (33-tours, cassettes, etc.). Ce fonds enregistre une croissance exponentielle, due aux achats réguliers de matériel photographique de l'époque des premières documentas et à la documentation numérique de la dernière, mais aussi

Documenta 7, 1982, vue d'une salle avec une œuvre de Mimmo Paladino. © ADAGP, Paris 2015

aux dons ou aux copies de documents réalisées dans le cadre du projet témoin *Meine documenta* (« Ma documenta »). Ici aussi, un projet de numérisation subventionné par la Fondation allemande pour la recherche offre aux chercheurs internationaux un accès global et direct aux fonds des archives. La base de données multimédias www.mediencluster-documenta.de leur fournit un accès rapide à des images – photographies d'œuvres individuelles ou vues d'ensemble de la mise en scène – qui relatent en détail plus de cinquante ans de documenta.

DES ARTISTES ET DES ŒUVRES DE LA DOCUMENTA TIRÉS DE L'OUBLI

La conclusion du projet www.mediencluster-documenta.de (documenta 1-12) est un événement majeur pour le développement du fonds d'archives. Il en ressort, comme pour le projet de re-catalogage, que la numérisation permet d'exhumer des pépites. Le catalogue de la documenta 6, par exemple, ne dit rien sur une œuvre de Titien. Il fallut attendre la numérisation de la documentation photographique pour voir surgir la *Vénus au miroir*, et la vérification des dossiers de la documenta 6 (plus précisément, des feuilles de prêt) prouva qu'un tableau de l'école de Titien, emprunté au Wallraf-Richartz-Museum à Cologne, se trouvait bien à Kassel en 1977.

Les projets évoqués ici révèlent le potentiel du traitement numérique des documents dans des archives comme celles de la documenta. On retrouve ainsi des trésors oubliés après un déménagement ou une restructuration des institutions, les mettant à la disposition des chercheurs par le biais de bases de données. Pendant la première phase du projet www.mediencluster-documenta.de (documenta 1 à 5), une sélection d'images représentatives des documenta fut numérisée, mais aussi des articles de presse sur ces expositions. Ces deux sources – images et textes – furent ensuite réunies dans une base de données multimédias. Une recherche sur le mot *Wurst* (« saucisse ») dans www.mediencluster-documenta.de fait ainsi apparaître plusieurs images du *5450 m Cubic Package* de Christo, qu'il parvint à présenter en temps et en heure à l'inauguration de la documenta 4 en 1968, malgré d'énormes difficultés et devant un public enthousiaste.

OPPORTUNITÉS ET RISQUES DES BASES DE DONNÉES POUR LES CHERCHEURS

Le parler populaire de Kassel employait en effet le mot *Wurst* pour s'amuser des nombreuses tentatives de Christo – qui ne citait pas encore le nom de sa femme quand il présentait ses œuvres – pour dresser son « paquet géant rempli d'air » devant l'Orangerie de Kassel. C'est pourquoi le moteur de recherche, si l'on tape ce mot, fournit toutes les images et articles relatifs à ce travail. Aux débuts du projet, en 2005, cette « interconnexion intelligente » était une technique ambitieuse. Aujourd'hui, grâce aux progrès de la technologie, elle fonctionne sur de nombreux systèmes, pour un coût relativement modéré. L'étape suivante dans le développement de l'accessibilité des ressources est bien sûr l'intégration de la documentation, c'est-à-dire, si nous reprenons l'exemple de Christo et de la saucisse, toute la correspondance sur son *5 450 m Cubic Package*. Les archives de

Vue des réserves des archives de la documenta, ici les rayonnages de 1955-2013, soit soixante ans d'histoire de la documenta. © documenta Archiv, Ryszard Kasiewicz

la documenta doivent s'attaquer sans tarder à leur numérisation. Bientôt, en effet, beaucoup de pièces (lettres, fax, etc.) ne seront plus lisibles et ne se prêteront donc plus à un archivage à long terme. Par ailleurs, les chercheurs d'aujourd'hui, habitués aux progrès de l'informatique et à son omniprésence au quotidien, veulent obtenir « en un clic » la totalité des informations : documents, littérature spécialisée, presse, vidéos, son, etc.

Néanmoins, ces possibilités techniques ont des limites, l'illusion de leur toute-puissance risquant de leurrer la recherche scientifique. De plus, elles déterminent les politiques des instituts de recherche telles les archives de la documenta : combien sont-ils, en effet, après une estimation réaliste du budget, à pouvoir numériser absolument tout et, qui plus est, sans perdre de temps ? Peu d'entre eux ont conscience des ressources humaines considérables nécessaires à l'étude scientifique des données dans le cadre des mesures de numérisation évoquées ici. Finalement, la production du fichier numérisé ne représente qu'une fraction du coût global du projet. Dans ce sens, la critique des sources en sciences humaines, qui peut paraître empoussiérée, doit faire un gros effort sur les outils de recherche, en particulier sur les bases de données. Il convient alors de s'interroger sur la signification du résultat d'une recherche et, pour reprendre notre exemple concret, de se demander si toutes les images de la « saucisse » de Christo ont bien été numérisées ou seulement les plus représentatives. Ce résultat reflète-t-il vraiment toute la presse ou bien est-il le fruit d'une sélection – quels qu'en soient les motifs ?

Par conséquent, une conversation personnelle avec des chercheurs hautement qualifiés sur les lieux reste le meilleur moyen de mener une recherche. Et les archives spécialisées telles que celles de la documenta – encore bien modestes malgré leur réputation – restent une infrastructure incontournable pour les historiens de l'art.

Ce texte a été traduit de l'allemand par Virginie de Bermond-Gettle.

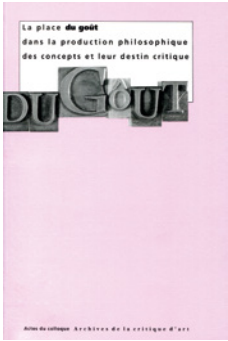
Les Archives de la critique d'art

Jean-Marc Poinsot

En 1989, un groupe de critiques d'art membres du bureau de l'AICA-France fonde une association, dont le siège est à Rennes, pour préserver les archives de leurs collègues. Elle bénéficie du soutien de la DRAC Bretagne, de la région et de la ville de Rennes, ainsi que de l'INHA alors en préfiguration.

En l'espace de 25 ans, les Archives de la critique d'art sont devenues un lieu de débat et un centre de ressources patrimonial exceptionnel à la double vocation culturelle et professionnelle. Elles tiennent à jour une archive vivante de l'activité critique et artistique et elles sont désormais un lieu de recherche.

En 2014, l'association se transforme en Groupement d'intérêt scientifique (GIS) rattaché à l'université Rennes 2 pour son fonctionnement, à l'INHA pour les collections, et à l'AICA pour sa raison d'être.Ce nouveau statut, tout en préservant les acquis, permet désormais de développer plus facilement des projets de recherche ouverts à de multiples partenariats en France et à l'étranger qui viennent en amont et en aval de la mission patrimoniale de la structure.



▲ Élisabeth LEBOVICI, Didier SEMIN, Ramón TÍO BELLÍDO (dir.), *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique* (actes de colloque, Rennes, 1990), Châteaugiron, Les Auteurs & les Archives de la critique d'art, 1992.

◀ Photographie de Pierre Restany conservée dans les Archives de la critique d'art.

L'ensemble des collections rassemblées par les Archives de la critique d'art représentent 1,7 kilomètre linéaire qui se décompose en :

- **75 fonds d'archives** dont
  - 49 de critiques
  - 15 d'organismes ou d'institutions
  - 8 de galeries et d'un collectionneur
  - 3 d'artistes

- **400 fonds d'écrits**

- Une **bibliothèque de référence** en histoire et théorie de l'art contemporain.

Ces collections comprennent plus de 10 000 dossiers d'archives, 50 000 documents visuels, audiovisuels et sonores, près de 100 000 ouvrages et 2 300 titres de périodiques.

Figurent parmi les premiers fonds ceux de la Biennale de Paris ; de Pierre Restany, Michel Ragon, Frank Popper, Alain Jouffroy, François Pluchart, Dany Bloch, Jacques Leenhardt et Rainer Rochlitz ; de la galerie des Archives de la critique d'art ; des centres d'art du Crestet, de la Criée, de Kerguéhennec ; et, parmi les derniers arrivés, de Don Foresta, Jennifer Flay et Sabrina Grassi.

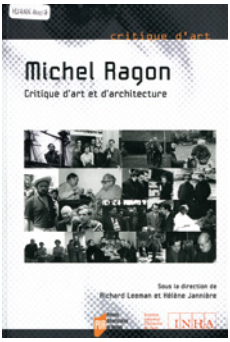
Les Archives de la critique d'art travaillent étroitement avec les critiques et les chercheurs pour valoriser leurs ressources, débattre des questions théoriques et d'actualité, développer la connaissance. Les outils documentaires, les ressources en ligne (www.archivesdelacritiquedart.org), les expositions, les publications permettent de restituer au plus vite et à tous les résultats du travail commun. Ils ont été en partie développés dans le cadre du programme « Culture 2000 » soutenu par l'Union européenne et avec l'aide de la Getty Fondation.

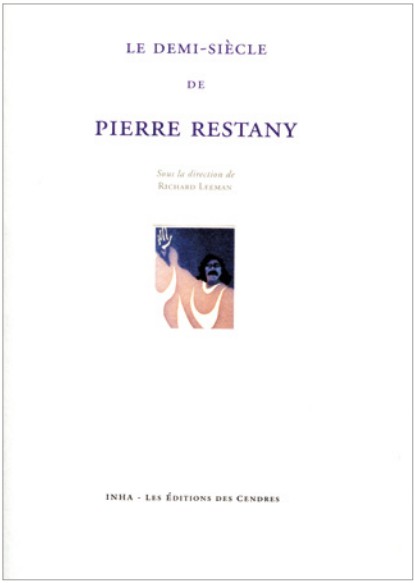
Les Archives de la critique d'art facilitent la mobilité des critiques et des chercheurs, qu'elles sont habilitées à recevoir, et attribuent chaque année plusieurs bourses de séjour et de recherche avec la Fondation Bettencourt-Schueller, le Centre national des arts platiques (CNAP), l'INHA et l'Institut français.

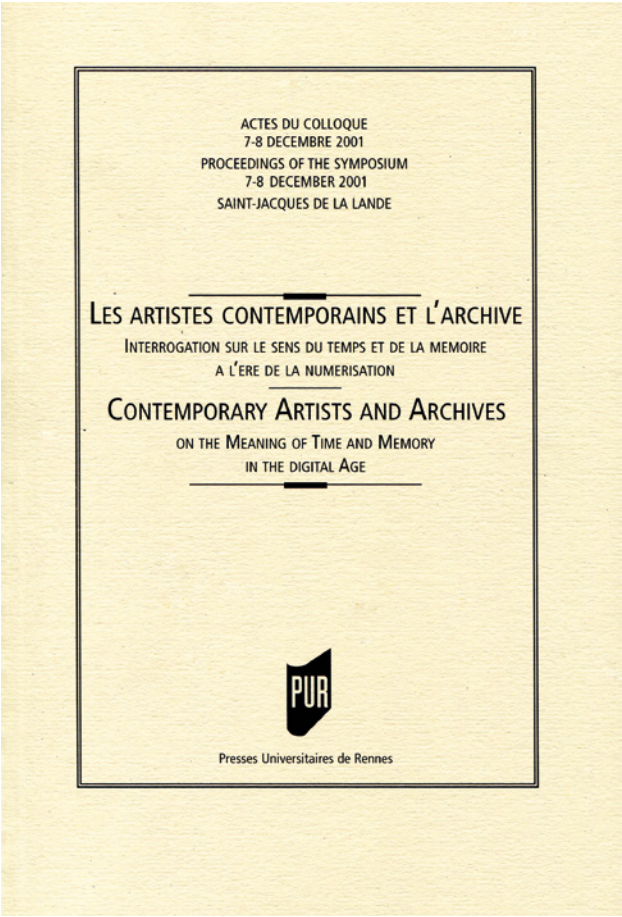
Les Archives de la critique d'art éditent la revue bilingue français/anglais *Critique d'art : actualité internationale de la littérature sur l'art contemporain*, qui se fait l'écho des publications francophones et internationales en chroniquant plus de 800 titres par an. Elle paraît chaque semestre dans une double version imprimée et électronique (http://critiquedart.revues.org). Un conseil scientifique international et un comité de lecture, composés d'acteurs majeurs de la scène culturelle et académique, animent la revue. Elle bénéficie du soutien de la fondation

▼ Richard LEEMAN, Hélène JANNIÈRE (dir.), *Michel Ragon : critique d'art et d'architecture* (actes de colloque, Paris, 2010), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

▼ Richard LEEMAN (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany* (actes de colloque, Paris, 2006), Paris, Édition des Cendres, 2009.






ACTES DU COLLOQUE
7-8 DECEMBRE 2001
PROCEEDINGS OF THE SYMPOSIUM
7-8 DECEMBER 2001
SAINT-JACQUES DE LA LANDE

LES ARTISTES CONTEMPORAINS ET L'ARCHIVE

INTERROGATION SUR LE SENS DU TEMPS ET DE LA MEMOIRE
A L'ERE DE LA NUMERISATION

CONTEMPORARY ARTISTS AND ARCHIVES

ON THE MEANING OF TIME AND MEMORY
IN THE DIGITAL AGE

PUR

Presses Universitaires de Rennes

Jean-Marc POINSOT (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (actes du colloque, Saint-Jacques-de-la-Lande, 2001), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Art Norac et du CNAP et contribue à la formation des jeunes chercheurs et critiques dans le cadre d'un atelier d'écriture dédié.

Les Archives de la critique d'art sont pilotées par un comité directeur et un conseil scientifique et culturel représentatifs des critiques et des chercheurs en France et dans le monde. Après une première période où elles ont été accueillies par le FRAC Bretagne à Châteaugiron, elles sont désormais installées dans les locaux acquis et aménagés pour elles au 4 allée Marie Berhaut à Rennes.

AICA, OÙ IL EST QUESTION DE LA CONSTITUTION D'UNE ASSOCIATION EN 1948 DE CRITIQUES CONVAINCUS DE LA SPÉCIFICITÉ DE LEUR ENGAGEMENT POUR L'ART CONTEMPORAIN. SES CONGRÈS ET SES MEMBRES. SA VOCATION PLANÉTAIRE.

L'AICA à l'ère de la globalisation : du club de gentlemen à la collégialité universelle

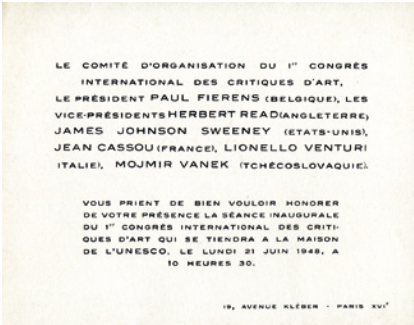
Henry Meyric Hughes

L'Association internationale des critiques d'art (AICA) fut appelée à naître comme une excroissance de son corps parental, l'UNESCO, qui avait été fondée en 1945 au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. C'était une conséquence du projet initial de l'UNESCO de créer une section beaux-arts à part entière et elle fut lancée exactement au même moment que le Conseil international des musées (ICOM), en juin 1948. L'AICA, comme l'UNESCO, a choisi Paris pour son siège à une période où la ville se battait pour réaffirmer son statut de capitale mondiale des arts. Aussi ses deux langues officielles au début furent-elles le français et l'anglais – avant l'adoption d'une troisième, l'espagnol, au début des années 1960.

Le premier Congrès international des critiques d'art eut lieu assez logiquement au premier siège de l'UNESCO et fut consacré à un thème de la première urgence, la reconstruction d'après-guerre. Il couvrit un grand nombre de domaines assez disparates comme la formation aux arts, les services éducatifs de musées, l'urbanisme et la reconstruction, la restitution des œuvres d'art pillées, la protection des sites naturels et historiques et, de façon plus pertinente, le rôle du critique dans la société et la création de nouveaux réseaux de communication pour remplacer ceux qui avaient été détruits. Après avoir longuement débattu de ces questions pratiques, les congressistes orientèrent la discussion

◀ Séance de travail préparatoire de la XXe Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968 (de gauche à droite) : Giulio Carlo Argan de profil (Italie), Jacques Lassaigne, Katarina Ambrozic (Yougoslavie), Palma Bucarelli (Italie), René Berger (France)/détail. © A. Danvers

▼ Carton d'invitation à la séance inaugurale du 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 21-28 juin 1948.


LE COMITÉ D'ORGANISATION DU 1er CONGRÈS INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART, LE PRÉSIDENT PAUL FIERENS (BELGIQUE), LES VICE-PRÉSIDENTS HERBERT READ (ANGLETERRE), JAMES JOHNSON SWEENEY (ETATS-UNIS), JEAN CASSOU (FRANCE), LIONELLO VENTURI (ITALIE), MOJMIR VANEK (TCHÉCOSLOVAQUIE).

VOUS PRIENT DE BIEN VOULOIR HONORER DE VOTRE PRÉSENCE LA SÉANCE INAUGURALE DU 1er CONGRÈS INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART QUI SE TIENDRA A LA MAISON DE L'UNESCO, LE LUNDI 21 JUIN 1948, A 10 HEURES 30.

19, AVENUE KLÉBER - PARIS XVIe

Archives 48

PREMIER CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART

Paris, 21-28 juin 1948

Président : Paul FIERENS (Belgique)

Présidents des séances de travail :

1er jour : James Johnson SWEENEY (Etats-Unis)
2e jour : Vencesclas NEBESKY (Tchécoslovaquie)
3e jour : Herbert READ (Angleterre)
4e jour : Lionello VENTURI (Italie)
5e jour : Jean CASSOU (France)
6e jour : URSS

Travaux du Congrès :

Lundi : Relations internationales et moyens d'informations - échanges d'informations, d'articles, de catalogues d'expositions.
Conclusion : création d'un Bureau international.

Mardi : Publications et traductions, rapports avec les éditeurs, droits d'auteurs, de reproduction d'oeuvres des artistes, droit de suite, etc...
Conclusion : projet d'un contrat type international.

Mercredi : Problèmes d'esthétique - Réalisme et abstraction.
Conclusion : sens actuel de l'évolution de l'art.

Jeudi : Tendances artistiques de chaque pays. Nationalisme et internationalisme de l'Art.
Conclusion : organisation des échanges.

Vendredi : Problèmes sociaux - L'Art et la Société - Conditions de vie des artistes et des critiques dans les divers pays.
Conclusion : création d'une Association internationale des Critiques d'Art.

Samedi : Conséquence de la reconstruction dans l'architecture et l'urbanisme. L'art à la radiodiffusion et à la télévision.
Conclusion : les travaux du Congrès et voeux.

AL
D.953

Liste des travaux du 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 21-28 juin 1948.

Communication de Herbert Read, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 21-28 juin 1948/détail.

Portrait de Herbert Read, 1966.

Traduction de Mme Esther van LOO
15, rue de Poissy, V. I

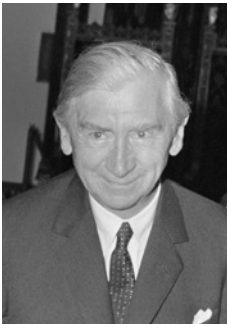
21 juin 21/-

ARTS

LE PROBLEME DU REALISME ET DE L'ABSTRACTION DANS L'ART MODERNE.

Par Herbert READ

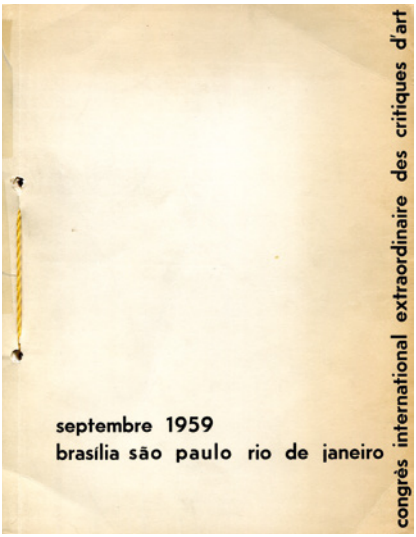
Si l'artiste moderne, partisan du réalisme ou de l'abstraction, se trouvait forcé de faire une déclaration sur sa position philosophique, il se verrait tenu d'admettre que ce qu'on appelle "réalité" n'est qu'une suite d'images inventées par l'homme. Sans doute, existe-il des philosophes qui ne seraient pas de cet avis, mais pour l'artiste le sens de l'art dépend de fait d'admettre comme vrai que la réalité est une conception née de l'homme, et celui qui l'invente est le créateur d'images, c'est-à-dire le poète. La réalité d'accordant des images que l'artiste conçoit, et ces images puisent leur validité dans certaines caractéristiques, comme l'intégrité, la consistance, la viabilité, la satisfaction magnétique, la satisfaction personnelle, etc.



sur les questions théoriques, incluant en particulier la polémique associée à l'affirmation de l'abstraction et aux tentatives de décontamination des styles figuratifs de leur association avec la propagande totalitaire ; c'était après tout à la fin d'une guerre et au seuil d'une autre, cette fois une « guerre froide ». La première liste des noms des vingt individus qui étaient invités au congrès inaugural, comprenant des historiens d'art, des directeurs de musée, des théoriciens de l'art, des critiques d'art et des artistes concernés par la théorie et l'enseignement, rendait compte des ambitions des organisateurs. Après une semaine entière de discussions, les congressistes de 35 pays différents élurent un président de la nouvelle association, le critique belge Paul Fierens, ainsi que cinq vice-présidents : James Johnson Sweeney (États-Unis), Lionello Venturi (Italie), Herbert Read (Royaume-Uni), Jean Cassou (France) et Václav Nebeský (Tchécoslovaquie), tandis que le critique anglais Denys Sutton faisait office de rapporteur et que les hôtes français s'occupaient de l'administration.

Lors du deuxième congrès en juillet 1949, l'association posa les fondations de sa future existence en votant des statuts organisés selon une base fédérale avec 13 sections nationales fondatrices, dont la plupart n'étaient représentées que par une seule personne. Elle s'efforça aussi de définir les bases d'un statut professionnel du critique d'art, en partie en réaction aux événements récents. Pendant le congrès, Raymond Cogniat mit l'accent sur un point fondamental dans un commentaire qui aurait pu être étendu à la Russie staliniste : « En proscrivant la critique d'art les régimes nazi et fasciste avaient porté atteinte à l'art, atteinte dont il avait déjà à se remettre[1]. »

Tout au long des années 1950, la nouvelle association a développé un cadre d'activité qui s'est affirmé sans rupture jusqu'à aujourd'hui. Il s'articule autour d'un congrès annuel et d'une assemblée générale des adhérents de tous les pays, chaque fois dans une ville différente, en alternance avec une réunion annuelle du bureau au siège à Paris. Ce qui avait lancé l'AICA comme une organisation eurocentrée ou atlantiste, par pragmatisme plus que pour des raisons culturelles ou politiques, a également été alimenté par des ambitions universelles inspirées des idéaux des Lumières de son organisation mère et par un désir d'apaiser les dommages que s'étaient infligées



▲ Actes du Congrès international extraordinaire des critiques d'art, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, septembre 1959.

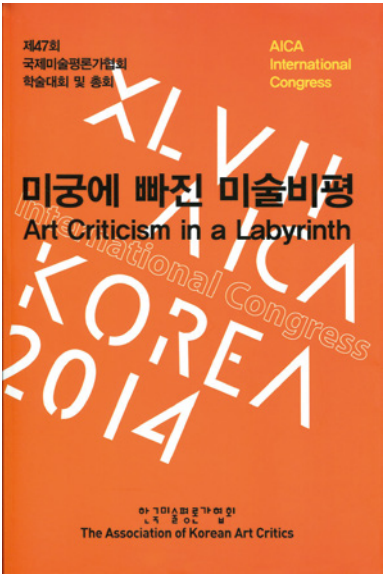
elles-mêmes les nations de l'Europe impérialiste et belliqueuse. Les premiers efforts d'élargissement lançaient des ponts vers l'Europe de l'Est, l'Amérique latine et le Japon. Ils ont culminé lors du congrès extraordinaire de 1959 au Brésil à l'occasion duquel le gouvernement du président Juscelino Kubitschek invita 65 représentants étrangers à examiner Brasília, la nouvelle capitale encore en construction qu'André Malraux avait décrit comme « la première capitale d'une nouvelle civilisation[2] ». Cet événement a marqué symboliquement un moment fort de l'histoire du modernisme et du combat pour la reconnaissance de la critique d'art comme une profession spécifique, bien que pour l'un des congressistes, partisan reconnu et observateur, il marquait aussi « le début de la fin de l'Âge d'Or de la critique d'art et son remplacement progressif par le marché[3] ».

Les années 1960 ont non seulement marqué un déplacement d'intérêt de Paris à New York et une augmentation rapide de la marchandisation et de la médiatisation de l'art, mais aussi une croissance équivalente des adhésions à l'association et un élargissement de son rayonnement. La décennie s'est ouverte sur un congrès mémorable en Pologne communiste (« L'art moderne, comme phénomène international », 1960), s'est poursuivie avec un événement d'envergure comparable à Prague et à Bratislava (« L'essence et la fonction de la critique d'art », 1966), en plein « Printemps de Prague », et fut marquée par des sujets de débat tels que la guerre du Vietnam et les prémices de 1968. Au début des années 1970, les adhésions ont atteint 1 300 membres, dont 350 sociétaires et 950 membres ordinaires, essentiellement des jeunes. Le nombre des sections est alors passé des 13 premières à un total de 42. Un des points les plus remarquables de cette décade fut la première incursion en Afrique avec le 3e Congrès extraordinaire à Kinshasa au Zaïre (l'actuelle République démocratique du Congo) bien qu'il fallût attendre la première décennie du XXIe siècle pour que cette initiative précoce sur le

continent africain fût poursuivie de manière conséquente. Cependant, une organisation géographique avait commencé à émerger qui est encore en usage, avec la division du monde en cinq grandes zones : l'Amérique du Nord et l'Europe, le Moyen Orient, l'Amérique latine, l'Asie et l'Afrique, avec des niveaux d'activité dans les zones économiques défavorisées du monde reflétant à la fois les objectifs de développement de l'AICA et les priorités de financement de l'UNESCO et des partenaires tels que la Getty Foundation et le Prince Claus Fund.

Les décennies après l'effondrement du communisme conduisirent non seulement à une réorganisation des sections comme celles du Mexique, de la Turquie et de l'Ukraine, mais aussi à la création ou à la relance d'autres comme l'Arménie, la Croatie, le Nigeria, l'ancienne république yougoslave de Macédoine (FYROM), le Pakistan, la Slovénie, la Serbie, la Caraïbe du Sud, Taiwan et plus récemment Cuba. Pendant les vingt années suivantes, les lieux choisis ainsi que les thèmes retenus rendaient compte des mutations profondes dans le monde. Des congrès et des assemblées générales mémorables pour ceux qui eurent le privilège d'y participer se sont tenus avec succès à Tbilissi (« L'évolution de l'art à la fin du XXe siècle », 1989),

XXe Assemblée générale de l'AICA, Bordeaux, 1968 (de gauche à droite) : Michel Ragon, René Berger, Giulio Carlo Argan, Bernard Anthonioz, le recteur Jean Babin (représ. André Malraux), Jacques Lassaigne, Raymond Cogniat, Abraham Marie Hammacher et Tony Spiteris.



▲ *Art Criticism in a Labyrinth: XLVII AICA International Congress Korea*, 2014.

à Macao/Hong Kong/Canton (« La création artistique contemporaine à l'Est et à l'Ouest », 1995), à Rennes (« Quelles mémoires pour l'art contemporain », 1996), Tokyo (1998), en Caraïbe du Sud (« Repositionnements, réappropriations », 2003), à São Paulo (« L'institutionnalisation de l'art contemporain : la critique d'art, les biennales et le marché », 2007), au Paraguay (2011), à Zurich (2012), en Slovaquie et en Pologne (2013) et en Corée du Sud (2014). Pendant la même période, des ateliers et des séminaires régionaux, dont une grande partie a été soutenue par l'UNESCO, se sont tenus dans différentes parties de l'Afrique (Dakar, Addis-Abeba, Le Cap), dans les Balkans (Istanbul, Skopje, Erevan) et en Asie du Sud (Karachi et plus récemment Colombo).

La révision complète des statuts de l'association en 2002-2003 s'est traduite par un élargissement des critères d'adhésion, réaffirmant l'attachement à l'art contemporain ; garantissant la reconnaissance d'une série de nouvelles disciplines en relation avec lui et l'égalité entre elles ; et confirmant le pouvoir croissant des nouveaux médias et des nouvelles formes de communication, ainsi que des relations étroites de la critique avec les champs nouvellement émergents du commissariat et de l'histoire des expositions. Les statuts réactualisés donnaient aussi plus de pouvoir et de responsabilités aux sections nationales. Conséquence en partie, les adhésions ont cru de manière inexorable depuis ce moment d'une moyenne de 3 500 membres dans les années 1990 à près de 4 600 aujourd'hui avec 63 sections nationales actives en comptant la section « Open » pour les membres sans attache nationale.

Des membres de l'AICA ont lancé à la fin des années 1980 le projet maintenant parvenu à maturité dans les nouveaux locaux spécialement aménagés des Archives de la critique d'art à Rennes en France. C'est probablement la seule institution dévouée exclusivement à la collecte d'écrits critiques (publications, enregistrements audiovisuels, archives, etc.), à leur exploitation par la recherche universitaire et artistique et ouverte à un large public (www.archivesdelacritiquedart.org). La revue semestrielle

Critique d'art, établie depuis longtemps, lui est attachée. Dotée d'une nouvelle maquette et suivie par un comité de lecture, elle publie en français et en anglais des articles et des comptes rendus sur l'actualité éditoriale de la critique dans le monde.

Une des initiatives les plus récentes a été la création en 2011 d'un nouveau prix annuel pour la reconnaissance de l'ensemble d'une carrière (Prize for a Distinguished Critic) et d'un prix d'incitation pour jeunes critiques. AICA Press a lancé en parallèle une nouvelle collection d'écrits critiques associant les textes dans la langue d'origine et leur traduction en anglais avec comme premier titre un choix d'essais du philosophe et anthropologue paraguayen Ticio Escobar (espagnol). La collection comprendra des essais du Slovaque Tomáš Štraus (allemand), du Sud-Coréen Lie Yll et du Serbe Ješa Denegri.

L'AICA se renouvelle en permanence. Elle milite pour un débat raisonné dans le climat surchauffé du marché et partout où des limitations enfreignent à la liberté d'expression. Ses principaux atouts résident dans la force individuelle et collective de ses adhérents et dans les intérêts partagés qui réunissent des individus venus de contextes culturels, sociaux et économiques les plus incroyablement disparates. L'accent a toujours été mis sur la valeur des rencontres entre individus, mais la croissance exponentielle de la communication électronique ouvre de nouveaux et excitants horizons. Les perspectives d'échanges et de collaborations globaux reposant sur une solidarité professionnelle et des engagements personnels éclairés sont meilleures que jamais.

Ce texte a été traduit de l'anglais par Jean-Marc Poinsot.

---

1. Raymond Cogniat, cité dans *Arts*, juillet 1948 ; voir Hélène LASSALLE, « The Founding of the International Association of Art Critics », dans Hélène LASSALLE, Henry MEYRIC HUGHES, Ramón TIÓ BELLÍDO, *AICA in the Age of Globalization*, Paris, AICA Press, 2002, p. 17.

2. Cité par Hélène LASSALLE, « The Founding… », *op. cit.* n. 1, p. 17.

3. Maria Alice Milliet (*sic*), cité dans Francisco ALAMBERT, Polyana CANHÊTE, *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*, São Paulo, Boitempo, 2004, p. 83, n. 98.

Sauf mentions contraires les documents sont issus des fonds d'archives AICA International et Pierre Restany (1955-2003).

4886 77

DES **BIENNALES À PARIS**, OÙ IL S'AGIT DE MONTRER LA CRÉATION DES MOINS DE 35 ANS. LEURS AMBITIONS, LES CONTRIBUTIONS, LES PROTAGONISTES, LES RITUELS. LA DERNIÈRE BIENNALE EN LONG ET EN LARGE 1985. ET LA PERCEPTION PAR UN PAYS ÉMERGEANT DES PRÉJUGÉS PORTÉS SUR SA CONTRIBUTION.

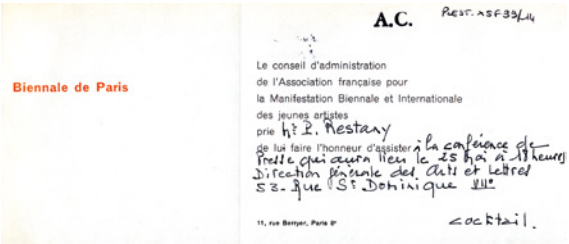
Fragments d'histoire de la Biennale de Paris 1959-1985

Jean-Marc Poinsot

La Biennale de Paris a inauguré sa première édition en octobre 1959. Raymond Cogniat, qui était inspecteur des beaux-arts depuis 1943 et, parallèlement, critique dans *Arts* (après-guerre) et au *Figaro* (dès 1957), en devint le délégué général après avoir été plusieurs fois commissaire du Pavillon français à la Biennale de Venise. Il convient dans ses écrits du moment des contraintes du budget et du lieu assigné[1] qui l'ont conduit à définir la Biennale de Paris comme une biennale des jeunes de 20 à 35 ans. En concurrence avec Venise et São Paulo, la Biennale de Paris se devait de se distinguer. Elle reposait cependant comme ses deux aînées sur des choix nationaux délégués aux pays contributeurs, non sans quelque tentative d'influer sur leurs choix[2], et elle réservait une présence forte aux artistes français, sélectionnés par trois jurys : un jury critique, un jury d'artistes et le choix du conseil d'administration, largement influencé par Cogniat. À l'aune de l'histoire, le jury des critiques de la première biennale semble avoir été le plus pertinent, mais il faut probablement attribuer à la qualité des membres du jury de la première édition (Georges Boudaille, Michel Conil Lacoste, Pierre Descargues, Michel Ragon, Pierre Restany, Guy Weelen et Yvon Taillandier) l'intérêt de la sélection effectuée.

◂ Inauguration de la 1re Biennale de Paris, parvis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1959.

▾ Carton d'invitation adressé à Pierre Restany pour la conférence de presse (25 mai) de la 1re Biennale de Paris, 1959.


Biennale de Paris

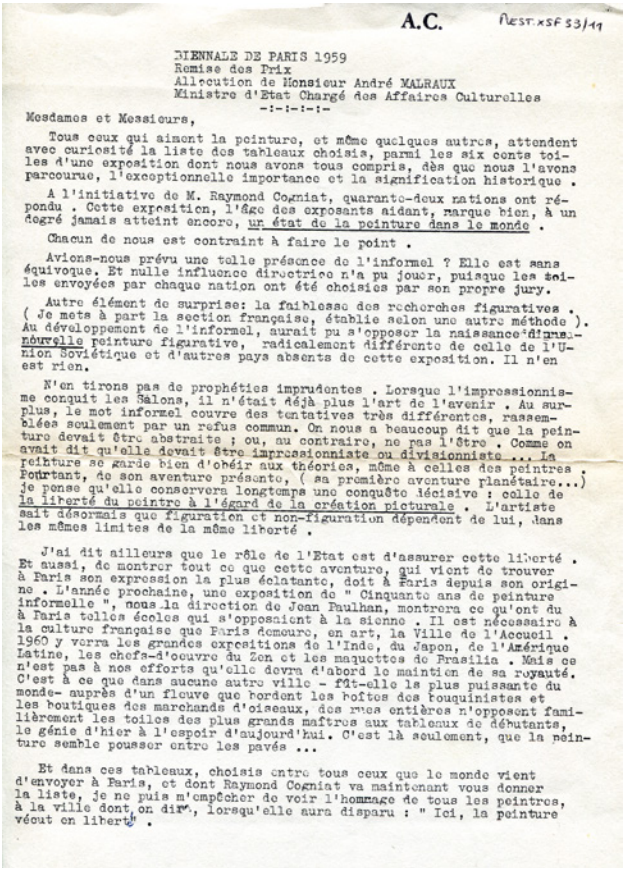
A.C. Rest. ASF 33/14

Le conseil d'administration
de l'Association française pour
la Manifestation Biennale et Internationale
des jeunes artistes
prie Mr P. Restany
de lui faire l'honneur d'assister à la conférence de presse qui aura lieu le 25 mai à 11 heures
Direction générale des Arts et Lettres
53 - Rue St Dominique VIIe

11, rue Berryer, Paris 8e

cocktail.

Dans son cadre, les artistes actifs en France ont pu s'y imposer de manière relative, notamment la génération des nouveaux réalistes soutenus par Restany, puis Buren, Mosset, Parmentier, Toroni et de nombreux autres. Les choix retenus pour cette exposition d'archives ne visent pas à reconstituer l'émergence des artistes prometteurs mais à donner une idée de l'organisation, de la vie propre de la biennale. Ainsi, le bulletin d'informations et d'études critiques *Perspectives* dresse le bilan des premières biennales, revient sur les participations et la fréquentation et se fait l'écho des débats critiques qui ont accompagné l'exposition dans le cadre de colloques et dans la presse. Particularité de la Biennale de Paris, celle-ci a été ouverte



A.C. Rest. xSF 53/11

BIENNALE DE PARIS 1959
Remise des Prix
Allocution de Monsieur André MALRAUX
Ministre d'Etat Chargé des Affaires Culturelles
-:-:-:-

Mesdames et Messieurs,

Tous ceux qui aiment la peinture, et même quelques autres, attendent avec curiosité la liste des tableaux choisis, parmi les six cents toiles d'une exposition dont nous avons tous compris, dès que nous l'avons parcourue, l'exceptionnelle importance et la signification historique .

A l'initiative de M. Raymond Cogniat, quarante-deux nations ont répondu . Cette exposition, l'âge des exposants aidant, marque bien, à un degré jamais atteint encore, un état de la peinture dans le monde .

Chacun de nous est contraint à faire le point .

Avions-nous prévu une telle présence de l'informel ? Elle est sans équivoque. Et nulle influence directrice n'a pu jouer, puisque les toiles envoyées par chaque nation ont été choisies par son propre jury.

Autre élément de surprise: la faiblesse des recherches figuratives . (Je mets à part la section française, établie selon une autre méthode). Au développement de l'informel, aurait pu s'opposer la naissance d'une nouvelle peinture figurative, radicalement différente de celle de l'Union Soviétique et d'autres pays absents de cette exposition. Il n'en est rien.

N'en tirons pas de prophéties imprudentes . Lorsque l'impressionnisme conquit les Salons, il n'était déjà plus l'art de l'avenir . Au surplus, le mot informel couvre des tentatives très différentes, rassemblées seulement par un refus commun. On nous a beaucoup dit que la peinture devait être abstraite ; ou, au contraire, ne pas l'être . Comme on avait dit qu'elle devait être impressionniste ou divisionniste ... La peinture se garde bien d'obéir aux théories, même à celles des peintres . Pourtant, de son aventure présente, (sa première aventure planétaire...) je pense qu'elle conservera longtemps une conquête décisive : celle de la liberté du peintre à l'égard de la création picturale . L'artiste sait désormais que figuration et non-figuration dépendent de lui, dans les mêmes limites de la même liberté .

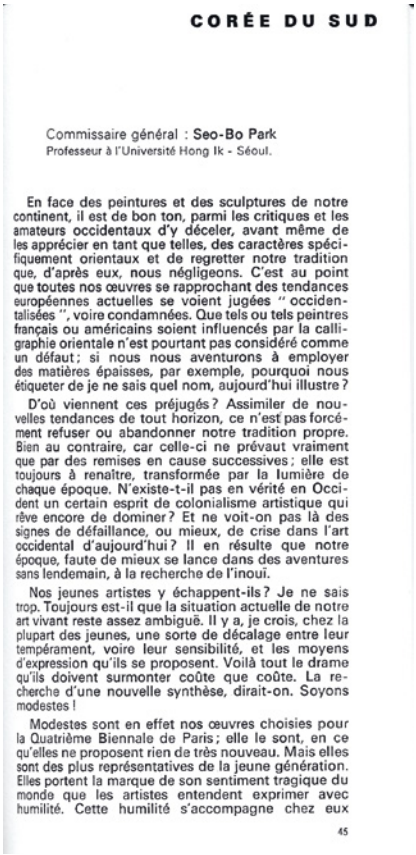
J'ai dit ailleurs que le rôle de l'Etat est d'assurer cette liberté . Et aussi, de montrer tout ce que cette aventure, qui vient de trouver à Paris son expression la plus éclatante, doit à Paris depuis son origine . L'année prochaine, une exposition de " Cinquante ans de peinture informelle ", sous la direction de Jean Paulhan, montrera ce qu'ont du à Paris telles écoles qui s'opposaient à la sienne . Il est nécessaire à la culture française que Paris demeure, en art, la Ville de l'Accueil . 1960 y verra les grandes expositions de l'Inde, du Japon, de l'Amérique Latine, les chefs-d'oeuvre du Zen et les maquettes de Brasilia . Mais ce n'est pas à nos efforts qu'elle devra d'abord le maintien de sa royauté. C'est à ce que dans aucune autre ville - fût-elle la plus puissante du monde- auprès d'un fleuve que bordent les boîtes des bouquinistes et les boutiques des marchands d'oiseaux, des rues entières n'opposent familièrement les toiles des plus grands maîtres aux tableaux de débutants, le génie d'hier à l'espoir d'aujourd'hui. C'est là seulement, que la peinture semble pousser entre les pavés ...

Et dans ces tableaux, choisis entre tous ceux que le monde vient d'envoyer à Paris, et dont Raymond Cogniat va maintenant vous donner la liste, je ne puis m'empêcher de voir l'hommage de tous les peintres, à la ville dont on dira, lorsqu'elle aura disparu : " Ici, la peinture vécut en liberté " .

Allocution d'André Malraux à l'occasion de la remise des prix de la 1re Biennale de Paris, 1959.

à des contributions collectives sous forme de groupes. Deux exemples ont été retenus dans l'édition de 1967 : celui de la salle cinétique mené par Frank Popper, où le critique et futur historien du mouvement est le seul à s'exprimer, et celui de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni qui énoncent très clairement leur choix de laisser le travail parler pour eux, y compris dans la relation avec le nouveau délégué général, Georges Boudaille.

L'organisation d'une biennale internationale est une chose complexe qui mobilise les corps diplomatiques et le fait parfois dans la difficulté. L'exemple de la Corée du Sud a été retenu parce qu'un de ses acteurs, le critique Lie Yll, signataire des trois textes de présentation de sa délégation nationale, a été couronné par le prix de l'AICA international en 2014. Il a été présent quelques années à Paris pour des études de lettres tout en exerçant une activité critique. Il se trouve qu'il exprime dans les textes courts inclus dans les catalogues de 1961, de 1963 et de 1965 toute la difficulté qu'éprouve un pays alors sur les marges de la scène artistique internationale à échapper aux clichés et aux diktats du « centre ». « En face des peintures et des sculptures de notre continent, il est de bon ton, parmi les critiques et les amateurs occidentaux d'y déceler, avant même de les apprécier en tant que telles, des caractères spécifiquement orientaux et de regretter notre tradition que, d'après eux nous négligeons. […] D'où viennent ces préjugés ? […] N'existe-t-il pas en vérité en Occident un certain esprit de colonialisme artistique qui rêve encore de dominer[3] ? » Lie Yll fut le traducteur en coréen de plusieurs ouvrages de Ragon et écrivit sur le « monochrome » sud-coréen, ou *Dansaekhwa*. Il fut aussi un membre fondateur du groupe d'Avant-Garde (AG) en 1968, dont il dirigea la revue et au sein duquel il forgea les fondements d'une critique d'art coréenne contemporaine qu'il développa ensuite dans plusieurs ouvrages[4].



CORÉE DU SUD

Commissaire général : **Seo-Bo Park**
Professeur à l'Université Hong Ik - Séoul.

En face des peintures et des sculptures de notre continent, il est de bon ton, parmi les critiques et les amateurs occidentaux d'y déceler, avant même de les apprécier en tant que telles, des caractères spécifiquement orientaux et de regretter notre tradition que, d'après eux, nous négligeons. C'est au point que toutes nos œuvres se rapprochant des tendances européennes actuelles se voient jugées " occidentalisées ", voire condamnées. Que tels ou tels peintres français ou américains soient influencés par la calligraphie orientale n'est pourtant pas considéré comme un défaut ; si nous nous aventurons à employer des matières épaisses, par exemple, pourquoi nous étiqueter de je ne sais quel nom, aujourd'hui illustre ?

D'où viennent ces préjugés ? Assimiler de nouvelles tendances de tout horizon, ce n'est pas forcément refuser ou abandonner notre tradition propre. Bien au contraire, car celle-ci ne prévaut vraiment que par des remises en cause successives ; elle est toujours à renaître, transformée par la lumière de chaque époque. N'existe-t-il pas en vérité en Occident un certain esprit de colonialisme artistique qui rêve encore de dominer ? Et ne voit-on pas là des signes de défaillance, ou mieux, de crise dans l'art occidental d'aujourd'hui ? Il en résulte que notre époque, faute de mieux se lance dans des aventures sans lendemain, à la recherche de l'inouï.

Nos jeunes artistes y échappent-ils ? Je ne sais trop. Toujours est-il que la situation actuelle de notre art vivant reste assez ambiguë. Il y a, je crois, chez la plupart des jeunes, une sorte de décalage entre leur tempérament, voire leur sensibilité, et les moyens d'expression qu'ils se proposent. Voilà tout le drame qu'ils doivent surmonter coûte que coûte. La recherche d'une nouvelle synthèse, dirait-on. Soyons modestes !

Modestes sont en effet nos œuvres choisies pour la Quatrième Biennale de Paris ; elle le sont, en ce qu'elles ne proposent rien de très nouveau. Mais elles sont des plus représentatives de la jeune génération. Elles portent la marque de son sentiment tragique du monde que les artistes entendent exprimer avec humilité. Cette humilité s'accompagne chez eux

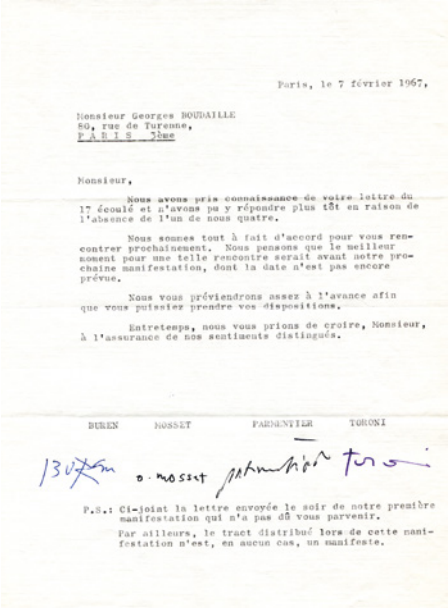
45

▲ Lie Yll, première page de la préface à la participation de la Corée du Sud, dans le catalogue *4ème Biennale de Paris*, 1965, p. 45.

Vernissage de la 5e Biennale de Paris, avec la contribution de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni au premier plan, 1967.

Lettre tapuscrite à Georges Boudaille, signée Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, 7 février 1967.

Lettre manuscrite de Daniel Buren à Georges Boudaille, 12 juillet 1967 à propos du catalogue de la 5e Biennale de Paris.



Paris, le 7 février 1967,

Monsieur Georges BOUDAILLE
80, rue de Turenne,
P A R I S 3ème

Monsieur,

Nous avons pris connaissance de votre lettre du 17 écoulé et n'avons pu y répondre plus tôt en raison de l'absence de l'un de nous quatre.

Nous sommes tout à fait d'accord pour vous rencontrer prochainement. Nous pensons que le meilleur moment pour une telle rencontre serait avant notre prochaine manifestation, dont la date n'est pas encore prévue.

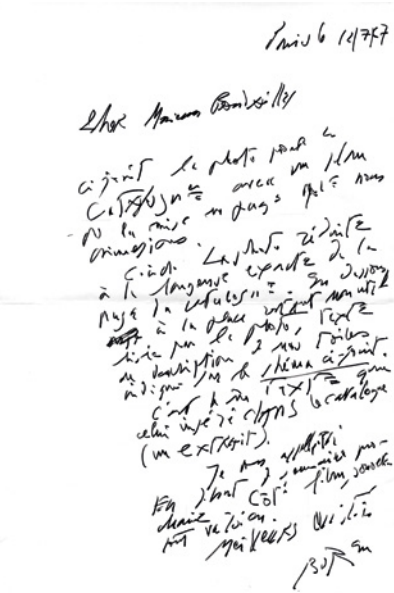
Nous vous préviendrons assez à l'avance afin que vous puissiez prendre vos dispositions.

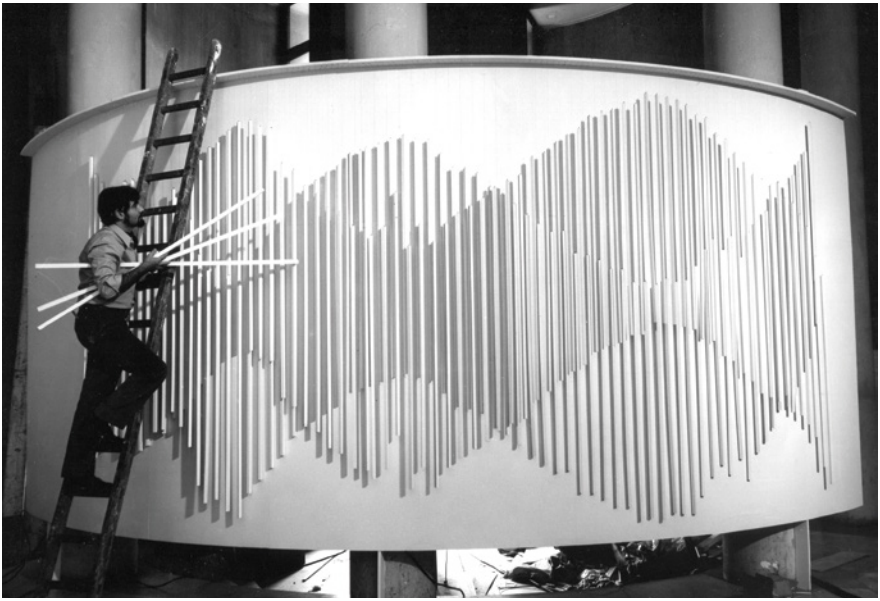
Entretemps, nous vous prions de croire, Monsieur, à l'assurance de nos sentiments distingués.

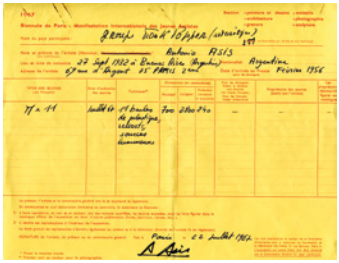
BUREN MOSSET PARMENTIER TORONI

P.S.: Ci-joint la lettre envoyée le soir de notre première manifestation qui n'a pas dû vous parvenir.

Par ailleurs, le tract distribué lors de cette manifestation n'est, en aucun cas, un manifeste.







▲ Mariano Carrera, *Hommage à Marcelle Cahn*, 1967, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/pendant l'accrochage de la 5e Biennale de Paris, 1967. Photo André Morain

▲ Frank Popper, 1983.

◀ Antonio Asis, *M X 11*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 5e Biennale de Paris, 1967. © ADAGP, Paris 2015/photo André Morain

◀ Fiche de participation d'Antonio Asis, 5e Biennale de Paris, 1967.

Les archives de la Biennale de Paris comportent de nombreux autres dossiers où les pays concernés et leurs ressortissants manifestent leur mauvaise humeur devant certains choix, comme par exemple celui d'un représentant unique de l'Amérique latine en 1977. L'histoire de ces malentendus reste à faire.

La biennale de 1985 a pu s'organiser avec de l'espace à profusion dans le pavillon rénové de la Villette dont elle fut le premier occupant, avec des moyens budgétaires accrus, et une levée de la contrainte des 35 ans. Elle fit aussi appel à des commissaires internationaux renommés et influents, parmi lesquels Alanna Heiss, alors directrice de l'Institute for Art and Urban Resources Inc. (actuellement MoMA PS 1) à New York ; Kasper König, qui venait d'organiser *von hier aus- Zwei Monate neue deutsche Kunst* à Düsseldorf (1984) qui marquait le retour en force des artistes allemands sur la scène internationale ; et Achille Bonito Oliva, inventeur de la trans-avant-garde italienne. Pourtant, malgré un public en augmentation, l'exposition ne fut pas à la hauteur des espoirs qui avaient été mis en elle et ce fut la dernière. Ce fut aussi la mieux documentée, et les éléments réunis dans la présente exposition (reportage photographique, vidéo, communiqué, presse) permettront aux visiteurs de formuler leur propre diagnostic.

Ces différents récits ne sont que quelques fils d'une histoire complexe que la relecture aujourd'hui suggérée par les documents conservés et une expérience sur quelques biennales de leur fonctionnement permettent d'envisager.

La biennale dans ses diverses éditions et les analyses passées de quelques-uns de ses acteurs trahissent une longue période d'incertitude, celle où la perte d'influence de Paris se faisait durement ressentir. Dans sa présentation du catalogue rétrospectif *Biennale de Paris : une Anthologie 1959-1967*, Georges Boudaille développait une analyse du modèle avant-gardiste en crise : « J'aurais voulu trouver un commentateur pour étudier le système de l'avant-garde, comment ce qui un moment s'oppose à la culture officielle s'y substitue plus ou moins rapidement, comment il n'y a ni culture bourgeoise ni autre, mais seulement des groupes sociaux et humains

Vue de la Biennale de Paris, Grande Halle de la Villette, 1985. © Deidi von Schaewen, Daniel Lainé

capables de s'approprier plus ou moins vite tout ce qui se crée[5]. » Ce que Peter Bürger venait de qualifier de néo-avant-garde[6] correspondait au phénomène que Boudaille ne parvenait pas à expliquer. Cette rupture du consensus (ou dissensus) social sur l'avant-garde s'accompagnait du fait qu'il devenait pour lui et pour d'autres « de plus en plus difficile de discerner un courant dominant ». Si l'on tient compte du fait que le délégué général de la Biennale de Paris constatait que « le seul critère du succès d'un artiste dans notre société, c'est sa réputation et sa valeur commerciale » et que l'estime acquise par une exposition dans un musée n'y change rien, on peut commencer à comprendre au cœur de quel fonctionnement la Biennale de Paris était prise.

EXPOSITION

CONTROVERSES

La Biennale commentée

Trois semaines après le vernissage, la Biennale de Paris, version La Villette, continue à alimenter les conversations. Qu'en pensent les principaux responsables, les organisateurs eux-mêmes ?

ACHILLE BONITO-OLIVA, ITALIE

ALANNA HEISS, USA

KASPER KÖNIG, RFA

▲ Daniel Soutif, Henri-François Debailleux, « La Biennale commentée », *Libération*, 9 avril 1985, p. 22/entretiens avec Achille Bonito Oliva, Kasper König et Alanna Heiss.

▲ Dîner chez Georges Boudaille (au centre) avec Alanna Heiss, Achille Bonito Oliva, Kasper et Eda König (de gauche à droite), 10 décembre 1983. © Anne Dagbert

En effet, Boudaille comme Lassaigne, son prédécesseur immédiat, étaient des ardents défenseurs du système des biennales reposant sur des représentations nationales ou sur un vaste comité consultatif. Ainsi, ils ne comprenaient pas l'intérêt de l'option prise par la documenta, qui essayait de proposer une analyse plus générale menée par un plus petit groupe d'experts partageant le même projet comme élément structurant l'exposition. La crise congénitale de la Biennale de Paris révélait, en l'ignorant, la mutation des institutions artistiques sous la double pression de la mondialisation et de l'extension du public provoquée par la démultiplication dans les grands pays développés des institutions dédiées à l'art contemporain (musées, centres d'art et autres programmes). Alors que l'une substituait à une géographie centrée des espaces multiples aux relations complexes, l'autre induisait une économie qui se développait de façon parallèle à celle du seul marché privé et à son art « de classe ». Au vu de ces dynamiques

nouvelles, il est évident que les phénomènes collectifs animant la production artistique étaient plus complexes que l'évolution linéaire d'une histoire dont la flèche était menée par les avant-gardes (actives dans certains centres privilégiés grâce au soutien de collectionneurs avides de marquer leur mobilité dans l'échelle sociale). Seuls peuvent désormais essayer de saisir ces phénomènes ou contribuer à leur formulation des commissaires peu nombreux mais maîtres de leurs analyses que l'on appelle *curators* car ils ne sont plus commis par des instances supérieures. Et ce n'est pas totalement un hasard si la Biennale de Paris n'a pas trouvé sa place dans la nouvelle formulation qui substituait à une histoire stylistique une histoire des expositions. Elle constatait sans prescrire. Ainsi en fut-il de l'exposition de 1985 qui, malgré la contribution de grands prescripteurs, ne faisait que constater leurs apports respectifs.

La politique de développement des centres d'art et des FRAC en France à partir de 1981, la substitution de l'exposition de *Magiciens de la Terre* et de son projet curatorial à celui de la Biennale de Paris, puis la création de la Biennale de Lyon sont quelques-uns des éléments qui ont rendu le modèle de la Biennale de Paris caduque, même si ses différentes éditions ont pu être stimulantes pour ses visiteurs à défaut d'être vraiment influentes sur la scène mondialisée.

---

1. La partie du Palais de Tokyo assignée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris était aménagée de manière très fruste.

2. « En dernier ressort c'est ici, à Paris, que doit s'établir le choix définitif des œuvres et il faut s'y soumettre », écrivait Guido Marineli dans *Les Biennales de Paris 1959-1961 : les festivals d'avant-garde jusqu'au salon Comparaisons 1962*, Paris, M.A.O., 1962, p. 30.

3. Lie YLL, « Préface à la section Corée du Sud », dans *Quatrième Catalogue Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, du 29 septembre au 3 novembre 1965*, Paris, La Biennale, 1965, p. 45. Le nom du critique sud-coréen est souvent transcrit de la façon suivante en anglais : Lee Yil.

4. Lie YLL, *The Face of Korean Art, Now*, Séoul, Gong'gansa, 1982 ; *Hwanson and Hwaksan in Contemporary Art*, Séoul, Yeolhwadang, 1991.

5. *Biennale de Paris : une anthologie, 1959-1967*, Paris, Fondation nationale des arts plastiques et graphiques, 1977, n. p. Georges Boudaille a été longtemps responsable des pages art contemporain des *Lettres françaises* publiées par le parti communiste.

6. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.

Sauf mentions contraires les documents sont issus des fonds d'archives Biennale de Paris 1959-1985 et Georges Boudaille (1925-1991).

Lie Yll (1932-1997)

Le parcours d'un critique du « pays du matin calme », préfacier affuté de contributions sud-coréennes de la Biennale de Paris.

Né à Gangseo, Pyungannamdo le 22 janvier 1932.

1951-1956 | Études à l'université nationale de Séoul en littérature française. Écrit de la poésie et publie.

1957 | Part pour Paris.

1957-1963 | Études à la Sorbonne.

1963-1965 | Poursuit en histoire de l'art. Traduit en 1965 *L'Aventure de l'art abstrait* de Michel Ragon en coréen.

1966 | Retour en Corée. Il est nommé professeur à l'université Hongik, Séoul.

1968 | Collaborateur régulier du quotidien *Dong-a Ilbo*.

Membre fondateur de la « Korean Avant-garde Association (AG) » regroupant des artistes travaillant avec l'objet et l'installation.

1970 | Publie la revue *AG* et introduit pour la première fois dans la préface à une exposition du groupe les termes de *Hwanwon* (réduction) et *Hwaksan* (expansion) qui caractérisent la critique moderniste coréenne. Ces termes s'imposent comme des notions critiques de référence dans l'histoire de l'art coréen d'après-guerre.

À partir de 1972, il se voit confier à diverses reprises la tâche de commissaire coréen pour des manifestations internationales (Tokyo, 1971 ; Paris, 1975 ; Taipei, 1977 ; Venise, 1995).

1974 | Publie l'anthologie critique *Le spectre de l'art contemporain* et traduit *Naissance d'un art nouveau* de Michel Ragon.

1982 | Publie *Portrait de l'art coréen maintenant.*

1985 | Publie *Perspectives de l'art contemporain.*

1986 | À l'origine de la section coréenne de l'AICA, il en devient le premier président (1986-1992) et publie son trimestriel *Misul Pyungdan.*

1991 | Publie *Hwanwon et Hwaksan dans l'art contemporain.*

1993 | Publie *Généalogie de l'histoire de l'art occidental.*

1997 | Décède le 22 janvier.

1998 | Publication d'un recueil de ses textes, *The Art Critical Journal of LEE YIL.*

2014 | L'AICA lui attribue le prix international pour une contribution exceptionnelle à la critique.

▲ Lie Yll et André Malraux pendant le vernissage de la 3e Biennale de Paris au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1963.

▲ Carte de presse de Lie Yll, 1965.

noigandres 4

poesia concreta

LE **NÉOCONCRÉTISME** BRÉSILIEN (1959-1960) VU PAR L'UN DE SES ACTEURS ET OBSERVATEURS : ROBERTO PONTUAL. INVITATIONS, CATALOGUES, PRESSE, ŒUVRES. LA REVUE DE POÉSIE CONCRÈTE *NOIGANDRES*.

Neoconcretismo, la théorie et la pratique

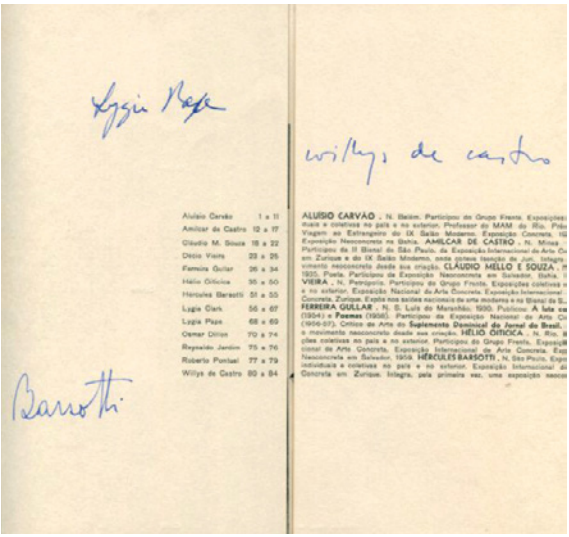
Gloria Ferreira

Les documents sur l'art brésilien choisis dans les Archives de la critique d'art pour cette exposition sont issus du fonds de Roberto Pontual, critique d'art qui a joué un rôle majeur dans le milieu artistique brésilien en tant que *curator* ou commissaire de plusieurs expositions et défenseur des pratiques expérimentales. En 1980 il s'installa à Paris, où il mourut en 1994. Pourtant, il ne se détacha jamais du milieu de l'art brésilien, continuant à écrire, par exemple, sa rubrique de critique d'art dans le *Jornal do Brasil*. En 1983, il passa quelques mois au Brésil, prenant une part active à la défense de la nouvelle génération de peintres brésiliens. À cette occasion, il présenta les raisons de son « auto-exil » : « je me suis défendu du pire », dit-il, ajoutant : « il ne me restait qu'un seul chemin à prendre, un chemin inconnu mais plein d'espoir[1] ».

Parmi les pièces brésiliennes conservées dans les Archives, sont présentées ici l'invitation et le catalogue des deux premières expositions du néoconcrétisme ; un compte rendu de la première exposition dans un quotidien ; et une copie de la revue *Noigandres*. Ces documents s'attachent aux transformations subies par l'art brésilien des années 1950 face aux tendances constructives – tendances que Pontual connaissait de près étant donné sa participation, en tant que poète, à la deuxième exposition des néoconcrets.

◀ Revue *Noigandres: poesia concreta*, 4, 1958.

▼ Catalogue de la *1a. Exposição neoconcreta*, Rio de Janeiro, Museu de arte moderna, mars 1959.



Apparu en réaction contre l'excès de rationalisme du mouvement concret mené par des artistes de São Paulo, le néo-concrétisme devint une des plus importantes références de l'art contemporain brésilien. Le mouvement réunit les artistes Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape et Amílcar de Castro, entre autres, tous résidant à Rio de Janeiro. Leur première exposition, réalisée en 1959, fut suivie de la publication d'un manifeste, écrit par le poète et critique d'art Ferreira Gullar qui, après une lecture critique de l'art moderne, affirma : « Nous ne concevons pas l'œuvre d'art comme 'machine' ni comme 'objet', mais comme un quasi-corpus, c'est-à-dire : un être dont la réalité ne s'épuise point aux rapports extérieurs de ses éléments[2]. »

Literatura

Neoconcretismo: Teoria Impraticada

ROBERTO PONTUAL

▲ Dépliant de l'exposition *Exposiçao de arte neoconcreta*, Salvador, s.l., novembre 1959.

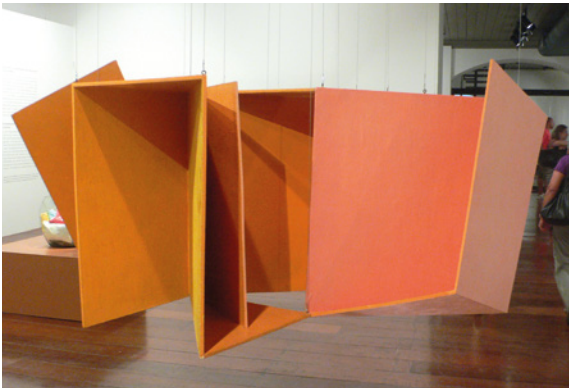
▲ Coupure de presse/ Roberto Pontual, « Neoconcretismo: Theorialimpraticada », *O metropolitano*, 5 avril 1959.

Dans son article sur la première exposition des néo-concrets, « Neoconcretismo: teoria impraticada » (« Néo-concrétisme : théorie non pratiquée »), Pontual signale la distance entre les formulations théoriques du manifeste et les œuvres présentées dans l'exposition. Une analyse sans doute un peu rapide si l'on tient compte du développement radical de la création de ces artistes, considérée par Lygia Pape comme « une production sans précédent, chargée de nouveautés et d'inventions ». « De nouveaux concepts s'insinuent dans les ouvrages, comme l'emploi simultané de langages divers (des images et des mots inter-relationnés), le déchirement et les plissements de la page comme expression (ce qui va déchaîner la parution des premiers « LIVRES-POÈMES »), des concepts tellement révolutionnaires qu'ils iront libérer l'artiste, dès ce moment, pour tout un univers de possibilités, un espace nouveau dans l'art et la parution d'un être plastique sans désignation spécifique, sans échelle, présentant

des dimensions des plus petites aux plus grandes, comme les installations (qui n'avaient pas encore ce nom-là), nommées, pour l'usage conventionnel : objet[3]. »

Si l'on analyse les œuvres de Clark, d'Oiticica et de quelques autres de ces artistes, y compris Pape, on peut voir à quel point elles constituent en elles-mêmes des recherches expérimentales. Le texte de Vera Martins, « Oiticica: transformatçao dialética da pintura (« Oiticica : transformation dialectique de la peinture »), publié en 1961, examine comment cet artiste fait évoluer sa peinture, qui n'est plus peinture, sculpture ou architecture, mais qui devient un quasi-corpus, un non-objet, comme le théorisait Gullar.

La revue *Noigandres* fut fondée en 1952 par les frères et poètes concrets Augusto et Haroldo de Campos avec Décio Pignatari, en parallèle aux débuts du mouvement concret dans les arts visuels à São Paulo. Le groupe, qui portait au départ le même nom, fut rejoint par José Lino Grünewald et Ronaldo Azeredo. La revue publia cinq numéros entre 1952 et 1962, dans lesquels se sont élaborés les concepts de la poésie concrète. La séparation des neoconcrétistes qui marqua le début de ce mouvement fut provoquée par la publication, en 1957, du texte « Da fenomenologia da composição à matemática da composição » (« De la phénoménologie de la composition à la mathématique de la composition »), écrit par ces poètes.



Hélio Oiticica, *Nucleo NC1* (noyau), 1960.

1. Roberto PONTUAL, « Crise da crise? A resposta pode ser nossa », dans *Grandes formatos* (cat. expo., Rio de Janeiro, Galeria Centro Empresarial, 1983), Rio de Janeiro, O Centro, 1983, réédité dans Izabela PUCU, Jacqueline MEDEIROS (dir.), *Roberto Pontual – Obra Crítica*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2013.

2. Ferreira GULLAR, « Manifesto Neoconcreto », *Jornal do Brasil*, 23 mars 1959.

3. Lygia PAPE, « O que eu não sei », *Item Revista de arte*, 1, juin 1995, p. 17-19.

Sauf mentions contraires les documents sont issus du fonds d'archives Roberto Pontual (1939-1992).

Stati Uniti d'America

1964, L'ANNÉE D'UNE DÉFLAGRATION DANS LE MONDE DE L'ART VÉCUE ET DÉCRITE PAR UN CRITIQUE À VENISE, PARIS, BUENOS AIRES, UNE QUESTION GÉO-ARTISTIQUE. PIERRE RESTANY, CLEMENT GREENBERG, JORGE ROMERO BREST, ROBERT RAUSCHENBERG ET MARTA MINUJÍN.

Venise, Venise, qui pourra nous faire oublier Venise !

Richard Leeman

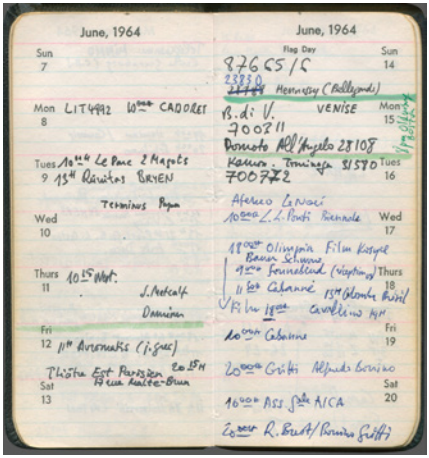
Dans l'histoire de l'art du second XXe siècle, le nom de Venise restera sans doute très largement attaché à la date de 1964 et à l'attribution du grand prix de peinture à Robert Rauschenberg lors de la 32e Biennale, contre toutes attentes du vieux continent et plus précisément de la France qui pensait encore que ce prix revenait de droit à ses vieilles gloires passées – en l'occurrence Roger Bissière présenté cette année-là par le Pavillon français.

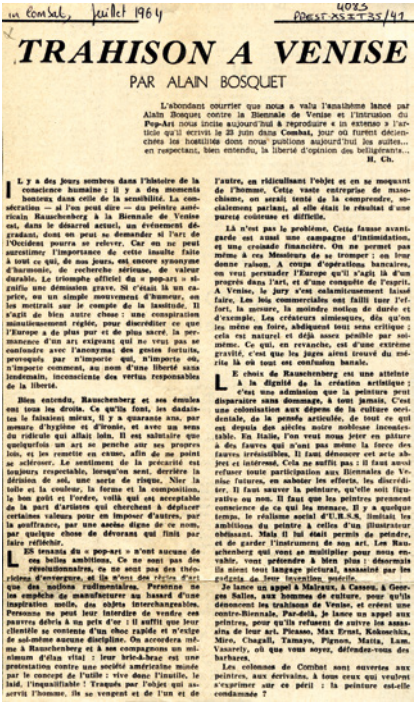
Une série de lettres de Pierre Restany à ses amis témoigne du séisme que constitua cet événement pour toute une partie de la critique et des institutions françaises, mais aussi et surtout de sa valeur de symptôme d'un problème français très tôt identifié et analysé par Restany, entre autres critique de la nouvelle génération, comme José Pierre ou Otto Hahn.

Parmi ces lettres, celle que Restany envoie à Leo Castelli pour lui présenter ses vœux, datée du 27 décembre 1964, est particulièrement remarquable. Le galeriste américain est en effet à l'époque considéré par beaucoup comme le responsable du « grand merdier », comme le dit Restany dans une lettre adressée la veille à l'artiste argentine Marta Minujín. Castelli est soupçonné d'avoir usé de tout son pouvoir pour que Rauschenberg ait le prix à la Biennale : suspecté d'avoir acheté le jury, soutenu en cela par des collectionneurs, la presse (en l'occurrence par le paiement d'un article de

◀ Catalogue de la XXXIIe Biennale internationale d'art de Venise : USA, 1964.

▼ Agenda de Pierre Restany de l'année 1964 ouvert à la page 7-13 juin (inauguration de la Biennale de Venise).





in Combat, juillet 1964

TRAHISON A VENISE

PAR ALAIN BOSQUET

L'abondant courrier que nous a valu l'anathème lancé par Alain Bosquet contre la Biennale de Venise et l'intrusion du Pop-Art nous incite aujourd'hui à reproduire « in extenso » l'article qu'il écrivit le 23 juin dans Combat, pour où furent décienchées les hostilités dont nous pustions aujourd'hui les suites... en respectant, bien entendu, la liberté d'opinion des belligérants...

M. Ch.

IL y a des jours sombres dans l'histoire de la conscience humaine ; il y a des moments honteux dans celle de la sensibilité. La consécration — si l'on peut dire — du peintre américain Rauschenberg à la Biennale de Venise est, dans le désarroi actuel, un événement dégradant, dont on peut se demander si l'art de l'Occident pourra se relever. Car on ne peut surestimer l'importance de cette insulte faite à tout ce qui, de nos jours, est encore synonyme d'harmonie, de recherche sérieuse, de valeur durable. Le triomphe officiel du « pop-art » signifie une déminution grave. Si c'était là un caprice, ou un simple mouvement d'humeur, on les mettrait sur le compte de la lassitude. Il s'agit de bien autre chose : une conspiration minutieusement réglée, pour discréditer ce que l'Europe a de plus pur et de plus sacré. la permanence d'un art exigeant qui n'a vraiment pas se confondre avec l'anonymat des gestes fortuits, pervoqués par n'importe qui, n'importe où, n'importe comment, au nom d'une liberté sans lendemain, inconsciente des vertus responsables de la liberté.

Bien entendu, Rauschenberg et ses émules ont tous les droits. Ce qu'ils font, les dadaïstes le faisaient mieux, il y a quarante ans, par mesure d'hygiène et d'ironie, et avec un sens du ridicule qui allait loin. Il est salutaire que quelquefois un art se penche sur ses propres bois, et les remette en cause, afin de ne point se schéroser. Le sentiment de la précarité est toujours respectable, lorsqu'on sent, derrière la décision de soi, une sorte de risque. Nier la toile et la couleur, la forme et la composition, le bon goût et l'ordre, voilà qui est acceptable de la part d'artistes qui cherchent à déplacer certaines valeurs pour en imposer d'autres, par la souffrance, par une ascèse digne de ce nom, par quelque chose de dévorant qui finit par faire réfléchir.

Ils tentaient du « pop-art » n'ont aucune de ces belles ambitions. Ce ne sont pas des révolutionnaires, ce ne sont pas des théoriciens d'avengarde, et ils n'ont des règles d'art que des notions rudimentaires. Personne ne les empêche de manufacturer au hasard d'une inspiration molle, des objets interchangeables. Personne ne peut leur interdire de vendre ces pauvres débris à un prix d'or : il suffit que leur clientèle se contente d'un choc rapide et n'exige de soi-même aucune discipline. On accordera même à Rauschenberg et à son compagnons un minimum d'élan vital : leur bric-à-brac est une protestation contre une société américaine minée par le concept de l'utile : vive donc l'inutile, le laid, l'inqualifiable ! Traqués par l'objet qui asservit l'homme, ils se vengeant et de l'un et de l'autre, en ridiculisant l'objet et en se moquant de l'homme. Cette vaste entreprise de mannchisme, on serait tenté de la comprendre, socialement parlant, si elle était le résultat d'une pureté coûteuse et difficile.

Là n'est pas le problème. Cette fausse avant-garde est aussi une campagne d'intimidation, et une croisade financière. On ne permet pas même à ces Monsieurs de se tromper : on leur donne raison. A coups d'opérations bancaires, on veut persuader l'Europe qu'il n'agit là d'un progrès dans l'art, et d'une conquête de l'esprit. A Venise, le jury s'est calamiteusement laissé faire. Les lois commerciales ont failli tuer l'effort, la mesure, la moindre notion de durée et d'exemple. Les créateurs simiesques, dès qu'on les mène en foire, abdiquent tout sens critique ; cela est naturel et déjà assez pénible par soi-même. Ce qui, en revanche, est d'une extrême gravité, c'est que les juges aient trouvé du mérite là où tout est confusion banale.

LE choix de Rauschenberg est une atteinte à la dignité de la création artistique : c'est une admission que la peinture peut disparaître sans dommage, à tout jamais. C'est une colonisation aux dépens de la culture occidentale, de la pensée articulée, de tout ce qui est depuis des siècles notre noblesse incontestable. En Italie, l'on veut nous jeter en pâture à des fauves qui n'ont pas même la force des fauves irrésistibles. Il faut dénoncer cet acte abjet et intéressé. Cela ne suffit pas : il faut aussi refuser toute participation aux Biennales de Venise futures, en saboter les efforts, les discréditer. Il faut sauver la peinture, qu'elle soit figurative ou non. Il faut que les peintres prennent conscience de ce qui les menace. Il y a quelque temps, le réalisme social d'U.R.S.S. limitait les ambitions du peintre à celles d'un illustrateur obéissant. Mais il lui était permis de peindre, et de garder l'instrument de son art. Les Rauschenberg qui veut en multiplier pour nous envahir, vont prétendre à bien plus : désormais ils nient tout langage pictural, assassiné par les gadgets de leur invention, notoire.

Je lance un appel à Malraux, à Cassou, à George Salles, aux hommes de culture, pour qu'ils dénoncent les trahisons de Venise, et créent une contre-Biennale. Par-delà, je lance un appel aux peintres, pour qu'ils refusent de suivre les assassins de leur art. Picasso, Max Ernst, Kokoschka, Miro, Chagall, Tamayo, Pignon, Matta, Lam, Vasarely, où que vous soyez, défendez-vous des barbares.

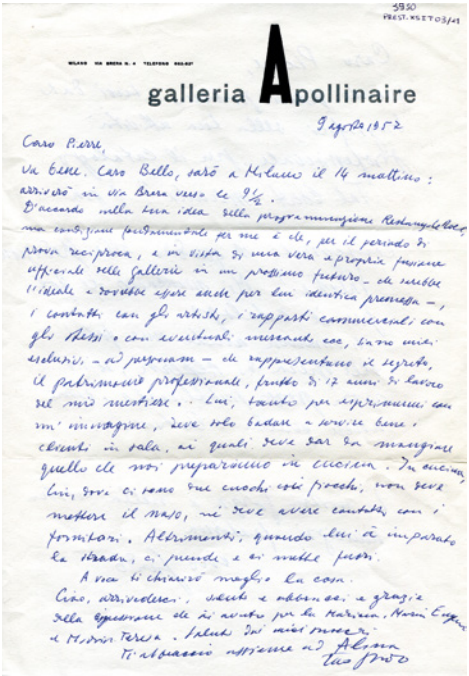
Les colonnes de Combat sont ouvertes aux peintres, aux dérivains, à tous ceux qui veulent s'exprimer sur ce péril : la peinture est-elle condamnée ?

▲ Alain Bosquet, « Trahison à Venise », *Combat*, juillet 1964.

Leo Steinberg dans *Metro* que la revue ne pouvait payer le prix demandé), les critiques et les musées. Tout cela est bien exagéré : Castelli mettait son exaltation, sa générosité, son sens du réseau, son « cosmopolitisme » et ses moyens au service de la promotion de ses artistes, ce qui participait d'efforts également fournis par les musées américains et leurs programmes internationaux pour faire connaître l'art américain, et plus implicitement diffuser les valeurs américaines dans le contexte de la guerre froide et du *containment* de l'influence soviétique. Ils étaient d'ailleurs soutenus dans cette démarche par des officines plus indistinctes relevant selon les cas de l'United States Information Agency (USIA) – d'ailleurs responsable du Pavillon américain – ou de la CIA. Affaire désormais bien connue.

À l'époque, donc, Castelli était identifié comme le responsable d'un complot ourdi depuis New York, comme l'écrivait très explicitement Alain Bosquet dans *Combat* le 23 juin au sujet de cette « trahison », texte où la « conspiration minutieusement réglée » et la « campagne d'intimidation » se doublaient d'une « croisade financière » menée « à coups d'opérations bancaires[1] », thème aussi développé par Pierre Cabanne qui parlait dans *Arts* de l'« invasion » des « mercantis[2] ». C'est à ce genre de commentaires que Restany fait allusion quand il parle à son ami Leo des « hurlements de chacals appelant à la défense de l'Occident (style Galerie de France) contre la Barbarie américaine ». Restany sait parfaitement que la victoire de Rauschenberg est l'aboutissement d'efforts entrepris par Castelli et les musées américains depuis la fin des années 1950 ; il le dit assez simplement : les États-Unis « ont su saisir l'occasion, ils ont eu l'intelligence du moment ».

Une intelligence que n'avaient pas les institutions françaises, mais qu'avait paradoxalement le principal intéressé, Bissière. En mai 1964, avant la Biennale, l'artiste écrivait



5950
PREST. XSET 03/41

galleria Apollinaire

9 agosto 1957

Caro Pierre,

Va bene. Caro Bello, sarò a Milano il 14 mattino: arriverò in via Brera verso le 9½.
D'accordo nella tua idea della programmazione Restany-Le Noci, ma condizione fondamentale per me è che, per il periodo di prova reciproca, e in vista di una vera e propria fusione ufficiale delle Gallerie in un prossimo futuro – che sarebbe l'ideale e dovrebbe essere anche per lui identica premessa –, i contatti con gli artisti, i rapporti commerciali con gli stessi o con eventuali mercanti ecc., siano miei esclusivi – ad personam – che rappresentano il segreto, il patrimonio professionale, frutto di 17 anni di lavoro del mio mestiere. Lui, tanto per esprimermi con un'immagine, deve solo badare a servire bene i clienti in sala, ai quali deve dar da mangiare quello che noi prepariamo in cucina. In cucina, lui, dove ci sono due cuochi così fiocchi, non deve mettere il naso, né deve avere contatti con i fornitori. Altrimenti, quando lui è imparato la strada, ci prende e ci mette fuori.
A voce ti chiarirò meglio la cosa.
Ciao, arrivederci, saluti e abbracci e grazie della espressione che ai avuto per la Marina, Maria Eugenia e Maria Teresa. Saluti dai miei suoceri.
Ti abbraccio assieme ad Alina
Tuo Guido

Lettre manuscrite de Guido Le Noci à Pierre Restany, 9 août 1957 (recto), sur la programmation proposée par Pierre Restany.

Pierre Restany et Guido Le Noci, Milan, Galerie Apollinaire, 1970-1972

ARTS n° 968
24/30 juin 1964

ARTS

A VENISE

L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe

de notre envoyé spécial Pierre Cabanne

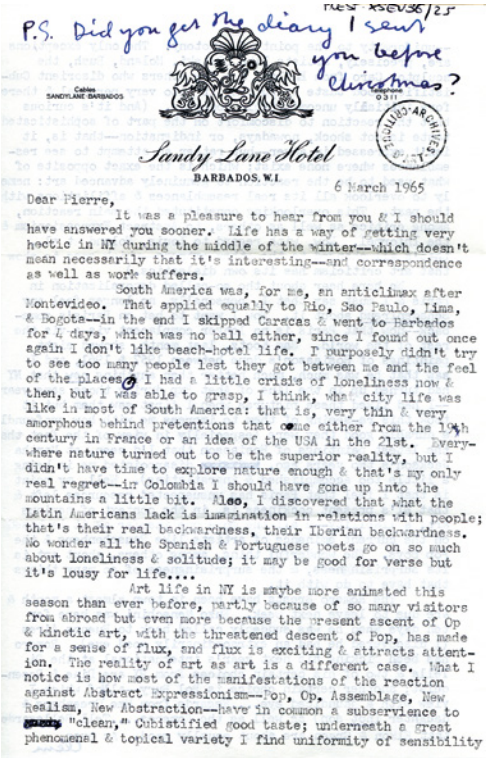
Pierre Cabanne, « L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, 968, 24-30 juin 1964.

dans *Arts* un court texte intitulé, sans aucune ambiguïté, « Je ne veux rien de Venise » : « J'ai donc accepté de représenter la France à Venise, mais seulement parce que j'avais la conviction que je n'avais aucune chance cette année de recueillir la moindre distinction honorifique[3]. » Dans *Les Lettres françaises*, il précisait : « Je pense qu'à Venise, dans la situation actuelle de la peinture, la France n'a aucune chance. C'est pourquoi j'ai accepté. Je ne voudrais pas avoir à refuser un prix et à me montrer désobligeant avec les personnes qui m'ont invité[4]. »

La France n'avait en effet aucune chance. Et Restany explique pourquoi. Parce que « l'évolution de la muséologie moderne », comme le montraient alors le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le Moderna Museet de Stockholm, la Kunsthalle de Berne, le Museum Haus Lange de Krefeld et d'autres, faisait du musée le « laboratoire expérimental de l'art vivant, un centre d'information et d'échanges entre les créateurs et l'art contemporain », alors que les musées français et le Pavillon français de Venise faisaient figure d'« ancêtres académiques », de « greffiers censeurs de l'ordre établi[5] ».

Autre lettre capitale présentée dans l'exposition, celle que quelques mois plus tard, Clement Greenberg écrit à Pierre Restany. Cette lettre, qu'il faut lire en regard de celle de Restany à Castelli, est tout aussi symptomatique, puisque Greenberg est le critique qui soutenait alors Morris Louis et

Salle Robert Rauschenberg dans l'exposition *16 Americans*, Museum of Modern Art, New York, 14 décembre 1959-14 février 1960. © ADAGP, Paris, 2015/ photo Rudy Burckhardt



P.S. Did you get the diary I sent you before Christmas?

Cables SANDYLANE BARBADOS

Telephone 0311

Sandy Lane Hotel

BARBADOS, W.I.

6 March 1965

Dear Pierre,

It was a pleasure to hear from you & I should have answered you sooner. Life has a way of getting very hectic in NY during the middle of the winter--which doesn't mean necessarily that it's interesting--and correspondence as well as work suffers.

South America was, for me, an anticlimax after Montevideo. That applied equally to Rio, Sao Paulo, Lima, & Bogota--in the end I skipped Caracas & went to Barbados for 4 days, which was no ball either, since I found out once again I don't like beach-hotel life. I purposely didn't try to see too many people lest they got between me and the feel of the places. I had a little crisis of loneliness now & then, but I was able to grasp, I think, what city life was like in most of South America: that is, very thin & very amorphous behind pretentions that come either from the 19th century in France or an idea of the USA in the 21st. Everywhere nature turned out to be the superior reality, but I didn't have time to explore nature enough & that's my only real regret--in Colombia I should have gone up into the mountains a little bit. Also, I discovered that what the Latin Americans lack is imagination in relations with people; that's their real backwardness, their Iberian backwardness. No wonder all the Spanish & Portuguese poets go on so much about loneliness & solitude; it may be good for verse but it's lousy for life....

Art life in NY is maybe more animated this season than ever before, partly because of so many visitors from abroad but even more because the present ascent of Op & kinetic art, with the threatened descent of Pop, has made for a sense of flux, and flux is exciting & attracts attention. The reality of art as art is a different case. What I notice is how most of the manifestations of the reaction against Abstract Expressionism--Pop, Op, Assemblage, New Realism, New Abstraction--have in common a subservience to "clean," Cubistified good taste; underneath a great phenomenal & topical variety I find uniformity of sensibility

Greenberg
275 GPW
NYC 10024

PM
5 MAR
1965

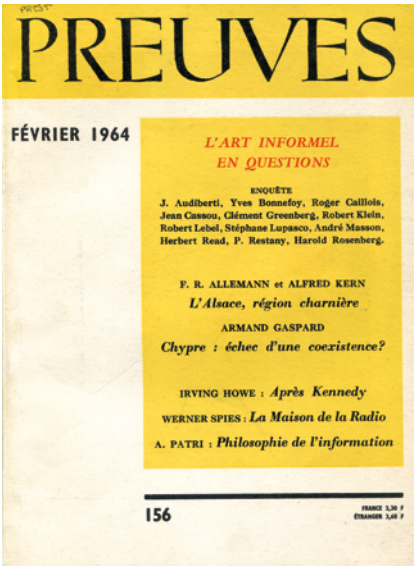
VIA AIR MAIL

M. Pierre Restany
33 Avenue Foch
Paris XVI
FRANCE

Lettre tapuscrite avec enveloppe de Clement Greenberg à Pierre Restany, 6 mars 1965/retour sur l'Amérique du Sud et New York.

Kenneth Noland, les deux autres artistes présentés par Alan Solomon à Venise aux côtés des artistes de Castelli, Jasper Johns et Rauschenberg. Dans sa lettre de décembre à Castelli, Restany parlait justement de « Clem » au sujet du jury du prix Di Tella, attribué en 1964, grâce à « l'intransigeance » du critique américain… à Kenneth Noland.

Noland à Buenos Aires, Rauschenberg à Venise : se dessine, dès lors, à travers ces deux lettres, une autre histoire que celle que la France ressasse, toujours inlassablement d'ailleurs, au sujet de la Biennale de 1964. Une histoire que connaissait bien Restany pour l'avoir vécue directement comme membre des jurys sud-américains et ami des différents protagonistes en jeu : la guerre ne se jouait pas tant entre la France et la barbarie américaine que, à New York, pour la succession de l'expressionnisme abstrait. Car à l'époque, Castelli était aussi


PREUVES

FÉVRIER 1964

L'ART INFORMEL EN QUESTIONS

ENQUÊTE
J. Audiberti, Yves Bonnefoy, Roger Caillois, Jean Cassou, Clément Greenberg, Robert Klein, Robert Lebel, Stéphane Lupasco, André Masson, Herbert Read, P. Restany, Harold Rosenberg.

F. R. ALLEMANN et ALFRED KERN
L'Alsace, région charnière

ARMAND GASPARD
Chypre : échec d'une coexistence?

IRVING HOWE : *Après Kennedy*

WERNER SPIES : *La Maison de la Radio*

A. PATRI : *Philosophie de l'information*

156

FRANCE 3,30 F
ÉTRANGER 3,60 F

▲ *Preuves*, 156, février 1964, avec Clement Greenberg, « La crise de l'art abstrait », p. 22-23.

et surtout réputé, du moins à New York, pour avoir sciemment voulu liquider l'expressionnisme abstrait – lui-même s'en est ironiquement défendu quelques années plus tard en disant : « mais ils étaient déjà morts, j'ai juste aidé à lever les corps ». Greenberg commente précisément cette guerre de succession dans sa lettre : si la saison new-yorkaise est plus animée que d'habitude, dit-il, c'est du fait de l'ascension de l'op art et de l'art cinétique, de la chute imminente du pop. « Ce que je remarque », ajoute-t-il, « c'est combien les manifestations de réaction à l'Expressionnisme abstrait – Pop, Op, Assemblage, Nouveau Réalisme, Nouvelle Abstraction – ont en commun une soumission au 'propre', au bon goût cubistifié » ; sous l'apparence de la variété, il ne voit qu'uniformité de la sensibilité. À l'exception, bien sûr, de Jules Olitski, Louis, Noland. Pariant même – peut-être poliment, compte tenu de son destinataire – sur le retour de Paris, maintenant que la France a perdu sa suffisance, Greenberg juge que l'impudence new-yorkaise est d'autant plus un handicap qu'elle est fondée sur des artistes comme Rauschenberg et les « pop boys »…

Cette guerre entre Castelli et ses boys et Greenberg et les siens relativise ainsi la « trahison » de Venise, resituant la victoire de Rauschenberg dans des stratégies américano-américaines qui ne passaient déjà plus par Paris.

---

1. Alain BOSQUET, « Trahison à Venise », *Combat*, 23 juin 1964.

2. Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, 968, 24-30 juin 1964.

3. Roger BISSIÈRE, « Je ne veux rien de Venise », *Arts*, 13 mai 1964, repris dans *T'en fais pas la Marie : écrits sur la peinture 1945-1964*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994, p. 58.

4. Roger BISSIÈRE, « De la peinture avant toute chose », *Les Lettres françaises*, 14 mai 1964, *ibid.*, p. 50.

5. Pierre RESTANY, « La XXXII Biennale de Venezia: Biennale della irregularità », *Domus*, 417, août 1964, p. 27-28.

« Un peu de *jazz* » à Buenos Aires

Berenice Gustavino

Pierre Restany arrive en Argentine en septembre 1964 pour intervenir comme membre du jury du Prix national et international de l'Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), institution qui finance son voyage. Depuis 1962, le directeur du Centro de Artes Visuales (CAV) de l'institut, Jorge Romero Brest, agrémente systématiquement les jurys d'un membre états-unien et d'un européen, en plus de la présence argentine – assurée par lui-même. En 1964, la triade est alors complète avec la présence de Clement Greenberg. La double aspiration d'internationaliser l'art argentin et de transformer Buenos Aires en un nouveau centre artistique alimente les actions favorisant les visites des figures étrangères dans ce pays du Sud.

La rencontre avec Mário Pedrosa dans le cadre des activités de l'Association internationale des critiques d'art vers la fin des années 1950 est à l'origine des contacts de Restany avec l'Amérique latine. C'est grâce à la médiation du critique brésilien que le Français fait connaissance avec Romero Brest au début de 1960 à Paris. Une longue série de voyages incluant le Brésil, l'Argentine et l'Uruguay suit ces rencontres et détermine la participation de Restany dans les activités des institutions artistiques locales.

En 1964, l'idée première de Romero Brest est d'inviter Giulio Carlo Argan à côté de Restany, mais des obligations empêchent l'historien italien de participer et le directeur du CAV opte alors pour convoquer Greenberg. Restany exprime son accord sur cette décision mais prend aussi ses distances : « en choisissant M. Clement Greenberg

Catalogue du *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella: 9-30 septembre*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, 1964.

(De gauche à droite) Hugo Parpagnoli, Rafael Squirru, Pierre Restany et Clement Greenberg / visite du Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1964. Collection Archives du Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

vous avez fait appel à un critique de qualité que je tiens en haute estime, écrit-il à Romero Brest, même si je ne partage pas toujours ses idées[1] ». Jan van der Marck, un observateur externe mais familiarisé avec les acteurs de l'événement, fournit à Restany des informations sur l'art argentin et anticipe ce que sera le choc des deux critiques. Il décrit le monde de l'art de Buenos Aires comme un « champ de combat vierge », une scène marginale aux centres où néanmoins l'« abstraction post-picturale » et le « Nouveau Réalisme », incarnés dans chaque critique, se donnent rendez-vous et croisent leurs armes. Van der Marck s'amuse à l'avance car il sait que la rencontre des deux personnalités va nécessairement ajouter « un peu de *jazz* » aux activités de l'ITDT[2].

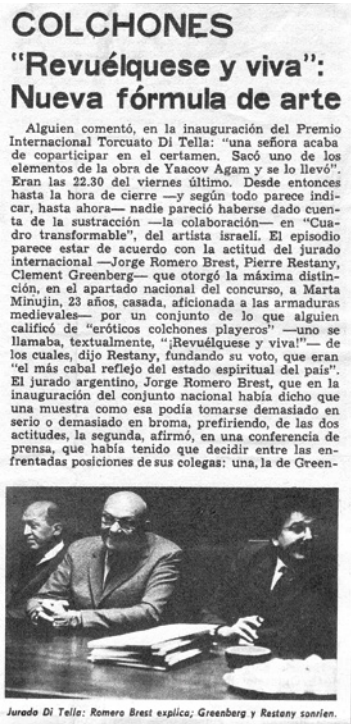
Le prix réunit des œuvres d'une vingtaine d'artistes argentins, comme Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé et Julio Le Parc, et étrangers, parmi lesquels Yaacov Agam, Enrico Baj, Lee Bontecou, Chryssa, Alberto Gironella, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Takis et Joe Tilson. L'ensemble comprend des peintures, pour la plupart abstraites dans des versants géométrique et expressionniste, des assemblages et des objets construits avec divers matériaux, certains d'entre eux à caractère indéniablement pop, et des pièces cinétiques et optiques. Lors de l'examen des œuvres, la discussion semble avoir été intense. « Clem est dur dans ce genre de réunion. Son intransigeance a été finalement payée de succès », raconte Restany à Leo Castelli[3], et Romero Brest se souvient de l'États-Unien comme « le plus difficile » des critiques jamais invités[4]. Greenberg soutient Kenneth Noland, un compatriote inclut dans l'exposition *Post-Painterly*

Édition argentine de la revue *Planète* avec une contribution de Pierre Restany, « Buenos Aires y el nuevo humanismo », 5, mai-juin 1965, p. 118-129.

Vue de la salle d'exposition avec *¡Revuélquese y viva!*, œuvre de Marta Minujín, Premio Di Tella, 1964/détail. Collection Archives Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires

Abstraction de la même année qui présente des toiles peintes dès 1958 avec le motif des cercles concentriques. Restany, quant à lui, défend un membre du nouveau réalisme, Arman, représenté dans le concours par des accumulations d'objets tels qu'*Un kilo de fumée* (1962). Romero Brest, qui soutient d'abord Le Parc, met fin au ballottage en attribuant son vote à Noland, qui obtient le prix. Dans la section nationale, Restany soutient les constructions avec des matelas peints de Marta Minujín, *¡Revuélquese y viva !* et *Eróticos en tecnicolor*, tandis que Greenberg vote pour l'objet-installation d'Emilio Renart, *Integralismo Bio-Cosmos nº 3*. La gagnante est Minujín avec le vote de Romero Brest qui départage à nouveau les ex æquo.

Restany arrive à Buenos Aires, il y incarne le rôle de voyageur culturel et il rencontre une ville prête à le recevoir. Ses propos pleins d'enthousiasme sur Buenos Aires, « le New York austral », concordent parfaitement avec les attentes des Argentins. Sa notion de « pop-lunfardo » qui qualifie la spécificité de l'art de Buenos Aires[5] élargit la définition anglo-saxonne du pop art et fournit, à la fois, des repères conceptuels pour les nouvelles pratiques que la critique argentine n'arrive pas encore à saisir.



COLCHONES

"Revuélquese y viva": Nueva fórmula de arte

Alguien comentó, en la inauguración del Premio Internacional Torcuato Di Tella: "una señora acaba de coparticipar en el certamen. Sacó uno de los elementos de la obra de Yaacov Agam y se lo llevó". Eran las 22.30 del viernes último. Desde entonces hasta la hora de cierre —y según todo parece indicar, hasta ahora— nadie pareció haberse dado cuenta de la sustracción —la colaboración— en "Cuadro transformable", del artista israelí. El episodio parece estar de acuerdo con la actitud del jurado internacional —Jorge Romero Brest, Pierre Restany, Clement Greenberg— que otorgó la máxima distinción, en el apartado nacional del concurso, a Marta Minujin, 23 años, casada, aficionada a las armaduras medievales— por un conjunto de lo que alguien calificó de "eróticos colchones playeros" —uno se llamaba, textualmente, "¡Revuélquese y viva!"— de los cuales, dijo Restany, fundando su voto, que eran "el más cabal reflejo del estado espiritual del país". El jurado argentino, Jorge Romero Brest, que en la inauguración del conjunto nacional había dicho que una muestra como esa podía tomarse demasiado en serio o demasiado en broma, prefiriendo, de las dos actitudes, la segunda, afirmó, en una conferencia de prensa, que había tenido que decidir entre las enfrentadas posiciones de sus colegas: una, la de Green-

Jurado Di Tella: Romero Brest explica; Greenberg y Restany sonríen.

▲ Clement Greenberg, Jorge Romero Brest et Pierre Restany lors du jury du Premio Di Tella, septembre 1964/ détail d'un article paru dans la revue *Todo*, 1er octobre 1964.

---

1. Pierre RESTANY, lettre à Jorge Romero Brest, 13 avril 1964, Archives Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, CAV_GPE_0303072.

2. Jan VAN DER MARCK, lettre à Restany, 20 août 1964, Archives de la critique d'art, PREST.XSAML 08/2 à 08/14.

3. Pierre RESTANY, lettre à Leo Castelli, 27 décembre 1964, Archives de la critique d'art, PREST.XSEU 36/8.

4. Jorge ROMERO BREST, « A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo », 1er février 1972, Archives Jorge Romero Brest, Instituto de Historia del Arte « Julio E. Payró », Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C1-S6-A.

5. Pierre RESTANY, « Buenos Ayres et le nouvel humanisme », tapuscrit, Paris, janvier 1965, Archives de la critique d'art, PREST.XSAML 13/34 à 41. Cet article paraît dans *Domus* (425, avril 1965, p. 34-38) et en espagnol dans la revue *Planeta* d'Argentine (5, mai-juin, 1965, p. 118-129).

Sauf mentions contraires les documents sont issus du fonds d'archives Pierre Restany. Nous remercions la Biblioteca Di Tella et la Biblioteca et Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires d'avoir fourni des images pour l'illustration de ce texte.

CRITIQUE ET **ARCHITECTURE**. Y A-T-IL LA PLACE À CÔTÉ DES POUVOIRS POUR D'AUTRES ARCHITECTURES OU UN AUTRE REGARD SUR CELLE-CI ? L'ARCHITECTURE PROSPECTIVE (MICHEL RAGON), LES ARCHITECTURES MARGINALES (DON FORESTA ET JEAN DETHIER), L'ARCHITECTURE QUI S'EXPOSE (JEAN NOUVEL ET LA BIENNALE DE PARIS).

Aux marges de la critique d'art : quelques archives sur l'architecture et sa critique

Hélène Jannière

Les écrits sur l'architecture « vue » par les critiques d'art permettent d'explorer un territoire délaissé par l'histoire de l'architecture contemporaine, qui a longtemps tenu les critiques d'art pour peu légitimes dans l'exercice de la critique architecturale.

La relation entre art et architecture, qui nourrit le regard de plusieurs critiques, fonde tant le soutien qu'exprime Pierre Restany à l'architecture de l'air d'Yves Klein, « extension logique de la notion d'immatériel[1] », que les réflexions de Michel Ragon sur l'intégration des arts. Avec Klein, Restany aborde le passage de la peinture « dans l'espace » à l'« espace émanant de la peinture[2] ». Il analyse la contribution de plusieurs artistes aux mégastructures et à l'invention d'« ambiances » puis d'« environnements » au climat contrôlé : ces objets intermédiaires entre architecture et urbanisme formulent dans les années 1950 à 1960 une mise en cause de ces deux disciplines. La relation art-architecture est pour Ragon impliquée dans la vie quotidienne et la cité : il la nomme successivement « sculpture architecture », « participation de la couleur au cadre de vie », « intégration des arts dans la vie ». Mais une forme plus complexe de synthèse des arts va jusqu'à englober l'urbanisme et la dimension temporelle. Elle trouve son aboutissement

◂ Vue intérieure du premier Festival de l'art d'avant-garde, Cité radieuse, Marseille, 1956/détail. © Gérard Ifert

▾ *Cité Radieuse : bulletin intérieur de l'Association des Habitants de l'Unité d'habitation Le Corbusier*, Marseille, 28 juillet 1956, annonçant le premier Festival de l'art d'avant-garde.

A.C. 256-
MARSEL XROOS/

2e ANNÉE N° 5 — 28 JUILLET 1956

CITE RADIEUSE

Bulletin intérieur de l'Association des Habitants de l'Unité d'habitation Le Corbusier
280, Boulevard Michelet - MARSEILLE

REDACTION : M. LEFORESTIER, 641, U. H. Le Corbusier, Marseille.
PUBLICITE : P. LHERISSON, 241, U. H. Le Corbusier, Marseille.
C.C.P. : Association des Habitants Marseille 1076-30.

JOURNAUX ET FESTIVALS

par M. LEFORESTIER
Président de l'Association des Habitants

Quatre années se sont écoulées depuis que les pionniers de la Cité Nouvelle, les premiers colsyns volontaires de l'Expérience LE CORBUSIER sont venus s'installer ici ; période « héroïque » durant laquelle un certain nombre de colsyns se sont fait les champions de la cause contre l'Intrigue, la jalousie, les contre-vues, la routine, la parcimonie...

Depuis six mois, en de nombreuses occasions, la presse parisienne et marseillaise a fait une grande publicité aux problèmes qui nous intéressent ; dernièrement nous avons donné une interview à la radio de Lausanne. Qu'il s'agisse des premières de rôle, de la crèche ou du gymnase, ce qui se passe chez nous suscite l'intérêt de l'opinion, devient un risque de devenir exploité. Nous sommes soutenus maintenant de nouveau nous faire entendre très loin, par le truchement des journaux, des rôles. Nous avons jusqu'à présent, dans nos journaux, des rôles. Les associations de nouvelles Unités d'habitation ne furent pas oublier la série, au contraire. Comme nous le disions il y a bientôt un an, et plus que jamais, c'est à Marseille que se jouera l'avenir des futures Cités et Villes radieuses. La vie de notre Cité aidant que son aspect architectural aidée vers le boulevard Michelet, le flot des visiteurs. Au même titre que le Vieux-Port et N.-D. de la Garde, la Cité Radieuse est devenue un des principaux attraits touristiques de Marseille.

Un chapitre de notre Histoire est clos ; dans l'année qui vient, il va falloir pratiquement tout recommencer : les collectivités, les démarches, les dormantes, les installations... Heureusement notre action passée nous servira et rien de ce que nous avons fait n'aura été inutile. Dans la situation actuelle, deux constitutions s'imposent qui sont réconfortantes : le fief de la Cité Radieuse de Marseille, dans lequel nous commencerons sans doute les nouveaux habitants qui arriveront dans nos murs nous assurera spontanément de leur sympathie.

Les services de la Reconstruction, de l'Education nationale, la Ville, le Département lorsqu'il bénéficiera de la loi-cadre, ne peuvent pas ignorer que nous sommes conscrits ce qu'il est possible de réaliser en abritant une petite ville sous un seul toit. Dans quelques années, les urbanistes, les sociologues diriront les multiples activités sociales et culturelles qui s'épanouiront ici : les arts, les sports, les commodités sociales traverseront les terrains d'élection dans un foyer collectif vaste et accueillant, dans des clubs-cadres aménagés, sur des pelouses de sports qui occuperont les terrains vagues, dans la piscine, sur les emplacements intérieurs inutilisés qui sont actuellement à la disposition de la Ville. Les financiers trouveront en leur dos crédits pour réparer Versailles, construire des écoles, des gymnases, des stades... et terminer la Cité Radieuse de Marseille.

dans le GIAP, Groupe International d'Architecture Prospective, créé par Ragon en 1965 et rassemblant architectes et artistes autour de la notion de prospective alors défendue par Gaston Berger. Le fonds renferme une documentation sur les multiples facettes de Ragon[3] : enseignant, défenseur du GIAP, de ses projets et de ses architectes (Yona Friedman, Paul Maymont, Ionel Schein, Nicolas Schöffer, Walter Jonas et Georges Patrix), mais également attentif aux transformations urbaines et pourfendeur de l'urbanisme parisien du début des années 1960.

Bien que recelant des positions très diverses, plusieurs fonds des Archives de la critique d'art témoignent d'un moment particulier de l'histoire de l'architecture de la seconde moitié du XXe siècle : le long moment d'incertitude entre la fin du projet progressiste du mouvement moderne et l'émergence du postmodernisme, du lendemain immédiat de la Seconde Guerre mondiale aux années 1970[4]. Ragon rejette le postmodernisme non seulement en tant que « style » historiciste mais, plus généralement, en tant que rejet de la contemporanéité. Si les premiers écrits de Ragon glorifiaient l'architecture moderne, on percevait déjà dans la création du GIAP une critique implicite du fonctionnalisme : en 1966, Ragon n'affirmait

Groupe International d'Architecture Prospective

GIAP

	Membres du GIAP, en 1965-1966
Membres fondateurs	Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, Georges Patrix, Michel Ragon, Ionel Schein, Nicolas Schöffer.
	Membres actifs
Urbanistes, Architectes, Ingénieurs	Jacques Bardet, Jean-Claude Bernard, Biro et Fernier, Jacques Bureau, Chaneac, Deryng, Fehn, Friedman, Hausermann, Jonas, Maymont, Arthur Quarmby, Guy Rottier, Ionel Schein, Edouard Utudjian.
Plasticiens	Mathias Goeritz, James Guitet, Len Lye, Carl Nesjar, Georges Patrix, Robert Rister, Nicolas Schöffer, Szekely, Vasarely.
Photographe	Lucien Hervé.
Scénographe	J. Polieri.
Sociologues	Jean Fourastié, Abraham Moles.
Biologiste	Dr Ménétrier.
Critiques	Marc Gaillard, Gassiot-Talabot, Michel Ragon, P. Restany.
Bureau	Président : Michel Ragon ; Vice-Présidents : Nicolas Schöffer, Walter Jonas, Yona Friedman, Paul Maymont, Ionel Schein ; Secrétaire Général : Georges Patrix ; Secrétaire Général adjoint : J. Bardet ; Trésorier : Robert Rister ; Rapporteurs : Biro et Fernier.
Adresse	99 rue de Vaugirard Paris 6 Tél. 222 17-62 et 222 13-25

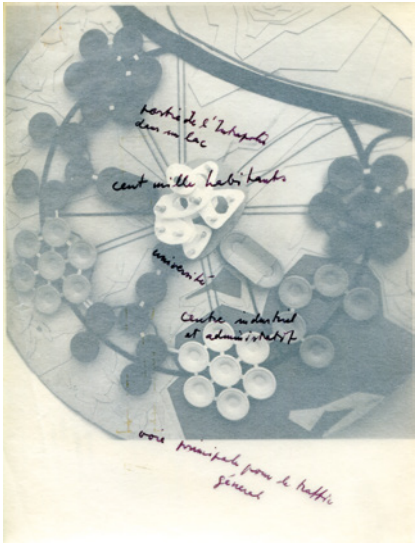
▲ Manifeste du GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective), mai 1965.

▶ Michel Ragon chez Le Corbusier, Cap Martin, 1965. © Michel Ragon

pas seulement que « La Charte d'Athènes est malgré tout dépassée[5] », mais qu'elle a « eu le grand mérite de repenser la ville, mais elle s'est acharnée à la détruire[6] ».

Au-delà des « utopies réalisables » du GIAP ou des environnements produits par les artistes, les deux critiques se sont penchés, à des degrés certes très différents, sur l'aménagement urbain. Par les interventions d'artistes tels que Jean-Michel Sanejouand, Restany, en explorant la question du territoire, a exprimé une critique radicale de l'architecture et l'urbanisme fonctionnalistes des années 1950 à 1970. Il continuera dans *Domus* de formuler une critique politique et sociale à l'encontre du cadre de vie des Trente glorieuses en soutenant – jusqu'en 1973, date tardive par rapport à ces thèmes – le GIAP et des mégastructures-environnements. Ragon a porté un regard sur les problèmes d'aménagement de Paris et de la région parisienne, dont il juge l'urbanisme anachronique, et sur les grands ensembles, « caricatures de villes ou, plutôt, solution bâtarde, ni rurale ni urbaine[7] ».

Mais la critique de l'urbanisme fonctionnaliste ne conduit pas Ragon à défendre dans les années 1970 l'architecture du « retour à la ville », formulation imprécise qui regroupe une jeune génération contre l'urbanisme du mouvement moderne – au contraire. Devenues anachroniques, les idées du GIAP ne trouvent pas d'équivalent en termes de force de proposition critique dans les autres tendances que Ragon commence alors à défendre : ni dans les processus d'auto-construction ou l'urbanisme de « participation[8] », ni dans l'urbanisme alternatif[9], celui de la contre-culture américaine par exemple, représentée aux Archives par l'épisode de l'exposition *Architectures marginales aux USA* au Centre culturel américain. À l'aube du postmodernisme architectural, les jeunes architectes et critiques français voient



▲ Walter Jonas, vue générale de l'arrivée à Intrapolis, dessin [1960]. © Fondation Walter et Rosa Maria Jonas

▲ Walter Jonas, Intrapolis, maquette d'organisation générale, photographie et calque [1960-1965]. © Fondation Walter et Rosa Maria Jonas

▸ Communiqué de l'Agence France-Presse (AFP), « L'exposition 'Architecture marginale aux États-Unis' déménage », 24 novembre [1975].

▸ Article de presse « 20 ans de crédit énorme pour se payer cette saloperie », *Charlie Hebdo*, 27 novembre 1975, p. 5.

en collaboration avec le Centre de Création Industrielle,
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou et l'Institut de l'Environnement

du 18 novembre 1975 au 5 janvier 1976
3, rue du Dragon, Paris 6e
le Centre Culturel Américain présente :

ARCHITECTURES NOUVELLES AUX U.S.A.

UNE EXPOSITION :

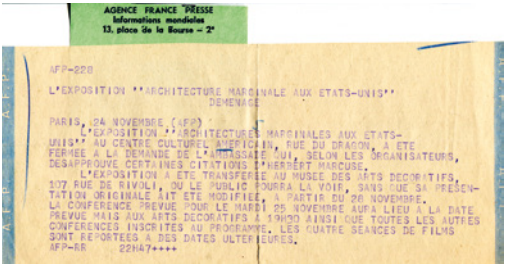
Architectures Marginales aux U.S.A.

Présentée par le C.C.I. et réalisée par Jean Dethier, cette exposition présente plus de 200 photos et documents évoquant les multiples réalisations architecturales de communautés ou de personnes marginales à des titres très divers dans la société américaine. Pour nommer ces constructions résultant différences d'esprit et de forme de celles que produit l'«American way of life» conventionnel, on a jusqu'ici utilisé de multiples étiquettes : architectures douces, écologiques, fantastiques, naïves ou sauvages. Au delà de ces appellations souvent réductrices, on peut déceler l'éclosion d'un nouveau langage architectural, d'une nouvelle poésie de l'espace vécu et surtout de nouvelles pratiques de l'acte de bâtir par lesquelles ces pionniers d'un nouvel habitat tentent de maîtriser leur cadre de vie quotidien et de se protéger des méfaits aliénants, répressifs et dépersonnalisants de notre milieu. Avatar d'une société industrielle avancée ou naissance d'un mode de vie nouveau ?

entrée libre à toutes les manifestations de 10 h à 21 h sauf le dimanche (samedi : de 13 h à 19 h)
pour tous renseignements : téléphone 222.22.75.

▲ Communiqué de l'exposition « Architectures marginales aux U.S.A. », 18 novembre 1975-5 janvier 1976.

▸ Coupure de presse/Michael Gibson, « Art exhibition That Was 'Too Good' to Keep », *Herald Tribune*, 9 décembre 1975.



AGENCE FRANCE PRESSE
Informations mondiales
13, place de la Bourse – 2e

AFP-228

L'EXPOSITION "ARCHITECTURE MARGINALE AUX ETATS-UNIS"
DEMENAGE

PARIS, 24 NOVEMBRE (AFP)
L'EXPOSITION "ARCHITECTURES MARGINALES AUX ETATS-UNIS" AU CENTRE CULTUREL AMERICAIN, RUE DU DRAGON, A ETE FERMEE A LA DEMANDE DE L'AMBASSADE, QUI, SELON LES ORGANISATEURS, DESAPPROUVE CERTAINES CITATIONS D'HERBERT MARCUSE.
L'EXPOSITION A ETE TRANSFEREE AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS, 107 RUE DE RIVOLI, OU LE PUBLIC POURRA LA VOIR, SANS QUE SA PRESENTATION ORIGINALE AIT ETE MODIFIEE. A PARTIR DU 26 NOVEMBRE, LA CONFERENCE PREVUE POUR LE MARDI 25 NOVEMBRE AURA LIEU A LA DATE PREVUE MAIS AUX ARTS DECORATIFS A 19H30 AINSI QUE TOUTES LES AUTRES CONFERENCES INSCRITES AU PROGRAMME. LES QUATRE SEANCES DE FILMS SONT REPORTEES A DES DATES ULTERIEURES.
AFP-RR 22H47++++

20 ANS DE CRÉDIT ÉNORME POUR SE PAYER CETTE SALOPERIE

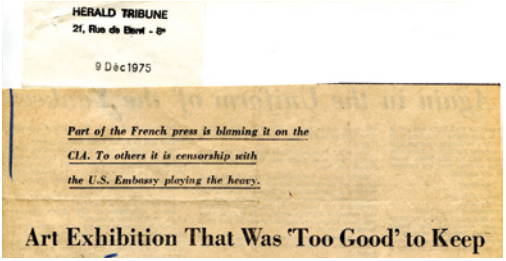
Exemple de financement :
Apport personnel 64 000 F
A emprunter 256 000 F
5 ans à 2 580 F/mois
10 ans à 2 530 F/mois
20 ans à 2 760 F/mois

20 ANS D'HORREUR
20 ANS DE VIE TRIBALE

ARCHITECTURE MARGINALE AUX U.S.A

CHARLIE HEBDO
13, rue Ste Anne 2e Paris 1er
27 Nov 1975

CARAVELLE F 6. Terrain 858 m2 275 000 F



HERALD TRIBUNE
21, Rue de Berri - 8e

9 Déc 1975

Part of the French press is blaming it on the CIA. To others it is censorship with the U.S. Embassy playing the heavy.

Art Exhibition That Was 'Too Good' to Keep

dans les positions défendues par Ragon – les « utopies réalisables » – les derniers avatars de l'utopie technophile, donc du modernisme « anti-urbain ». Malgré sa critique de l'urbanisme moderniste, les années 1970 sont marquées pour Ragon par cette difficile contradiction.

Le passage au postmodernisme – et sa réception assez contrastée en France – trouve une autre source dans le fonds de la Biennale de Paris, qui accueille à partir de 1980 une section Architecture[10]. Intitulée *La Modernité ou l'esprit du temps*, elle prend en 1982 position contre l'architecture postmoderne. Celle-ci a été révélée au public à la première biennale d'architecture de Venise de 1980 (*La Presenza del passato*), orchestrée par Paolo Portoghesi et remontée sous une forme modifiée (*La Présence de l'histoire*) en 1981 à la Chapelle de la Salpêtrière où elle provoque de vifs débats[11].

En 1985, les commissaires de la Nouvelle Biennale de Paris, Jean Nouvel et Jean-Paul Robert, se félicitent de l'« importance retrouvée de l'architecture dans le débat culturel[12] » et revendiquent l'éclectisme de la production exposée dans la Grande Halle de la Villette[13]. Composée de dessins d'architecture, de films, de tirages photographiques et de 24 carrousels de diapositives, paradoxalement en grande partie des vues d'*extérieur*, *Vu de l'intérieur* allume par ce dispositif d'exposition un contre-feu contre le postmodernisme jugé « architecture de façade » : « Le thème de l'intérieur est interrogatif et polémique. Il a été retenu car de plus en plus, une constatation s'impose : de nombreuses architectures se consacrent essentiellement à la façade, à l'apparence externe, négligent la définition d'un intérieur le plus souvent banalisé. Cette attitude est-elle culturellement recevable[14] ? » Celle-ci révèle selon François Barré une crise de la monumentalité : « Face à cette perte d'histoire et donc de monument, certains architectes sont tentés de transférer sur le quotidien les principes de la monumentalité[15]. » Il impute la crise de la représentation symbolique que traverse l'architecture à l'historicisme des façades. L'intérieur renoue, en réalité, avec la préoccupation des modernes pour la fonction ; en cela, il n'est qu'un prétexte au propos de cette Biennale.

Par un dispositif innovant, la Biennale de Paris soulève une autre question, celle des moyens de l'évaluation de l'architecture, non pas par le texte mais par l'image et l'immersion

▲ Vue d'exposition de la section Architecture à la Nouvelle Biennale de Paris 1985 à la Grande Halle de la Villette (Paris).

du spectateur. Les modalités de la sélection d'architecture étaient déjà remises en cause en 1980, lorsque Jean Nouvel écrivait dans l'ouverture du catalogue : « Jusqu'en 1971, la Biennale de Paris accueillait des architectes ; au même titre que les artistes plasticiens […]. Les architectes étaient sélectionnés comme des artistes et exposés parmi eux ; ceci, en fonction des propositions de correspondants étrangers se préoccupant aussi bien de peinture que d'architecture. […] les architectes, quant à eux, ont peu d'occasion de présenter leur travail autrement qu'en construisant. Il est bien souvent difficile de savoir le pourquoi d'une réalisation, de comprendre les intentions de conception, de connaître les contraintes qui justifient telle réponse. Il est presque impossible, donc, de juger l'architecture[16]. »

À cette presque impossibilité répond cinq ans plus tard le titre du texte du même Jean Nouvel, « De l'exposition d'architecture comme critique implicite ». Les commissaires de la Biennale de Paris de 1985 ont commandé des reportages sur 24 édifices conjointement à un photographe d'architecture (de *L'Architecture d'aujourd'hui*) et à un reporter d'*Actuel*, revue emblématique des années 1980, ainsi que des films en plan-séquence qui pénètrent dans l'intérieur et offrent au visiteur un « nouveau critère d'évaluation » : « De ces visions confrontées naît une critique implicite de chaque architecture, critique constituée par l'interprétation comparative, associative, déductive de chaque visiteur : il s'agit en fait d'un nouveau concept de l'exposition d'architecture[17]. »

Les compétences en jeu pour juger l'architecture demeurent ainsi au cœur de bien des discussions qui traversent plusieurs fonds des Archives de la critique d'art. Dans un manuscrit intitulé « La critique d'architecture »[18], répondant à une commande de *L'Architecture d'aujourd'hui*, Ragon défendait à l'encontre du milieu professionnel la position du critique – engagé – non comme homme de l'art ou homme de lettres, mais comme médiateur entre l'architecte et le public. Cette relation avec le public, professionnel ou profane, est au cœur du questionnement sur la critique et sur le dispositif d'exposition.

1. Pierre RESTANY, *Yves Klein le Monochrome*, Paris, Hachette, 1974, p. 76.

2. Mark WIGLEY, « The architecture of the leap », dans Peter Noever, François Perrin (ed.), *Yves Klein: Air Architecture* (cat. expo., Los Angeles, MAK Center for Art and Architecture, 2004), Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, p. 113.

3. Voir Richard LEEMAN, Hélène JANNIÈRE (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

4. Voir Sarah W. GOLDHAGEN, Réjean LEGAULT (dir.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge/Montréal, The MIT Press/ Centre Canadien d'Architecture, 2001 ; Marilena KOURNIATI, « Après-guerres : révisions de l'histoire et reconquête du modernisme », *Criticat*, 3, mars 2009, p. 63-80.

5. Titre d'un sous-chapitre de Michel RAGON, *Les Cités de l'avenir*, Loos, Encyclopédie Planète, s.d. [1966], p. 27.

6. *Ibid.*, p. 126.

7. *Ibid.*, p. 126.

8. Révélé dans les Archives de la critique d'art par un important dossier, préparatoire à l'ouvrage de Michel RAGON, *L'Architecte, le Prince et la démocratie*, Paris, Albin Michel, 1977.

9. Ragon s'intéresse alors à l'auto-construction, à l'architecture alternative nord-américaine, collectant par exemple les coupures de presse sur Drop City (Colorado, 1965).

10. Fondée en 1959 et coordonnée depuis 1971 par le critique Georges Boudaille, la Biennale de Paris accueillit en 1980 une section Architecture au Centre de création industrielle du Centre Georges Pompidou, en 1982 dans le Palais des études de l'École des beaux-arts de Paris, enfin en 1985 dans la Grande Halle de la Villette, alors en cours de restauration par Bernard Reichen et Philippe Robert.

11. Voir Léa-Catherine SZACKA, « The Presence of the Past: Postmodernism meets in Venice », dans Glenn ADAMSON, Jane PAVITT (dir.), *Postmodernism 1970-1990: Style and Subversion* (cat. expo., Londres, Victoria and Albert Museum, 2011-2012), Londres, V&A Publishing, 2011, p. 135.

12. Dossier de presse de la Biennale de Paris, section Architecture, 1985, Archives de la critique d'art, BIENN 1985.

13. Édifice par ailleurs célébré dans le catalogue de la section Arts de cette même Biennale comme le lieu de la rencontre de la musique, des arts et de la philosophie, la Grande Halle de la Villette, en cours de réhabilitation par Bernard Reichen et Philippe Robert, devait alors accueillir le Collège international de philosophie. Voir Jean-Pierre FAYE, « Le Grand Lieu », dans *Nouvelle Biennale de Paris 1985*, Paris, Electa Moniteur, 1985, p. 18-27. Le délégué général Georges Boudaille affirmait quant à lui : « cette centenaire qu'est la Grande Halle devient non seulement le cadre de ce que nous espérons être l'une des plus importantes manifestations artistiques internationales, mais le lieu d'une confrontation éclatante entre les courants dominants actuellement » (Georges BOUDAILLE, « La Nouvelle Biennale de Paris », dans *Biennale de Paris 1985 : vu de l'interieur ou la raison de l'architecture*, Liège, Mardaga, 1985, p. 10).

14. Jean NOUVEL, « De l'exposition d'architecture comme critique implicite », dans *Vu de l'intérieur…, op. cit.* n. 13.

15. François BARRÉ, « Le reste », *dans Vu de l'intérieur…, op. cit.* n. 13, p. 12.

16. *À la recherche de l'urbanité : savoir faire la ville, savoir vivre la ville* (cat. expo. de la première exposition d'architecture organisée par la Biennale de Paris, CNAC Georges Pompidou, Galerie du CCI, 1980), Paris, Academy Editions, 1980, p. 12.

17. Jean NOUVEL, « Une autre façon de regarder l'architecture », *Connaissance des Arts,* 398, avril 1985, p. 17.

18. Voir Hélène JANNIÈRE, « Michel Ragon. De la synthèse des arts au Groupe International d'Architecture Prospective », *Critique d'art*, 29, printemps 2007, p. 114-117.

Sauf mentions contraires les documents sont issus du fonds d'archives Biennale de Paris 1959-1985, Don Foresta et Michel Ragon.

ART & PROSPECTIVE

ET LE THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE
PRÉSENTENT L'EXPOSITION DE PEINTURE DU GROUPE

SUPPORTS SURFACES

ANDRÉ-PIERRE ARNAL - VINCENT BIOULÈS - LOUIS CANE - MARC DEVADE - DANIEL DEZEUZE
NOËL DOLLA - JEAN-PIERRE PINCEMIN - PATRICK SAYTOUR - ANDRÉ VALENSI - CLAUDE VIALLAT

CONFÉRENCE-DÉBAT : MERCREDI 28 AVRIL A 21 H.
INTRODUCTION DE JACQUES HENRIC - FILMS D'AVANT-GARDE : JEUDI 29 AVRIL A 21 H. - PRÉSENTATION DE JEAN-PAUL FARGIER

THEATRE DE LA CITE INTERNATIONALE

21 BD JOURDAN PARIS-14e - (M) CITÉ UNIVERSITAIRE - BUS 21-67-PC
OUVERTURE DE L'EXPOSITION LE LUNDI 19 AVRIL DE 19 H. A 22 H.

DU 19 AVRIL AU 8 MAI 1971

OUVERT TOUS LES JOURS DE 11 H. 30 A 14 H. 30 ET DE 18 H. A 21 H. SAUF LE DIMANCHE

Cette manifestation a été réalisée avec le concours du Ministère des Affaires Culturelles. Art et Prospective est une association régie par la Loi du 1er Juillet 1901. Siège Social : 23, rue Hermel, Paris 18e
Comité : Andrée Bordeaux Le Pecq, Pierre Clerc, Jean Cluseau-Lanauve, Diego Etcheverry, Victor Laks, Emmanuel Proveller, Jean-Pierre Vielfaure

IMP. DROU-RADENEZ, 11, RUE DE SÈVRES, PARIS

QUAND UN GROUPE DE PEINTRES CHERCHE SA PLACE ENTRE PARIS ET PROVINCE, PRATIQUE ET THÉORIE, ENGAGEMENT ET RÉCUPÉRATION. **SUPPORTS/SURFACES** 1970-1972.

Supports/Surfaces, ou l'impératif catégorique du désaccord

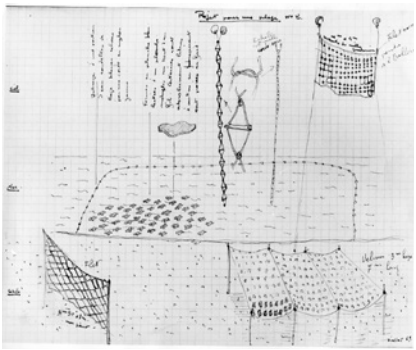
Antje Kramer-Mallordy et Nathalie Boulouch

En ouvrant les boîtes d'archives du fonds Marc Devade[1], on se retrouve face à une multitude de manuscrits, de tracts, de correspondances qui ne relatent pas tant l'histoire d'une des dernières avant-gardes de la seconde moitié du XXe siècle, mais plutôt *des histoires*, constituées de chapitres concurrents, de points de vue pluriels et d'ambitions divergentes.

Comme le montrent les cartons d'invitation, les catalogues et les affiches d'exposition des années 1970 à 1972, cette pluralité s'exprime dès le départ par des listes d'exposants toujours différentes et, sur le plan formel, par une appellation collective malléable, variant entre singulier et pluriel, entre le trait d'union et la barre oblique pour déterminer les liens entre les termes « support(s) » et « surface(s) ». Si la stratégie commune manque d'homogénéité, elle est cependant sous-tendue par la volonté de s'organiser en « groupe ». Dans l'une des premières lettres à Marc Devade datée du 19 février 1970, Vincent Bioulès expose une sorte de plan d'action pour organiser « une manifestation 'offensive' » qui exposerait les œuvres « des peintres qui constitueraient notre groupe (et il faut déjà bien reconnaître qu'il est très difficile à ce niveau d'établir une entente idéologique précise entre les membres du groupe)[2] ». Parmi ces membres pressentis, il énumère les noms de Louis Cane, Noël Dolla, Devade, Daniel Dezeuze, Bioulès, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour et Claude Viallat qui formeront en effet le noyau dur. Il évoque également le « contexte montpelliérain très différent du contexte parisien » qui sera à

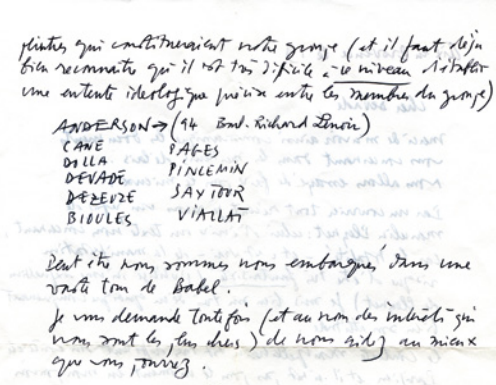
◀ Affiche de l'exposition *Supports/Surfaces*, Paris, Théâtre de la Cité internationale, 19 avril-8 mai 1971.

▼ Claude Viallat, *Dessin*, 1969. © ADAGP, Paris 2015



Vue de l'exposition *Supports/Surfaces* à l'ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1970.

Enveloppe avec lettre manuscrite de Vincent Bioulès à Marc Devade, 19 février 1970.



plintres qui constitueraient notre groupe (et il faut déjà bien reconnaître qu'il est très difficile à ce niveau d'établir une entente idéologique précise entre les membres du groupe)

ANDERSON → (94 Bvd. Richard Lenoir)
CANE PAGES
DILLA PINCEMIN
DEVADE SAYTOUR
DEZEUZE VIALLAT
BIOULES

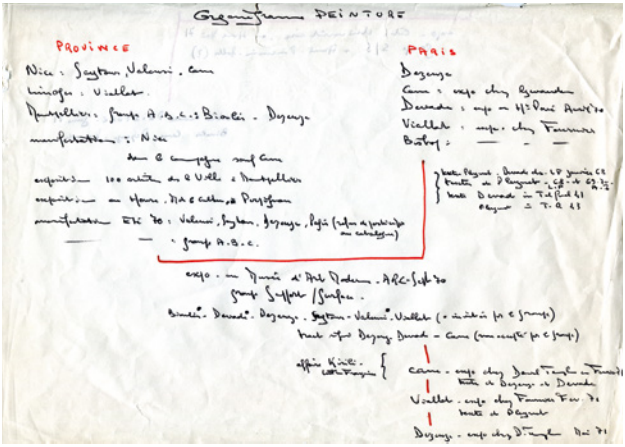
Peut être nous sommes nous embarqués dans une vaste tour de Babel.

Je vous demande toutefois (et au nom des intérêts qui nous sont les plus chers) de nous aider au mieux que vous pourrez.

"AIX-EN-PROVENCE" VILLE D'EAUX VILLE D'ART

monsieur marc Devade
204 rue de la Croix Nivert
75 PARIS. 15ème

Manuscrit de Marc Devade, « Organigramme PEINTURE » [1971].



Organigramme PEINTURE

PROVINCE

Nice : Saytour, Valensi, Cane
Limoges : Viallat
Montpellier : Groupe A.B.C. : Bioulès - Dezeuze
manifestation : Nice
dans le campagne sauf Cane
exposition 100 artistes de la Ville à Montpellier
exposition au Musée M. de Cette, à Perpignan
manifestation Eté 70 : Valensi, Saytour, Dezeuze, Pagès (refus de participer au catalogue)
— — : Groupe A.B.C.

PARIS

Dezeuze
Cane : expo chez Gerardin
Devade : expo au Mº Paris Avril 70
Viallat : expo chez Fournier
Bishop : — — —

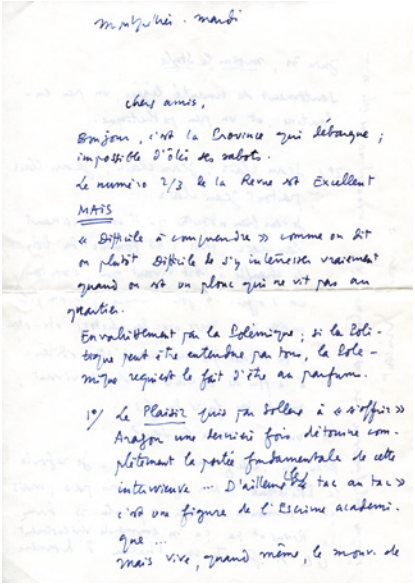
texte Plegnet - Devade du 18 janvier 68
texte de Plegnet - 68 et 69 72 A.C.
texte Devade in Tel Quel 43
Plegnet in T.Q. 43

expo au Musée d'Art Moderne - ARC - Sept 70
Groupe Support / Surface.
Bioulès - Devade - Dezeuze - Saytour - Valensi - Viallat (+ invités pr le groupe)
texte refusé Dezeuze Devade - Cane (non accepté pr le groupe)

affiche Kirili - Lettre Française
Cane - expo chez Daniel Templon en Fevrier 71
texte de Dezeuze et Devade
Viallat - expo chez Fournier Fev. 71
texte de Plegnet
Dezeuze - expo chez D. Templon Mai 71

l'origine des futures oppositions entre les artistes rassemblés dans le Sud et ceux de la capitale. Un « organigramme[3] » manuscrit, réalisé par Devade en juin 1971, confirme à son tour ce dualisme. En revenant sur les origines du groupe, il présente un classement des expositions, soigneusement séparées en deux colonnes distinctes : « Province » et « Paris ». Mais au-delà de la dispersion géographique des artistes-membres, les dissonances seront surtout d'ordre idéologique. L'une des dernières phrases de la lettre de Bioulès semble en cela prémonitoire : « Peut-être nous sommes nous embarqués dans une vaste tour de Babel[4]. »

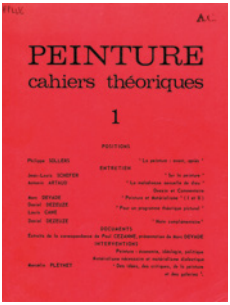
Érigée sur les barricades à peine démantelées de Mai 68, cette « tour de Babel » artistique vise un degré zéro de la peinture qui part de la déconstruction matérielle du tableau, telle une application directe de la leçon philosophique du matérialisme dialectique. Cherchant à consolider leur position théorique, Cane, Dezeuze et Devade s'attellent à créer une revue, dans le sillage de *Tel Quel*, qui devrait jouer le rôle d'organe fédérateur. Mais au moment de la parution du premier numéro de *Peinture : cahiers théoriques* à la couverture rouge flamboyante, en juin 1971, la mutinerie avait déjà atteint l'équipage. Le discours politique austère – qui ne dicte pas seulement la ligne éditoriale, mais une ligne de conduite tout court, au déplaisir de plusieurs membres – est celui de l'extrême-gauche, nourri de la dialectique marxiste-léniniste, troquée au cours de la saison 1971-1972 contre le maoïsme, plus au goût du jour des milieux intellectuels parisiens. Dès février 1972, Bioulès regrette le caractère « pointu » des articles, « difficile[s] à comprendre comme on dit ou plutôt difficile de s'y intéresser vraiment quand on est un plouc qui ne vit pas au quartier[5] ». L'éditorial du premier numéro donne le ton et insiste sur les ambitions révolutionnaires, le travail pictural étant dès lors indissociable de la lutte politique, afin de « produire les armes de la lutte contre l'idéalisme et ses corollaires : le capitalisme monopoliste d'état et l'impérialisme[6] ».


Montpellier · mardi

chers amis,

Bonjour, c'est la Province qui débarque ; impossible d'ôter ses sabots.
Le numéro 2/3 de la Revue est Excellent
MAIS
« Difficile à comprendre » comme on dit ou plutôt difficile de s'y intéresser vraiment quand on est un plouc qui ne vit pas au quartier.
Envahissement par la Polémique ; si la Politique peut être entendue par tous, la Polémique requiert le fait d'être au parfum.

1°/ Le Plaisir puis par Sollers à « s'offrir » Aragon une dernière fois détourne complètement la portée fondamentale de cette interviewe ... D'ailleurs le « tac au tac » c'est une figure de l'Escrime académique ...
Mais vive, quand même, le mouv. de



Lettre manuscrite de Vincent Bioulès à Marc Devade et Louis Cane, 22 février 1972.

Couverture de *Peinture : cahiers théoriques*, 1, 1971.

Parce que :

Mon activité dans le groupe me paraît contradictoire à la vocation qu'il a prise ,

Parce que :

Mon avis n'est en aucune manière tenu pour conséquent,

Parce que :

L'esprit même du groupe ne correspond plus du tout à ce que je souhaitai ,

Parce que :

Je ne suis pas d'accord avec l'imposition qui n'est constamment faite (les décisions étant prise sans discussion puis soumises à obligation) ,

Bien que :

Les objectif soient souvent ceux que j'approuve et souhaite ,

Je préfère quitter le groupe plutôt que de participer avec réticence à une action qui ne me convient plus.

Viallet Limoges le 3 Mai 1971

Viallat

Lettre tapuscrite de Claude Viallat, 3 mai 1971/lettre de démission du groupe Supports/Surfaces.

MATERIALISME CONSEQUENT ET

INCONSEQUENCE D'UNE SCISSION

Deux membres du Groupe Supports/Surfaces organisant une exposition au Théatre de NICE : "Centre National Nice Cote d'Azur" ont cru bon de diffuser une semaine avant cette manifestation un document ronéotypé.

Ce document que l'on aurait pu croire destiné à l'usage interne du groupe s'est vu distribué dans le milieu parisien des galeries et des critiques. Le texte, qui démontrait une volonté de travail théorique, était accompagné de deux feuillets où la rancoeur le disputait à des affirmations sans fondement théorique. D'autre part, le reste de ce document, en raison de la nouveauté du travail, est un conglomérat de propositions justes et d'affirmations totalement erronées où les concepts de pratique, théorie, idéologie et l'usage du terme marxisme-Léninisme, sont employés à tort et à travers dans le seul but de masquer une contradiction antagoniste avec les soussignés, à savoir le refoulement de la politique.

Ce type d'action est déterminé par la subjectivité de ces "artistes",dont la pratique sociale éloignée du centre Parisien où, pour des raisons objectives, se joue la lutte idéologique et explique leurs réticences devant nos méthodes, (tracts, exposition à l'intérieur des galeries) ; mais ceci, en aucun cas, ne saurait justifier, dans une pratique de groupe, une telle volonté de jouer son petit jeu provincial.

Tract « Matérialisme, conséquent et inconséquence d'une scission », 15 juin 1971/détail.

Considérant

1) l'impatience petite bourgeoise de M. Devade dans sa réconciliation avec le marchand Templon lors d'une exposition personnelle opportuniste permettant à Catherine Millet de célébrer les noces de Supports/Surfaces avec Art Language (formation du pire avant-gardisme)

2) le centralisme bureaucratique de la revue Tel Quel, concentrant les décisions de la revue Peinture, cahiers théoriques à travers certains de ses membres privilégiés et déterminant une inflation "telquelienne" dans une petite revue qui aurait dû gagner son indépendance et construire une ligne politique à travers ses propres [redacted] pratiques .

3) les conceptions dogmatiques de la politique qui ont présidé à l'ensemble des luttes idéologiques menées à l'intérieur du groupe Supports/Surfaces depuis 1970

4) l'impossibilité d'un replâtrage que mes anciens collaborateurs L. Cane et M. Devade voudraient opérer sous forme d'une plate-forme de discussion "démocratique" improvisée pour l'unique besoin de calmer les critiques et dissoudre les contradictions,

je quitte le groupe Supports/Surfaces et la revue "Peinture, cahiers théoriques" dont je fus, pour l'un comme pour l'autre, un des fondateurs.

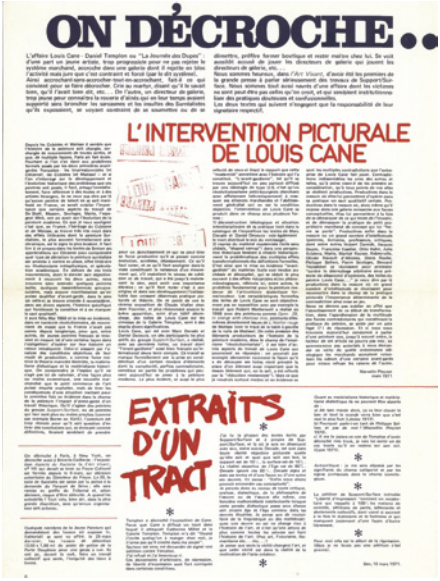
Daniel DEZEUZE

A Paris, le 22 juin 1972

Lettre tapuscrite de Daniel Dezeuze, 22 juin 1972/lettre de démission du groupe Supports/Surfaces.

C'est Viallat qui déserte le premier les rangs collectifs. Sa déclaration tapuscrite du 3 mai 1971 avance sur le ton de la justification, en alignant des « parce que » qui ne sont pas sans rappeler le tract de la première « Manifestation » de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni de janvier 1967, qui avaient joué sur une allitération de « Puisque peindre c'est… ». Pour Viallat, « parce que les décisions étant prise[s] sans discussion puis soumises à obligation[7] », il préfère quitter le groupe. Si Viallat se heurte le premier à l'autoritarisme, Saytour et André Valensi vont lui succéder de près, en diffusant un tract de scission. Ils sont aussitôt réprimandés par une « contre-déclaration » du 15 juin 1971, intitulée « Matérialisme conséquent et inconséquence d'une scission », signée d'André-Pierre Arnal, Bioulès, Cane, Devade et Dezeuze, qui revendiquent désormais en tant que « majorité » l'usage du « titre Supports/Surfaces » : « Ce type d'action est déterminé par la subjectivité de ces 'artistes', dont la pratique sociale éloignée du centre Parisien où, pour des raisons objectives, se joue la lutte idéologique et explique leurs réticences devant nos méthodes […] ; mais ceci, en aucun cas, ne saurait justifier, dans une pratique de groupe, une telle volonté de jouer son petit jeu provincial[8]. »

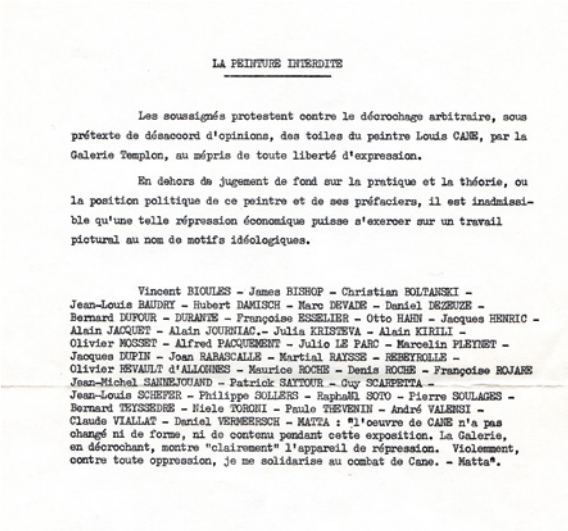
Par la suite, on assiste jusqu'en 1972 à une véritable inflation de lettres de démission du groupe ; les moments d'une vraie cohésion et solidarité se font rares. Ils ne surgissent que lorsqu'un ennemi plus fort fait son apparition, telle que la revue *Chroniques de l'art vivant*, dirigée depuis 1970 par Jean Clair, l'exposition « Pompidou » organisée par François Mathey, ou le galeriste Daniel Templon. Ce dernier avait pris la décision de fermer l'exposition de Cane, à la suite de la diffusion de la salve belliqueuse que l'artiste avait dirigée contre le marché de l'art : « L'art conceptuel se meurt tout seul, nous n'avons pas besoin de son cadavre[9] ». Chaque événement provoque des réactions vives sous la forme de communiqués et de


ON DÉCROCHE..

L'INTERVENTION PICTURALE DE LOUIS CANE

EXTRAITS D'UN TRACT

Coupure de presse/ Marcelyn Pleynet, « On décroche.. : l'intervention picturale de Louis Cane », *Chroniques de l'art vivant*, 19, avril 1971.



LA PEINTURE INTERDITE

Les soussignés protestent contre le décrochage arbitraire, sous prétexte de désaccord d'opinions, des toiles du peintre Louis CANE, par la Galerie Templon, au mépris de toute liberté d'expression.

En dehors de jugement de fond sur la pratique et la théorie, ou la position politique de ce peintre et de ses préfaciers, il est inadmissible qu'une telle répression économique puisse s'exercer sur un travail pictural au nom de motifs idéologiques.

Vincent BIOULES - James BISHOP - Christian BOLTANSKI - Jean-Louis BAUDRY - Hubert DAMISCH - Marc DEVADE - Daniel DEZEUZE - Bernard DUFOUR - DURANTE - Françoise ESSELIER - Otto HAHN - Jacques HENRIC - Alain JACQUET - Alain JOURNIAC.- Julia KRISTEVA - Alain KIRILI - Olivier MOSSET - Alfred PACQUEMENT - Julio LE PARC - Marcelin PLEYNET - Jacques DUPIN - Joan RABASCALLE - Martial RAYSSE - REMEYROLLE - Olivier REVAULT d'ALLONNES - Maurice ROCHE - Denis ROCHE - Françoise ROJANE Jean-Michel SANEJOUAND - Patrick SAYTOUR - Guy SCARPETTA - Jean-Louis SCHEFER - Philippe SOLLERS - Raphael SOTO - Pierre SOULAGES - Bernard TEYSSEDRE - Niele TORONI - Paule THEVENIN - André VALENSI - Claude VIALLAT - Daniel VERMERSCH - MATTA : "l'oeuvre de CANE n'a pas changé ni de forme, ni de contenu pendant cette exposition. La Galerie, en décrochant, montre "clairement" l'appareil de répression. Violemment, contre toute oppression, je me solidarise au combat de Cane. - Matta".

▲ Tract « La peinture interdite », déclaration collective contre le décrochage des œuvres de Louis Cane [1971].

pamphlets enflammés. Mais ces prises de position collectives, au nom du pluriel « Supports/Surfaces », ne peuvent taire les tensions internes. Révolté par la réconciliation entre Cane et son galeriste Templon en juin 1972 et dégoûté par la progressive mainmise de *Tel Quel* sur *Peintures : cahiers théoriques*, Dezeuze figure parmi les derniers démissionnaires[10], abandonnant le duo Cane et Devade aux derniers soubresauts d'une révolution qui n'a jamais eu lieu. Si la somme des archives devait relater une histoire écrite au singulier, ce serait finalement celle du désaccord comme unique *leitmotiv* de ces années Supports/Surfaces.

---

1. Cette présentation de documents résulte d'un séminaire de recherche de master 2 « Histoire et critique des arts », mené de septembre à décembre 2014 à l'université Rennes 2 sous la direction de Nathalie Boulouch et Antje Kramer-Mallordy, avec la participation des étudiant-e-s : Juliette Belloir, Lisa Delaunay, Leïla El Azhari, Joan Grandjean, Konan Le Coz, Alexis Ourion, Maëlle Petit, Romain Postic, Tania Sanabria, Élodie Sikora, Floriane Zapata, Julien Zerbone.

2. Lettre manuscrite de Vincent Bioulès à Marc Devade, datée du 19 février 1970 (tampon sur l'enveloppe).

3. Marc Devade, « Organigramme peinture », document manuscrit.

4. Lettre de Vincent Bioulès à Marc Devade, datée du 19 février 1970, *op. cit.* n. 2.

5. Lettre manuscrite de Vincent Bioulès à Marc Devade, datée du 22 février 1972 (tampon sur l'enveloppe).

6. Éditorial signé « Le comité de rédaction, mai 1971 », *Peinture, cahiers théoriques*, 1, juin 1971, p. 12.

7. Claude Viallat, déclaration tapuscrite, datée du 3 mai 1971.

8. « Matérialisme conséquent et inconséquence d'une scission », déclaration tapuscrite, signée Arnal, Bioulès, Cane, Devade et Dezeuze à Nice le 15 juin 1971.

9. Louis Cane, « L'art conceptuel se meurt tout seul, nous n'avons pas besoin de son cadavre », tract tapuscrit, daté du 23 février 1971, diffusé lors du vernissage de l'exposition personnelle de Louis Cane à la galerie Templon.

10. Lettre tapuscrite de Daniel Dezeuze, datée du 22 juin 1972.

Sauf mentions contraires les documents sont issus du fonds d'archives Marc Devade (1943-1982).

32

FIGARO

MERCREDI 17 MAI 1972

ABONNEMENTS - C.C.P. PARIS 242-53

	3 mois	6 mois	12 mois
France et Communauté	F 35	F 65	F 120
Afrique du Nord (avion)	F 62	F 112	F 215
Belgique, Luxembourg	FB 540	FB 980	FB 1.900
Espagne	Pes. 930	Pes. 1.750	Pes. 3.350
Suisse	FS 48	FS 86	FS 164
Allemagne fédérale	DM. 39	DM. 110	DM. 214
Grande-Bretagne (avion)	£ 6,10	£ 11,40	£ 22,00
Pays-Bas	DFL. 39	DFL. 110	DFL. 214
Italie	Lit. 10.900	Lit. 20.400	Lit. 39.600
Autres pays	F 93	F 175	F 340

Abonnements reçus également 37, rue du Louvre

VERNISSAGE MOUVEMENTÉ AU GRAND-PALAIS

APRÈS LA RESTITUTION D'OKINAWA

Le retour des îles septentrionales annexées par l'U.R.S.S.

nouvelle tâche pour le gouvernement japonais

Hier après-midi au Grand-Palais lors du vernissage de l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France », peintres et policiers se sont opposés pendant trois heures, parfois de façon assez vive.

A la suite de ces incidents, certains exposants ont décidé de décrocher leurs toiles. Après un défilé devant le service d'ordre, les artistes ont entreposé leurs œuvres dans les sous-sols du Grand-Palais. (Photographie Jacques FILLEDIER.)

Coupure de presse/ « Vernissage mouvementé au Grand-Palais », *Figaro*, 17 mai 1972.

Caricature de Georges Pompidou. Fonds Georges Boudaille

Couverture du catalogue *Douze ans d'art contemporain en France*, Paris, Grand-Palais, mai-septembre 1972. Fonds Pierre Restany

15
15A
16A

Elles ont choisi…

Janig Bégoc

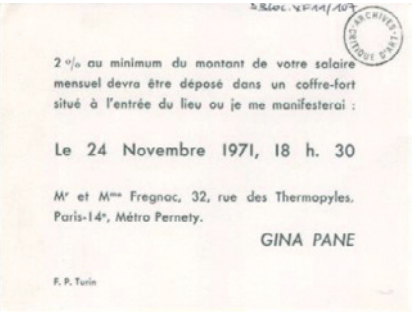
« Escalade. Assaut d'une position au moyen d'échelles. Stratégie qui consiste à gravir les échelons. L'escalade américaine au Vietnam. Artiste. Les artistes aussi grimpent.[1] »

Vêtue d'un *blue jean* et d'une chemise à carreaux, pieds et mains nues, elle se hisse au sommet d'une échelle aux barreaux acérés de pointes métalliques. Ses gestes semblent lents et déterminés. Elle tient dans sa bouche une rose que l'on devine couleur sang. L'action se passe en 1971, dans l'atelier de l'artiste. Elle sera bientôt relayée par la presse, grâce aux photographies « prises de façon à fixer l'acte »[2]. Gina Pane a 32 ans et ne tardera pas à se faire connaître.

Comme en témoignent les mots qui figurent au verso des images, *Action Escalade non anesthésiée* désigne, entre autres métaphores, les rapports de forces qui animent tout milieu social et, on le devine, les difficultés qu'une femme peut rencontrer lorsqu'il s'agit d'intégrer un monde artistique essentiellement masculin. Nées entre 1925 et 1943, Aline Dallier, Dany Bloch, Anne Tronche, Catherine Francblin, Lea Lublin et Annette Messager appartiennent à la même génération que Gina Pane. De toute évidence, elles ont, elles aussi, rencontré quelques obstacles sur le chemin de la reconnaissance. Et, comme en attestent les documents ici rassemblés, elles partageront toute leur vie un désir commun de promouvoir la place des femmes dans l'art et dans la société.

◀ Action de Gina Pane, *Escalade non anesthésiée*, 1971 (planche contact)/détail. © ADAGP, Paris 2015

▼ Invitation à l'action de Gina Pane *Nourritures-Actualités télévisées-Feu*, novembre 1971.

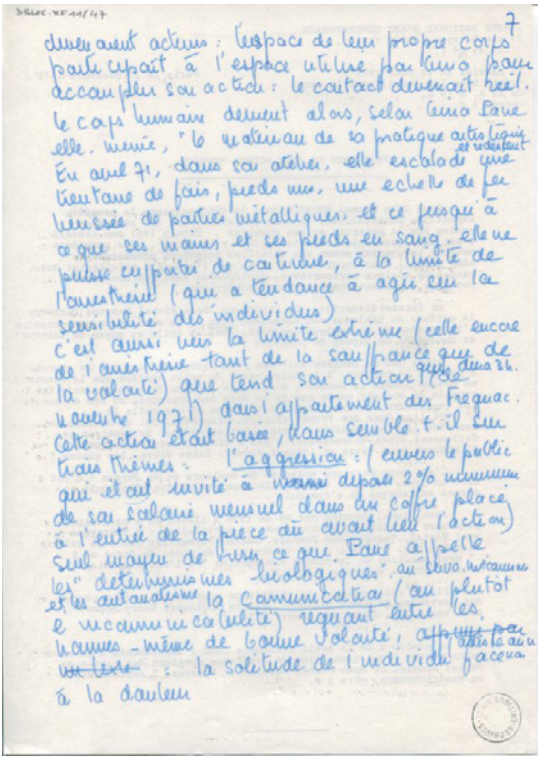

2 % au minimum du montant de votre salaire mensuel devra être déposé dans un coffre-fort situé à l'entrée du lieu ou je me manifesterai :

Le 24 Novembre 1971, 18 h. 30

Mr et Mme Fregnac, 32, rue des Thermopyles, Paris-14e, Métro Pernety.

GINA PANE

F. P. Turin



7

deux autres actions : l'espace de leur propre corps participait à l'espace utilisé par Gina Pane pour accomplir son action : le contact devenait réel. Le corps humain devient alors, selon Gina Pane elle-même, "le matériau de sa pratique artistique" et réellement
En avril 71, dans son atelier, elle escalade une échelle de fer
Lentement de fois, pieds nus, une échelle de fer
Lissée de barres métalliques, et ce jusqu'à
ce que ses mains et ses pieds en saignent. Elle ne
pratique exprimé de cautions, à la limite de
l'anesthésie (qui a tendance à agir sur la
sensibilité des individus)
c'est aussi vers la limite extrême (celle encore
de l'anesthésie tant de la souffrance que de
la volonté) que tend son action "Escalade
non anesthésiée" 1971) dans l'appartement des Frequac.
Cette action était basée, dans ensemble, sur
trois thèmes : l'agression : (envers le public
qui était invité à venir depuis 2 % minimum
de son salaire mensuel dans un coffre placé
à l'entrée de la pièce où avait lieu l'action)
seul moyen de lui ce que Pane appelle
les "déterminismes biologiques" au sens mécanisme
et les autoaliénations la communication (ou plutôt
e mécanicité) reliant entre les
hommes - même de bonne volonté, affirmant par
~~un texte~~ : la solitude de l'individu faceva
à la douleur

Commentaires de Dany Bloch sur les deux actions de Gina Pane *Escalade non anesthésiée* (avril 1971) et *Nourritures-Actualités télévisées-Feu* (novembre 1971).

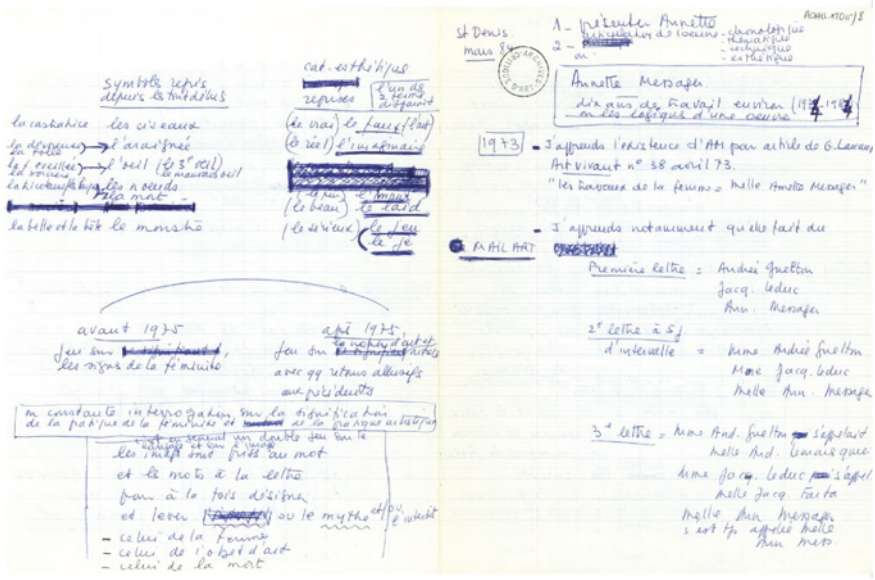
Il n'en demeure pas moins que ces trois artistes et ces quatre critiques sont également parvenues à s'imposer comme des actrices incontournables de la scène artistique parisienne qui, au lendemain de mai 1968, commence à se restructurer. Croiser les archives qui les concernent revient donc à faire l'histoire de cette reconfiguration. Plus qu'une galerie de portraits féminins, c'est aussi une cartographie de la scène artistique française que révèle, en coupe transversale, ce riche corpus documentaire.

Archéologie du milieu

Dany Bloch, Aline Dallier, Anne Tronche et Catherine Francblin : dans l'histoire des représentations du milieu artistique parisien, ces figures ont ceci de particulier qu'elles renvoient de manière immédiate à des espaces, des catégories et des objets *a priori* très bien délimités. La simple évocation de leurs noms fait en effet apparaître des champs d'action (l'art vidéo et l'art des femmes pour les deux premières) et des espaces éditoriaux définis (respectivement *arTitudes*, *Sorcières*, *Opus international* et *artpress*). Elle esquisse également les contours des territoires institutionnels qui, au début des années 1970, sont en pleine mutation. Le cas de Bloch est à ce titre exemplaire. Née en 1925, elle est aujourd'hui considérée comme l'une des pionnières de la théorisation de l'art vidéo en France. Recrutée à l'ARC en 1974 par Suzanne Pagé pour la réalisation de l'exposition *Art Vidéo/Confrontation 74*, elle sera dès lors une ambassadrice internationale de la vidéo sur les plans curatorial, éditorial et scientifique. Toutefois, comme en attestent ceux qui l'ont bien connue,

évoquer Bloch c'est aussi se remémorer un espace de socialisation de l'art qui dépasse les cadres disciplinaires. Parce qu'elle excellait dans l'art de la communication, Bloch a favorablement élargi les frontières du monde de l'art à celui de l'université où, tout en réalisant une thèse, elle se fit également médiatrice, en introduisant ses plus jeunes camarades au sein des institutions artistiques parisiennes.

Les parcours d'Aline Dallier, d'Anne Tronche et de Catherine Francblin sont semblablement révélateurs de cette porosité entre l'université et la critique qui commence à s'observer au début des années 1970 et qui affectera fortement l'évolution des discours sur l'art. Née en 1927, Dallier va, à l'instar de Bloch, reprendre ses études en 1968 à l'université Paris 8. En 1974, elle consacre son mémoire de maîtrise de sociologie et d'histoire de l'art à l'art féministe américain et publie ses premiers textes sur l'art des femmes. Sa thèse de doctorat, dédiée à l'art textile, la conduira à enseigner dès 1980 au sein de cette même université[3]. C'est précisément dans la perspective de ses cours que ses notes sur Annette Messager ont été rédigées en mars 1984. Cinq ans auparavant, Dallier avait déjà consacré un article à l'artiste[4]. Ces documents témoignent non seulement

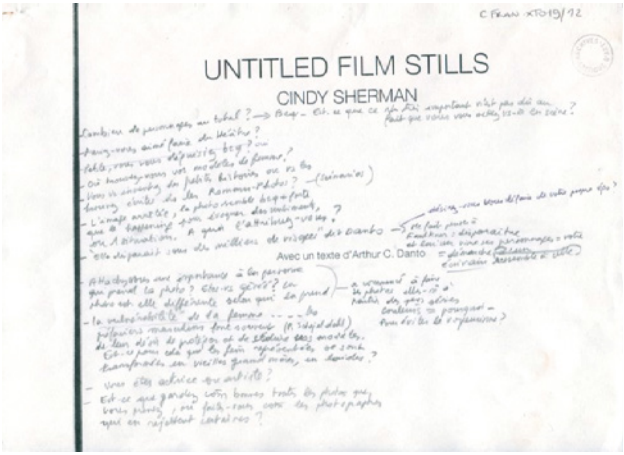


▼ Notes sur les pages d'un cahier d'Aline Dallier-Popper sur Annette Messager, 1984.

d'une articulation sensible entre l'écriture et l'enseignement, mais aussi de la façon dont la mission de transmission de l'université – une fonction partagée avec la critique – s'exercera désormais aussi sur les pratiques contemporaines.

Tout en étant spécifiques dans leurs objets, les travaux des critiques d'art qui nous intéressent ici suggèrent également la porosité entre deux milieux qui se restructurent en même temps : la professionnalisation de l'art et la rénovation de son enseignement. Ils ont encore ceci de remarquable qu'en dépit de leur spécificité, ils convoquent un corpus « partagé » d'artistes dont les contours dessinent une sorte de communauté. Si, dans les années 1970, Bloch et Dallier s'intéressent toutes les deux aux travaux de Gina Pane, de Lea Lublin et d'Annette Messager, on peut remarquer qu'entre les années 1980 et 2000 certains des choix de Catherine Francblin (née en 1943) s'orienteront également vers Lublin et Messager[5]. La présence, dans les archives de la rédactrice d'*artpress*, de documents relatifs à Cindy Sherman (née en 1954) et à Cécile Bart (née en 1958), respectivement datés de 1990 et 2000, se manifeste alors comme une extension de cette communauté. Rétrospectivement, c'est un faisceau de relations suivies entre artistes et critiques qui apparaît, une arborescence qui, sans relever de la généalogie, ne s'offre pas moins comme une constellation pleine de sens permettant de saisir des échanges privilégiés avec des interlocuteurs choisis.

▲ Catherine Francblin, FIAC 2013.



▶ Notes de Catherine Francblin pour la préparation d'un entretien avec Cindy Sherman, n.d.

Faire entendre des voix

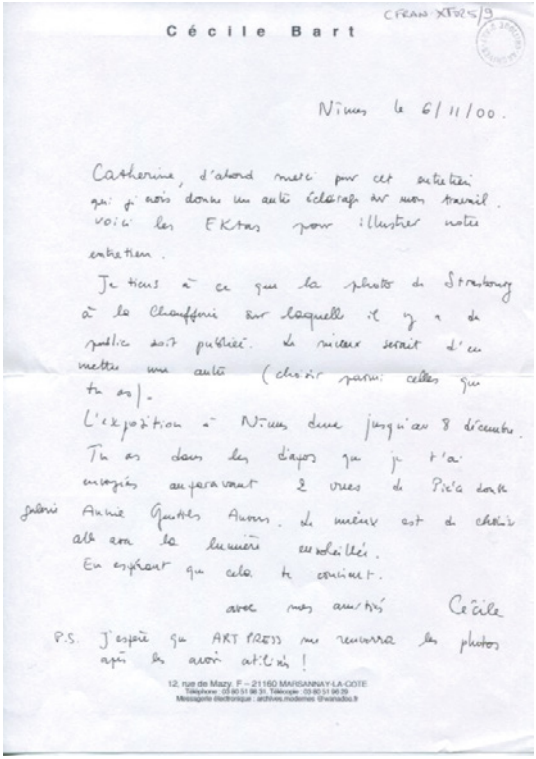
Si les archives permettent de relever des espaces, elles contribuent également à circonscrire des méthodes de travail et, plus largement, à définir la pratique et la fonction de la critique. Au sein de ces constellations qui, littéralement, se présentent comme des mises en relation, on ne sera dès lors pas étonné d'observer la place importante qu'occupe, dans les méthodologies employées, l'exercice de l'entretien. Qu'il s'agisse de l'interview que réalise Aline Dallier avec Gina Pane en 1974, du séquençage photographique de la vidéo *Interrogations sur l'art* réalisée par Lea Lublin en 1974, des notes sur Cindy Sherman prises par Catherine Francblin en 1990 ou de la lettre adressée à cette dernière par Cécile Bart en 2000, ces documents ont ceci de commun que, selon des modalités très diverses, c'est sous le signe du dialogue qu'ils inscrivent les multiples temporalités de l'exercice de la critique.

▲ Lea Lublin, *Interrogations sur l'art*, 1974. © Bert van Evercooren

▲ Dany Bloch, n.d.

Les notes de Francblin nous plongent dans un temps de travail qui est celui de la lecture. Tout en parcourant l'édition française des *Untitled Film Stills* de Sherman, et en lisant le texte du critique Arthur C. Danto publié dans ce même catalogue, la critique française a en effet formulé un ensemble de questions destinées à l'artiste. Deux ans plus tard, en 1992, l'entretien aura lieu et sera publié dans *artpress*[6]. Si elles renvoient à un espace intime, où la pensée se construit de manière solitaire, ces notes témoignent également de la façon dont le processus de réflexion est aussi – et déjà – un espace de projection où la relation à l'artiste se pense, s'anticipe, s'élabore.

À côté de ces notes, le courrier adressé par Cécile Bart à la critique se révèle comme un pendant symétrique. Il rend compte du point de vue de l'artiste, non plus dans une projection fantasmée de la rencontre, mais une fois que celle-ci a bien



CFRAN XT025/9

Cécile Bart

Nîmes le 6/11/00.

Catherine, d'abord merci pour cet entretien qui j'avais donné un autre éclairage sur mon travail. Voici les EKtas pour illustrer notre entretien.

Je tiens à ce que la photo de Strasbourg à la Chaufferie sur laquelle il y a du public soit publiée. Le mieux serait d'en mettre une autre (choisir parmi celles que tu as).

L'exposition à Nîmes dure jusqu'au 8 décembre. Tu as dans les diapos que je t'ai envoyées auparavant 2 vues de Pièce double galerie Annie Gentils Auvers. Le mieux est de choisir elle avec la lumière ensoleillée.

En espérant que cela te convient.

avec mes amitiés Cécile

P.S. J'espère que ART PRESS me renverra les photos après les avoir utilisés !

12, rue de Mazy, F – 21160 MARSANNAY-LA-CÔTE
Téléphone : 03 80 51 98 31. Télécopie : 03 80 51 96 29
Messagerie électronique : archives.modernes@wanadoo.fr

Lettre manuscrite de Cécile Bart à Catherine Francblin, 6 novembre 2000.

Cécile Bart, *Tapis*, 1998, échantillons (30), 90 x 90 cm chacun, posés au sol, inscrit dans une surface au sol de 450 x 650 cm, peinture glycérophtalique, Tergal Plein jour. © Cécile Bart, Collection Cécile Bart

Cécile Bart, *Copiés/collés*, 1999, ensemble de peintures/collages, rouge et vert figuier, peinture glycérophtalique, tissu Tergal Plein Jour. © Cécile Bart, Collection Cécile Bart

eu lieu, c'est-à-dire au moment où la conversation s'édifie en objet éditorial. Bart a pleinement conscience de la fonction de l'entretien en tant qu'outil d'information et de l'importance, à ce titre, des photographies qui viendront l'illustrer. Sa forte implication dans le choix des images rappelle la nature réciproque et partagée de tout échange d'idées.

Les versions manuscrite et tapuscrite de l'entretien réalisé par Dallier avec Pane restituent formellement cette double temporalité de l'exercice de la critique : le temps de la rencontre et celui de sa restitution. À l'espace informel de la discussion, enregistré sur les pages griffonnées d'un cahier d'écolier, se substitue la rigidité éditoriale, symbolisée par la typographie sèche d'une machine à écrire. Et de l'une à l'autre, en creux, nous devenons spectateurs de la façon dont s'élabore le discours.

Consulter les archives c'est ainsi accéder à des fragments de discussions reformulées et parfois « inutilisé[es] » – pour reprendre le mot inscrit par la critique sur son manuscrit. C'est, du même coup, découvrir les coulisses de la discussion et les choix opérés par l'interviewer, cet « archéologue d'un savoir revisité[7] ». C'est parfois même encore – lorsque, comme c'est le cas ici, le document est demeuré inédit – devenir à son tour archéologue. Consulter les archives c'est, en définitive, faire resurgir des voix restées muettes et les donner à entendre.

---

1. Gina PANE, notes sur *l'Escalade non anesthésiée*, 1971.

2. *Ibid.*

3. Sur son parcours de critique et d'historienne de l'art, voir Aline DALLIER, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009.

4. Aline DALLIER, « Annette Messager », *Opus international*, 72, printemps 1979 (compte rendu d'exposition).

5. Voir par exemple Catherine FRANCBLIN, « Léa Lublin : histoires du passé racontées avec les moyens du futur », *artress*, juillet-août 1989, 138, p. 34-35 ; « Léa Lublin, une œuvre entre voir et savoir », dans *Lea Lublin : « présent suspendu » : Marcel Duchamp à Buenos Aires, Objets perdus/objets trouvés 1919-1991, Interrogations sur l'art, 1969-1991* (cat. expo., Paris, Hôtel des arts/Labège-Innopôle, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 1991), Paris, Hôtel des Arts, p. 45-55 ; « Artiste du mois : Annette Messager », *Beaux Arts Magazine*, octobre 2000, 197, p. 31 ; « Annette Messager : les messagers », *Art Press*, juillet-août 2007, 336, p. 12-15.

6. Voir Catherine FRANCBLIN, « Cindy Sherman personnage très ordinaire » (entretien), *Art Press*, janvier 1992, 165, p. 12-19.

7. Manuella VANEY, « Note de l'éditeur », dans Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, I, Paris, Manuella Éditions, 2008, p. 6.

Sauf mentions contraires les documents sont issus du fonds d'archives Catherine Francblin, Aline Dallier-Popper, Dany Bloch (1925-1988) et Pierre Restany.

SOYEZ RÉALISTES, DEMANDEZ L'IMPOSSIBLE, 2001, UNE EXPOSITION BILAN DE L'ACTION D'UNE DES GALERIES LES PLUS CARACTÉRISTIQUES DES ANNÉES 1990. **JENNIFER FLAY**. CLAUDE CLOSKY, MICHEL FRANÇOIS, DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, LIZ LARNER, LISA MILROY, ALAIN SÉCHAS, XAVIER VEILHAN.

Soyez réalistes, demandez l'impossible, ou la lecture d'une exposition à travers son archive : fonds galerie Jennifer Flay

Jean-Marc Huitorel

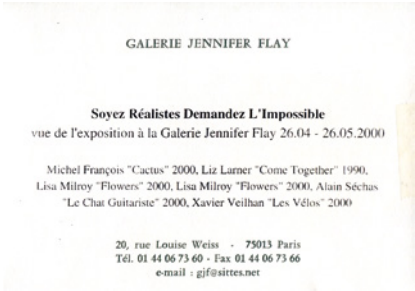
On reproche souvent à *artpress* de publier ses comptes rendus d'expositions une fois celles-ci closes ou trop largement avancées. C'est là un grief mal fondé et pour tout dire injuste. Si nos articles paraissent tard et ne constituent plus, de ce fait, une publicité immédiate, bonne ou mauvaise, pour l'événement, c'est que avons pour principe d'avoir vu les expositions dont nous parlons et que par ailleurs les délais de fabrication sont incompressibles.

Le compte rendu qui va suivre, malheureusement, ne pourra pas se prévaloir de telles justifications : premièrement, parce que je n'ai pas vu, de mes yeux, ladite exposition ; deuxièmement, parce que *Soyez réalistes, demandez l'impossible* fut présentée à la galerie Jennifer Flay, dans le 13e arrondissement de Paris, d'avril à juillet… 2001. Toutefois, il n'est pas question d'écrire ici le compte rendu d'une exposition appartenant désormais aux strates de l'histoire, mais plutôt d'en chroniquer les traces telles que Jennifer Flay les a confiées aux Archives de la critique d'art. Dans cette perspective, tentons de faire parler les archives sur les deux registres qui les caractérisent : en tant que témoignage historique, sinon archéologique, mais aussi par cet écho dont elles résonnent aujourd'hui encore.

Cette exposition collective célébrait le dixième anniversaire d'une galerie qui avait

◂ Lisa Milroy, *Flowers*, 2000 (reproduction couleur). © Lisa Milroy

▾ Carton d'invitation de l'exposition.


GALERIE JENNIFER FLAY

Soyez Réalistes Demandez L'Impossible
vue de l'exposition à la Galerie Jennifer Flay 26.04 - 26.05.2000

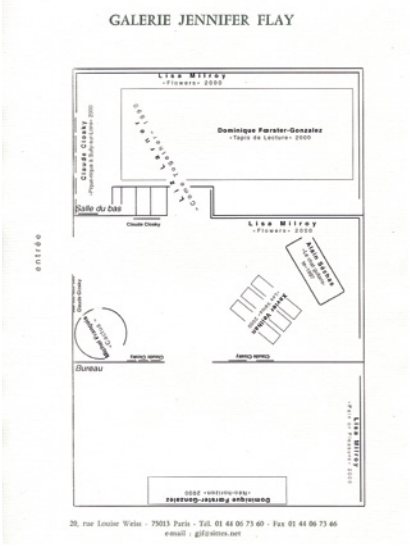
Michel François "Cactus" 2000, Liz Larner "Come Together" 1990,
Lisa Milroy "Flowers" 2000, Lisa Milroy "Flowers" 2000, Alain Séchas
"Le Chat Guitariste" 2000, Xavier Veilhan "Les Vélos" 2000

20, rue Louise Weiss - 75013 Paris
Tél. 01 44 06 73 60 - Fax 01 44 06 73 66
e-mail : gjf@sirtes.net

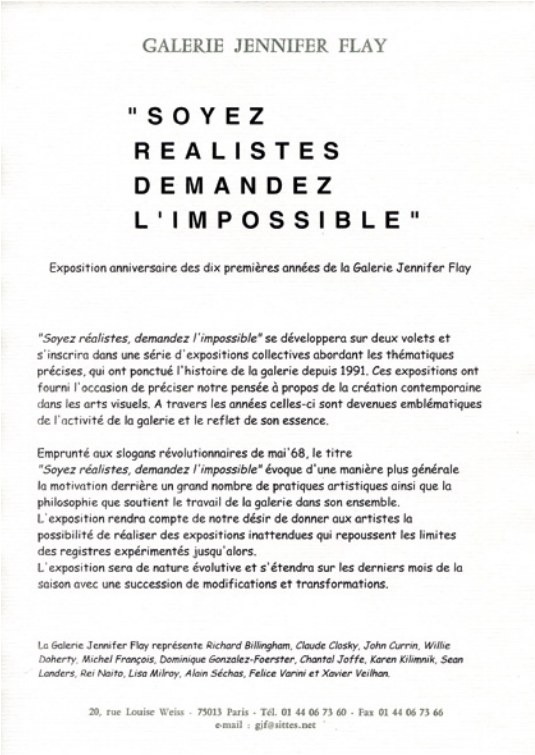
Plan 1 de l'exposition.

Vue de l'exposition avec œuvres de Michel François, *Cactus* (1997), Liz Larner, *Come Together* (1989), Lisa Milroy, *Flowers* (2000), Alain Séchas, *Hugh, Chat guitariste* (1997), Xavier Veilhan, *Les Vélos* (2000). François, Séchas, Veilhan © ADAGP, Paris 2015

ouvert ses portes rue Debelleyme (3e arrondissement) avant de s'installer avec quelques autres (Praz-Delavallade, Emmanuel Perrotin, Art : concept, Air de Paris, Almine Rech) dans cette rue Louise Weiss (13e) où elle allait rayonner jusqu'en 2002, date de sa fermeture. Les années ont passé, Jennifer Flay s'occupe désormais d'un autre lieu du marché de l'art, celui des foires, puisqu'elle dirige l'une des plus importantes d'entre elles, la Foire internationale d'art contemporain (FIAC). En 2014, elle a décidé de déposer les archives de la galerie qui portait son nom aux Archives de la critique d'art, mettant ainsi à la disposition des chercheurs et de quiconque en fait la demande un témoignage de première main sur une décennie d'art : les années 1990, car évidemment *Soyez réalistes, demandez l'impossible* est une exposition de cette période. On y trouve, dans une présentation en plusieurs accrochages successifs entre avril et juillet, des artistes dont le travail, engagé dans les années 1980, accédait alors à la pleine visibilité : Michel François, Alain Séchas, Claude Closky, Dominique Gonzalez-Foerster, Lisa Milroy, Xavier Veilhan ou encore Liz Larner. Si le titre empruntait au fameux slogan de Mai 68, on peut toutefois rester perplexe quant aux raisons qui le firent choisir. Et ce n'est pas le communiqué de presse qui nous éclaire, tant il se cantonne dans une prudente et pour tout dire bien vague note d'intention. Plus intéressant, ce document place l'exposition dans la suite des projets collectifs que la galerie a présentés depuis sa création en 1992 et qui donne une idée plus précise de ses



choix, de ses centres d'intérêt et de ses axes de réflexion. Sans les citer tous, on mentionnera *Not Quiet* (1992) qui, selon le communiqué de presse, « s'employait à mettre en évidence l'utilisation volontaire du langage de l'art minimal et de l'antiforme, par une génération de jeunes artistes qui l'avaient emprunté sciemment à des modèles historiques, modifiant toutefois les intentions initiales (essentiellement formelles), en les chargeant d'un profond contenu personnel ». C'est l'un des artistes présentés, Felix Gonzalez-Torres, qui en suggéra le titre. D'autres expositions pour d'autres questions : *Just what is it makes today's homes so different, so appealing ?* (1993), autour de l'objet ; *Body Beautiful* (2000) et la singularité des corps, etc.



GALERIE JENNIFER FLAY

"SOYEZ
REALISTES
DEMANDEZ
L'IMPOSSIBLE"

Exposition anniversaire des dix premières années de la Galerie Jennifer Flay

"Soyez réalistes, demandez l'impossible" se développera sur deux volets et s'inscrira dans une série d'expositions collectives abordant les thématiques précises, qui ont ponctué l'histoire de la galerie depuis 1991. Ces expositions ont fourni l'occasion de préciser notre pensée à propos de la création contemporaine dans les arts visuels. A travers les années celles-ci sont devenues emblématiques de l'activité de la galerie et le reflet de son essence.

Emprunté aux slogans révolutionnaires de mai'68, le titre *"Soyez réalistes, demandez l'impossible"* évoque d'une manière plus générale la motivation derrière un grand nombre de pratiques artistiques ainsi que la philosophie que soutient le travail de la galerie dans son ensemble.
L'exposition rendra compte de notre désir de donner aux artistes la possibilité de réaliser des expositions inattendues qui repoussent les limites des registres expérimentés jusqu'alors.
L'exposition sera de nature évolutive et s'étendra sur les derniers mois de la saison avec une succession de modifications et transformations.

La Galerie Jennifer Flay représente *Richard Billingham, Claude Closky, John Currin, Willie Doherty, Michel François, Dominique Gonzalez-Foerster, Chantal Joffe, Karen Kilimnik, Sean Landers, Rei Naito, Lisa Milroy, Alain Séchas, Felice Varini et Xavier Veilhan.*

20, rue Louise Weiss - 75013 Paris - Tél. 01 44 06 73 60 - Fax 01 44 06 73 66
e-mail : gif@sittes.net

▲ Communiqué de presse de l'exposition.

De plus en plus souvent – et le phénomène s'est accentué ces dernières années –, les galeristes confient leurs expositions collectives à des commissaires invités qui élargissent la liste des artistes au-delà de l'écurie maison. *Soyez réalistes…*, en revanche, s'est conçue et réalisée à partir des artistes de la galerie (dans la logique de ce dixième anniversaire) avec pour objectif de dire quelque chose de l'esprit des lieux. D'où l'importance donnée aux questions de l'environnement, non dans le sens écologique, mais comme contexte de vie : ainsi du *Psycho Jardin* de Michel François, du *Pavillon d'or* ou du *Tapis de lecture* de Dominique Gonzalez-Foerster, ou encore des papiers peints à motifs floraux de Lisa Milroy, dont témoignent les nombreuses diapositives et les ektachromes versés aux archives, ainsi que les plans d'accrochages dans leurs différents états. Le *Cactus* de Michel François, *Hugh,*

▲ Vue de l'exposition, œuvres de Michel François, *Psycho Jardin* (2000), et Lisa Milroy, *Sky* (1997). François © ADAGP, Paris 2015 ; © Lisa Milroy

Chat guitariste d'Alain Séchas comme *Pique-nique à Sully-sur-Loire*, la série de dessins/collages de Claude Closky (en référence au *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet) venaient pour leur part contrarier une atmosphère légèrement « planante » par leur humour… piquant.

C'est peu dire que le titre balaie large et cependant, s'il fallait en retenir une inflexion programmatique, c'est le mot « réaliste » que nous soulignerions. C'est en effet dans un rapport renouvelé au réel qu'une large part des années 1990 s'est construite et c'est de cette négociation-là qu'à bien des égards l'exposition des dix ans de la galerie parisienne témoigne. La documentation afférente, que les Archives de la critique d'art se réjouissent de compter dans leur fonds, constitue pour le présent et pour l'avenir, sinon la totalité restituée d'un événement, du moins quelque chose de son atmosphère et des objets, mentaux

▶ Vue de l'exposition, œuvre d'Alain Séchas, *El 4 Gats* (1998). © ADAGP, Paris 2015

autant que physiques, qu'il entendait proposer au visiteur. Le critique Charles-Arthur Boyer, qui, lui, en rendit réellement compte pour *artpress* (n° 271, septembre 2001, après la fin de l'exposition, donc…) écrivait à son sujet : « L'accrochage est parfait (l'idée d'un paysage au réveil selon Jennifer Flay, ce moment particulier où la suspension du rêve se superpose à l'amorce du réel) ». Sans prétendre rivaliser avec les grandes expositions fondatrices des divers mouvements de l'art de ces dernières décennies, *Soyez réalistes, demandez l'impossible* apporte sa pierre à l'édifice de l'histoire des expositions, petites et grandes, marqueur désormais essentiel de l'histoire de l'art contemporain autant que de sa critique. Ajoutons que de telles archives, celles qui concernent des expositions passées, constituent une source à nulle autre pareille pour toute relecture ultérieure, pour ce qu'il est convenu d'appeler à présent *re-enactment* – en français, reprise ou réactivation –, un mode opératoire qui ne cesse de faire la preuve de son infinie fécondité, tant pour la (re)lecture des œuvres que pour l'histoire culturelle dans son ensemble. De là à prédire le *re-enactment* critique il n'y a qu'un pas, que d'aucuns pourraient vite franchir si ce n'est déjà fait.

JENNIFER FLAY : « IL FAUT DU TEMPS POUR ENRICHIR UN REGARD »

« Soyez réalistes, demandez l'impossible » : derrière ce détournement du slogan de Mai 68, la commémoration de dix ans d'activisme d'une galeriste parisienne venue de Nouvelle-Zélande.

En débarquant rue Louise-Weiss, la « rue de l'art contemporain parisien » pour les dix ans de la galerie Jennifer Flay, on s'attend à rencontrer une marchande sans état d'âme, rivée à son portable, galeriste « branchée » posée sur un piédestal. Pas si simple. Jennifer Flay surprend. Cette jeune femme au sourire énigmatique est une timide passionnée à la vocation bien ancrée. Une intellectuelle sensible aux concepts solides. « Il faut être de son temps », attaque-t-elle d'emblée. En dix ans, de la rue Debelleyme à la rue Louise-Weiss, sa galerie est devenue un lieu de passage obligé pour les amateurs d'art contemporain. « Dix ans, c'est long, et en même temps ce n'est rien. C'est juste le début d'une histoire. J'ai ouvert ma galerie en 1991 en pleine crise. J'avais besoin de me lancer malgré les circonstances. »

L'aventure démarre en réalité en 1980, quand Jennifer Flay débarque à Nice de sa Nouvelle-Zélande natale, avec comme viatique une bourse de troisième cycle en histoire de l'art. Curieuse, elle effectue un stage chez Catherine Issert, galeriste à Saint-Paul-de-Vence, et rencontre par hasard le mythique Léo Castelli, en vacances dans la région. C'est un choc. Elle découvre un monde peuplé de *beautiful people* cultivés et passionnés. « J'étais séduite par la quantité d'idéalisme qu'ils véhiculaient. J'ai vite eu besoin du contact avec les œuvres et du dialogue avec les artistes. » Elle poursuit l'aventure à Paris, d'abord chez Daniel Templon puis chez Ghislaine Hussenot. « Mon père était désespéré. Il me voyait prof de fac. J'étais employée de bureau. » Elle revendique cet apprentissage, qui dura six ans. « Il faut prendre son temps. Pas seulement parce que c'est un métier difficile ou compétitif, mais parce qu'il faut du temps pour former, modifier et enrichir un regard. » Depuis, Jennifer Flay s'efforce de « rester au plus près de [sa] conscience et de [son] idéal ». Elle aime les « œuvres subjectives », fragiles dans leur apparence, qui véhiculent du sublime. Et rejette les œuvres gadgets et le genre « recyclage de photos de mode ». Elle fonctionne toujours par flashs et fait confiance aux frissons devant l'œuvre qui lui semble forte. Elle explique en riant que la médiocrité lui fait peur et que « l'art doit être le domaine de l'excellence ».

Jennifer Flay pourrait parler pendant des heures de ses rencontres avec Carl André, Roy Lichtenstein ou Andy Warhol, de sa collection de chaussures ou d'objets de design, de son attirance pour les théories anarchistes du XIX siècle, mais elle revient aux artistes français qu'elle défend : Claude Closky, Alain Séchas, Xavier Veilhan… Plus qu'une attitude, une véritable mission : elle rêve de montrer au monde entier que l'art français se porte bien. « Si, à un moment donné, je pouvais me dire, toute seule chez moi dans mon lit, que j'ai contribué à construire une situation des arts plastiques en France, ça serait énorme », conclut-elle avec un sourire amusé.

Françoise-Aline Blain

■ **Soyez réalistes, demandez l'impossible** exposition anniversaire des dix ans de la galerie *Jennifer Flay*, 20 rue Louise-Weiss, Paris 13e. 01 44 06 73 60. Du mar au sam de 11h à 19h, entrée libre.

Jennifer Flay : « Dix ans, c'est juste le début d'une histoire… »

▲ Article de presse/ Françoise-Aline Blain, « Jennifer Flay : 'Il faut du temps pour enrichir un regard' », *Les Arts*, 9-15 mai 2001.

Sauf mentions contraires les documents sont issus du fonds d'archives Galerie Jennifer Flay (1991-2003).

Image en dernière page : vue de l'Instituto Inhotim (Minas Gerais, Brésil) avec l'œuvre de Hélio Oiticica *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977).

Mémoires croisées / Dérives archivistiques
Archives de la critique d'art

Catalogue de l'exposition

Institut national d'histoire de l'art
Galerie Colbert
13 mai 2015 – 18 juillet 2015

Commissariat de l'exposition
Jean-Marc Poinsot assisté de Laurence Le Poupon et de Charlotte Brice

Direction générale
Antoinette Le Normand-Romain

Département de la Bibliothèque et de la Documentation
Anne-Élisabeth Buxtorf

Département des Études et de la Recherche
Johanne Lamoureux
Larisa Dryansky

Service de la Diffusion scientifique et de la Communication
Anne Lamalle
Marine Acker
Kevin Dellandrea
Robin Emlein
Sarah Féron
Joëlle Gurfinkiel
Elsa Nadjm

Service des Moyens techniques
Christel Meyre
Sylvain Clouet
Maxime Gresle
Bruno Levillain

Service des Systèmes d'information
Mustapha Alouani
Lionel Bruno

Conception graphique
Aurore Brunet

Impression
Alliance Partenaires Graphiques

ISBN : 978-2-917902-25-7

Cette exposition et son catalogue sont une proposition des Archives de la critique d'art à l'invitation de l'INHA et en collaboration avec le FRAC Bretagne.

GIS Archives de la critique d'art
Nathalie Boulouch
Emmanuelle Rossignol
Laurence Le Poupon
Sylvie Mokhtari
Jacqueline Letertre

FRAC Bretagne
Catherine Elkar

L'INHA, les Archives de la critique d'art et le FRAC Bretagne remercient :

les donateurs de fonds d'écrits et d'archives, leurs ayants droit, et plus particulièrement Marek Bartelik, Aline Dallier-Popper, Catherine Fabry, Luc Fabry, Jennifer Flay, Don Foresta, Catherine Grynszpan, Vincent Malassenet, Vittorio Pedrazzoli, Frank Popper, Michel Ragon, Michel Sot, Anne Tronche, Paul Vandermoere, Vincent Wierinck ;

les auteurs du catalogue : Jacques Leenhardt, Gerd Mörsch, Henry Meyric-Hughes, Gloria Ferreira, Richard Leeman, Berenice Gustavino, Hélène Jannière, Janig Bégoc, Jean-Marc Huitorel, Antje Kramer-Mallordy et Nathalie Boulouch ainsi que les étudiants de leur séminaire : Elodie Sikora, Leïla El Azhari, Romain Postic, Juliette Belloir, Joan Grandjean, Konan Le Coz, Alexis Ourion, Maëlle Petit, Lisa Delaunay, Tania Sanabria, Floriane Zapata et Julien Zerbone ;

ainsi que Cécile Bart, Daniel Buren, Claude Closky, Philous Lee, Lisa Milroy, César Oiticica, Roy Oppenheim, Marc Peire, Alain Séchas, Lee Yujin, Christine Zimmermann, Aurélien Guéméné ;

et l'ensemble des personnels de l'INHA.

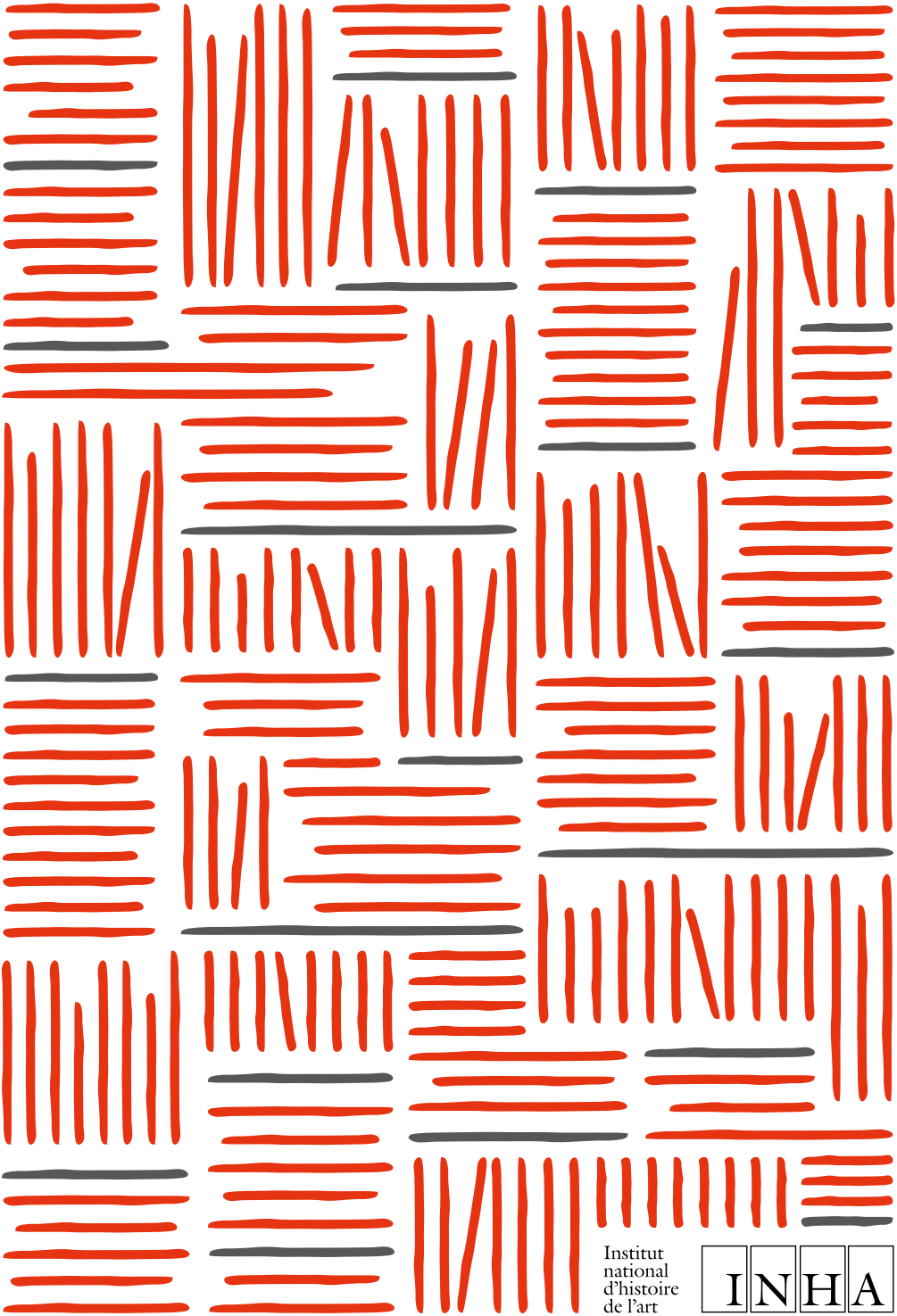
Exposition accueillie par le FRAC Bretagne à Rennes, du 18 septembre au 29 novembre 2015.

Institut national d'histoire de l'art — INHA

frac bretagne — Fonds régional d'art contemporain

Université Rennes 2

www.inha.fr
www.archivesdelacritiquedart.org
http://critiquedart.revues.org



Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA