

ON NE SE SOUVIENT QUE DES PHOTOGRAPHIES¹



Du 13 au 28 septembre 2013
Vernissage: jeudi 12 septembre 2013
de 18h à 21h
Bétonsalon - Centre d'art et de recherche
Université Paris Diderot-Paris 7
École du Louvre
Bibliothèque Kandinsky
(Centre Pompidou MNAM-CCI)

1

«Le problème n'est pas qu'on se souvient grâce aux photographies, mais qu'on ne se souvient que des photographies.»
Susan Sontag, Devant la douleur des autres, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Sommaire



Une histoire de «l'art moderne & l'art
contemporain photographiés» par Didier Schulmann
Présentation du projet par Remi Parcollet
Mot de Mélanie Bouteloup
Mot de l'association Politik'art

Entretien de Remi Parcollet avec Aurélien Mole

Chapitre 1: ÉLABORATION

1.1

Photographier le processus de création

1.2

La photographie comme outil
de mise en situation de l'œuvre

1.3

Point(s) de vue(s)

Chapitre 2: USAGES

2.1

L'exposition imprimée, l'imprimé exposé

2.2

Photographier l'art:
du document à l'œuvre d'art

2.3

De l'archivage

Chapitre 3: RÉCEPTION

3.1

La photographie contribue à la création
d'une identité

3.2

Écrire l'histoire de l'art

3.3

La photographie comme espace de passage:
du privé au public

Épilogue



↑ Remi Parcollet, sans titre, 2013.

←-- image de couverture, Syndicat, sans titre, 2013.

Une histoire de «l'art moderne & l'art contemporain photographiés»

Le 28 juin 2006 au matin, François Quéré, alors webmestre du Centre Pompidou, relevait dans la boîte à courriels du info@centrepompidou.fr le message d'une coordinatrice des services sociaux de la municipalité de New York, qui faisait état d'un dénommé Harry Shunk, mort la veille dans son atelier du condominium spécial Westbeth Artists Housing pour artistes nécessiteux, dans lequel la Ville le logeait depuis des années. Cette correspondante cherchait à établir la nature des liens entre Harry Shunk et l'établissement culturel français dont de nombreux courriers, récents et anciens, jonchaient la table de travail du photographe décédé. Relevés et états d'utilisation de ses photographies, contrats d'édition, propositions de rendez-vous émises depuis Paris par des conservateurs du MNAM/CCI organisant leurs missions à New York, la relation semblait à ce point intense, privilégiée et exclusive que cette fonctionnaire se demandait si le Centre Pompidou ne pouvait pas être considéré comme l'héritier de celui dont elle n'avait pas alors saisi qu'il avait été l'un des quelques (disons, les doigts d'une main) photographes de l'art les plus talentueux de la seconde moitié du XX^e siècle.

Mais c'est une autre histoire.

Pour l'heure, c'était alors l'époque où Remi Parcollet, doctorant «chez» Serge Lemoine, était en cours de recherches en vue de sa thèse sur la photographie de vues d'expositions qu'il allait soutenir le 12 décembre 2009, et ses investigations dans les collections photographiques des fonds d'archives, de documentation et d'imprimés de la Bibliothèque Kandinsky contribuaient à me les faire regarder d'un autre œil. Cette tragique circonstance nous rapprocha: je pense avoir été, le 28 juin 2006 au matin, la seconde personne du monde de l'art (après mon collègue webmestre du Centre Pompidou) à apprendre la mort de Shunk, Remi Parcollet la seconde. Il en savait déjà long, non sur Shunk lui-même, mais sur l'étendue de sa carrière et de son œuvre et sur ce qui caractérisaient et distinguaient ses photographies. L'idée germa, depuis le printemps, d'un espace de réflexion et d'études, destiné à des chercheurs impétrants et débutants en histoire de l'art. La feuille de route que nous avions tracée et proposée à l'école du Louvre, était simple et sommaire: après trois années de premier cycle en art, à l'école du Louvre, en universités ou en écoles d'art, la quantité d'images d'art projetées, s'affichant à l'écran après quelque requête que ce soit, scrutées plus ou moins attentivement dans des livres, des catalogues, des revues ou des magazines, cette quantité est phénoménale, sans qu'à aucun moment soit introduit, de façon systématique, dans le protocole académique d'analyse et de réflexion, des questions aussi basiques que:

- qui a photographiés cela? qui est-il exactement?
 - dans quel contexte?
 - pour quel usage?
 - est-ce que ce que je regarde a été fait pour être mis là où je le consulte?
 - et d'ailleurs, qu'est-ce-que je regarde?
- un tirage original? un contre-type de ce tirage? sa reproduction à l'encre d'imprimerie dans un produit édité?
- le cadrage que j'examine est-il celui voulu par l'opérateur photographe?
 - le négatif existe-t-il quelque part?
- dans quel format? y en a-t-il des contacts?
- l'image que je regarde est-elle singulière dans ce master? ou s'inscrit-elle dans une série?
- Toutes ces questions seraient sans incidence et sans grand intérêt si la perception de l'art n'était régie que par l'empire de l'équivalence, terme à terme, d'œuvres que l'on connaît pour les avoir vues «en vrai» et leurs reproductions

photographiques. Comme il n'en est rien, que ce que l'on connaît le plus et le mieux de l'art, ce sont ses reproductions, et que ce corpus d'images (le «Musée Imaginaire») est d'une ampleur hors mesure, que par ailleurs, existent de solides fondements théoriques, empiriques et continûment entre eux en débats (Aby Warburg, Walter Benjamin, André Malraux, Susan Sontag, Pierre Bourdieu, Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman, etc.) l'entreprise pouvait être lancée.

Elle s'est plus ou moins appuyée sur les fonds et les collections de la Bibliothèque Kandinsky dont le catalogue en ligne, pour peu qu'il soit judicieusement requêté, affiche désormais les 75 mémoires du palmarès de 6 années universitaires. Au bout du compte, plus qu'une problématique récurement posée, cette affaire a fini par ressembler à un véritable programme de recherche! Celui-ci s'est progressivement imposé à nous dès lors que nous primes la mesure (Remi Parcollet le savait: c'était sa thèse) de la puissance heuristique de ces corpus photographiques. En effet, au départ, le projet au cœur de cet enseignement n'ambitionnait pas la durée mais se voulait, au contraire, ponctuel et expérimental. C'est bien à l'aune et au rythme de la redécouverte des collections par les travaux des étudiant-e-s que l'intention initiale s'infléchit et se prolongeât. Accumulés, glanés, récupérés et conservés là, à la Bibliothèque Kandinsky, depuis trente ans, ces centaines de milliers de photographies avaient initialement pour objet de constituer un réservoir iconographique, une sorte de viatique à portée de main, principalement destiné à illustrer des biographies d'artistes et des chronologies dans des catalogues d'exposition, bénéficiant de temps en temps, pour les plus démonstratives et probantes d'entre elles, du privilège de figurer dans une vitrine à côté d'un manuscrit ou d'un petit catalogue d'exposition devenu rare et précieux tant sa banalité en a fait disparaître l'essentiel du tirage.

Au fur et à mesure du surgissement des projets de recherche des étudiant-e-s et de l'écriture de leurs mémoires, l'affirmation heuristique de notre propos se précisa: ces corpus constituaient bel et bien des sources à part entière pour l'histoire de l'art. Nous nous rendîmes compte qu'ils disposaient, de surcroît, de tous les attributs exigibles de la bonne source: un auteur, une date (ou une datation possible), des circonstances de production transparentes ou aisément décelables, des supports analysables, de l'intertextualité (les revers renseignés des tirages argentiques ou numériques), des usages ou des destinations à ce titre interrogeables, des styles reconnaissables et surtout, bien souvent, des effets de sérialité susceptibles de faire sens.

Tous les travaux accomplis par les 75 étudiant-e-s qui, depuis septembre 2007, rallièrent le Groupe de recherche «L'art moderne et contemporain photographiés» émargent à ce dispositif.

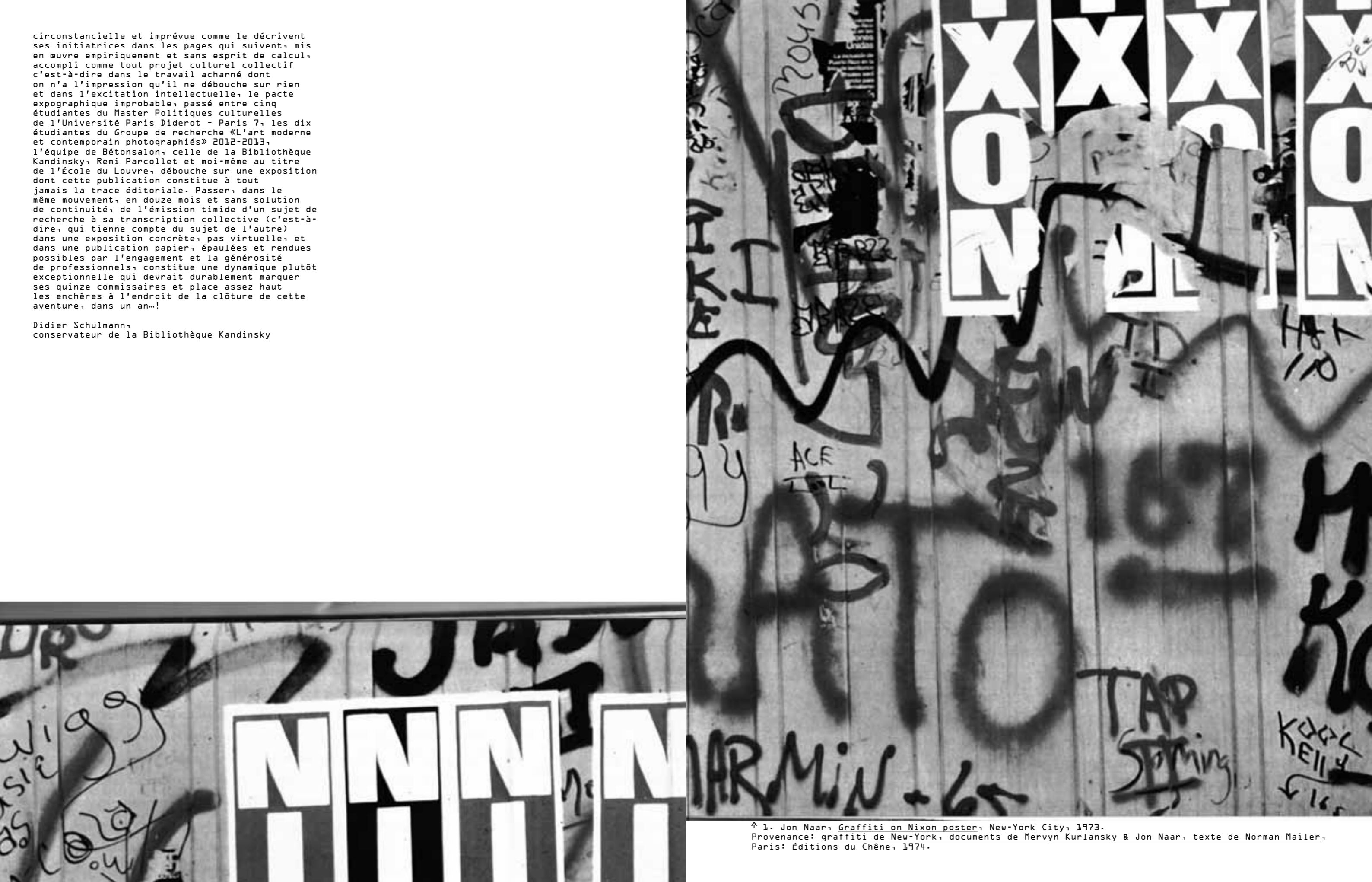
Au cours de ces 6 années, le paysage de la photographie de l'art s'est profondément modifié: la disponibilité et l'accessibilité en ligne d'archives numérisées ont connu une croissance exponentielle; la licence offerte par les moteurs de recherche et les bases de données (quels qu'ils soient: institutionnels ou plates-formes d'amateurs) de «faire remonter de l'image» est proprement vertigineuse et nécessite l'élaboration de méthodes nouvelles de recherche et la construction d'outils propres à forger la discrimination critique à l'endroit de supports qui écrètent nuances et différences.

Une nouvelle période s'ouvre: dans sa forme actuelle, le Groupe de recherche de l'école du Louvre, «L'art moderne et contemporain photographiés» cessera donc ses activités à l'achèvement de l'année universitaire 2013-2014.

Pour l'heure, de façon strictement

circonstancielle et imprévue comme le décrivent ses initiatrices dans les pages qui suivent, mis en œuvre empiriquement et sans esprit de calcul, accompli comme tout projet culturel collectif c'est-à-dire dans le travail acharné dont on n'a l'impression qu'il ne débouche sur rien et dans l'excitation intellectuelle, le pacte expographique improbable, passé entre cinq étudiantes du Master Politiques culturelles de l'Université Paris Diderot - Paris 7, les dix étudiantes du Groupe de recherche «L'art moderne et contemporain photographiés» 2012-2013, l'équipe de Bétonsalon, celle de la Bibliothèque Kandinsky, Remi Parcollet et moi-même au titre de l'École du Louvre, débouche sur une exposition dont cette publication constitue à tout jamais la trace éditoriale. Passer, dans le même mouvement, en douze mois et sans solution de continuité, de l'émission timide d'un sujet de recherche à sa transcription collective (c'est-à-dire, qui tient compte du sujet de l'autre) dans une exposition concrète, pas virtuelle, et dans une publication papier, épaulées et rendues possibles par l'engagement et la générosité de professionnels, constitue une dynamique plutôt exceptionnelle qui devrait durablement marquer ses quinze commissaires et place assez haut les enchères à l'endroit de la clôture de cette aventure, dans un an...!

Didier Schulmann,
conservateur de la Bibliothèque Kandinsky



↑ 1. Jon Naar, *Graffiti on Nixon poster*, New-York City, 1973.
Provenance: graffiti de New-York, documents de Mervyn Kurlansky & Jon Naar, texte de Norman Mailer,
Paris: Éditions du Chêne, 1974.

On ne se souvient que des photographies

L'apparition de la photographie et son utilisation pour reproduire des œuvres d'art ou rendre compte des pratiques artistiques a bouleversé bien des repères. Par ailleurs l'archive concernant l'art moderne et contemporain tend de plus en plus aujourd'hui à s'émanciper de son statut purement documentaire. Conséquence de l'évolution processuelle et conceptuelle de l'art depuis les années soixante notamment, son statut côtoie celui de l'œuvre en particulier à travers la photographie.

Cette exposition-édition a pour objet de matérialiser une réflexion non seulement sur la pratique et la production de l'image documentaire, mais encore et surtout, sur l'archive, ses usages, la diffusion et la réception de ces photographies. Elle ambitionne d'interroger le trajet des photos et la circulation des œuvres d'art et des pratiques artistiques à travers différents supports (tirage photographique, photographie imprimée, livre, catalogue, magazine, revue, carton d'invitation, affiche, carte postale, image numérique...).

Il s'agit d'identifier les causes et les mécanismes du processus de patrimonialisation par la photographie de l'exposition et des œuvres exposées, des pratiques artistiques éphémères, immatérielles ou encore in situ. Car si la photographie de vue d'exposition, d'atelier, de performance, de danse ou encore de mode est appelée à intégrer pleinement le patrimoine photographique, elle ouvre surtout un champ d'interpellation aux méthodes de l'histoire de l'art, de la critique et en conséquence aux pratiques muséographiques ou curatoriales. Les campagnes de numérisation s'amplifient peu à peu et ces archives photographiques sont confrontées à de nouveaux enjeux, non plus seulement de préservation mais de diffusion et de mise en valeur. Quelles en sont les conséquences en termes artistique, scientifique et pédagogique?

Sur le plan sociologique, le numérique rend actif et opérationnel le lien, jusqu'alors théorique, entre les deux analyses canoniques de Pierre Bourdieu: celle sur la photographie, «Un art moyen» (1965) et celle sur les musées «L'amour de l'art» (1966); le numérique, face aux œuvres et dans les musées, modifie les usages respectifs que le public, les étudiants, les institutions et les artistes eux-mêmes ont de la photographie.

Parmi les différents documents liés à l'exposition et qui serviront par la suite à son analyse, la photographie documentaire apparaît comme prépondérante. De fait elle tient une place déterminante dans la plupart des publications récentes sur l'histoire de l'exposition. Les archives institutionnelles comme celles de la Biennale de Venise ou de la documenta à Kassel sont de plus en plus accessibles et permettent à l'historien une relecture de l'histoire de l'art et plus spécifiquement de l'histoire des expositions. Des personnalités apparaissent, témoins privilégiés de ces événements comme les photographes Ugo Mulas ou Gunther Becker, ce dernier développant un style documentaire rigoureux proche de Bernd et Hilla Becher. Leurs subjectivités d'auteurs nécessitent précaution et discernement comme le démontre l'implication du jeune Reiner Ruthenbeck pour documenter la scène artistique de Düsseldorf au début des années soixante avant de devenir pleinement artiste. Le statut de ses images revisitées est aujourd'hui à reconsidérer en regard de sa pratique de sculpteur. Dans le même esprit Mulas est aujourd'hui considéré comme un précurseur du photoconceptualisme avec la série des «vérifications» réalisée à la fin de sa vie, au début des années soixante dix, et qui sont accrochées quarante ans après sur les cimaises du musée au côté des artistes de l'Arte Povera dont il a documenté les œuvres durant toute sa carrière. La documentation de l'art en

situation d'exposition nécessite donc d'être contextualisée, et le trajet du document photographique doit être cartographié tant la mise en abyme qu'il implique permet de repenser notre rapport à l'œuvre. Gerhard Richter a récemment utilisé des photographies comme support pour des peintures qui effacent l'espace muséal, des images finalement à l'origine semblables aux différents reportages muséographiques de sa dernière rétrospective itinérante permettant à l'historien et au critique de comparer les partis pris des trois différents commissaires. Constatons que la photographie malgré ses limites et la subjectivité à laquelle l'artiste voudrait la cantonner a paradoxalement accompagné et rendu possible des pratiques artistiques qui se voulaient impossible à retranscrire par l'image, comme par exemple, la performance ou la danse. Ainsi l'œuvre in situ ou éphémère, comme le graffiti, développe elle aussi un rapport ambigu avec la photographie. Concernant la diffusion mais aussi la conservation de ce type de pratique artistique dont le musée ne peut rendre compte, le rôle de Martha Cooper apparaît aujourd'hui évident. Si les archives institutionnelles trouvent leurs limites avec le statut de la photographie documentaire, les archives privées particulièrement celles des collectionneurs développent certainement des atouts singuliers, particulièrement lorsque les œuvres collectionnées s'organisent en fonction de tendances conceptuelles. Le document devient alors prolongement de la collection. Il faut alors s'intéresser à la posture d'un photographe indépendant comme André Morin, documentant régulièrement les expositions d'art contemporain en galeries ou dans les centres d'art, lorsqu'il s'implique dans le suivi d'une collection privée.

L'expérience de l'œuvre se vit souvent dans l'espace et la photographier implique des choix de point de vue, de cadrage, de lumière. Quand la photographie documente l'exposition ou l'atelier comme lieu de création de l'artiste, elle ne se limite pas à une simple reproduction documentaire. Ainsi les intentions du photographe, malgré sa démarche documentaire, évoluent toujours entre objectivité et subjectivité. Il faut donc prendre en compte le statut d'auteur de ces photographes et considérer ces «documents impliqués» comme une traduction, une retranscription ou encore une interprétation. Ainsi la photographie de danse est une pratique photographique sans être complètement un genre comme le démontre la collaboration entre Pina Bausch et le photographe Guy Delahaye. Par ailleurs la plupart des reportages notamment pour la presse magazine sont les fruits de commandes à des personnalités de la photographie comme Cecil Beaton, William Klein ou encore Juergen Teller. Il est pertinent d'observer l'environnement de la photographie imprimée comme son rapport au texte tout autant que le cadre de sa production et de sa réception. Il est ainsi utile d'observer l'image dans Vogue et Paris Match comme dans ARTnews ou Art d'aujourd'hui. Le magazine de mode comme la revue d'art sont potentiellement des espaces d'exposition. À l'inverse, une exposition peut devenir l'espace de l'écriture, du texte. Les grandes expositions internationales construisent progressivement une histoire de l'art exposé. Celle de Paris, en 1937, en exposant l'exposition, ou encore en proposant d'exposer la littérature a été l'occasion de penser la muséographie. L'écrit devient image que l'image décrit.

Remi Parcollet,
post-doctorant au LabEx
«Création, Arts et Patrimoine»

2. Reiner Ruthenbeck, sans titre (Vernissage de Günther Uecker), 1963.
Provenance: Reiner Ruthenbeck Fotografie 1956-1976, Stuttgart: Edition Cantz, 1991.



Günther Uecker, Nagelschnecke

Depuis dix ans, Bétonsalon - Centre d'art et de recherche construit ses projets de manière processuelle et collaborative: des expositions, des conférences, des séminaires, des workshops, qui questionnent des discours d'ordre esthétique, culturel, politique, social ou économique. Intégré depuis 2007 à l'Université Paris Diderot - Paris 7, Bétonsalon allie théorie et pratique pour développer un espace de questionnement et de réflexion. Le Centre d'art et de recherche s'associe notamment avec différents partenaires de l'Université Paris Diderot: les «Ateliers Cinéma», les «Ateliers Diderot» du Service Culture ou l'«Atelier Image» de l'UFR LAC, pour mettre en place des cours, des projets curatoriaux et des éditions réalisés avec les étudiants sous la direction d'artistes et de chercheurs.

«On ne se souvient que des photographies» poursuit ce dialogue interdisciplinaire. En novembre dernier, cinq étudiantes du Master 2 Politiques culturelles de l'Université Paris Diderot - Paris 7 regroupées sous le nom de l'association Politik'art m'ont proposé de travailler avec dix étudiantes du groupe de recherche «l'art moderne et contemporain photographié» (Master 1) à l'École du Louvre, en prenant comme point de départ leurs mémoires. Elles ont mené un travail collectif sous la direction de Remi Parcollet, post-doctorant au LabEx «Création, Arts et Patrimoine», de Didier Schulmann, conservateur de la Bibliothèque Kandinsky et en lien avec Marie Bechetoille, coordinatrice des projets à Bétonsalon. Quelques mois plus tard, nous découvrons le résultat: une «édition exposée», dont le graphisme a été réalisé par François Havegeer et Sacha Léopold de Syndicat, présentée du 13 au 28 septembre 2013 à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche. Ce projet éditorial et curatoriale rend compte du travail mené collectivement et je souhaite donc ici remercier chacune des personnes de cette équipe plurielle.

Mélanie Bouteloup,
Directrice de Bétonsalon
- Centre d'art et de recherche

À la naissance du projet, une rencontre au Musée du Montparnasse autour de Marc Vaux (1895-1971), le «photographe des peintres», qui a photographié le travail de centaines d'artistes entre 1914 et 1970. Deux cent cinquante mille plaques de verres à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, un monument archivistique, en cours de classement minutieux. Mais à l'heure de cette réunion, le 24 octobre 2012, une rétrospective sous la forme d'une exposition serait encore prématurée. Nous proposons alors de prendre l'œuvre de Marc Vaux comme point de départ à une réflexion sur le statut de la photographie d'œuvre d'art, document secondaire à la fois témoin et point de vue. Didier Schulmann se montre réceptif à cette idée, qui fait écho au séminaire qu'il anime avec Remi Parcollet: «L'art moderne et contemporain photographié: procédures, objets, styles, auteurs et usages». Dix étudiantes de l'École du Louvre y développent un travail de recherche pour la réalisation d'un mémoire de M1.

«-Et si vous montiez une exposition qui met en dialogue ces dix sujets de recherche? Vous avez la matière grise toute trouvée!». Le défi était lancé.

Mettez ensemble cinq étudiantes du Master de Politiques culturelles à Paris 7, prêtes à s'impliquer avec enthousiasme dans l'élaboration d'une exposition, dix étudiantes de l'École du Louvre qui s'engagent avec nous et partagent les étapes de leurs passionnants travaux, Remi Parcollet qui accepte d'encadrer tout le processus, et la possibilité d'une belle collaboration se dessine.

Lorsque le Fonds de Solidarité des Initiatives Étudiantes (FSDIE) de Paris 7 ainsi que le Crous de Paris nous attribuent une subvention, pierre angulaire du projet, et que l'équipe de Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, en particulier Mélanie Bouteloup et Marie Bechetoille, acceptent de l'accueillir et de le coordonner, les conditions sont réunies pour commencer à le mettre en mouvement. Une véritable impulsion sera donnée par l'implication généreuse de Sacha Léopold et François Havegeer, graphistes de Syndicat, qui articulent avec talent la forme et le fond de cette édition et de l'exposition associée. De même, ce travail n'aurait pas été possible sans l'énergie des documentalistes de la Bibliothèque Kandinsky qui se sont mobilisés pour mettre à disposition tous les documents qui sont au cœur du projet.

Nous avons suivi pendant un an les oscillations de l'aura du document photographique en fonction de sa circulation sur différents supports, en élaborant une réflexion transversale à partir des dix sujets de mémoire. Comment retranscrire l'histoire polyphonique de l'itinéraire à choix multiples que connaissent ces documents photographiques aux styles, intentions et interprétations diverses? Nous avons exploré plusieurs dispositifs curatoriaux: penser un parcours au sol, sur les murs, sur des tables, un catalogue interactif, une black box, des projections, reconstitutions, collages, superpositions, originaux, reproductions?

Le parti-pris sera finalement celui d'une chronologie inversée: d'abord le catalogue, ensuite l'exposition, déploiement des questions soulevées dans cette publication; une édition exposée qui s'intéresse en trois chapitres à l'élaboration, aux usages, et à la réception des documents.

C'est le fruit d'un travail sans relâche, ponctué d'urgences et d'hésitations, réalisé au rythme des concertations et débats. La profusion de titres de travail témoigne des multiples rebondissements: Regards obliques, Le procès du document, ISBN en cours, Le nomadisme des choses, Le mobile du document, L'optique métaphorique, Syntaxes photographiques, L'unique et son double, Le ton des angles, etc.

Mais avant tout, cette expérience nous a unis autour d'un beau projet qui a pour but de donner

une visibilité à la recherche universitaire et de renouveler les formes de sa diffusion. Grâce à l'énergie de tous les collaborateurs, ces mémoires ne seront pas isolés et oubliés dans un carton.

Cette édition exposée ouvre la réflexion et ne fige rien. Elle observe conjointement la part de poésie dans la recherche universitaire et la part de connaissance donnée par l'art, pour clarifier ce qui peut l'être, mais aussi décloisonner en révélant les perméabilités, jeux de reflets et d'inspirations, qui peuvent passer inaperçus entre deux choses. Et si le statut du document change au fil de sa circulation sur différents supports, le projet lui aussi se transforme, et tous ses collaborateurs dans son sillon.

Irene Angel, Camille Chevrier, Maitê Fanchini, Rebecca Mitchell et Elsa Poissonnet
Pour Politik'art

Exposer la recherche

Entretien avec Aurélien Mole,
artiste, commissaire d'exposition
et critique d'art
1er juillet 2013.
Remi Parcollet,
post-doctorant au LabEx
«Création, Arts et Patrimoine»

~ Remi Parcollet. Dans ma réflexion sur la vue d'exposition, je m'appuie beaucoup sur trois artistes: El Lissitzky, Laslo Moholy Nagy, Herbert Bayer qui ont réinventé l'accrochage et la question de mise en espace des œuvres en étant photographes. Ce n'était pas forcément eux qui documentaient par la photographie les agencements qu'ils inventaient. Mais il y a un œil photographique dans la scénographie. Cela se fait aussi par l'accrochage de la photographie, la mise en abyme. C'est évident qu'il y a une compréhension de l'espace par la photographie.

• Aurélien Mole. Leur pratique photographique était très liée à la peinture abstraite. Ce qui les intéressait dans la photographie ce n'est pas le contenu informatif mais sa capacité à produire des compositions. Ce qui est remarquable c'est que leurs accrochages formaient aussi des compositions. Leurs accrochages étaient des compositions pour montrer des compositions.

~ RP. Il y a surtout tout un travail sur le trajet et la circulation du regard.

• AM. La question du basculement du point de vue c'est aussi l'envie de produire une image inédite, où justement tu ne vas pas regarder la photographie comme un contenu d'informations mais comme un ensemble de formes. C'est très formaliste mais c'est ce qu'ils apportent à la photographie à ce moment là. Les pictorialistes avaient essayé de parvenir à «dé-préciser» la photographie par l'effet. Eux gardent la précision propre à la straight photography mais utilisent le basculement du point de vue, l'accentuation des contrastes, les photogrammes pour reléguer le sujet à l'arrière-plan loin derrière la composition.

~ RP. Je pense que ce qu'ils ont fait est différent de «l'exposition photogénique» d'Éric Troncy. Ce n'est pas seulement accrocher avec un œil photographique, c'est utiliser la perception photographique pour réfléchir à notre propre perception de l'espace. Utiliser la photo comme outil d'accrochage et ce n'était pas seulement penser l'accrochage pour être photographié. Utiliser le rapport des plans. Je pense au concept du «mur supplémentaire» de Christian Bernard, la cimaise supplémentaire perçue dans l'encadrement de l'ouverture entre deux salles. Le cadre dans le cadre. Il demande au photographe un point de vue qui permette de voir la ou les salles suivantes.

• AM. Oui j'ai vu Ilmari Kalkkinen travailler au Mamco en se plaçant de biais par rapport aux murs.

~ RP. C'est la question technique de la profondeur de champ, la complexité d'avoir tous les plans nets. La possibilité avec le numérique de faire plusieurs photos et de les assembler. La photo fausse pour être juste. Donc une conception perspectiviste de l'espace. La perspective Albertienne.

• AM. Dans la peinture tout est net, il n'y a pas ce qui arrive avec la photographie et la profondeur de champ. En photo quand tu fais du portrait tu vas isoler le portrait du fond avec une



↑ 3. Ilmari Kalkkinen, Passages des problèmes solubles, Mamco Genève, œuvres de Werner Büttner, Martin Kippenberger, Markus Oehlen, Claude Rutault, Franz West.

profondeur de champ faible, si tu fais de la vue d'architecture c'est l'inverse. Finalement quand tu recrées de la netteté c'est quelque chose d'assez pictural.

Christian Bernard est très conscient de l'importance de la photographie, puisqu'elle témoigne de sa pratique de commissaire d'exposition. Au fil des années il a développé des envies très précises. Il ne veut pas de gens dans l'espace, notamment parce que les vêtements datent les images. Si les gens étaient nus cela lui poserait moins de problème! Ce qui se démode le plus ce sont les spectateurs pas les œuvres.

~ RP. Oui je pense au corpus de Clarisse Francheteau sur la photographie de mode dans des espaces d'expositions avec les photos de Jurgen Teller au Louvre¹. Inévitablement je pense à l'exposition 1972² organisée par le Bureau/³ à la Fondation Kadist. Vous avez invité le public à venir avec des habits datant de l'époque des œuvres.

• AM. Non, les œuvres étaient choisies dans la collection et on avait invité d'autres artistes. Les œuvres ne dataient pas des années 1970 mais comme les gens étaient habillés selon leur conception de la mode de ces années là, tu avais l'impression que les œuvres exposées, (on ne cachait pas qu'il y avait un vidéoprojecteur par exemple) étaient des œuvres d'extrême avant-garde! Il y avait aussi un rapport au temps à travers le médium puisque c'était filmé en super 8. Cela donnait un effet daté.

~ RP. Oui une esthétique, «l'opacification du support» théorisée par André Gunthert⁴.

Les artistes iconographes

~ RP. Je souhaiterais parler de ton travail et de la réflexion que tu développes avec Garance Chabert sur les artistes iconographes. Vous observez une tendance dans notre génération d'artistes.

Je pense aux artistes que j'avais invités lors d'un séminaire du LabEx à la Bibliothèque Kandinsky, qui utilisent la photographie comme un outil, mais de manière très différente, entre Raphaël Zarka, Clément Rodzielski, Guillaume Millet et Christophe Lemaitre.

Tu as réuni avec Garance un certain nombre de démarches autour d'une notion d'artistes chercheurs ou collectionneurs d'images. Vous avez écrit plusieurs textes et plusieurs fois pris la parole dans différents contextes comme le mois de la photo à Montréal ou lors d'un colloque à l'école des beaux arts de Tours. J'ai l'impression que c'est indissociable d'autres choses que tu fais.

• AM. Oui je ne dissocie pas. A nouveau, c'est une collaboration: j'écris avec Garance qui est plus historienne que moi, même si j'ai une formation en histoire de la photographie. Dans cette série de textes, nous exploitons le rapport de proximité que j'ai avec ces artistes pour lesquels j'ai travaillé. De ce fait, je comprends bien comment ils pensent. Nous avons donc essayé de mettre en forme cette compréhension pratique. Il y a trois textes⁵, celui publié dans L'espace des images qui est une introduction qui historicise l'utilisation des images par des artistes que nous définissons comme monteurs, archivistes et iconographes. Le deuxième texte se focalise sur cette troisième catégorie avec l'artiste astronome et la constellation des images. Le dernier texte s'interroge sur ce que ces pratiques disent de l'arrivée d'Internet, comment elles se définissent en réaction à celui-ci et ont conscience que le rapport aux images est en train de se modifier. On a pour projet de faire une exposition avec ces artistes iconographes qui conclurait cet ensemble et

permettrait aux trois textes de fonctionner comme une trilogie. Mais tout cela est déjà daté, nous sommes en 2013, c'étaient les années 2005! Tu vois dans les écoles des beaux arts des étudiants qui ont déjà assimilé tout ça et qui, tout en imitant ces artistes astronomes le font de manière totalement différente. Les «digital natives», les gens qui sont nés avec internet, ont un rapport à l'image très différent, pour eux il y a un effet esthétique. Par exemple, un polaroid c'est un effet que tu peux faire avec ton téléphone, ce n'est pas un objet ou une pensée technique de ce que voulait dire la photo instantanée. Ils réutilisent des images, ils réutilisent des formes, ils réinventent des choses et ce n'est plus la même chose que ce que faisaient Aurélien Froment, Pierre Leguillon ou Céline Duval.

GR l'art moderne et contemporain photographié

~ RP. En 2007 on a créé avec Didier Schulmann ce groupe de recherche à l'école du Louvre, sur l'art moderne et contemporain photographié. Au départ j'avais des craintes sur la pertinence de cette démarche d'enseignement, de proposer à des étudiants de constituer des corpus d'images à distance par rapport aux artistes et aux œuvres. Je n'étais pas certain que cela intéresse les étudiants et qu'ils puissent développer sur cinquante pages une réflexion argumentée et surtout qu'ils puissent acquérir une première expérience de recherche.

• AM. Ce que disait Michel Poivert à la soutenance de ta thèse⁶ c'est que tout d'un coup tu révélais que des images que l'on pensait transparentes, à travers desquelles on regardait les œuvres, et que celles-ci devenaient des documents que l'on pouvait analyser autrement qu'en terme de contenu. Je pense que ce que tu proposes aux étudiants c'est ça. Tout le monde a utilisé des images pour faire des recherches sauf qu'ils regardaient à travers l'image et toi tu dis: «non regardez, c'est un objet».

~ RP. Oui c'est toute la difficulté à chaque fois de travailler sur une exposition à partir de sa documentation. Par exemple pour la rétrospective de Richter, le sujet de Marie Gil⁷ n'est pas la rétrospective mais les images de la rétrospective. C'est toujours l'enjeu pour l'étudiant de problématiser autour de l'image, sur le contenant plus que sur le contenu et cela n'a rien d'évident.

• AM. Mais en fait tout le monde faisait ça sans s'en rendre compte. C'est un peu le principe de Postdocument⁸. Tu modifies notre rapport à l'objet. Cela change tout sans rien changer. On pourrait relire des thèses des années 80 en n'essayant plus de regarder à travers les images mais de regarder les images telles quelles. Ce petit décalage changerait la perspective de ces thèses. On ne parlerait pas des œuvres mais des photos des œuvres. C'est une question de conscience qui intègre la question de l'auteur de la photographie. Le fait que c'est médiatisé, qu'il y a quelqu'un entre l'œuvre et nous.

~ RP. C'est cette idée du point de vue. Maintenant que ces images ré-émergent des archives et qu'on ne les a pas vues pendant une longue période, finalement on se rend compte qu'il y a d'autres points de vues sur l'histoire de l'art permettant une autre écriture. Il y a cette ambition. Par exemple la Biennale de Venise de 1964, si on regarde les planches contacts d'Ugo Mulas, analysées par Céline Glatard⁹ dans son mémoire, on sait que les tableaux de Rauschenberg n'ont pas été transportés de nuit mais en plein jour, en pleine lumière. C'est d'ailleurs une forme d'exposition. Le document remet en question le mythe.

• AM. Il y a un paradoxe que je souhaiterais souligner: tu insistes beaucoup sur la question de l'auteur et celui-ci devient de plus en plus important dans les recherches que tu mènes ou que tu diriges. A l'inverse la question du droit d'auteur, c'est à dire la rémunération est de plus en plus balayée par les pratiques issues d'Internet. On insiste de plus en plus sur l'importance du point de vue dans les images et c'est de plus en plus économiquement négligé.

~ RP. Oui c'est juste. Ce serait d'ailleurs la meilleure manière d'aborder la question du droit d'auteur.

Exposer la recherche

~ RP. Ce travail de mise en exposition avec le groupe de recherche, nous ne l'avions jamais fait. Cette année tu as participé à une séance pour répondre aux questions des étudiants et partager ton expérience. Je voudrais ton avis sur ce projet de Didier Schulmann de faire de ces travaux de recherche une exposition.

• AM. La solution, vous l'aviez trouvée avec Syndicat et le projet de produire un chemin de fer pour montrer dans quels livres sont prises les images, comment en les enchaînant on produit du discours et comment on peut passer d'une image à une autre à travers différentes interfaces, qu'il s'agisse de l'auteur ou de l'œuvre photographiée. Il y avait aussi l'idée de rendre visible comment avec tous ces outils, on peut créer des corpus, et c'était une très bonne résolution formelle. Cette idée de scanner le chemin de fer pour faire l'édition était donc une solution très élégante pour répondre aux questions que tu te posais. C'était légitime de montrer vos recherches ainsi plutôt que d'une façon classique ou rien n'est rejoué: si c'est trop formaté on ne va pas forcément le voir.

RP : Il y a cette situation étrange de faire une exposition sans artiste, sans œuvre et sans commissaire...

• AM. Il y a des commissaires, c'est certain, que ce soit toi, Syndicat, les étudiants ou Didier... le problème ce n'est pas qu'il n'y ait pas de commissaire, c'est qu'il y en a trop. La question de l'exposition sans artiste, quand tu vois les fleurs américaines¹⁰ de Yoann Gourmel et Élodie Royer, tout ce qu'a montré 220 jours¹¹ c'est l'air du temps. Mais la question de l'exposition sans artiste, c'est très vieux. Les expositions de littérature, scientifiques ou pédagogiques sont des expositions sans artistes. Vous vous inscrivez dans une exposition pédagogique plutôt qu'une exposition d'art.

~ RP. Tu as documenté beaucoup d'expositions à Bétonsalon. Quelles sont les contraintes de cet espace et de cette programmation?

• AM. Les contraintes de l'espace sont celles d'un bâtiment très haut qui n'est éclairé que d'un côté. Les murs de parpaing créent une grille qu'il faut toujours garder droite ce qui oblige à se positionner toujours perpendiculairement au mur ou à 45°. Entre ces deux angles ça donne des images instables.

Pour la programmation, je peux constater qu'elle a beaucoup évolué ces dernières années. Ce qui est montré aujourd'hui est une association de documents et d'œuvres. Sans que les statuts de chacun soient vraiment clairement explicités. À la différence des expositions modernes où l'œuvre était clairement identifiée, la production contemporaine a sans cesse étendu son champ de prérogatives esthétiques et la frontière entre œuvre et document est aujourd'hui hautement poreuse. Je suis en charge de documenter une mise en espace de savoirs. Et je crois que c'est la

spécificité des expositions de Bétonsalon c'est qu'il s'agit d'expositions de savoirs qui peuvent prendre différentes formes. Mélanie Bouteloup¹² m'a fait remarquer que je ne m'approchais pas assez des documents et je lui ai précisé que ce qui me semblait important c'était de montrer comment elle organisait ceux-ci et quel type de discours cela produisait. Pour l'information brute, il fallait mieux scanner les petits documents pour les mettre à disposition sur le site parmi d'autres documents dont les vues d'exposition.

Notes:

¹ – Francheteau, Clarisse. Art et mode : une relation ambivalente, étudiée au travers des photographies publiées dans le Vogue américain de 1930 à nos jours. Mémoire de Master 1. École du Louvre. 2013.

² – En réponse à l'invitation par l'association DRASH de participer à l'édition d'un DVD regroupant les entretiens de commissaires d'exposition (Curating Degree Zero Archive), le collectif de commissaires d'exposition le Bureau/ a proposé le film de l'exposition 1972 (Saâdane Afif, Gaëlle Boucand, Olaf Breuning, Martin Creed, Al Madani & Akram Zaatari, Aurélien Mole, Jonathan Monk, Tony Regazzoni, Kelley Walker, Raphaël Zarka), qui a été réalisé à la Kadist Art Foundation. Le tournage a eu lieu le 11 août 2007 à 18h à la Kadist Art Foundation à Paris.

³ – Le Bureau/ est un groupe de commissaires d'exposition, basé à Paris, dont l'objectif est de questionner et d'expérimenter le médium même de l'exposition. La notion de commissariat collectif est un principe fondamental du groupe, la rencontre des compétences et des sensibilités des différents membres du Bureau/ permettant la production d'expositions fondées sur des lectures multiples et relatives. L'exposition est pensée comme complexe de médiation où les différents protocoles de monstration reflètent les problématiques de chaque projet, permettant aux œuvres de se penser hors d'un rapport didactique à l'exposition.

⁴ – <http://www.artsetsocietes.org/f/f-gunthert.html>

⁵ – Garance Chabert et Aurélien Mole, «Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe», in Gaëlle Morel (dir.), Les espaces de l'image, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009, p.178-189.

Garance Chabert et Aurélien Mole, «Artistes Iconographes», in Art21, n°25, 2009, p.18-27. Garance Chabert et Aurélien Mole, «Crise d'identité?», in Revue L'art même, chronique des arts plastiques de la fédération Wallonie - Bruxelles, n°54, 1er trimestre 2012, p.6-8.

⁶ – Remi Parcollet. La photographie de vue d'exposition, thèse de doctorat, université Paris IV - Sorbonne, 2009

⁷ – Marie Dominique Gil. Les photographies de l'exposition Panorama de Gerhard Richter: du document à l'œuvre Museum Visit- Les oscillations de l'image photographique de la rétrospective, entre témoignage et matière d'une œuvre à part entière. Mémoire de Master 1. École du Louvre. 2013.

⁸ – <http://www.postdocument.net/fr/index.html>

Postdocument est une publication centrée sur la photographie d'œuvres d'art en situation d'exposition. Disponible sous forme de fichier pdf téléchargeable et imprimable gratuitement, elle présente une organisation d'images réalisées par des amateurs ou des professionnels accompagnées d'une légende développée.

⁹ – Céline Glatard, Ugo Mulas : photographies de la Biennale de Venise de 1964.

Mémoire de Master 1. École du Louvre. 2013.

¹⁰– «Les fleurs américaines», Le Plateau, Fonds régional d'art contemporain du 13 décembre 2012 au 17 février 2013.

¹¹– <http://220jours.blogspot.fr>

¹²– Mélanie Bouteloup, directrice de Bétonsalon - Centre d'art et de recherche.

Chapitre 1: ÉLABORATION

1.1 Photographier le processus de création

Photographier un artiste au travail, c'est nécessairement fixer un moment déterminé d'un processus, constituer sciemment un référent à une temporalité mythifiée: celle de la création. Or, ce remontage du temps est de fait paradoxal, car les images résultantes de cette pratique ne sont jamais que des fragments, sélectionnés et assemblés, d'un temps qui se veut paradigmatique du mouvement inspiré, présidant toute forme de création.

L'image-document est donc le lieu de la construction systématique d'une apparente authenticité, définie par Walter Benjamin comme «tout ce qu'une chose peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique»¹. De ce régime du simulacre découlent plusieurs modalités, suivant une dynamique métonymique fondée sur le pouvoir de suggestion et d'évocation d'un objet ou d'un lieu, tel le manuscrit d'un auteur ou l'atelier d'un artiste. Leur monstration suffit, à elle seule, à stimuler l'intellect du spectateur et à activer des interconnexions visuelles tendant à restituer une antériorité, la genèse de l'œuvre, ou à réactualiser un événement, une manifestation. Procédant d'une conception historique de la figure du créateur, irradiante et transcendée, ce «mal de traces» a pour conséquence l'amplification de cette aura, et la transformation possible du statut de l'image-document.

Ainsi, le «Musée de la Littérature» de 1937 se fonde sur l'exposition des manuscrits d'écrivains. Ces «documents du premier acte», reliques instituées de la figure de l'écrivain, sont exhibés par la photographie (cf. ill. n°11). Ainsi sélectionnés, agrandis et recadrés, ils deviennent des amplificateurs biographiques de la figure auctoriale. La préhistoire de l'œuvre littéraire alors exhibée fait l'objet d'une véritable mise en scène. De même, la représentation de l'atelier d'un artiste s'accompagne d'invariants visuels, de topoi, dont la récurrence et la nécessité posent inévitablement la question de l'existence ou non d'un genre photographique à part entière. L'apparente neutralité photographique propre au registre du reportage permet la construction d'une théâtralité du vraisemblable. Si le regardeur semble pénétrer dans l'intimité de la création (cf. ill. n°14), il est en réalité confronté à la fabrication de l'acte performé.

Car, à l'évidence, que la photographie soit «prise sur le vif» ou «composée», selon la distinction bourdieusienne², celle-ci consiste, dans chacun des cas, en la saisie de l'incarnation acceptée et voulue, par l'artiste lui-même, d'un rôle, assigné à la fois par sa fonction et par les attentes que place en lui le photographe. Ainsi, «l'image est performée au sens où elle est la finalité unique de ce qui est montré: la mise en scène joue l'image, la pose est réglée pour l'image»³. Dès lors, les photographies prises de l'environnement dans lequel évolue le créateur révèlent une théâtralisation de l'acte de créer, caractérisée notamment par le changement de point de vue et de considérations qu'elle manifeste de la part du photographe lui-même, dont la pratique du médium est guidée par la réception du spectateur, pensé en tant qu'ersatz de «voyeur». Car, «il ne s'agit pas de destituer ici le créateur de l'image au nom d'une autorité de la réception mais de caractériser une esthétique qui donne le sentiment au regardeur d'être en position de tout voir.»⁴. La photographie de performance apparaît dès lors comme le reflet inversé de la photographie performée: s'il se peut que le performeur ait conscience de l'immortalisation de



↑ 4. Martha Cooper, Dondi between trains, 1984.

Provenance : COOPER, Martha. CHALFANT, Henry. Subway Art, Thames & Hudson, Londres, 1984.

5. Martha Cooper, Dondi between trains, 1984.

↓ Provenance: Martha Cooper. Henry Chalfant. Subway Art, Thames & Hudson, Londres, 1984.



son «geste créateur», celui-ci n'est pas conduit en fonction d'une telle considération. Alors que, dans la photographie performée, l'action est produite pour la photographie, tel n'est pas le cas dans la photographie de performance, dont l'ambition est de fournir les traces d'une réalisation éphémère, seules preuves de la réalisation effective, dans le passé, de l'évènement. Par conséquent, l'image-document tend vers un autre statut, et peut ainsi prétendre à se substituer à l'œuvre elle-même, dès lors que celle-ci a existé, mais n'existe plus dans le présent, et ne pourra exister dans le futur qu'à l'occasion d'une re-production.

Audrey Lanfrey et Aurélie Journée



¹ - Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939], trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, éditions Allia, Paris, 2012, p.21.

² - Pierre Bourdieu, Un art moyen, Les éditions de Minuit, Paris, 1965.

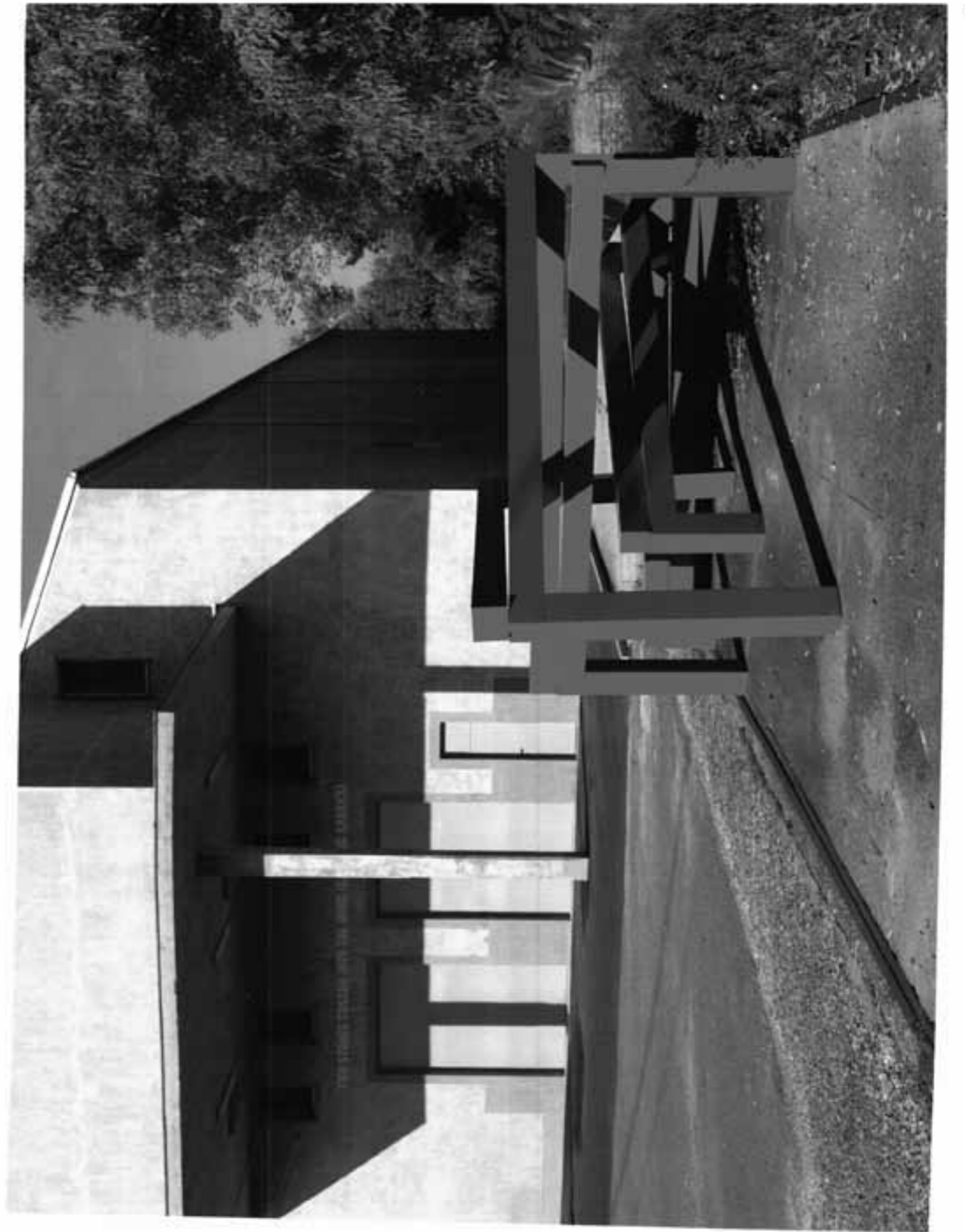
³ - Michel Poivert, «Image performée», in La Photographie contemporaine, Flammarion, Paris, 2010, p.213.

⁴ - Michel Poivert, idem, p.218.

6. André Morin, sans titre (Le Silo, Marines), 2011.
Provenance: Le Silo Collection Billarant, Dijon: Éditions Presses du Réel, 2012.



7. André Morin, Cécile Bart, Suspens, 6 peintures/écrans, 2011.
Provenance: Le Silo Collection Billarant, Dijon: Éditions Presses du Réel, 2012.



8. André Morin, François Morellet, Beaming, 1, 1, = 8°, 2011.
Provenance: Le Silo Collection Billarant, Dijon: Éditions Presses du Réel, 2012.

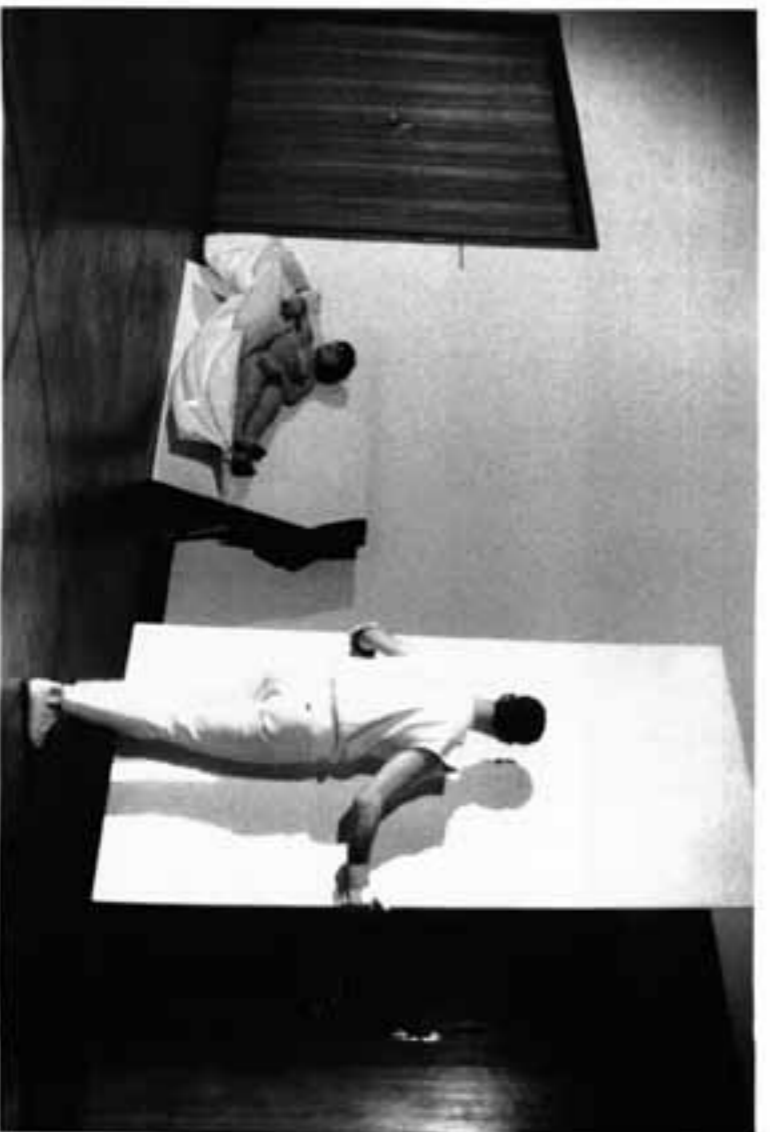


120



Robert Morris: Site
(im Hintergrund Aktmodelle)

118



Robert Morris: Site
(im Hintergrund Aktmodelle)



Robert Morris: Site
(im Hintergrund Aktmodelle)



Robert Morris, Site
(im. Hintergrund Aktmodell)

Robert Morris, Site
(im. Hintergrund Aktmodell)



↑ 9. Reiner Ruthenbeck, Site (Performance de danse de Robert Morris et d'Yvonne Rainer à la Kunstakademie Düsseldorf), 24 octobre 1964. Ensemble de cinq images. Provenance: Reiner Ruthenbeck Fotografie 1956-1976, Stuttgart: Edition Cantz, 1991.

↓ 10. Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.

PRÉFACE

Le problème général d'une Exposition est de faire voir : il consiste à assembler, à mettre en évidence et en valeur ce qui est ordinairement dispersé, retiré, réservé à quelques-uns, peu accessible, et pour beaucoup, véritablement inconnu. On s'ingénie à disposer dans une enceinte et à rendre le plus sensible aux regards les moyens et les résultats de quelques-unes (ou de la plupart) des formes de l'activité humaine : ce sont des objets et des fonctionnements, des produits des diverses transformations utiles ou intéressantes que l'on sait faire subir à la matière ou à l'énergie, ou à des êtres vivants. Une machine, une statue, un meuble, une espèce sélectionnée, tout ceci est visible et le problème de les exposer n'est qu'une affaire de choix et de mise en ordre et en place.

Mais le principal agent de toutes ces transformations conçues, voulues et accomplies par l'homme, échappe à toute exhibition. Dans une Exposition, il est partout présent par ses effets; absent de partout par sa nature même. L'esprit, puissance originale de transformation, ne se révèle que par l'ordre ou le désordre qu'il introduit dans le monde des choses sensibles.

Ce fut donc une grande et paradoxale nouveauté que le dessein formé par les organisateurs de l'Exposition de 1937, de donner à ce principe invisible, à l'esprit même, je ne sais quel visage, et de faire apparaître aux yeux des visiteurs, l'invention elle-même, auprès des choses inventées, et ce qu'on





↑ 11. Jean Collas, sans titre (Vue rapprochée de la section consacrée à Marcel Proust. Musée de la Littérature), 1937.
Provenance: *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature*. Paris: Éditions Denoël, 1938.



↑ 12. Paulus Ponizac, sans titre (La maquette de l'exposition berlinoise de Panorama), 2012.
Provenance: *Berliner Zeitung*, 8 février 2012.

13. Sabine Weiss, sans titre (Hans Hartung dans son atelier), 1954.
↓ Provenance: *Art d'Aujourd'hui*, 5^e série, n°2-3, mars-avril 1954.

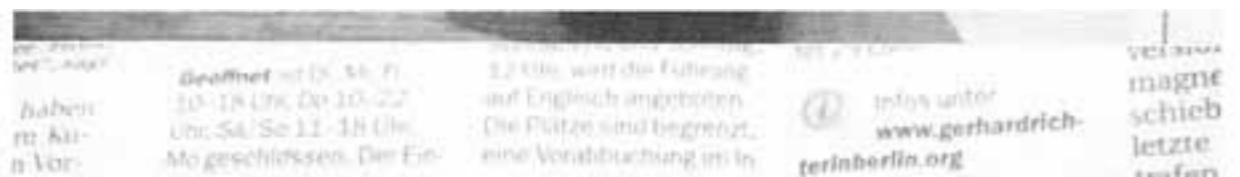


L'art et la manière

Hartung

Ce lyrique, dont les rythmes et les taches voilés d'irréel font penser aux jaillissements d'une inspiration toujours renouvelée aux mêmes sources du rêve, ce qu'elles sont d'ailleurs, est aussi un travailleur conscient, capable d'observer les règles de l'auto-critique et doué d'une patience véritablement artisanale. Mais il n'y a rien là de très surprenant si l'on veut bien réfléchir au fait que Hartung est, d'abord, un styliste. C'est à l'accomplissement du style que se ramènent ses préoccupations essentielles et que visent ses efforts dans les différents domaines et aux différents stades de l'exécution. Etudions les uns et les autres.

Deux moyens s'offrent à Hartung : entasser dans un carton des esquisses d'après lesquelles il composera un jour ses tableaux ; aborder directement la toile. Dans le premier cas, il utilise, selon qu'il envisage assez bien la peinture projetée, qu'il veuille en tout premier lieu découvrir un graphisme, ou que le guide l'intérêt proprement pictural, le pastel, le fusain ou l'huile. Entre l'esquisse et la peinture, vient inévitablement s'interposer ce que nous



and in close contact with open-air cattle graze peacefully, Jackson Pollock the help of his wife, Lee Krasner—former an established painter in her own right—house purchased there to fit the needs of have chosen, and a short distance away been converted into a studio. It is here that n the strenuous job of creating his unique the Island, Pollock worked for ten years in studio. Intermittently he made trips across freight trains or driving a Model A Ford. awareness of vast landscape and open sky. Pollock loves the outdoors and has into his painting a sense of the freedom endless mountains and plains, and perhaps e in an artist born in Cody, Wyoming (in Arizona and northern California. Included



in his background is study with Thomas Benton—for whom he was at one time a baby sitter on New York's Hudson Street—but he has mainly developed by himself, in contemplation of the lone some aspect of the open, emerging in the last few years as the most publicized and controversial of younger abstractionists. He is also one of the most successful.

To enter Pollock's studio is to enter another world, a place where the intensity of the artist's mind and feelings are given full play. It is the unusual quality of this mind, penetrating nature to the core yet never striving to show its surface, that has been projected into paintings which captivate many and agitate others by their strange, often violent, ways of expression. At one end of the barn the floor is literally covered with large cans of enamel, aluminum and tube colors—the boards that do show are covered with paint drippings. Nearby a skull rests on a chest of drawers. Three or four cans contain stubby paint brushes of various sizes. About the rest of the studio, on the floor and walls, are paintings in various stages of completion, many of enormous proportions. Here Pollock often sits for hours in deep contemplation of work in progress, his face forming



After working periods of contemplation and "getting acquainted" with the picture, browns and white are added.



pourrions appeler le « temps critique ». « Il est, me dit Hartung, une longue, très longue réflexion. » Et il ajoute : « car il faut laisser mûrir son projet, le pousser au maximum, se concentrer sur l'essentiel... et pourtant s'efforcer de conserver à l'exécution le caractère frais, direct, spontané, qui est évidemment celui de l'improvisation. Pour maintenir une telle exigence, un long effort est toujours nécessaire, seulement voilà : il ne faut pas le montrer. Invite-t-on le public des théâtres aux répétitions ?

Ci-contre à gauche et ci-dessous : Hartung peignant
Page de droite : à gauche : le détail révèle déjà assez bien la précision technique dont nous parlons dans notre texte. à droite : la préparation des couleurs.



14. Hans Namuth, sans titre (Jackson Pollock dans son atelier), 1951.
Provenance: ARTnews, vol.50, n°3, mai 1951.

Pollock paints a picture

By Robert Goodnough
photographs by Hans Namuth

Jackson Pollock starts work on the 17-foot-long canvas with no specific, preconceived plan, up a can of black enamel paint and with a stubby brush drips that sweeping rhythmic across the



car out on Long Island the ocean as background studded fields where lives and paints. With Hofmann student and he has remodeled a 1 the way of life they is a barn which has b Pollock is engaged i world as a painter.

Before settling on t a Greenwich Village the country, riding f developing a keen a "You got a wonderful freight car," he exp carried with him and experienced before e this is not surprising 1912) and raised in





↑ 15. Yoshi Omori, *Skeed*, vers 1984-1989.
Provenance: Marc Boudet, Yoshi Omori, Jay One Ramier. *Mouvement, du terrain vague au dancefloor*, 1984-89, Éditions 19/80, Paris, 2012.

1.2 La photographie comme outil
de mise en situation de l'œuvre

Prendre en photographie une exposition permet au photographe de discuter à la fois de la scénographie et de l'organisation de l'endroit, ainsi que de l'interaction des visiteurs avec les œuvres agencées dans l'espace.

Lorsqu'il est chargé de réaliser, pour une brochure publicitaire, une série de photographies de l'exposition d'art moderne documenta en 1955 à Kassel, l'allemand Günther Becker décide de montrer les salles du Museum Fridericianum dépourvues de visiteurs. Il renonce à représenter l'exposition comme un événement social et choisit d'exhiber les salles en tant que produit de la réflexion d'un commissaire-scénographe. Ses images témoignent d'une observation minutieuse de l'espace d'exposition avec ses éléments constitutifs et ses contraintes. En soulignant, voire en exagérant, les caractéristiques typiques de la «mise en scène» conçue par Arnold Bode, tels que les forts contrastes de noir et blanc, Becker offre au spectateur une sorte de substrat de cette scénographie innovante. Par ailleurs, ses clichés offrent des allusions à l'état de monstration dans lequel se trouvent les objets. Les photographies jouent avec la mise en abyme de cadrages et d'ouvertures d'espaces pour éloigner l'objet du spectateur tout en soulignant le caractère voyeuriste de leur relation.

Alors que l'absence de visiteur dans l'exposition est l'occasion pour le photographe de mettre en valeur le discours du scénographe, lorsque les portes de l'exposition sont ouvertes au public, le photographe immortalise les rencontres des visiteurs avec les œuvres exposées. Il jouit alors des multiples réactions du public à l'art et savoure le dialogue qu'il entreprend alors avec l'œuvre ainsi mise en scène.

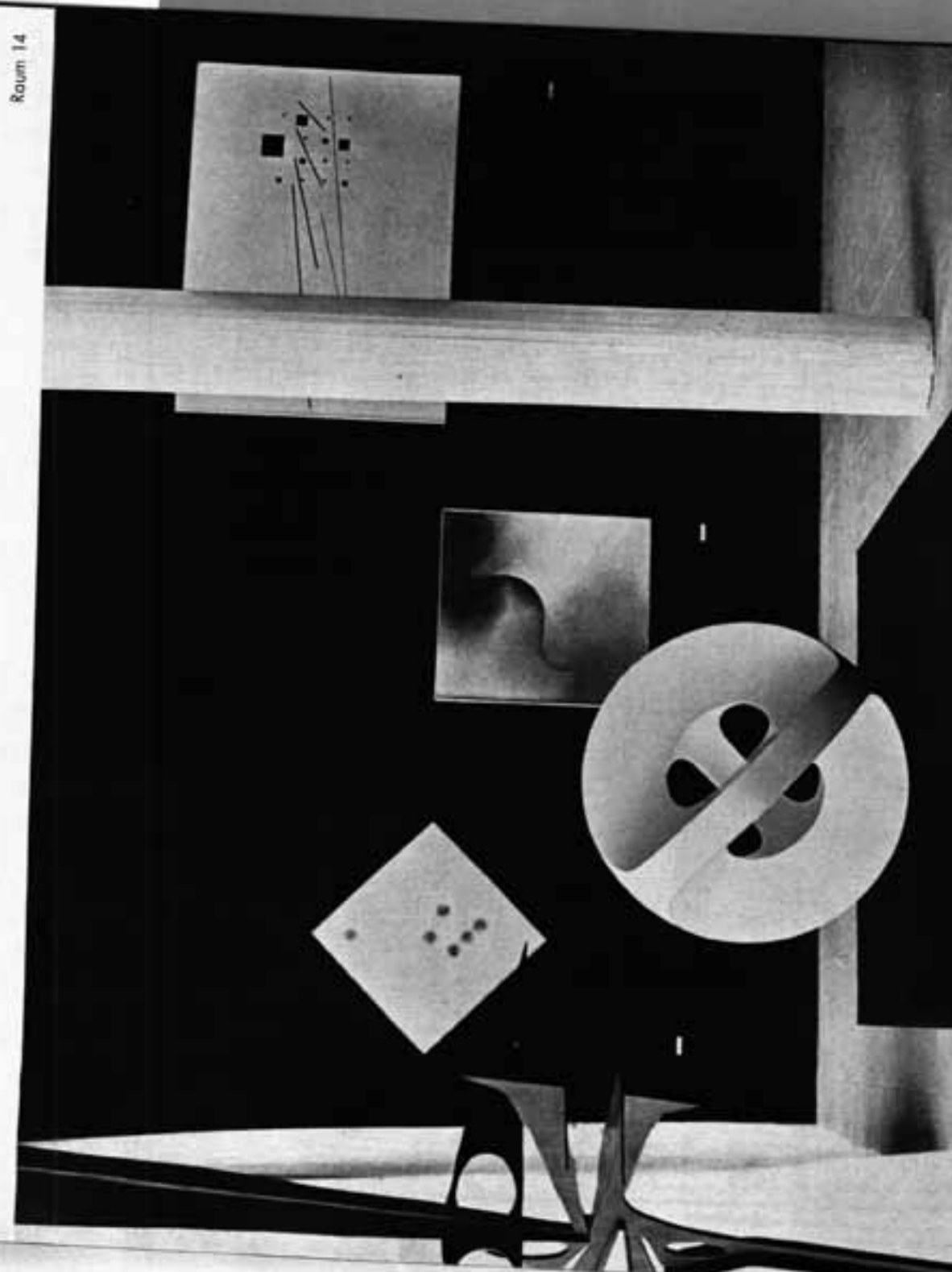
De 1954 à 1972, Ugo Mulas photographie l'art exposé à Venise, dans les palais, les églises, les musées et particulièrement dans les pavillons des Giardini lors de la Biennale d'art contemporain dont il est l'un des photographes officiels. Dans les années soixante, les artistes Pop suivent Robert Rauschenberg dans l'exploration de «l'intervalle entre l'art et la vie». L'édition vénitienne de 1964 place les jeunes artistes romains et américains Pop sur le devant de la scène. Les artistes transformant les objets quotidiens en œuvres d'art, les visiteurs d'exposition n'ont aucun mal à s'en emparer. Une femme se regarde dans le miroir de la Salle de bain blanche de Jim Dine (1962) et replace une mèche de ses cheveux. Au-delà de l'anecdote, l'œuvre d'art prend vie à travers la présence même du regardeur qui l'investit. La surface réfléchissante du miroir appelle le reflet du visiteur qui, pour être fixé, requiert l'intervention du photographe. Par la photographie de l'observateur, l'œuvre d'art prend son sens. La présence d'un visiteur appelle en outre le regardeur à s'immerger dans l'exposition. La grande leçon rhétorique classique des peintres du XVII^e siècle est acquise par les photographes du XX^e siècle: ils placent des figures d'admoniteurs pour inviter le spectateur à entrer dans l'image et à s'identifier à ce dernier.

Le visiteur d'un musée s'expose aux regards des photographes autant que le sont les œuvres elles-mêmes. Entré dans un lieu public pour contempler une œuvre avec laquelle il espère une intimité, l'observateur est de fait dans une situation paradoxale. Se faisant discret, le photographe d'exposition s'immisce néanmoins furtivement dans un moment d'intimité. Les œuvres d'art exposées sont alors l'occasion de photographies non plus uniquement documentaires mais réellement poétiques, ce sont des scènes de genre d'une espèce particulière.

Lisa Ahlers et Céline Glatard

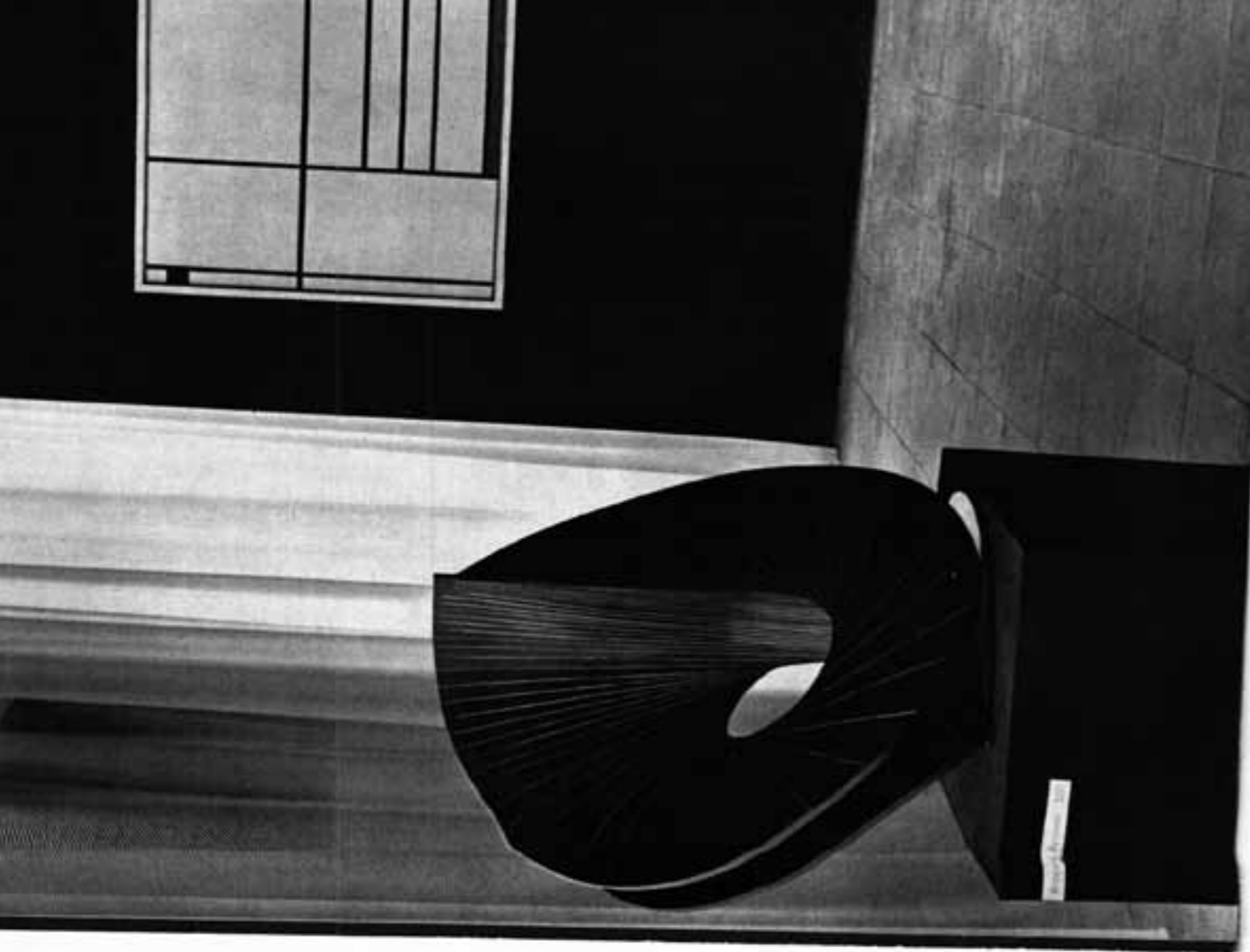
Fonds Cahiers d'art
L 127

Raum 14



↑ 16a. Günther Becker, sans titre (Salle n° 14 de l'exposition documenta, 1955 à Kassel, sculptures de Max Bill et de Hans Uhlmann), 1955.
Provenance: Göppinger Plastics als raumgestaltendes Material in der 'documenta' Kassel 1955, Göppingen: non datée, «Heft 1 der Göppinger Galerie»

Bill
Mondrian



↑ 16b. Günther Becker, sans titre (Salle n° 16 de l'exposition documenta, 1955 à Kassel, œuvres d'Antoine Pevsner et de Piet Mondrian), 1955.
Provenance: Göppinger Plastics als raumgestaltendes Material in der 'documenta' Kassel 1955,
Göppingen: non datée, «Heft 1 der Göppinger Galerie».

17. Günther Becker, sans titre (La salle n° 13 de l'exposition documenta, 1955 à Kassel), 1955.
Provenance: Kasseler Fotoforum (Éd.). Das Neue Kassel. Fotografien des Wiederaufbaus von
v Günther Becker. Kassel: Verlag Winfried Jenior, 2009.



18. Ugo Mulas, sans titre (Embarquement des Silkscreen de Robert Rauschenberg à l'ex-consulat américain San Gregorio), 19 juin 1964.
Provenance: Tommaso Trini, Ugo Mulas: Vent'anni di Biennale 1954-1972.
v Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.



"Frisches"



Ohne durch Kritik auf den Widerspruch von Wollen und Ergebnis aufmerksam gemacht zu werden, folgte ich weiter dem Weg des Wunschdenkens. Mit Galerie, wie die von Schmela, wollte ich nichts mehr zu tun haben. Geschäfte mit der Kunst paßten nicht in mein Bild von einer „Reinen Kunst“. Mit war jedoch klar, daß man zur Vermittlung der Kunst eine Plattform benötigte. So kam ich zusammen mit Kollegen auf die ^{1. abt.} Kunstabende in der Wohnung zu veranstalten. Es wurde eine exklusive Kunstparty.

< 19. Reiner Ruthenbeck, Frisches (Appartement de Chris Reinecke et Jörg Immendorff à Düsseldorf), 30 juillet 1966.

↓ Provenance: Jörg Immendorff, Hier und Jetzt: Tun was zu tun ist. Köln: Verlag Gebrüder König, 1973.



Jedem Teilnehmer wurde ein Zettel mit dem Wort „Frisches“ auf die Schulter geklebt.



Ausländische Kollegen zeigen ihre Kunststücke.

Andreas Gursky by Antoine Espinasseau

*Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark,
Jan 13 – May 13, 2012.*



↑ 20. Antoine Espinasseau, *Andreas Gursky* au Louisiana Museum of Modern Art, exposition du 13 janvier au 13 mai 2012.

↓ Provenance: Frog magazine, N°11 (printemps 2012).

ANDRE KORTIN
New York



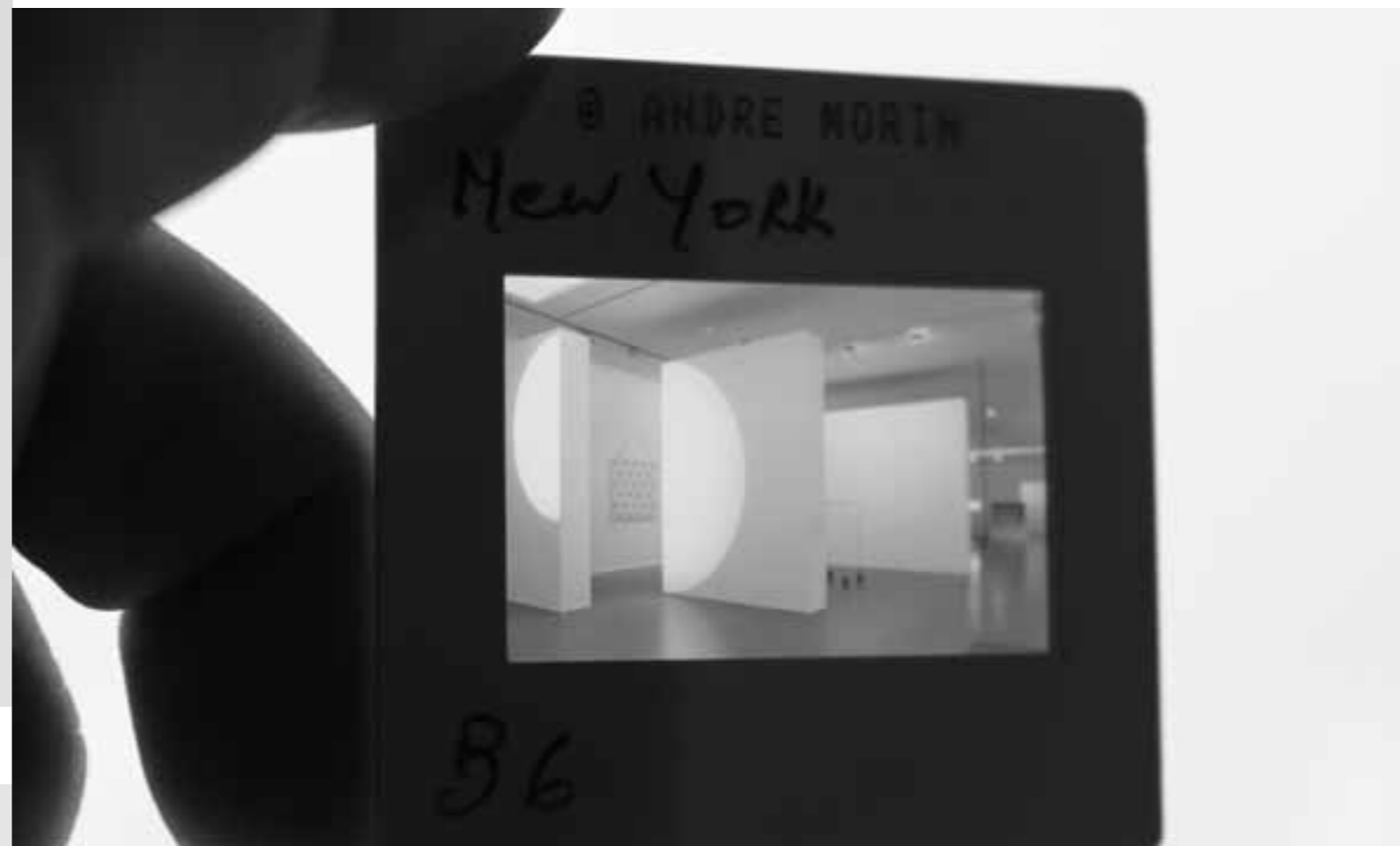
↑ 21. André Morin, *Passions privées*, 1996. MAMVP 2013. Claude Rutault, Lawrence Weiner, Peter Downsbrough. Diapositive 24/36, 8 sur 8.
Provenance: Archives MAMVP.



↑ 23. André Morin, *Passions privées*, 1996. MAMVP 2013. Carl Andre, Claude Rutault, Daniel Buren, On Kawara, Bertrand Lavier. Diapositive 24/36, 7 sur 8.
Provenance: Archives MAMVP.



↑ 22. André Morin, *Passions privées*, 1996. MAMVP 2013. Carl Andre, Bertrand Lavier, Daniel Buren, On Kawara. Diapositive 24/36, 2 sur 8.
Provenance: Archives MAMVP.



^ 24. André Morin, Passions privées, 1996. MAMVP 2013. Michel Verjux, Didier Vermeiren.
Diapositive 24/36, 5 sur 8.
Provenance: Archives MAMVP.



... ein Glasfenster im Gemeindehaus
in Wiedikon/Zürich, um 1925 [412]
: „Sitzender Jüngling“, 1918 [331a]
es (vor dem Anstieg)«, 1930 [277a]
Klee: „Ad Parnassum“, 1932 [279]

... nett. Die schemenhafte Schwere-
... ch bei diesem Meister und schon
... mden (...); ein sonst nie gehörter
13)
... en; wendet man sich dann nach
... an Saal, in dem an der Stirnwand

10



Otto Meyer-Amden: Entwurf (III) für
Wilhelm Lehbruck
Paul Klee: „Schwebend“
Paul

^ 25. Günther Becker, sans titre (Sculpture Jeune Garçon assis de Wilhelm Lehbruck, dans la salle n° 10 de l'exposition documenta, 1955 à Kassel), 1955.
Provenance: Harald Kimpel, Karin Stengel (Ed.) documenta 1955.
Erste internationale Kunstausstellung - eine fotografische Rekonstruktion.
Bremen: Edition Temmen, «Schriftenreihe des documenta Archivs», n° 3, 1995.

Die Herzkammer der Ausstellung (...) bildete das Paul-Klee-Kabinett
losigkeit in der Legierung von Farbe, Wasser und Papier fasziniert einflo
allein solche Blätter würden eine Reise nach Kassel verlohnt haben. (7
Es fehlt keiner, selbst nicht der so wenig bekannte Schweizer Meyer-A
Ton mystischer Transparenz durch Ordnung menschlicher Gestalten. (1
Im schmalen halbrunden Gang (...) hängen Klee und Meyer-Amd
links, gelangt man an der ‚Venus‘ von Maillol (1933) vorbei in den groß

1.3 Point(s) de vue(s)

Ce n'était ni une ligne, ni un plan, mais un très petit rond utilisé comme signe graphique. Point. Ce n'était ni une folie ni une bêtise mais un choix. Vue.

Point de vue: aspect sous lequel on se place pour examiner. C'était un hors-champ, un contre-champ, du noir, du blanc, du net, du flou. Il n'était ni vraiment seul ni vraiment unique. Point(s) de vue. Mais si... ni d'avis, ni de jugement: point de vues? L'appareil objet n'a d'yeux que ceux du Su(b)je(k)t, de son doigt déclencheur. Et s'ils sont plusieurs? La photographie document. Pour une petite histoire de Point(s) de vue(s).

Point de vues. Comment mettre en lumière un sujet, s'il n'est de vues de celui-ci? Photo-graphier: écrire grâce à la lumière. Pour qu'un objet devienne sujet, il doit être écrit (-graph). Pour que le sujet devienne objet (contemplé, documenté, débattu), il doit être mis en lumière (photo-). La photographie identifie, elle isole un objet qui devient sujet. Le langage du photographe prend alors forme, cette forme est son point de vue.

D'obje(c)t(ivité) à Su(b)je(c)t(ivité).

Description exacte conforme à la réalité. Objectivité. Les photographies du Musée de la Littérature mettent en exergue la scénographie. Pédagogiques, claires, vues d'ensemble, méthodes d'exposition, fac-similés agrandis des manuscrits retraçant l'histoire de l'écriture. Elles constituent un document fiable: qui fonctionne sans défaillance pendant une période déterminée.

Il n'était ni atemporel, ni hors-(e)space, Point de vue.

Le point de vue singulier du photographe met en scène, mais à travers le système optique destiné à la formation des images en prise de vue. Rien ne se perd de l'objet, de la réalité photographiée, rien ne se crée, tout se transforme. Quand l'Objectif est subjectif, l'apparence de l'œuvre d'art par la photographie se métamorphose. Ugo Mulas et Reiner Ruthenbeck créent des langages photographiques, critiques, esthétiques.

Points de vue. Un même objet n'est pas un unique sujet. L'objet photographié par Martha Cooper et Henry Chalfant est sensiblement le même: un train, objet roulant, couvert d'images et de textes, objet peint. Leurs clichés n'ont pourtant pas la même façon de dépeindre ces trains. L'un donne à voir une fresque, un style, une image; l'autre donne à voir un point de vue, une ville, un phénomène urbain. L'objet «train» devient sujet par la subjectivité du point de vue de son photographe. Ni l'un ni l'autre n'est objectif, le point de vue de chacun met forcément une part de réalité hors-champ.

Quel est ce pied, unique objet présent dans la prise de vue de Maarten vanden Abeele? La photographie le met en lumière, l'isole du reste du corps de la danseuse, du reste du corps de ballet, du reste du spectacle. Le photographe prend le pas du chorégraphe dans l'écriture des corps, d'un point de vue (lieu d'où l'on peut voir une grande étendue) il passe à un autre (manière qu'on a de voir) et écrit grâce à son doigt déclencheur son choix.

Antoinette Jattiot et Toscane Angelier





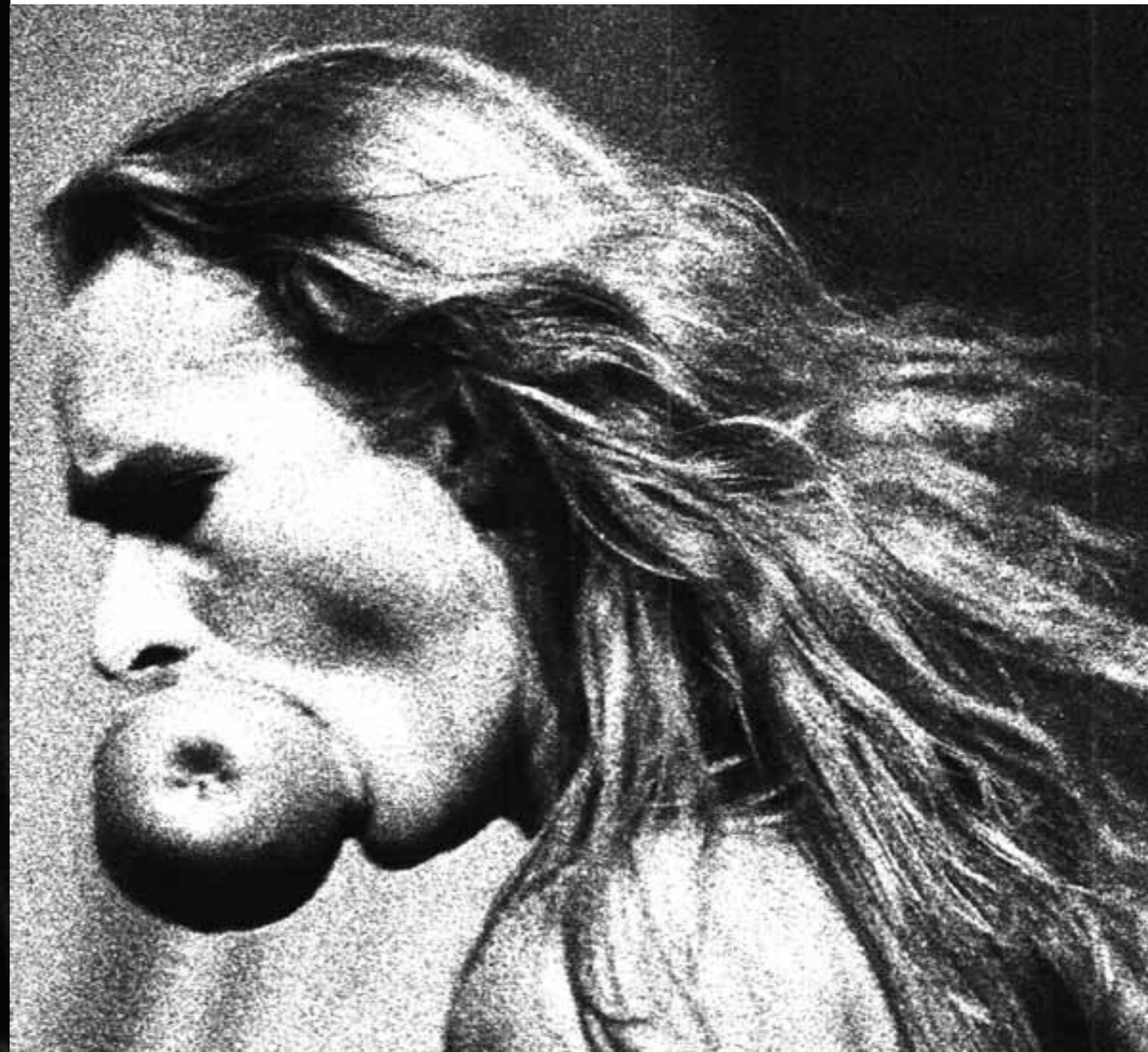
↑ 26. Théâtre de la Ville de Paris, Affiche du spectacle du Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch, Café Müller. Saison 1984-1985.
Provenance: Théâtre de la Ville de Paris.



↑ 27. Guy Delahaye, Café Müller, date inconnue.
Provenance: Leonetta Bentivoglio, de Raphaël Gubernatis et Guy Delahaye. Pina Bausch.
Malakoff: Solin, 1986.



↑ 28. Maarten vanden Abeele, Kontakthof, date inconnue.
Provenance: Maarten vanden Abeele. Pina Bausch. Paris: Éditions Plume, 1996.





TANZTHEATER PINA BA



2 PL. DU CHÂTELET PARIS 4 • 01 42 74 22 77

↑ 29. Théâtre de la Ville de Paris, Affiche du spectacle du Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch, Kontakthof. Saison 2012-2013.
Provenance: Théâtre de la Ville de Paris

30. Robert Descharnes, sans titre (Mathieu dans son atelier), 1955.
↓ Provenance: ARTnews, vol. 53, n°10, février 1955.



Mathieu continued

ture. I cannot think of an artist whose work is more "abstract" than Mathieu's. While the term of abstract (or Non-Objective) painting is limited if not a negative attitude, one expects to find Mathieu in the studio and without any other concern. Mathieu lives completely in the abstract, of that name, twenty-four hours out of twenty-four. One can say that outside of certain paradoxical moments and long research and meditation on the subject of the monarchy, Mathieu regards everything as a sign. This continually in his behavior, by the most sovereign of dandyisms. He shows lucidity all the dizzying propositional domain of the abstract, on which he has every possible type of humanism having been carried to this degree, to this "poorly precise terms of mathematics, the act of painting for him a means to knowledge.

His signs he created out of nothing and has made his own, with no other purpose and to make others communicate. Who in diverse ways have access to the only common here having no relationship



Numberless color tubes, paint brushes and containers lie scattered around in the feverish development of the work.

Shots of the progress of the *Battle*: 1 and 3 show stages of the left end of the canvas, situating primarily the French armies. 2 shows the right end unfinished; later in this area emerged the long black streak sloping to lower right, signifying the rout of Otto, already lightly traced in 4, and ultimately greatly accentuated [see colorplate]. Mathieu's recent work is currently exhibited in New York at the Kootz Gallery.

1



scendence. And it is of course without thought, to be sure, with a maximum of desire that he gives these signs titles like *Ho Bald*, *Homage to Machiavelli*, *Heretic* thrust the spectator forcibly outside the drum and the mediocre and into that atmosphere the creative-destructive side of which revealed by Nietzsche.

It culminated this year in the chance receptional work, a key-work, his *Battle of I* has been able to gesticulate to paroxysm his inductive myths. It was at Bouvines

2



ZERO-Dem
Foto: Manfred
Uecker str
Foto: Paul
Heißh
Foto: Paul

31b. Reiner Ruthenbeck, sans titre (ZERO-Fest, «Günther Uecker traçant un cercle» dans la rue devant la galerie Schmela, Düsseldorf), 5 juillet 1961.
31c. Paul Brandenburg, sans titre (ZERO-Fest, Dans la rue devant la galerie Schmela, Düsseldorf), 5 juillet 1961.
Provenance: *Zero in der Fotografie*, catalogue d'exposition Düsseldorf: Museum Kunstpalast, 2008.

31a. Manfred Tischer, sans titre (ZERO-Fest, Dans la rue devant la galerie Schmela, Düsseldorf), 5 juillet 1961.
Provenance: *Zero in der Fotografie*, catalogue d'exposition Düsseldorf: Museum Kunstpalast, 2008.



ZERO-Demonstration, Hunzrückenstraße, 5. Juli 1961.

Foto: Manfred Fischer

Uecker streicht die Hunzrückenstraße weiß.

Foto: Kai-Inh Kalkbäck

Heißluftballonektion (Friedrich-Karl von Oppeln).

Foto: Paul Brandenburg

32. Henry Chalfant, Blade - Walking letters, 1980.

Provenance: Martha Cooper. Henry Chalfant. Subway Art, Thames & Hudson, Londres, 1984.



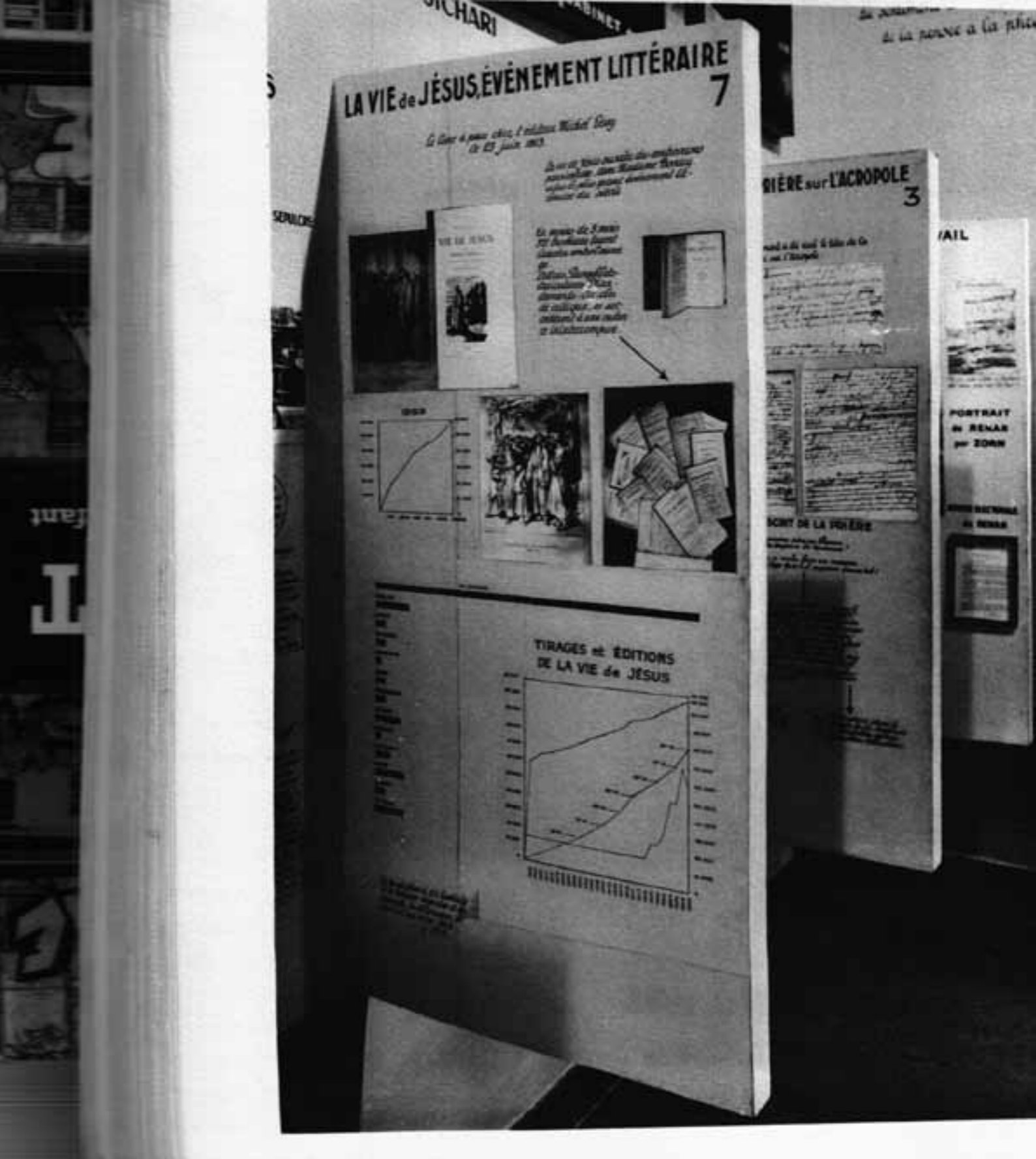
Blade, 1980.





33. Martha Cooper, *Seen, PJ, Kehl & Blade*, 1984.
v Provenance: Martha Cooper. Henry Chalfant. *Subway Art*, Thames & Hudson, Londres, 1984.





↑ 34. Jean Collas, sans titre (Vue rapprochée de la section consacrée à Ernest Renan, Musée de la Littérature), 1937.
Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.



↑ 35. Jean Collas, sans titre (Vue de la section consacrée au «Manuscrit» Musée de la Littérature) 1937. Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.

36. Jean Collas, sans titre (Vue générale du Musée de la Littérature), 1937. Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.



37. Jean Collas, sans titre (Vue de la section consacrée à Ernest Renan. Musée de la Littérature), 1937. Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.



↓ 38. Provenance: Martha Cooper. Henry Chalfant. Subway Art, Thames & Hudson, Londres, 1984, p.81-82.





39. Henry Chalfant, Mad Seen, 1980 (haut) et Henry Chalfant, Seen P Jay, 1980 (bas).
 v Provenance: Martha Cooper. Henry Chalfant. Subway Art, Thames & Hudson, Londres, 1984, p.81-82.



«Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique.
 Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient». Marcel Duchamp, «Le Processus créatif», intervention lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), avril 1957 (texte anglais original dans ARTnews, vol.56, n°4, New York, été 1957, texte français reproduit dans Duchamp du signe, Paris, Flammarion, 1994, p.187-189).

Chapitre 2: USAGES

2.1 L'exposition imprimée, l'imprimé exposé

«Que la photographie soit comprise comme un objet naïf ou comme l'œuvre d'un maître de l'artifice, sa signification -et l'écho qu'elle trouve chez le spectateur- dépend de l'identification, bonne ou mauvaise, qu'elle suscite; des mots, donc».¹ Susan Sontag démontre la nécessaire articulation de la photographie et des mots, qu'il s'agisse de commentaires, de notices informatives ou de légendes. Cette coprésence est substantielle à l'horizon d'attente du lecteur face à un objet éditorial tel que la revue ou le catalogue d'exposition.

Ainsi, la revue, en tant que support de diffusion imprimé, peut aussi revêtir les caractéristiques d'une «mise en exposition». En effet, la mise en page est pensée en fonction d'une réflexion sur le contenu de l'article, qui repose sur un agencement texte/images fondamental, mais aussi sur l'intégration de «dispositifs de médiation», dans la mesure où le lecteur-spectateur est au cœur de son élaboration. Le discours varie en fonction du public auquel s'adresse la revue - généraliste ou spécialisée, comme en témoigne Paris Match ou ARTnews, dont les reportages se fondent d'une part sur des éléments biographiques de la vie des artistes suivis, d'autre part sur la particularité de leur technique. L'articulation des images, guidée par un choix éditorial défini, et qui suppose un recadrage, influe sur la lecture qui en est faite. Enfin, le titre et la légende interagissent avec les images et leur confèrent, ou non, un sens nouveau, voire différent. Vogue illustre ainsi le rapport ambivalent que la mode et l'art peuvent entretenir selon le registre lexical employé pour décrire les images publiées, notamment lorsque le vocabulaire propre au monde muséal est utilisé pour qualifier des photographies dont le but est de vendre des vêtements haute couture. Par ailleurs, la constitution d'un objet éditorial conçu pour fixer l'image d'une monstration se fonde sur des modalités similaires. Si l'exposition imprimée suppose une reconstitution fictionnelle d'un moment donné, l'agencement photographique est convoqué en tant que dispositif crucial de sa persistance. Ainsi, lors de la constitution de la mémoire d'un événement comme le Musée de la Littérature, les photographies sont utilisées en tant que témoignages véridiques et incontestés, leur statut de document autonome leur conférant autorité. Cependant, ce principe de composition formelle, propre au catalogue d'exposition, est tant attendu, que l'absence de légendes ou de notices permettant l'orientation et l'accompagnement de la lecture des photographies devient un parti-pris. Le catalogue du Silo, conçu comme un «livre d'images» selon Françoise Billarant, est dénué de toute préface ou textes explicatifs car son dessein n'est pas de se substituer à la visite du Silo. Il n'est donc pas un document dont la consultation permet une remémoration vraisemblable d'un moment mais bien le lieu d'une contemplation esthétique.

Audrey Lanfrey et Aurélie Journée



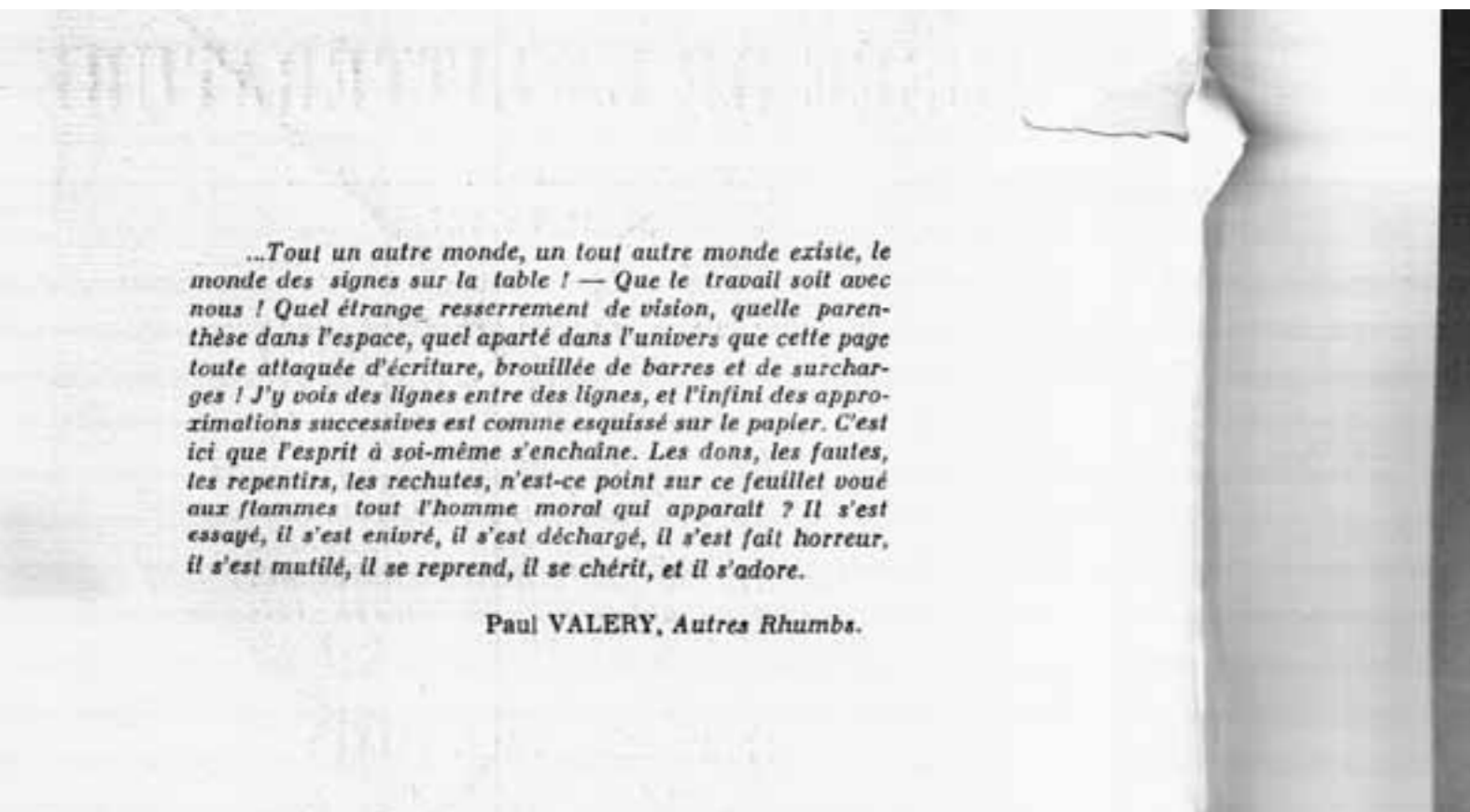
↑ 40. André Morin, sans titre (Felice Varini), 2011.

Provenance: Le Silo Collection Billarant, Dijon: Éditions Presses du Réel, 2012.

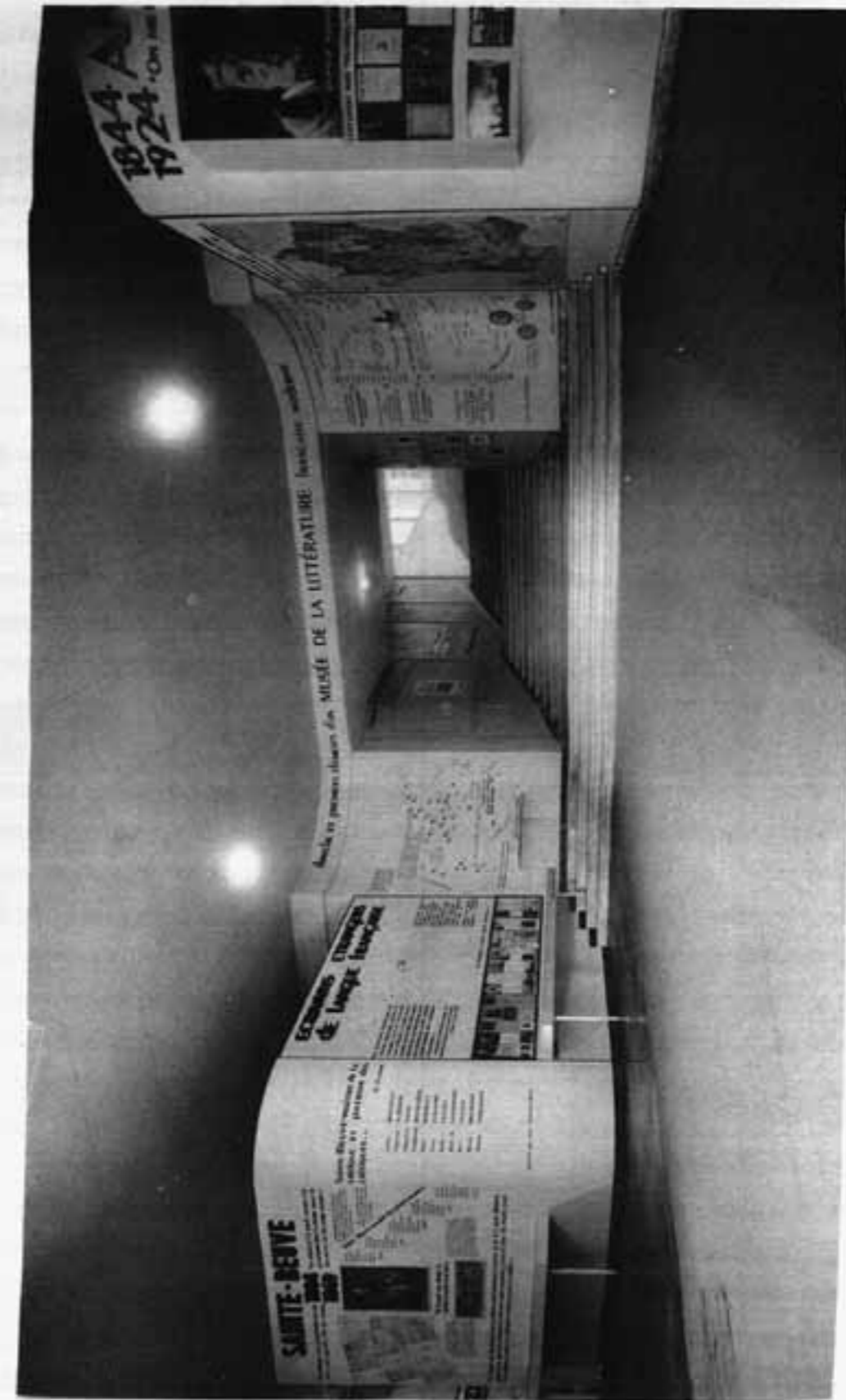




John McCracken, Stanley Broun, Carl Andre, Niele Toroni, On Kawara), 2011.
 Provenance: Le Silo Collection Billarant, Dijon: Éditions Presses du Réel, 2012.



↑ 42. Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.



↑ 43. Jean Collas, sans titre (Vue générale du Musée de la Littérature), 1937.
 Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.

2.2 Photographier l'art:
du document à l'œuvre d'art

«On a voulu à tout prix que la photo fut un art [...]. Ce qu'il convient surtout de souligner avec le plus de force, c'est que la photographie est avant tout un document et qu'on doit d'abord la considérer comme telle.»

Philippe Soupault, Arts et Métiers graphiques, 1931

Alors que la photographie tend à devenir une spécialité autonome dans le champ de l'histoire de l'art, on constate toujours le recours à d'autres disciplines (anthropologie, presse, sciences) pour la saisir. C'est que la photographie est à recevoir comme un médium, c'est-à-dire un champ d'action, un procédé d'enregistrement du réel. A ce titre, comme le rappelle Jean-François Chevrier¹, «documentaire», désigne une valeur d'actualité.

En tant que dispositif technique destiné à présenter des situations avec un souci de véracité, la photographie documentaire se définit comme un document: support de transmission, acte qui sert de preuve. Comment envisager le document autrement que comme un mode de stockage d'information brute, marqué par le sceau de l'accidentalité, déterminé par ses usages, et ainsi faire entrer la photographie dans le champ de l'histoire de l'art?

Le passage de la photographie du statut de document à celui d'œuvre d'art suppose d'abandonner l'idée d'une fonction illustrative de la photographie pour lui reconnaître une capacité discursive associée à un montage précis des images comme tout descriptif. Paradoxalement, il faut donc revenir aux conditions techniques d'élaboration de la photographie: comment s'opère le passage d'une information brute à sa traduction photographique? D'autant que la photographie peut désormais prendre plusieurs formes: film, projection, impressions tridimensionnelles etc.) et étudier les marges de la photographie tout comme Genette l'a fait pour la littérature en 1987 avec son ouvrage Seuils.

Dépasser le statut de document pour la photographie signifie un basculement de point de vue, possible par une réception qui lui donnera une signification après-coup. Par le truchement de la réception qui assigne une fonction au document, celui-ci passe de l'anonymat à la lumière. La fragmentation dans le temps et dans l'espace des œuvres engendre une redéfinition du document qui se voit contaminé par l'aura de l'œuvre d'art et vice et versa, la photographie est assignée à reprendre son rôle d'enregistrement du réel, à jouer son rôle de document-1'Art conceptuel en tête.

Le document semble donc devoir se séparer de l'intentionnalité des collectionneurs qui ont présidé à son élaboration afin de passer du statut de document intime et personnel au statut de document artistique et ainsi s'intégrer à un discours sur l'art.

Le regard de l'artiste-photographe permet ce passage du document à l'œuvre d'art: l'art ne signifie pas seulement la création d'un médium, différents des structures de la réalité en présence, mais symbolise plutôt le regard de l'artiste sur la réalité de ces structures.

Le document photographique reflète un processus plus vaste: le document joue le rôle de carnet d'images du jeune sculpteur en formation et éclairent les concepts artistiques naissants de Ruthenbeck notamment: la transition entre la photographie et la sculpture devient alors visible. Le document ne se confond pourtant pas avec l'œuvre d'art dans ce cas, mais en constitue les marges, le paratexte.

considererà a lungo la cultura pop come un'adesione acritica alla società dei consumi.



↑ 44. Ugo Mulas, sans titre (Portraits de Robert Rauschenberg et Alan Solomon lors de la cérémonie de remise des prix), juin 1964.
Provenance: Tommaso Trini. Ugo Mulas: Vent'anni di Biennale 1954-1972.
Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.



L'adéquation de la forme à l'objet photographié fait de la prise de vue la traduction directe de l'œuvre. Avec André Morin, architecture, sculpture, exposition sont mises sur un même plan, celui de la photographie qui est réduite à sa plus simple fonction: montrer des volumes. La photographie se pose en prolongement de l'œuvre et révèle sa fonction documentaire dans un contexte d'apprentissage des formes.

Le travail post-photographique peut engendrer un changement de statut de la photographie; celle-ci passe alors du document à l'œuvre d'art. En effet, l'utilisation d'un autre médium pour transformer l'image ou encore la construction de séquences photographiques contribuent à affranchir la photographie du cadre de la documentation et à lui donner une valeur artistique. Gerhard Richter peint ses photographies d'exposition, métamorphosant ainsi la photographie documentaire en œuvre. Cette même démarche artistique s'observe lorsqu'on publie des photographies dans une revue ou un livre; les images sont sélectionnées et mises en relation afin de créer une organisation globale qui fait œuvre.

En construisant conceptuellement ses planches-contacts, Ugo Mulas évacue l'aspect de documentation de l'événement pour affirmer une pratique artistique fondée sur l'enchaînement d'images. Ces photographies ont un statut entre-deux, documents au moment de leur création, elles prennent le statut d'œuvre grâce à un travail de reprise par l'auteur de l'image.

Cependant certains photographes conçoivent leurs clichés clairement dans l'optique de créer une œuvre d'art: «j'ai toujours dit que je ne faisais pas de la <documentation>; j'essaie de faire une œuvre à partir d'une autre œuvre», affirme Guy Delahaye, laissant ainsi peu de doute sur la nature de la photographie.

La photographie, tout comme le document, demeurent des objets-trouvés qui, comme les archives, ne se conjuguent qu'au futur antérieur¹.

Magali Fontan et Mélissa Hiebler

¹ - Jean-François Chevrier, «Documents de culture, documents d'expérience», revue Communications numéro 79, 2006, éd. du Seuil, Paris.

² - Jacques Derrida, «Le futur antérieur de l'archive», Questions d'archives: colloque, Paris, 2-3 décembre 1999, Paris, éd. de L'I.M.E.C., 2002, 141 pages.



↑ 45a. Ugo Mulas, sans titre (portrait de Zoltán Kemény lors de la cérémonie de remise des prix), Biennale de Venise, juin 1964.

↓ 45b. Ugo Mulas, sans titre (portrait de Jean Dubuffet lors de l'inauguration de l'exposition de l'Hourloupe au Palazzo Grassi), Venise, juin 1964. Provenance: Tommaso Trini. Ugo Mulas: Vent'anni di Biennale 1954-1972. Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.





46. Reiner Ruthenbeck, Luftpumpen (Hommage à Schmela, le 15 décembre 1966, performance Manresa de Joseph Beuys), 15 décembre 1966.
↓ Provenance: Reiner Ruthenbeck Fotografie 1956-1976, Stuttgart: Edition Cantz, 1991.



171

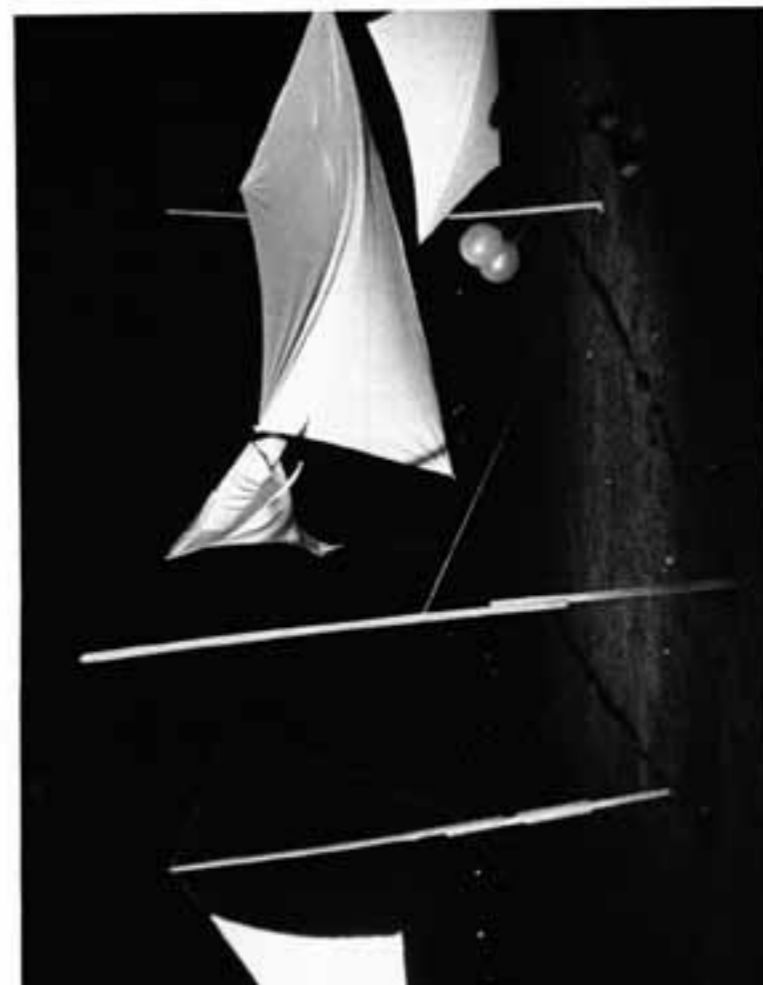
47. Reiner Ruthenbeck, Fettecke (Hommage à Schmela, le 15 décembre 1966, performance Manresa de Joseph Beuys), 15 décembre 1966.
↓ Provenance: Reiner Ruthenbeck Fotografie 1956-1976, Stuttgart: Edition Cantz, 1991.



Joseph Beuys Fettecke

48. Reiner Ruthenbeck, sans titre, (ZER0-Fest au bord du Rhin, Düsseldorf), Installation-sculpture mouvante de Günther Uecker la nuit, Düsseldorf, 1962.
↓ Provenance: Reiner Ruthenbeck Fotografie 1956-1976, Stuttgart: Edition Cantz, 1991.

75



Segel von Günther Uecker im Wind, rechts Schäferhund mit Luftballons

175

49. Photographe inconnu, sans titre (Françoise Billarant et François Morellet, Atelier Morellet, Cholet) 2 mars 2013.
v Provenance: photographie numérique de M. et Mme Billarant.



50. Photographe inconnu, sans titre (Dans l'atelier de François Morellet à Cholet avec Serge Lemoine et le couple Billarant). 2 mars 2012.
v Provenance: photographie numérique de M. et Mme Billarant.



↑ 51a. Anna Birgit, Nur Du, 1996-1997.
Provenance: photographie numérique réalisée à partir d'un tirage argentique dans les archives du Théâtre de la Ville, Paris



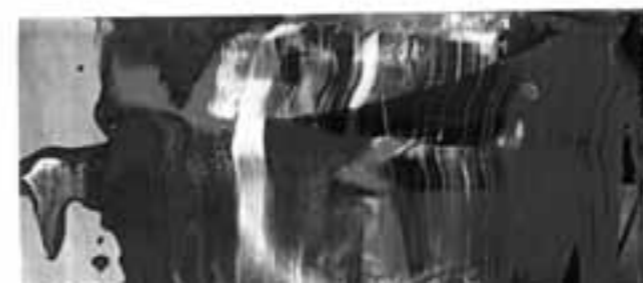
↑ 51b. Anna Birgit, Nur Du, 1996-1997.
Provenance: photographie numérique réalisée à partir d'un tirage argentique dans les archives du Théâtre de la Ville, Paris



↑ 52a. Anna Birgit, Ten Chi, date inconnue.
Provenance: photographie argentique numérisée: www.annabirgit.fr



↑ 52b. Anna Birgit, Vollmond, date inconnue.
Provenance: photographie argentique numérisée: www.annabirgit.fr





↑ 53a. Gerhard Richter, Museum Visit 197, 2011.
Gerhard Richter, Museum Visit 199, 2011.
Gerhard Richter, Museum Visit 201, 2011.
Gerhard Richter, Museum Visit 203, 2011.
Provenance: Gerhard Richter, Beirut. Köln: Verlag Walther König, 2012.

↑ 53b. Gerhard Richter, Museum Visit 189, 2011.
Gerhard Richter, Museum Visit 191, 2011.
Gerhard Richter, Museum Visit 193, 2011.
Gerhard Richter, Museum Visit 195, 2011.
Provenance: Gerhard Richter, Beirut. Köln: Verlag Walther König, 2012.



Vendredi 9. 11. 2011.

Françoise et Jean-Philippe,

merci d'être venus m'assister dans cette exposition
insistant à nouveau sur le fait, auquel vous participez. il manquait
malheureusement quelques amis dont l'avis m'importe mais vous êtes là.

Je dois retourner à Paris pour une journée de photos fait par le même
photographe, je réfléchis à quelques angles, pour information et comme support
pour la suite.

Je ne sais exactement ce que vous avez pensé de tout ça, mais je
suis content de "péter mon chapeau" qui malgré son titre est tout à fait
positif. Je ne voyais pas par les travaux viciés vos, je sais que ce n'est pas
votre cas, comme une critique des artistes auxquels je m'adresse, mais comme une
me de suite possible de leurs proportions.

vi là vi là vi là, nouvelle manière d'être dans 10 ans.

encore merci.

amitié à tous les deux

p.s. j'ai quelques difficultés avec la mise page, Philippe m'a aidé, il faudra
me donner plus de détails, le petit texte d'accompagnement est un peu court.

TITLE OF WORK: 105 AL SCATTER

DATE OF WORK: 2000

MATERIAL: ALUMINUM BLOCKS (HANDLE WITH GLOVES ONLY)

NUMBER AND CONFIGURATION: 105-UNIT SCATTER, ON FLOOR; 105
UNITS SPILLED FROM SHOULDER HEIGHT ONTO FLOOR

DIMENSIONS OF EACH ELEMENT: 1" X 1" X 1/16" (1.7CM X 2.5CM X 2.5CM)

ATTENTION CHERS PETITS ENFANTS: IL EST ABSOLUMENT
INTERDIT DE MANGER OU DE LANCER CES BLOCS

D'ALUMINIUM @carlandre

OVERALL DIMENSIONS:

VARIABLE

PLACE OF ORIGIN:

NEW YORK

DOCUMENTATION / AUTHENTICATION: THIS SHEET TO ACCOMPANY ALL
CHANGES OF OWNERSHIP. DO NOT PUBLISH OR DISPLAY THIS
SHEET.

DATE AND PLACE OF ACQUISITION:

2000, PAULA COOPER, INC, NEW YORK

SOURCE OF ACQUISITION:

ARTIST

METHOD OF ACQUISITION:

PURCHASE

PRESENT LOCATION:

FRANCOISE ET JEAN-PHILIPPE BILLARANT, PARIS

EXHIBITION HISTORY:

2000, PAULA COOPER, INC, NEW YORK

THIS WORK: RS2000-23

NEW YORK

2000

@carlandre

THIS SHEET:

NEW YORK

31 JAN 2001

@carlandre

↑ 54. Mélissa Hiebler, sans titre (Lettre de Claude Rutault à M. et Mme Billarant, 9 novembre 2011).
Provenance: Photocopie réalisée par M. et Mme Billarant.

↑ 55. Mélissa Hiebler, sans titre (Certificat de l'œuvre «105 AL SCATTER», Carl Andre, 2000).
Provenance: Photocopie réalisée par M. et Mme Billarant.

1
347

102

SANS TITRE

AVRIL MAI JUIN 1988

Bulletin d'Art Contemporain publié par l'A.C.R.A.C., Lille Fr.

LE COLE DES BEAUX-ARTS DE DUNKERQUE

JEUX DE MORELLE



UN AMERICAIN A MÖNCHENGLADBACH

JOSEPH MARIONI

Le musée de Mönchengladbach présente actuellement le peintre américain Joseph Marioni qui expose ainsi pour la première fois dans un musée européen.

Un ensemble de douze toiles monochromes de format quasi carré d'une dimension de deux à trois mètres de côté.

Même si ces monochromes renvoient immédiatement à tous ceux qui les ont précédés, de Rodtchenko à Yves Klein, et en particulier aux expressionnistes abstraits américains, Rothko, Newman, Pollock, et surtout Clifford Still, Marioni indique, dans l'interview que publie le catalogue, dans la similitude avec les expressionnistes abstraits est plus circonstancielle qu'intentionnelle.

S'ils constituent à l'évidence pour lui des références, il les considère cependant comme les derniers peintres romantiques se servant de la peinture comme véhicule de la transcendance. Entre eux et lui, il y a eu Brice Marden et Robert Ryman. De sorte que, pour Marioni, la nouvelle peinture doit révéler d'abord la pleine expression de la couleur, pas seulement le simple fait de la couleur mais comment la couleur fonctionne comme image.

Pour Marioni, l'objet c'est la peinture seule, libérée de toute information additionnelle figurative ou abstraite, car il s'interroge sur la fonction de la peinture comme couleur sur une toile tendue sur un châssis, puisque pour lui cette fonction est, telle qu'aucune autre chose au monde ne peut apporter.

Dans cette approche de la peinture, la couleur a un rôle essentiel puisqu'elle est l'essence de la peinture comme peut l'être le motier à une voiture. En ce sens Marioni dénonce aussi la domination du langage au XX^e siècle qui détruit toute possibilité d'autonomie des arts visuels que défend Marioni, peintre fondamental en cela qu'il envisage l'expression picturale comme une alternative au langage.

□ Joseph Marioni, peintures, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, catalogue, 52 pages, fr. couleur, textes allemand-anglais, 16 DM. (Voir calendrier page 4).



Vue de l'exposition J. Marioni, Museum Abteiberg, Mönchengladbach.



F. Morellet, Steel life 22°, Steel life 0°, Steel life 43°, 1987.



F. Morellet, Steel life 22°, 200 cm x 200 cm, 1987.

François Morellet se plait à indiquer en tête de sa biographie « 1926 Premiers jours à Cholet, France ». Cette mention débute une liste qui se poursuit par « 1950. Première exposition personnelle à Paris, 1952 Premiers systèmes, 1958 Premières répartitions aléatoires... » et qui indique ainsi le commencement de chaque phase de son œuvre.

Il semble cependant difficile d'admettre que François Morellet ait pu croire qu'il ait pu déterminer quoi que ce soit de sa propre conception.

Aussi la première ligne de sa biographie donne-t-elle le ton d'une œuvre trop souvent connue pour la rigueur que lui confère le recours permanent à la géométrie. C'est en effet depuis 1952 que Morellet a adopté un langage géométrique. Utilisant des formes simples, lignes, carrés, triangles, avec un nombre restreint de couleurs, il maîtrise l'acte de création en établissant un programme préalable, une règle du jeu dont le titre de l'œuvre sera l'exact résumé.

« J'ai pendant vingt ans environ », écrit-il en 1971, « produit avec beaucoup d'obstination des œuvres systématiques dont la ligne de conduite constante a été de réduire au minimum mes décisions arbitraires » (1).

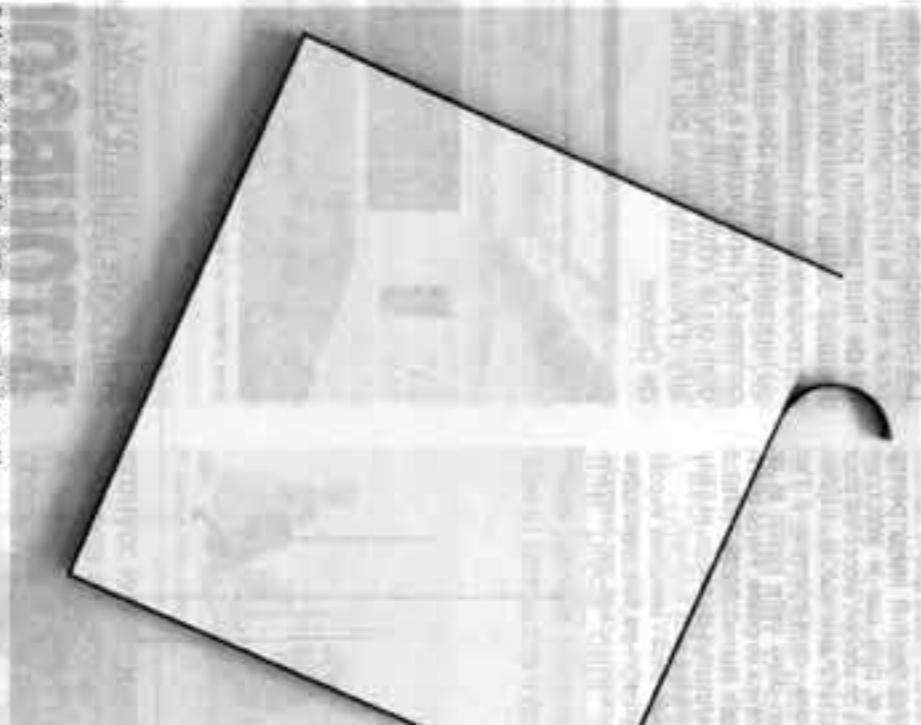
Dès cette époque il aura exposé en France, en Allemagne surtout, mais aussi en Suisse, en Hollande, en Italie, pour devenir l'un des rares artistes français d'aujourd'hui présents dans les collections publiques et privées françaises et étrangères les plus prestigieuses et être ainsi reconnu tant à l'étranger qu'en France.

Dénonçant une conception romantique de l'art, privilégiant une approche plus rationnelle, François Morellet a décidé de « limiter sa sensibilité d'« Artiste » » (1) même s'il a pu dire plus tard : « le véritable esprit constructiviste, optimiste, moderniste qui a été merveilleux il y a 70 ans, ce goût de la pureté, de la beauté, de la construction auquel j'ai tout de même probablement cru au début des années 50, tout cela ne me semble pas vraiment caractéristique de mon œuvre » (2).

Il y a cru donc et il précise avoir réalisé ses dernières œuvres « en atmosphère stérile, avec les mains froides et du matériel de précision » (3).

Morellet connu et reconnu comme un artiste géométrique et donc rigoureux, pour ses « bons et loyaux services dans le système de la peinture froide et pasteurisée » (2) laisse percevoir « un petit Mister Hyde, pas trop caché » et qui, dit-il, « a systématiquement ruiné mon sérieux et mes systèmes » (2).

Comme le ver est dans le fruit et poursuit un travail invisible, le « petit Mister Hyde » travaille depuis longtemps même s'il n'est arrivé que depuis peu à la surface :



F. Morellet, Steel life 22°, 60 cm x 60 cm, sur toile, sur pied, 1987.

aussi la dimension ludique est-elle assurément inscrite depuis l'origine propos de Morellet : c'est en tout cas ce dont témoigne ce texte de 1971 et la manière dont F. Morellet y définit non seulement ce qui caractérise l'œuvre d'art moderne (être vu, avoir un aspect inhabituel dans un contexte décoratif spécifique...) mais aussi quelles places reviennent au créateur et spectateur.

Cette dimension ludique est néanmoins manifeste depuis les « Premières séries » (1983) où l'artiste utilise des brindilles, des branches qu'il souligne et inclut ainsi dans ses œuvres : le hasard de la nature se confronte à l'ordre de la géométrie. Dans la « Géométrie dans les lignes » (1986), il va constituer un catalogue de positions étroites, à l'acide de gels blancs carrés et rectangulaires : la nudité anguleuse d'une absence peut plus dépourvue, est alors confrontée à l'évocation de figures d'opomorphes : et sans que la réalité de l'abstraction ne puisse être formée en douce, elle est totalement défigurée.

Les « Steel life » aux angles variables exposés à Dunkerque à l'Ecole d'Arts s'ils s'inscrivent dans le prolongement de cette coulée, rendent de manière non seulement un hommage à une catégorie de la peinture mais aussi à l'industrie qui marque le paysage dunkerquois, la sidérurgie. A vous donc, chers lecteurs, d'aller à Dunkerque car « le spectateur, encore Morellet, « le seul juge pour discerner l'art du non-art, le chef-d'œuvre, la cruauté... » (1). Allez vérifier si « les moins que rien » présentes consistaient « nouveaux culs-de-sac grands ouverts sur la voie royale de l'histoire universelle et jubilatoire » (3).

(1) « Du spectateur au spectateur ou l'art de débaler son pique-nique », 1971, p. 10, Morellet, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

(2) « Le système Morellet », interview par Daniel Souff, parue dans L'Écriture 1986.

(3) Projet de texte pour le catalogue de l'exposition de Dunkerque communiqué par François Morellet.

□ François Morellet, Ecole régionale des Beaux-Arts Georges-Pompidou, catalogue avec un texte de l'artiste (voir calendrier page 4).

57a. Sans titre (zonder titel, untitled, senza titolo, ohne titel, bulletin d'art contemporain publié par l'A.C.R.A.C.), dir. publ. Denis-Laurent Bouyer. Édité par La Madeleine: A.C.R.A.C. Lille (Association pour un Centre régional d'art contemporain), 1988-2001. ill. 40cm. Publié avec le concours de la Direction régionale des affaires culturelles Nord-Pas-de-Calais/Ministère de la culture, n°5 janvier/février/mars 1989.



n°5
SANS TITRE
ZONDER TITEL UNTITLED OHNE TITEL
JANVIER FÉVRIER MARS
Bulletin d'Art Contemporain publié par l'A.C.R.A.C.

ALERSEP, DE TOURCOING.

AVE MARIËN

RETROSPECTIVE A BRUXELLES

A en croire la liste des expositions personnelles de Marcel Mariën, il est clair qu'il a dû échapper au débat belge sur le « sexe linguistique » des artistes (1). En effet, les premiers mots de sa notice biographique peuvent fournir une explication plausible : « Né à Anvers le 29 avril 1920, de père wallon et de mère flamande (ou vice versa) ». Cette notice introduit le catalogue de la très riche exposition intitulée « Rétrospective des rétrospectives » que publie la Galerie Icy Brachot de Bruxelles sur les murs de la galerie comme sur les pages du livre, on peut parcourir un choix de l'abondante production de Mariën de 1937 à nos jours. Ce surréaliste, ami des plus grands et pourtant méconnu du grand public, utilise tous les procédés de ses pairs : objets, reproductions de tableaux modifiés et déformés, photographies, photomontages et surtout le collage. Si l'œuvre de Mariën appartient déjà à l'histoire, la regarder maintenant nous montre combien le surréalisme a ouvert des voies de l'art d'aujourd'hui, et que, si un artiste, de nos jours, s'exerce à exceller dans le mauvais goût, il est loin d'être le premier, tant Marcel Mariën a déboulé jeune dans l'art de la provocation. Une provocation encore vigoureuse comme l'attestent les nombreuses images lithographiques.

(1) Expression de Monsieur Roger Delvaeye, Commissaire Général aux relations internationales de la Communauté française de Belgique, au « Dialogue d'Art » à Bruxelles en mars 1987.

□ Marcel Mariën. « Rétrospective des rétrospectives », Galerie Icy Brachot, Bruxelles (voir calendrier page 4). Catalogue, 125 pages, nombreuses illustrations en noir et blanc et en couleur, textes de M. Marin, 750 FR.



Marcel Mariën, «Avec Duchamp et autre temps», 70 x 54 cm, 1973

NIELE TORONI:
« OUI, CE SONT MES EMPRIÈRES »

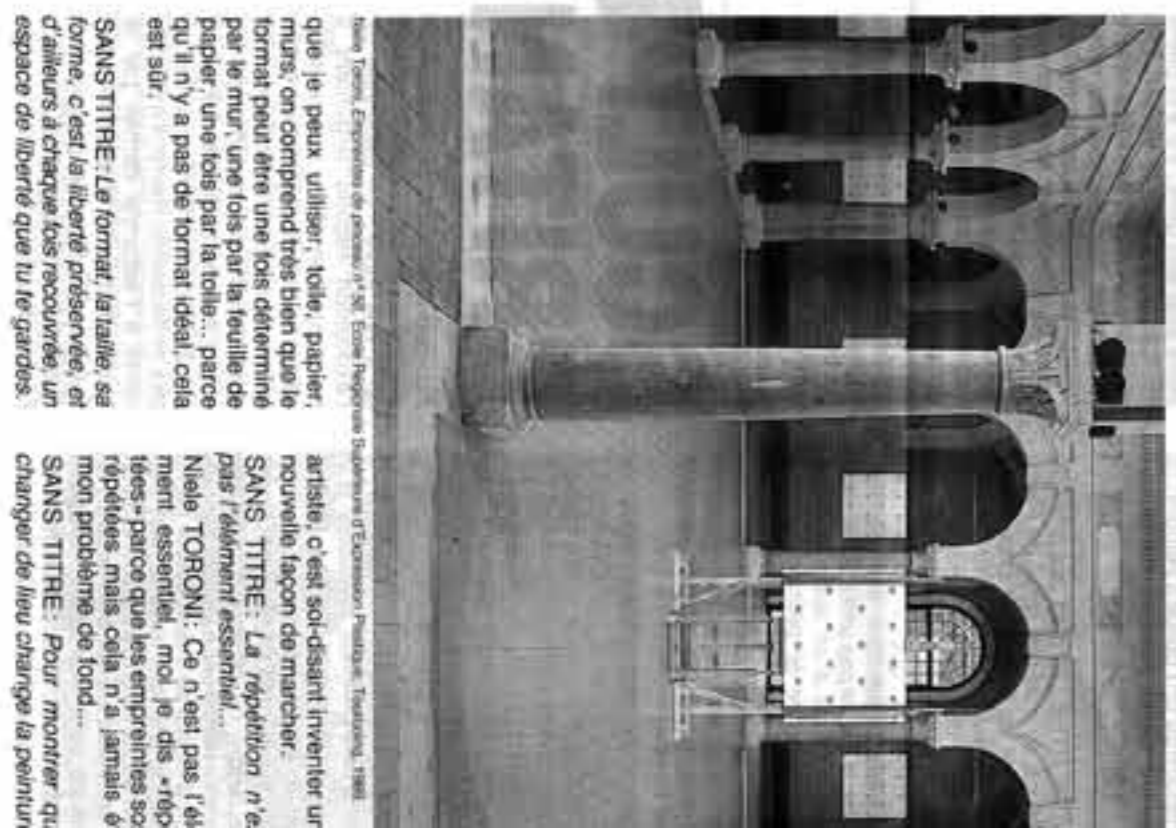
Depuis plus de vingt ans, Niele Toroni expose de galeries en musées des « empreintes de pinceau » à Tourcoing et à partir du 7 février chez Marian Goodman, à New York. On dit qu'il fait Et pourtant ce n'est jamais pareil. Il s'en explique dans l'entretien qu'il a accordé à SANS TITRE.

SANS TITRE : Niele Toroni, tu donnes à voir un « travail/peinture » qui depuis plus de vingt ans, répond à la définition suivante : « Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm ». Peux-tu me dire non « pourquoi » tu te limites à cette expression mais comment cela est advenu ?

NIELE TORONI : Je suis le contraire d'un conceptuel. Je veux dire simplement que je n'ai jamais mis une chose au point assis à une table avec un papier blanc et un crayon. Tout ce que j'ai fait en peinture, je l'ai fait en me plongeant dedans, disons en travaillant de la peinture, en l'essayant, comme ça, physiquement. J'en suis arrivé là vraiment par une pratique de peinture en essayant peut-être de peindre sans que la peinture ne soit qu'un véhicule à anecdote.

C'est un peu comme les 30 cm, les 30 cm ne tombent pas du ciel, ne tombent pas d'un raisonnement de mathématicien, je travaillais sur des papiers que je mettais au sol, j'y allais allégrement avec mon pinceau en essayant de garder une distance qui était toujours la même. Le lendemain matin, quand j'allais voir mes papiers, j'étais obligé d'en jeter neuf sur dix parce que la fatigue ou le fait que je n'ai pas la chance d'avoir le compas dans le bras, faisaient que les empreintes étaient trop rapprochées, les lignes filaient dans tous les sens et j'avais l'impression de retomber tout à fait dans une peinture gestuelle abstraite que je vomissais à l'époque. La définition, pourquoi je dis empreintes : on pourrait dire des taches de couleurs (quelque chose me gêne parce que je tachisme a une connotation bien précise), on pourrait dire des petits carrés mais ce ne sont pas des petits carrés. Ou est-ce que je fais, j'applique le pinceau, ça c'est sûr parce que je veux bien qu'on voit qu'il n'y a pas de geste, quand on parle de geste, ça veut dire une trace qui est laissée, qui souligne le texte. Je ne fais pas trace, il faut que cela soit clair, le pinceau je l'applique, je ne le tire pas sur la surface, j'applique le pinceau pour qu'il laisse sa trace mais comme l'indique le vocabulaire : « appliquer veut dire mettre une chose sur une autre pour qu'elle y adhère ou y laisse une empreinte ».

SANS TITRE : La définition est comme une formule mathématique : des lors qu'il est dit « à intervalles réguliers de 30 cm » cela implique la disposition en quinconce des empreintes, sinon elles ne sont plus à 30 cm... Cependant chaque travail/peinture est différent parce que la définition « elle dit tout et ne dit rien » et elle ne veut rien dire, en particulier elle est muette volontairement sur la limite et sur le format. Et ce format n'est pas fixe. C'est le non-dit de la définition.



Niele Toroni, Empreintes de pinceau, n° 50, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suisse, Tourcoing, 1988

NIELE TORONI : Si je laisse la définition ouverte, si je dis : « appliquees sur la surface donnée ou sur un support donné », j'indique les supports que je peux utiliser, toile, papier, murs, on comprend très bien que le format peut être une fois déterminé par le mur, une fois par la feuille de papier, une fois par la toile... parce qu'il n'y a pas de format idéal, cela est sûr.

SANS TITRE : Le format, la taille, sa forme, c'est la liberté préservée, et d'ailleurs à chaque fois recouverte, un espace de liberté que tu te gardes.

artiste, c'est soi-même inventer un nouvelle façon de marcher.

SANS TITRE : La répétition n'est pas l'élément essentiel...

NIELE TORONI : Ce n'est pas l'élément essentiel, moi je dis « répétées » parce que les empreintes sont répétées, mais cela n'a jamais été mon problème de fond...

SANS TITRE : Pour monter qu'on change de lieu change la peinture

PRESENZA TITOLO RS 1989 A.C. Lille France

EINTES...

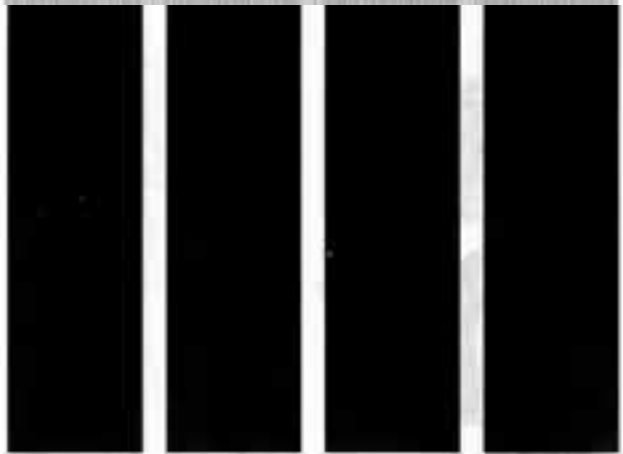
- le problème des conditions d'exposition et la manière dont elles influent sur l'œuvre - Il est mieux venu que la peinture ne change pas, même dans son format.

Niele TORONI: C'est intéressant mais je n'y crois pas du tout parce que, et je le dis un peu brutalement, ce serait figer le travail sur ce qui serait le format idéal, le chef-d'œuvre. Or, le fait que je ne crois pas qu'il y ait de chef-d'œuvre fait que je ne crois pas au format idéal; et je ne vois pas lequel j'aurais pu choisir.

J'aurais pu faire une seule toile et me trimballer toujours avec celle-là: ce ne serait pas du tout essayer de montrer et ce qui se passe en pei-



Jean-Philippe MATTEH / Marc GASK



EDITO

TROP TARD (2)

La rédaction prie ses lecteurs de l'excuser du retard avec lequel paraît ce numéro. Des raisons techniques indépendantes de sa volonté ne lui ont pas permis de respecter la date de parution initialement prévue.

SANS TITRE, février 1989.

SANS TITRE

Parallèle quatre fois l'an.
Édité par l'A.C. P.A.C. (Association pour un Centre Régional d'Art Contemporain), 45, avenue Albert F...
F 99110 LA MADELEINE
Jeune sociale, 32, rue de l'Alsace-Lorraine, F 98002 LIÉGE
Publié avec le concours de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Nord-Pas de Calais-Ministère de la Culture et du Conseil Régional Nord-Pas de Calais, et la soutien de X.Z.A. les communicants, des entrepreneurs et de DOCUMENTS SERVICES. Imprimé.

L'association tient à remercier Madame Maruette HIEPRIENS et la Galerie VEGGA à Liège, qui elle-même ainsi que Monsieur Jacques TARDYAT qui dirige la Société SOLIMOD à Lille pour la confiance qu'ils lui ont manifestée et le soutien qu'ils ont apporté à ce numéro de SANS TITRE.
Rédaction: Denis-Laurent BOUYER, Genevieve-Marianne VANHERSEL
Contact collection: coordination: G.-M. VANHERSEL
Correspondants Nord-Pas de Calais: S. FEREY
Diffusion, promotion: R. KIENL
Relations publiques: P. BOULGHELET
Photo: Galerie Ivy Brachot Bruxelles, Ecole Régionale Supérieure d'Expression Plastique Tourcoing, Galerie Micheline Swaliger Anvers, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MIJUKVA) Anvers, Koninklijk Kunstmuseum, Musée des Beaux-Arts Tourcoing, Galerie Maerl-Rhinoux Bruxelles
Réimpression graphique: X.Z.A., 20.51.50.50
Photocomposition/Production: DELERUE Yves S.A., 20.56.74.74
Imprimé par: DOCUMENTS SERVICES
95, Boulevard Carnot, 59800 Lille
Directeur de la publication: Denis-Laurent BOUYER
Dépôt légal: Janvier 1989.
I.S.S.N. : 0888-8411

Sur une note gratuite, Le bulletin sera envoyé sur simple demande et contre une participation aux frais d'envoi de 25F par an.
PROCHAIN NUMERO EN AVRIL

SUITE DE LA PAGE 1

NIELE TORONI

SANS TITRE: Tu as souvent dit: «Ce travail est le fait de Toroni, mais ce travail peut être le fait de n'importe qui, appliquant systématiquement (intervalles de 30cm) un pinceau n° 50 sur le fond blanc (plastique, papier, mur, toile...)». Les empreintes de pinceau n° 50... ne sort donc pas de Toroni, mais «partois» le fait de Toroni; tu retournes en quelque sorte qu'elles soient ta signature. Or, tu es le créateur du processus, et celui qui le refait à ton insu serait au mieux un copieur (ce qui est d'ailleurs de l'ordre de la peinture, comme le sont les copies d'époque...).

Niele TORONI: Mais, si je ne signe pas, je ne dis pas que ce n'est pas moi qui l'ai fait: il y a une affiche avec mon nom, un carton d'invitation... au point que, et je l'ai toujours dit, quand il y a mon nom, quand c'est une expo Toroni, les empreintes sont toutes faites par moi. Je ne fais pas comme Sol LeWitt qui délègue son pouvoir à son assistant. Et le jour où je ne le ferais plus, il n'y aurait plus d'expo Toroni. Ecoule, si j'arrive ici, et si je vois trois empreintes dans un coin, je dis bravo, tu as trois empreintes de pinceau n° 50 et, il pourrait être écrit en dessous travail de Jacques Charlier. - Il a fait des empreintes aussi bien que moi, par exemple au-dessus de son lit; et je lui ai dit, Jacques, tu as raison mais tu n'as pas un Toroni, tu as des empreintes de pinceau n° 50... travail de Charlier.

SANS TITRE: La méthode, elle l'appartient d'une certaine manière... Niele TORONI: Parce que j'étais intéressé par Pollock, j'aimais bien l'all-over, j'aimais bien la cassure du format... J'aimais bien Piero della Francesca et je l'aimais toujours, il est le seul qui dépasse l'anecdote et l'histoire qui ont l'obligé à peindre; ça devenait de la peinture parce que c'est simple et ça dépasse les structures.

SANS TITRE: Tu n'as pas refait du Pollock, tu n'as pas refait de Piero, tu as fait du Toroni. Et choisissant une expression radicale, tu dis de la peinture qu'elle est image, que l'image reproduit la société, qu'elle est complexe, que d'une certaine manière la peinture est réactionnaire. N'est-ce pas une position politique? Tu dis à un autre moment, pour faire de la peinture il vaut mieux ne pas être artiste. Tu es même employé cette formule terrible: «Les artistes et les escargots bavent, seuls les artistes vendent leur bave».

Niele TORONI: Excuse-moi, la trouves-tu fautive, complètement? Réponds-moi: est-ce que tu trouves cette formule tout à fait fautive? SANS TITRE: Tu revendiques la lucidité. «La seule grande force c'est la lucidité, essayons d'être un peu lucide et de faire de la peinture». Comment la vois-tu cette lucidité pour l'artiste dans la situation de l'art d'aujourd'hui?

Niele TORONI: Essayer d'être lucide, essayer de ne pas jouer le côté inspiré de l'artiste qui voudrait ne rendre de compte à personne qu'à lui-même; être vigilant par rapport à ce qui se passe autour parce que l'artiste qui travaille sait très bien où il s'inscrit, pourquoi il fait ça et comment il le fait. Mes pères en-mis ce sont mes chers collègues artistes... Je suis peut-être passésiste, j'ai peut-être arrêté d'aller au



Niele Toroni, Exposition de janvier 1988 - Architecture P. David (Museum Schwager)

cinéma, reste qu'il me semble qu'aujourd'hui le plus actuel c'est Godard parce que c'était le seul lucide vis-à-vis de ce que peut être le cinéma et ça me lui est pas tombé du ciel.

Au temps où il n'y avait pas encore les grands reporters photographes tous les événements (rajuignés étaient représentés par des dessins dans les journaux. Et cela revient actuellement. Le gars qui dessine le drame ou le bombardement ça doit plaire plus aux gens: il y a la prime au mérite. - Il faut le faire!». Les gens ne savent pas que très souvent ils seraient très doués s'ils achetaient les petits bouquins où l'on apprend à dessiner trois pommes en trois mois, un nu en six mois. Tout le monde en s'exerçant un peu y arriverait. Ils arrivent tous à taper sur un minitel, c'est quand même déjà difficile. Ils pourraient apprendre à dessiner. Et, ce qui les sidère toujours, c'est ce qui les sidère dans l'autre sens dans mon travail. Ils pensent que ce n'est pas sérieux

mais, c'est qu'on de voir une figure ou un ar SANS TITRE: entre ce que tu peinture, à l'histoire qu'elle red'expression que Niele TORONI corrélation entre que j'ai fait. SANS TITRE: du «système de Niele TORONI qui vit sur deux traveux, ce n'est exemple le fait vouloir être art quelque chose, contexte qui espais de raison voir au nom de toujours que l'os, j'aimerais quand je fais m'assieds à l'piquer le tric qu

SCULPTURE BRITANNIQU

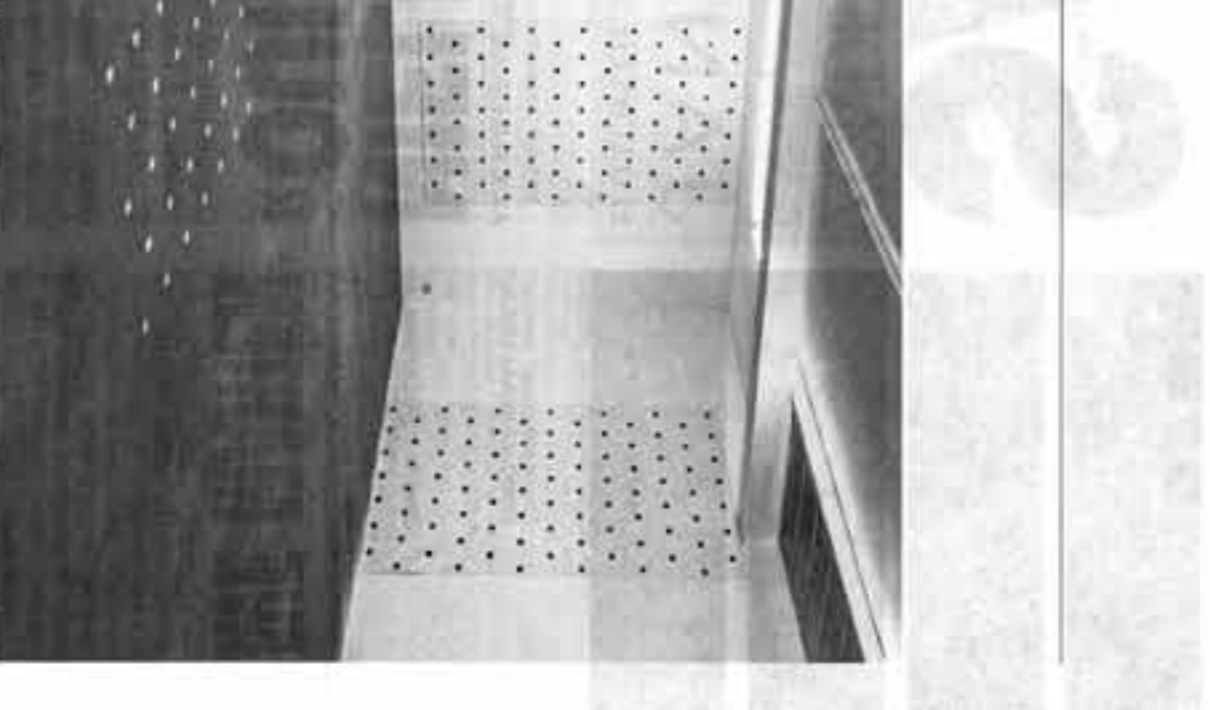
Pourquoi la sculpture britannique a-t-elle connu un tel essor des années 50 à nos jours? Le catalogue de l'exposition répond largement à cette question. On y insiste entre autres sur le rôle joué par un enseignement intégrant la tradition mais aussi ouvert aux expériences les moins conventionnelles. Le projet est de Françoise Colman, conservateur au Musée du Havre; il a été présentée à l'autorisme dernier par le Musée du Havre, le Musée-Ancien Evêché d'Evreux, le groupe normand d'Architecture et de Création, l'école d'Architecture de Norman-

die. A Anvers, l'exposition; et l'étage d'une palette rama à des art trouve l'écho Craeg, Deacon d'autre part, de souvent ancien heureusement peut être vu ailleurs de mieux mes cette intense Manche.

«La sculpture Anvers (voir calen

Documentaire
A.C. Lille France
1989

Jeune de l'archive page 21



On sent bien le lien dénonces quant à la foire de l'art, quant à présente et l'axe privé est le lien.

Il y a sûrement une e ce que je suis et ce Cette dénonciation p l'art...

C'est un système s privilégiés mons- pas le seul; par de se dire artiste, de tiste avant de faire 9. On vit dans un t ce qu'il est. Il n'y a de ne pas vouloir le ce qu'est l'art; je dis que je joue aux car- n jouer aux cartes, un poker, quand je a table, je me fais j'ai dans la poche si

je joue comme un artiste. Alors, j'essaye de jouer au poker comme un gars qui joue au poker, sans oublier qu'il y a les données qui sont celles du jeu: si je perds, j'ai beau dire: je suis l'artiste, les autres rigolent et disent: « Bravo l'artiste, passe à la caisse ». Voilà pourquoi, j'essais d'être peintre avant d'être artiste. Parce que finalement l'important, en peinture, c'est toujours ce qui est donné à voir.

Le 16 janvier 1989.

Nicole TORONI, « Exposition », ERSEP, Tourcoing, (voir calendrier page 4)

58. Sans titre (zonder titel, untitled, senza titolo, ohne titel, bulletin d'art contemporain publié par l'A.C.R.A.C.), dir. publ. Denis-Laurent Bouyer. Édité par La Madeleine: A.C.R.A.C. Lille (Association pour un Centre régional d'art contemporain), 1988-2001. ill. 40cm. Publié avec le concours de la Direction régionale des affaires culturelles Nord-Pas-de-Calais/Ministère de la culture, n°10 avril/mai/juin 1990.

57b. Sans titre (zonder titel, untitled, senza titolo, ohne titel, bulletin d'art contemporain publié par l'A.C.R.A.C.), dir. publ. Denis-Laurent Bouyer. Édité par La Madeleine: A.C.R.A.C. Lille (Association pour un Centre régional d'art contemporain), 1988-2001. ill. 40cm. Publié avec le concours de la Direction régionale des affaires culturelles Nord-Pas-de-Calais/Ministère de la culture, n°5 janvier/février/mars 1989.



Philippe Favier, Le crabe aux yeux de métal/vis, 1985, neu-tours sur fond de boîte de conserve, 82 x 110mm, M.L.I.S., Valenciennes, 1989.

Une autre caractéristique des gravures de Favier est leur petite taille, laquelle va de pair avec la minutie et la docilité: "J'ai aimé les petits gestes de l'écriture, mes dessins n'exigent pas plus de mouvement qu'un coup de dés" (1). La perfection, qui s'est imposée à l'artiste plus qu'il ne l'a voulue, le choix de la figuration narrative, de la gravure et plus encore de la peinture sur verre distinguant totalement Favier des autres artistes de sa génération sans pour autant qu'il soit l'héritier direct des grands Graveurs du XIXème siècle. Tout cela fait de Philippe Favier un artiste singulier.

(1) Entretien de Philippe Favier avec Françoise-Clairie Piron, *Flash Art*, août 1988.

Philippe Favier, Musée du Dessin et de l'Estampe Originale du Quai de la Gare, Lille, Catalogue, 1989 page 250 illustrations, Musée de D. Arasse, 2001 FF.

MALICIEUX FAVIER!

C'est en 1981 que Philippe Favier, alors âgé de 24 ans, expose pour la première fois. Il commence par utiliser le bic avec lequel il requiesse de minuscules dessins qu'il découpe et qu'il va ensuite coller directement sur le mur. A partir de 1985, il use d'un nouveau support: des morceaux de verre qu'il peint et grata. Au dessin et à la peinture s'ajoute la gravure à laquelle Favier s'est intéressé avant même d'avoir quitté les Beaux-Arts.

Le Musée du Dessin et de l'Estampe Originale de Gravures a privilégié cet aspect de l'activité de l'artiste puisque il présente jusqu'au 3 juin une rétrospective de l'œuvre grave.

La production de Favier est abondante. Les techniques utilisées sont celles de l'auteur sur cuivre ou sur zinc, de la poterie sèche et plus rarement la lithographie et la gravure sur bois. Le jeune artiste s'attache aussi à graver des fonds de boîtes de conserve. Il les marbrait et les aplaudit, mais le fer blanc conserve toutes les marques de son origine: celles-ci seront donc présentées sur l'estampe.

Le sujet, que Favier choisit de traiter sur ces cercles et ces rectangles de métal, est souvent en rapport avec ce qu'a pu contenir la conserve ainsi: "Le crabe aux yeux de métal/vis" ou encore la suite "Capitaine Coucou", allusion au Capitaine Cook, célèbre marque de maquerons en conserve.

Aventures, légendes, personnages, paysages... les thèmes qu'aborde le graveur sont très variés. L'artiste abéolonne aussi les danses macabres et les scènes érotiques: la mort et l'amour. Ainsi, au-delà des séries: les peintures d'humour, l'anglaise, transpirant, donnant une note plus grave à l'œuvre.

Philippe Favier, Musée du Dessin et de l'Estampe Originale du Quai de la Gare, Lille, Catalogue, 1989 page 250 illustrations, Musée de D. Arasse, 2001 FF.

SANS ZONDER TITEL UNTITLED

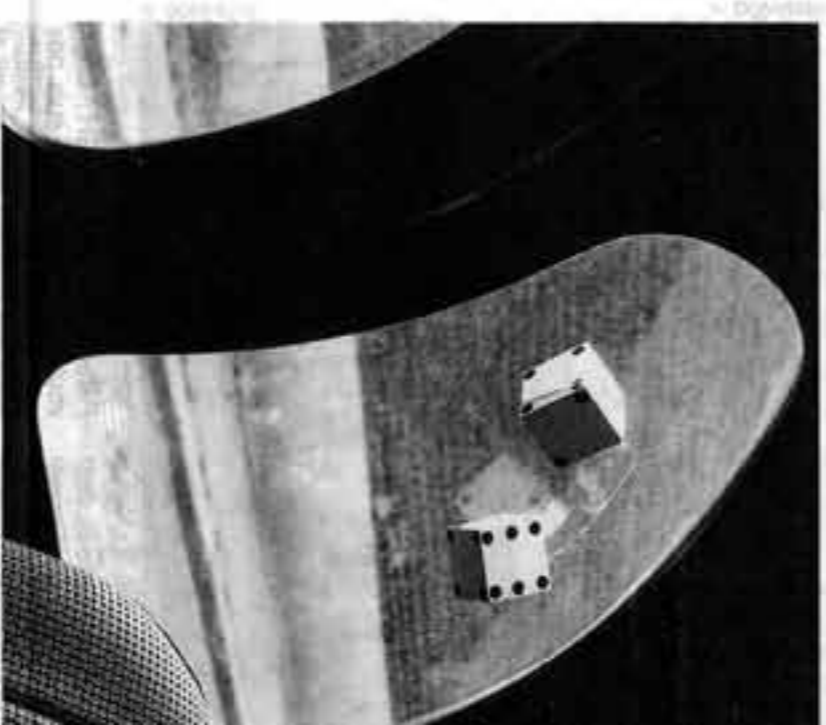
AVRIL - MAI

Bulletin d'Art Contemporain P

INTERVIEW AVEC

PETER DOWNSBROUGH UNE PRESENCE DISCRETE

Peter Downsbrough est un artiste américain né en 1938 de livres d'artistes dont une bonne partie en France. regretter sa présence par trop discrète. Ce printemps d'une commande publique de la Ville de Rennes do



Peter Downsbrough: *Over Peter*, 20V, 1982.

SANS TITRE: Concernant votre travail, qui remonte aux années soixante-dix, les textes sont peu nombreux. Et vous n'avez pas jusque-là donné d'interview, Aussi, pourriez-vous d'abord rappeler les différentes étapes de votre travail.

Peter DOWNSBROUGH: J'ai commencé avec les deux lignes parallèles en 1969-1970: juste avant cela, j'avais fait des sculptures avec du métal, avec du plâtre, avec un peu de tout... Pour de nombreuses raisons, j'avais décidé d'arrêter et j'ai écrit le manuscrit des livres "Notes on location". Dans ces livres, il y a des mots et des lignes, et j'avais décidé de faire quelque chose avec le matériel, l'élément qui joue sur le lieu. J'avais fait des études d'architecture et je suis toujours intéressé par l'architecture et l'espace. Lorsque les manuscrits ont été publiés en 1972-1973, j'avais déjà réalisé les premières pièces avec les

deux lignes dans l'espace baguettes, en bois à en métal pour l'extérieur aussi les deux le papier, ce que l'on beaucoup des livres qu'à l'époque. Le livre, sont un autre aspect c dans lequel on peut J'ai continué à employer éléments sans utiliser pendant toute une jusqu'en 1977 environ élargi mon vocabulaire d'autres éléments c des, parce que les éléments aussi par deux et intéressé par la dualité commencé alors à graver sur les dés, et, pendant temps-là, je n'ai considéré comme objet grav Les dés, on peut les jouer avec. J'ai fait ce dant quelques années jamais abandonner lignes. Petit à petit, je suis passés à mélanger tout

SANS TITRE

SENZA TITOLO

Publié par l'A.C.R.A.C., Lille France N° 10
21 - JUIN 1990

GH: CRETE

1940 qui expose en Europe et en France depuis 1972. Il a publié une trentaine Pourtrant, il est l'un des artistes les moins connus de sa génération. On peut , il expose à Paris, à la Galerie Sylvana Lorenz. Début mai, la mise en place a été achevée : elle couvra la façade aveugle d'un immeuble.



P. DOWNSBROUGH

face : deux l'intérieur, leur. J'ex-ignes sur voit dans ue j'ai faits ses pages le l'espace travailler. employer ces er les mots période, i. J'ai alors re, utilisé omme les s fonction- que je suis que je suis des mots. J'ai com-ant tout ce déré le mot é sur le dé, lancer et travail pen-ées, sans des deux commen- cela : les

tiges, les tubes dans l'espace, beaucoup plus compliqués à art- culier que les deux lignes avec le texte. J'ai fait très peu de pièces sans texte.

SANS TITRE : Avez-vous pensé au poète français Stéphane Mallarmé, lorsque vous avez utilisé les dés, et en particulier au poème intitulé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" ?

Peter DOWNSBROUGH : Je n'étais pas au courant de tout ce qui concerne le coup de dés de Mallarmé. C'est un peu par hasard que je suis tombé sur Mallarmé lorsque j'ai travaillé avec les dés. Le nom du jeu de dés, c'est le hasard (1), ça com- plique le poème, je n'ai jamais trouvé quelqu'un qui a écrit sur ce point-là. Je n'ai pas fait davan- tage de recherche là-dessus mais cela m'intrigue beaucoup. J'avais lu un livre sur les dés et il mentionnait que le nom du jeu de dés, en Angleterre, c'était le "hasard", et je suis convaincu que

Mallarmé le savait. A l'époque, le grand jeu dans les casinos, c'était le hasard. On jouait au hasard. Si on sait cela pour lire le poème, ça donne d'autres possibilités.

Dans le travail avec les dés, il y a d'abord deux éléments dans un espace mental, dans un espace réel, dans les deux en même temps. Il y a deux possibilités de "jouer" avec les dés dans le mar- ché de l'art : il y a la possibilité A où le dé reste un multiple, on joue, on lance les dés et les deux faces qui apparaissent détermi- nent le prix ; et l'autre possibilité B, si quelqu'un veut acheter les dés comme œuvre d'art, pas comme multiple mais comme ori- ginal, il peut les acheter pour une certaine somme et, après, il a le droit de reproduire ces dés pour regagner l'argent. C'est une pièce qui existe vraiment comme une espèce de lecture critique du marché de l'art. Il y a plusieurs paires de dés qui ont été réal- isées ainsi que quelques mul- ti-ples. J'ai fait une pièce pour Le Consortium à Dijon, qui a été mise en vente dans une librairie avec une petite règle du jeu. C'est vraiment comme un jeu, mais c'est aussi un jeu avec le marché de l'art.

SANS TITRE : Pouvez-vous pré- ciser le choix des mots que vous utilisez ?

Peter DOWNSBROUGH : Le choix des mots, c'est un peu le hasard... Soit c'est quelque chose de philosophique, soit c'est quelque chose de politique ou un geste ou un mot tiré du contexte d'une phrase. Pour moi, un mot, c'est un objet. Une lettre aussi est un objet. Chaque per- sonne a une idée d'un mot mais ce n'est jamais exactement la même idée.

SANS TITRE : Prenons l'exem- ple de l'une des œuvres expo- sées à Paris dont le titre est : "CONFLICT / OF A". Doit-on lire

les éléments ensemble ou les éléments séparés ?

documentation

«La photographie est en effet à la fois entre science et art, enregistrement et énonciation, indice et icône, référence et composition, ici et ailleurs, actuel et virtuel, document et expression, fonction et sensation. Alors que le chemin vers l'être (le <est>) est ponctué d'exclusions (de <ou>), il importe de penser comment les singularités de la photographie résident dans ses façons de mélanger, d'allier, voire de métisser, des principes hétérogènes».

André Rouillé, La Photographie. Entre document et art contemporain, Gallimard, coll. Folio essais, 2005 p.258.

2.3 De l'archivage

«Je crois que le concept d'archive n'est pas tourné vers le passé contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser. La mémoire, c'est la question de l'avenir, et pour l'archive, c'est toujours le futur antérieur qui, en quelque sorte, décide de son sens, de son existence.» Jacques Derrida, «Le futur antérieur de l'archive» in *Questions d'archives: [colloque]*, Paris, 2-3 décembre 1999]

Le terme de document n'est qu'un format qui prend la forme du message qu'il contient. Ainsi, l'archive est un document qui demande à être actualisé par sa consultation et son inscription dans une série (un fonds par exemple). Isolée, l'archive photographique revêt le statut de document, livré aux interprétations en tous genres. Ainsi se constituent des fonds d'archives comme mémoire numérique d'une exposition par exemple: la *documenta* crée une base de photographies de Günther Becker afin d'introduire de la temporalité au sein de ce corpus (l'intérêt de ces photographies augmente avec l'éloignement temporel). Le document retrouvé, c'est-à-dire identifié (Où? Quand? Comment? Pourquoi?) se constitue alors en archive et révèle la croyance en la fidélité et l'authenticité des photographies lorsqu'il s'agit de témoigner du passé, c'est-à-dire une permanence transculturelle.¹ C'est pourquoi il semblerait que le terme d'archive ne soit applicable à des documents qu'après leur redéfinition par des utilisateurs différents de ceux qui sont à l'origine de leur production. Nous parlerons plus volontiers de base de données ou de bibliothèque pour qualifier les archives privées des collectionneurs Billarant. De même, arrivant à la fin du processus photographique, comme un aboutissement, le montage d'images réalisé par le photographe permet de recréer le spectacle. Archive du spectacle, le livre serait alors l'exemple d'un fonds d'archives publié.

La série a cela de pratique qu'elle joue le rôle d'environnement discursif dans son format même. C'est cet environnement qui donne à l'archive sa valeur documentaire et artistique. Cela suppose donc un tri. Ce qui est à l'œuvre dans le processus d'archivage, ce sont des mouvements d'expansion et de contraction qui prouvent à quel point les documents qui entrent dans les archives changent de statut ce faisant. L'archive est donc plutôt un méta-format, qui, avant même l'entrée des documents dans les archives, en déterminerait la nature. Autrement dit, contrairement à un postulat couramment admis, le contenu des archives ne s'impose pas de lui-même. Paradoxalement, ce n'est pas un discours qui s'incarne dans une forme mais plutôt une forme qui va déterminer le message, le contenu.

Le moment de l'archive est le «moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique», le moment d'«une écriture»², le moment historique de la transformation des documents en monuments, rajoute Michel Foucault, dans son ouvrage sur les mouvements de l'histoire³. L'actuel enthousiasme face aux stratégies de conservation des documents découlerait d'une prise de conscience du temps, d'un vieillissement, d'une obsolescence accélérée, et d'un renouvellement permanent des supports matériels - on pense notamment au passage au numérique. Le travail sur les archives qui débute entre les années 1980 et 1990 est le reflet de cette prise de conscience. Inventée au XVIII^e siècle, recontextualisée au XIX^e, l'archive atteint sa fonction indicielle au XX^e siècle, celle de témoigner, conserver, prouver⁴. Certains critiques assimilent cet engouement pour l'archive et le document au contexte post-moderne⁵. Derrida évoque quant à lui «un désir irrépressible de retour



Reiner
Ruthenbeck
Zero-Fest auf
den Rheinwiesen
in Düsseldorf-
Oberkassel,

¹ 59. Reiner Ruthenbeck, sans titre, (ZERO-Fest au bord du Rhin, Düsseldorf), juin 1962. Provenance: l'AFORK, *Fotos schreiben Kunstgeschichte*, Cologne: Dumont Verlag, 2007.

à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu», «un mal d'archive». En rassemblant des signes, la politique des archives donne une orientation sur l'histoire et sa signification. C'est dans ce contexte que s'inscrit notamment la création de l'AFORK à Düsseldorf (2003) rassemblant aujourd'hui trente-neuf des photographies documentaires de Ruthenbeck. Œuvres d'art éphémères et expositions ne seraient aujourd'hui que légende sans le second souffle que leur offre l'archivage. L'exemple d'Ugo Mulas souligne quant à lui l'acte créatif que peut devenir l'archivage: en mémorisant la photographie qui archive l'exposition, la démarche plastique du photographe reflète une plus vaste réflexion tautologique et processuelle.

Les photographies archivées représentent une alternative et un autre outil pour aborder l'histoire, les œuvres. Cependant, dans un mouvement paradoxal, elles risquent de retrouver leur statut de document du fait de leur faible accessibilité: en effet, comme le pointe Paul Ardenne⁷, l'esthétique de la consultation pourrait bien remplacer l'esthétique de la contemplation: à l'heure du numérique, le graffiti qui se penche sur ces questions depuis les années 1980 pourrait bien ouvrir d'autres perspectives dans l'approche des œuvres fragiles, éphémères ou difficiles d'accès.

Antoinette Jattiot et Mélissa Hiebler



↑ 60. Michel Foucault, L'archéologie du savoir. Paris: Éditions Gallimard N.R.F., 1969.

61. Mélissa Hiebler, Archives de la collection Billarant, 20 février 2013.
↓ Provenance: photographie numérique réalisée par Mélissa Hiebler



¹ - Jean-François Chevrier, «Documents de culture, documents d'expérience», revue Communications numéro 79, 2006, Éd. du Seuil, Paris.

² - Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Seuil, 2000. p. 209.

³ - Michel Foucault, L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 2008. p.14-15.

⁴ - Luc Baboulet, «Du document au monument. Quelques jalons pour une histoire de l'architecture.», The Need to Document. Zürich: JRP/Ringier, 2005.

⁵ - On peut penser à «l'utopie documentaire» qu'évoque Michel Poivert dans La photographie contemporaine.

⁶ - Jacques Derrida, Mal d'Archive: une impression freudienne. Paris: Galilée, «Incises», 1995. p.142.

⁷ - Paul Ardenne, Actes de l'exposition «Artifices» de 1996, Laboratoire d'art

Chapitre 3: RÉCEPTION

3.1 La photographie contribue à la création d'une identité

L'exposition de l'art, ce constat n'est pas nouveau, est un producteur et réflecteur d'identités individuelles et communes. Le photographe cherchant à immortaliser une exposition doit ainsi prendre position, peut mettre en question, souligner ou même faire ressortir un projet identitaire.

Les photographies que produit Jean Collas en 1937 du Musée de la littérature, exposition organisée par la Bibliothèque Nationale, sont emblématiques de la mise au service du médium de l'exposition aux nationalismes divers en Europe entre-deux-guerres. Initié à l'occasion de l'Exposition internationale des Arts et Techniques, le Musée de la littérature présentait les figures illustres de la littérature française ainsi que la création littéraire actuelle dans l'ensemble du pays. La publication éditoriale qui s'appuie sur les photographies de Collas, met en avant, dans un climat d'affrontement des nations de plus en plus accrue, la vitalité de la littérature française contemporaine.

Dix-huit ans plus tard, le photographe Günther Becker prend en photographie l'exposition *documenta*, qui a lieu en 1955 à Kassel, ville en Allemagne de l'Ouest. Créées à un moment où la jeune République Fédérale cherche la réintégration auprès des nations occidentales, les photographies de Becker témoignent de la volonté d'affirmer un nouveau départ du paysage artistique allemand. En rendant de manière minutieuse les textures des murs dénudés dans les salles détruites où sont exposés les maîtres modernes, Becker rappelle la barbarie du national-socialisme et le dénigrement de l'art moderne tout en montrant les «cicatrices» d'une société à la recherche d'une nouvelle identité culturelle.

En 1964, Ugo Mulas photographie de manière autonome la Biennale de Venise, envahie par les artistes new-yorkais, afin de révéler toute l'effervescence artistique de cette époque. Le premier artiste américain primé, Rauschenberg, nous est présenté dans un fauteuil aux allures de trône au sein du portfolio de *Domus*. Face à lui, Ugo Mulas ne délaisse guère les artistes italiens et photographie de manière similaire l'artiste Lucio Fontana qui sera investi deux ans plus tard. Cette présentation met alors en exergue un axe «New-York-Rome» désiré par le photographe. L'identité artistique s'affirme au travers d'un modèle corporel: les deux artistes sont tous les deux statufiés et mis au même niveau, soulignés par la confrontation présente dans la pagination du portfolio de *Domus*.

Les photographies de Cecil Beaton, réalisées à la galerie Betty Parsons pour le magazine *Vogue*, rendent compte d'un contraste flagrant entre les postures rigides des modèles et les œuvres abstraites de Jackson Pollock. Si ces photographies témoignent de la force de la créativité américaine dans les années 1950, elles rétablissent également la dominance des français dans le domaine de la haute couture à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. En effet, les vêtements portés par les modèles sont clairement inspirés du *New Look* de Dior qui avait permis à la haute-couture parisienne de reprendre du galon dès 1947. L'association de l'art et de la mode dans le reportage de Cecil Beaton dénote ici une confrontation évidente entre la France et les États-Unis, où chacun tente d'établir sa suprématie.

Finalement, la plupart de ces photographies démontrent une internationalisation d'un propos simple mais traditionnel dans l'histoire de l'art: le patrimoine artistique a été maintes fois utilisé pour construire une identité, justifier la capacité de création d'un artiste ou d'un pays et son renouvellement artistique.

Lisa Alhers et Clarisse Francheteau

62. Photographe inconnu, *Americans seen abroad*, 1959.
Provenance: ARTnews, vol. 58, n°4, juin-juillet-août 1959.

U. S. art across time and space

2 Americans seen abroad

By Kenneth Rexroth

Headlines from Europe

Italian Reviews Milan Show

Borgese Calls Modern American Art 'As Bad as Russian—Both Rubbish'

MILAN, Italy, June 8 (AP)—In order to be it looks like the end of the A leading Italian art critic, though, by modern art, the civilized world." Borgese said the last words Leonardo Borgese, said in: "The profaned necessity, as in the Milan show were those say modern American painting—modernism, and not by Aristotle Gorky, Claude Lorraine it is bad as Russian and even a serious formal no-gain, Wilson de Kooning and both announced to "the rub-rubbish." Borgese said, "and the last "meaningful" work. Corriere della Sera, quoted in the Washington Post Times-Herald.

Vom Chaos bis zu Pollock

Moderne amerikanische Maler in der Hardenbergstraße

VON HERBERT MÜLLER Die Kunst zu uns Bilder von Th. Francis stellen den Chaos haben. Wir spielen in Berlin, was von über die Bilder als dem Kausalität. Damit aber notwendig Grosse Wirkung mit anderen Nationen vor sich die Kunst in der Spiegelfeld der eigenen Völkern können und schenken. In dem vierhundert Jahre Kunstgeschichte des Jahrhunderts. Von der Kunst der Menschheit. Kunst unserer Zeit sollte der 19. werden, die Vielfalt und Vielfalt in

Der Tag, Berlin ("From chaos to Pollock").

THIS IS NOT ART—IT'S A JOKE IN BAD TASTE

Save me from the great string spider webs

THIS IS NOT ART—IT'S A JOKE IN BAD TASTE

Reynolds News, London (review by a psychanalyst).

GIGANTISME ET PETITESSES de la "Nouvelle peinture américaine"

LES expositions de l'histoire. PAU CLAUDE ROGER-MAZI s'est par un à attendre la critique dans pour être capable de rendre les et être véritable professeurs.

Le Figaro Littéraire, Paris ("Gigantism and Littleness").

Il Presley della pittura

La opere di Pollock, esposte alla Galleria d'Arte Moderna, si ritrovano in uno spazio sottile, costruito attraverso un accanimento di macchie di pigmenti d'ossido: è la dimostrazione da cui nasce la fantasia televisiva di un Presley, e quella concezione di Bart Crum

Avanti!, Roma ("The Presley of painting").

During the past winter two shows of America organized by the Museum of Modern Art have Europe. One, "The New American Painting," in New York and runs through the summer. A representative selection, some four or five pictures each by Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Guttus, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Walker Tomlin and Jack Tworkov. In Europe at was a large one-man show of Jackson Pollock. In and Paris the two exhibitions were shown together and London "The New American Painting" Pollock exhibition was not shown at all.

This is the first chance most Europeans have aspect of American painting. Most other show the whole range of contemporary and not-styles, from Grant Wood to Clyfford Still, and to strangers certainly, confusing rather than informed people in America would consider them or take a few names, representative of the recent tendencies in our painting. And certainly painters that the first American "movement" fruitful, world-wide influence was generated.

How did Europe react? On the visible official the critics react? Beneath the surface, what action? How did the artists, the people one knew people the show was for respond? By and large expected, the two levels had little in common.

Newspaper art critics prepare themselves by memorizing a collection of acceptable stereotypes just fine, year after year after year. Who Cézanne is powerful, van Gogh is forceful, Pieter Vermeer is lucid, Tintoretto is noble? By judgment you can keep pretty well up to date—three paragraphs, one paragraph of van Gogh, one paragraph

The New American Painting five works by seventeen modern and a large Pollock retrospective at the Museum of Modern Art in 1958. Generally the press criticism was based on political

...le some-
 typed res-
 t a simple
 incapable
 s and not
 g" and the
 per critics
 demoralized
 her to go
 tions were
 ent to the
 the press
 at to work
 somehow got
 impression
 ne and Bic
 r true, but
 leading the
 artistic
 agreement
 gain from
 pattern in
 l to even
 omically
 only were
 e of them
 ris should
 ne French
 liked be-
 ile really
 A Dutch-
 Kooning
 uncultured
 and. An-
 America
 and that
 influence
 outside of
 uthman:
 page 52]



"The New Americans" in Brussels, Palais des Beaux-Arts.



Pollock exhibition in Berlin, Hochschule Für Bildende Künste.



"The New Americans" in Paris, Musée d'Art Moderne.



Pollock show at Museum of Modern Art, Rome.



Americans at the Kunsthalle, Basel [above]; Pollock at the Tate.

...an Painting" shows,
 formal and informal

↑ 63. Photographie inconnu, Americans seen abroad, 1959.
 Provenance: ARTnews, vol. 58, n°4, juin-juillet-août 1959.



↑ 64. Jean Collas, sans titre (Vue du panneau consacré aux Revues, Manifestes, Groupements littéraires de 1867 à nos jours. Musée de la Littérature), 1937.
 Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.



«L'esprit humain n'a pas de région. La bonne méthode n'a rien de local ni de provincial.»
Roux

LES SOCIÉTÉS NOMADES
ACADEMIES ET SOCIÉTÉS SAVANTES
DANS LES PROVINCES

LES SOCIÉTÉS NOMADES
ACADEMIES ET SOCIÉTÉS SAVANTES
DANS LES PROVINCES

↑ 65. Jean Collas, sans titre (Vue de la section consacrée aux Sociétés savantes de Province (carte). Musée de la Littérature), 1937.
Provenance: Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature. Paris: Éditions Denoël, 1938.

66. Reiner Ruthenbeck, sans titre (Autoportrait de Reiner Ruthenbeck au vernissage de Günther Uecker à la galerie Alfred Schmela), 1963.
↓ Provenance: Reiner Ruthenbeck Fotografie 1956-1976, Stuttgart: Édition Cantz, 1991.



Reiner Ruthenbeck vor
Günther Ueckers Nagelscheibe

67. Günther Becker, sans titre (Salle n°9 de l'exposition documenta, 1955 à Kassel, sculpture de Wilhelm Lehbruck), 1955.
Provenance: Karin Stengel et al. Édition: documenta zwischen Inszenierung und Kritik: 50 Jahre documenta.
↓ Hofgeismar: Evangelische Akademie. «Schriftenreihe des documenta Archivs» n°19, 2007.

Karin Stengel, Heike Radeck,
Friedhelm Scharf (Hg.)



documenta

68. Jean Christophe Marmarac, sans titre (Gerhard Richter assis devant son œuvre Color charts au sein de l'exposition «Panorama» au Centre Pompidou), 2012.
↓ Provenance: inconnue





foto Mulas



↑ 69a. Ugo Mulas, sans titre (Portrait de Robert Rauschenberg), juin 1964.
↓ 69b. Ugo Mulas, sans titre (Portrait de Lucio Fontana), juin 1964.
Provenance: Domus, n°417, août 1964.

foto Mulas





IRÈNE wears the short-sleeved long-shoulder look with its thin, tapering full gown of tulle at one end and ruffled bodice. Dress, of Blumkin's with "kitchen" motifs by Matisse; hat, Lord & Taylor. *Stuffed-turkey stockings by McCallum; shoes, Street, also Harrod's; stockings.*

Copyright © 1951 by Frank Beaumont



SOPHIE designs a full length, full-skirted ball gown in a body of silk, to under silk and across the bodice with a common lighting of wavy, with a skirt of silk. Dress, Helen Madson, like Fifth Avenue. "See this" jacket and tall topcoat, Rod "Cloud 100" Foundation, 41 Dues St.

Copyright © 1951 by Frank Beaumont



^ 70b. Cecil Beaton, Spring ball gowns, Jackson Pollock's paintings in the gallery Betty Parsons, 1951. (1er mars 1951, American Vogue, N°117, p.156-157).
Provenance: Base de données Proquest. <http://search.proquest.com/docview/879244289?accountid=9694>

Copyright © 1951 by Frank Beaumont

SHORT BALL GOWN, opaque paper, dappled and dappled being butterfly-like in silk paper fabric. The lace at top of skirt is taken the right of the skirt. Made to order, "y' ' Night" jacket, Lord Beaud.

BALL GOWN AND SLEEK, below, designed for each other in Blumkin's very early. The first, full-length ball gown, bodice by ruffled lace, the long away of the pattern down bodice by ruffled. Made to order at Madras.



JACKSON POLLOCK'S ABSTRACTIONS
In the background, on these two pages and the two preceding ones.

The reading and entire paintings of Jackson Pollock, which are in the photograph on these two pages, about thirty years ago, in the history of the world. The reader will find in the reading still in a great, showing the latter are some of the most serious private collectors and museum directors in the country. Last summer Pollock paintings were shown at Milan, Amsterdam, and in the American cities of the Venice Biennale along with the work of John Marin, Arshile Gorky, and Willem de Kooning. Spectral and brilliant, his canvases are often called in the best of his work on Long Island, there with much brush and energetic stroke, with lightning-like paint runs, shiny one-year-old Jackson Pollock remains his extraordinary ability of paint to give that extraordinary effect known as Pollock. (Photographed at the Betty Parsons Gallery.)

3.2 Écrire l'histoire de l'art

En 1964, pour la première fois de l'histoire, un peintre américain est primé à la Biennale de Venise, sonnant le glas de l'École de Paris jusqu'alors célébrée. Alors qu'Alan Solomon affirme dans le catalogue de ses expositions que désormais «tous reconnaissent que le centre mondial des arts s'est déplacé de Paris à New York», Ugo Mulas voit l'heureuse occasion de photographier ce déplacement, de la manière la plus concrète qu'il soit. Les Silkscreen de Robert Rauschenberg, pour concourir au Grand Prix, doivent en effet être déplacés, depuis les salles d'exposition de l'ex-consulat américain, vers le pavillon des Giardini. Le reportage du photographe offre donc la preuve par l'image de l'arrivée de l'art américain en Europe et double le discours du commissaire. Commissaire et photographe forment, dans l'élaboration et l'archivage de l'exposition, le tandem de l'écriture de l'histoire de l'art.

Sortie de l'atelier, où s'expose l'œuvre de l'artiste? Qui l'expose? Et pourquoi? À Rome, les strates temporelles se superposent parfois, se rencontrent toujours. William Klein, un monteur d'images, fait s'imbriquer le temps d'un instant furtif un garçon de café, un mannequin et une toile à l'iconographie classique provoquant le choc esthétique propre à la mise en espace d'œuvres aux styles hétérogènes.

Quant à la photographie de graffiti, elle est le support d'une écriture de l'histoire de ce mouvement, elle est «l'image» de ce mouvement. Ces photographies ont parfois un rôle multiple: elles peuvent être utilisées comme des documents qui écrivent l'histoire, elles peuvent simultanément être des pièces à conviction ou des œuvres de photographes qui revendiquent leur «œil» plutôt que leur capacité à documenter un sujet. Écrire l'histoire de l'art n'est pas simplement expliciter l'histoire d'un mouvement artistique, des photographies dans le magazine Vogue peuvent dévoiler la réception d'une exposition à une époque précise afin de contribuer à l'écriture de l'histoire de l'art. Les tirages de Karen Radkai et Henry Clarke présentent l'exposition «Courbet» de 1955 au Petit Palais qui, à un mois de différence, est présentée dans le Vogue américain puis dans le Vogue français; elles rendent compte de la réception de cette exposition dans la haute société américaine et française. Néanmoins chacun présente d'une manière singulière les œuvres de l'artiste du XIX^e.

Enfin, l'exposition des photographies de «Leben mit Pop» a permis de continuer l'écriture de l'histoire de l'art: chacune témoigne de la scène artistique de Düsseldorf qui se réaffirme dans le présent et ce notamment grâce à l'implication du photographe Ruthenbeck dans ce travail pour qui faire connaître ces documents au public permet aussi d'enseigner ce qu'a été cet événement encore trop méconnu.

Clarisse Francheteau et Céline Glatard



↑ 71. Henry Clarke, Dorian Leigh et Le Sommeil de Gustave Courbet, exposition au Petit Palais, 1955. Provenance: Nancy Hall-Duncan, Histoire de la photographie de mode. Paris: Éditions du Chêne, 1978.



↑ 72. William Klein, Simone, *Painting, Coffee, Rome*. *Italian Vogue*, 1960.
Provenance: William Klein, *Mode in & out*. Paris: Éditions Seuil, 1994.



↑ 73. Martha Cooper, *Merry Christmas* par Lyndah et P. Jay, New York, 1980.
Provenance: Martha Cooper, Henry Chalfant, *Subway Art*, Edition Thames & Hudson, Londres, 1984.



↑ 74. Martha Cooper, *Happy Holiday* par Richie (Seen) et Jason, New York, 174^e rue, South Bronx, 1982.
Provenance: Martha Cooper, Henry Chalfant, *Subway Art*, Thames & Hudson, Londres, 1984.

Ⓜ dalle riproduzioni tecnologiche
dei mass media.



↑ 75. Ugo Mulas, sans titre (Le transport des œuvres de Robert Rauschenberg dans les Giardini), Venise, 19 juin 1964. Provenance: Pier Giovanni Castagnoli, Ugo Mulas: la scena dell'arte: photocolors, Milano, Electa, 2008, p.206.

neodada e preparare l'estetica pop.



↑ 76. Ugo Mulas, sans titre (Vue de l'exposition «Quatre peintres séminaux», salles Rauschenberg et Johns, ex-consulat américain), Biennale de Venise, 18 ou 19 juin 1964. Provenance: Tommaso Trini. Ugo Mulas: Vent'anni di Biennale 1954-1972. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.



↑ 77. Ugo Mulas, sans titre (Embarquement des Silkscreen de Robert Rauschenberg à l'ex-consulat américain San Gregorio), 19 juin 1964. Provenance: Pier Giovanni Castagnoli, Ugo Mulas: la scena dell'arte: photocolors, Milano, Electa, 2008, p.206.

78. Ugo Mulas, sans titre (portrait de Robert Rauschenberg au pavillon américain dans les Giardini), Biennale de Venise, juin 1964.
Provenance: Pier Giovanni Castagnoli, *Ugo Mulas: la scena dell'arte: photocolors*, v. Milano, Electa, 2008, p.206.



79. Reiner Ruthenbeck, sans titre («Leben mit Pop», performance dans le magasin de meubles Berges avec Gerhard Richter et Konrad Fischer à Düsseldorf), 11 octobre 1963.
Provenance: couverture de l'ouvrage *Leben mit Kunst: Reiner Ruthenbeck als Dokumentarfotograf*, v. catalogue d'exposition. Düsseldorf: Museum Kunstpalast, 2013.

KUNSTPALAST

LEBEN MIT KUNST
Reiner Ruthenbeck als
Dokumentarfotograf





80. Reiner Ruthenbeck, sans titre («Leben mit Pop», performance dans le magasin de meubles Berges avec Gerhard Richter et Konrad Fischer à Düsseldorf), 11 octobre 1963.
Provenance: Leben mit Kunst: Reiner Ruthenbeck als Dokumentar Fotograf, catalogue d'exposition.
v Düsseldorf: Museum Kunstpalast, 2013.



Ausstellungsraum: Konrad Fischer-Lueg (links), Gerhard Richter (rechts), auf dem Bildschirm Tagesschau mit Karl Heinz Köpcke



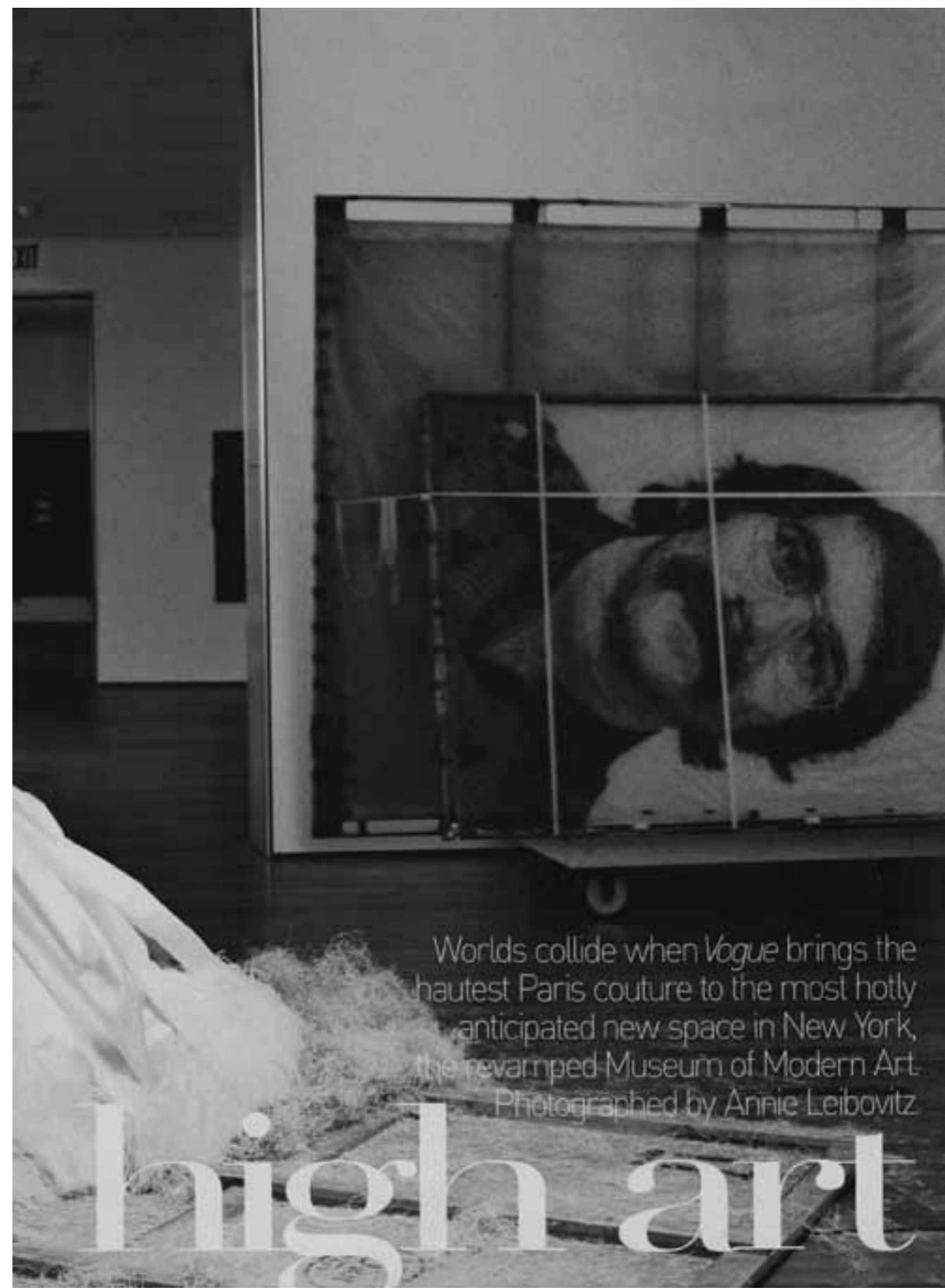
ELECTRIC SLIDE
The mega new MoMA will accommodate a deep archive of oversize works like this one: Hollis Frampton's 16mm short film *Lemon*. Gautier Paris floor-sweeping pleated ivory sheath. Details, see in This Issue.

Copyright © 2012 Corélie Nèze
^ 81. Annie Leibovitz, Electric slide, Lemon by Hollis Frampton, MoMA of New-York (novembre 2004. American Vogue, n° 194).
Provenance: Base de données Proquest. <http://search.proquest.com/docview/879312176?accountid=9694>



GRAND ACQUISITIONS
 On MoMA's sixth floor,
 modern masters
 meet: Chuck Close's
 larger-than-life
 portrait Robert/104, 072
 (1973-74) and
 001 strokes by John
 Gollum. Christian
 Dior Haute Couture
 white satin crinoline
 dress with cherry-
 blossom, amethyst,
 and-gold embroidered
 bodice. Details,
 see in This Issue.
 Fashion Editor:
 Drac Coddington.
 Settings Editor:
 Alexandra Kehar.

Copyright © 2012 Condé Nast



Worlds collide when *Vogue* brings the
 hauteutest Paris couture to the most hotly
 anticipated new space in New York,
 the revamped Museum of Modern Art.
 Photographed by Annie Leibovitz

high art

Copyright © 2012 Condé Nast

^ 82. Annie Leibovitz, Grand acquisitions, portrait Robert/104, 072 of Chuck Close, MoMA of New-York (novembre 2004. American Vogue, n° 194).
 Provenance: Base de données ProQuest. <http://search.proquest.com/docview/879312176?accountid=9694>



Copyright © 2012 Condé Nast



MASTER CLASS
 In the conversation
 from Matisse's *Goldfish*
 and *Sculpture* (1912),
 Gino Severini's *Dynamic*
Hieroglyphic of the Bal
Tabarin (1912), and
 Rothko's *No. 3/No. 13* (1949) mixed with one
 with the artistry of the
 Chanel atelier's expert
 craftsperson, Chanel
 Haute Couture black
 tulle jacket and bustier
 dress. Details
 see in This Issue.

Copyright © 2012 Condé Nast

↑ 83. Annie Leibovitz, *Master Class*, poissons rouges et sculpture de Matisse (1912), dynamique hiéroglyphique du Bal Tabarin de Gino Severini (1912) et No.3/No.13 de Rothko (1949), MoMA of New-York (novembre 2004. American Vogue, n° 194). Provenance: Base de données Proquest. <http://search.proquest.com/docview/879312176?accountid=9694>

3.3 La photographie comme espace de passage:
du privé au public

Photographier le privé. Mettre en lumière l'intime. Paradoxe. Mettre face à face un monde qui se cache, et un qui se montre. Photographier alors, pour créer une image entre deux et créer un espace de tensions contraires.

Le privé. Un domaine. L'espace restreint de la vie personnelle. Ce qui n'est pas ouvert à tout public, mais réservé à quelques-uns. Le privé est mystérieux, le privé est intime, le privé est jalousement gardé. Mais surtout, le privé ne concerne pas le public. L'acte privé se fait sans témoin. Fêtes, déjeuners entre artistes, les photographies d'Ugo Mulas à Venise sont des souvenirs personnels, des instants saisis. Des instants révélés par un observateur acteur, mais aussi une image façonnée.

La photographie floute les contours de ce monde, les assouplit, les malmène. Elle fige un instant et l'expose au regard. La photographie rend l'instant privé public, visible de tous. Contradiction?

Le public est ce qui se crie haut et fort, ce qui se manifeste.

Entre privé et public, se tient le photographe. Témoin silencieux, c'est lui qui détient les clés de cet espace de passage. Jeu. Dans une forme d'absence présente de l'auteur, les gestes hors-champ d'Ugo Mulas sont reproduits par un mime. La chambre optique capte, fige et révèle ces gestes, la photographie devient alors l'espace de définition d'un monde caché. Révélation?

La photographie transforme, dévoile. Elle rend le spectateur heureux voyeur d'un événement qui s'est refusé à lui, heureux témoin d'un instant fugace. Mise en scène, mise en lumière, mise en images, Yoshi Omori rend publique une contre-culture qui, par essence, ne doit pas -ne veut pas- être documentée, un objet qui ne devrait pas être identifié. Sans ses photographies, les instants vécus au terrain vague de Stalingrad dans les années 1980, cette part infime d'un mouvement autarcique, éphémère, illégal, n'auraient jamais été documentés. Le support photographique s'empare d'instant, les fait sien, réécrit une part de réel en images. Miroir?

De nouvelles facettes du sculpteur Reiner Ruthenbeck, jusqu'ici méconnues, apparaissent à travers le prisme de ses prises de vue. Le support est alors le document de l'histoire intime, et l'instrument de la construction de l'identité publique. Ces images, changent de statut. Une fois considérées comme des documents par l'historien et étudiées en tant que telles, elles révèlent un autoportrait sensible et tacite de l'artiste en formation. Reflet?

Gerhard Richter photographie sa fille au sein de son exposition. Elle, pose. Image, souvenir d'un accrochage, souvenir d'un instant privé et matière d'œuvres à venir. Le moment intime est fixé par la photographie, au sein d'une exposition, lieu de la monstration. La prise de vue englobe, contient ces forces divergentes. Contradiction non résolue, contradiction consciente d'elle-même, elle se nourrit de cette oscillation. Photographier le privé. Mettre en lumière l'intime. Paradoxe.

Marie Gil et Toscane Angelier

B4a. Guy Delahaye, Rough Cut, date inconnue.

↓ Provenance: Jean-Marc Adolphe et Guy Delahaye, Pina Bausch. Arles: Éditions Actes Sud, 2007.





↑ 84b. Guy Delahaye, Masurca Fogo, date inconnue.
Provenance: Jean-Marc Adolphe et Guy Delahaye, Pina Bausch. Arles: Éditions Actes Sud, 2007.

85. Yoshi Omori, Hip hop jam au terrain, vers 1984-1989.
Provenance: Marc Boudet, Yoshi Omori, Jay One Ramier, Mouvement, du terrain vague au dancefloor,
v 1984-89, Éditions 19/80, Paris, 2012





86a. Guy Delahaye, Blaubart, date inconnue.
↙ Provenance: Jean-Marc Adolphe et Guy Delahaye, Pina Bausch. Arles: Éditions Actes Sud, 2007.



86b. Guy Delahaye, Rough Cut, date inconnue.
↙ Provenance: Jean-Marc Adolphe et Guy Delahaye, Pina Bausch. Arles: Éditions Actes Sud, 2007.





87a. Guy Delahaye, Agua, date inconnue.
↓ Provenance: Jean-Marc Adolphe et Guy Delahaye, Pina Bausch. Arles: Éditions Actes Sud, 2007.



110

87b. Guy Delahaye, Nefes, date inconnue.
↓ Provenance: Jean-Marc Adolphe et Guy Delahaye, Pina Bausch. Arles: Éditions Actes Sud, 2007.





«Et maintenant à vous, modestes photographies, à faire
ce que vous pourrez -bien peu je le sais- pour tout raconter,
tout expliquer, tout faire deviner... Tout, même et surtout,
ce qui ne se photographie pas.»
Jacques-Henri Lartigue, Journal, 1931.

Épilogue

Il est assis à une grande table. Autour de lui, les étagères des bibliothèques sont remplies de livres. Devant lui, un écran d'ordinateur affiche une planche-contact numérique. Il observe les clichés, repère les images significatives, sélectionne l'image-icône, celle qui porte en elle le discours visuel.

Elle est debout, pointe du doigt une image dans le livre ouvert. Elle lui explique pourquoi cette image retient son attention, ce qu'elle porte en elle que les autres n'ont pas. Il l'écoute. Il note la référence du livre, de la page.

Elle mesure à la règle graduée les dimensions de la page du livre. 24,5 cm.

Il s'empare du livre et le positionne sous l'optique du scanner. L'image et sa légende imprimées, la main du graphiste, la fenêtre du logiciel informatique se superposent. Il affine la colorimétrie. Il clique. Il imprime l'image sur un nouveau support. L'image est désormais extraite du livre, offerte à une nouvelle édition.

Elle cherche le livre sur l'étagère. Il y en a plusieurs du même auteur. Elle l'a trouvé. Elle parcourt l'ouvrage rapidement, en feuilletant. Elle se souvient de l'image qu'elle a vue quelques jours auparavant. Cette image lui est restée dans la tête pendant plusieurs jours, et aujourd'hui, elle sait quoi en faire. Elle rédige un commentaire, trois mille caractères.

Penchées au-dessus de leurs ouvrages de travail, elles lisent les textes qu'elles corrigent patiemment. Elles n'ont pas écrit ces textes, elles en sont cependant les premières lectrices. Elles se concentrent pour saisir le raisonnement, la qualité de la description, la finesse de l'observation. Elles notent leurs critiques sur une feuille de papier disposée à côté d'elles. Elles surlignent, améliorent, reprennent, effacent... jusqu'à la dernière phrase.

Il tient sa tête dans ses mains. Il réfléchit. Il recherche l'argument. Il imagine quoi faire. Son travail est un acte essentiellement mental, intellectuel. Il est concentré sur son observation. Il ne se doute pas qu'un objectif photographique a saisi ce moment.

«Catherine Millet: Comme je connais l'endroit où tu travailles, je t'imaginai, en te lisant, assis à ton immense table, environné de tes bibliothèques, toutes «spécialisées». Est-ce que tu peux nous dire quelques mots de ta méthode de travail?»

Georges Didi-Huberman: Eh bien, je travaille, je travaille. Je suis un essayiste: j'essaye tant que je peux. Je recommence. Je lis, j'écris, je regarde, je photographie. Je cadre et je monte. Je fais avec les textes ce que je fais avec les images: des fiches, des fiches, encore des fiches, sans ordre préalable et sans choix prédéterminé. Puis je dispose toutes ces associations libres sur «l'immense table», comme tu dis (qui est en réalité un établi de couturière, c'est-à-dire un outil d'artisanat). Ensuite, je fais des paquets, des regroupements, des constellations, comme une réussite aux cartes ou comme un tarot que vous tire une voyante de fête foraine. Un futur -un désir- se configure et s'incarne lorsque je m'aperçois que les affinités s'organisent toutes seules, pensent toutes seules, se remontent d'elles-mêmes. Alors je n'ai plus qu'à prendre la plume pour interpréter cette partition-là.»¹

La réflexion surgit de la disposition des documents sur la table, de l'entrecroisement des données, visuelles et textuelles. Le bureau, la double page du livre, l'écran d'ordinateur, la planche d'atlas, la planche-contact, sont organisés en un certain ordre. L'association d'idées se ferait-elle d'abord à l'horizontale? La table est la possibilité de la mise en relation des pensées.

La mise à l'horizontale de la photographie -la diapositive sur la table lumineuse ou l'image imprimée sur une double page- signifie une qualité documentaire et induit une posture particulière d'observation. Loin du spectacle de la projection sur un écran ou de l'agrandissement du tirage encadré, la photographie se présente alors à un ou deux observateurs seulement. Ils se penchent sur la vitrine, sur la table, ils rassemblent leurs pensées en eux-mêmes d'abord, échangent à voix basse leurs observations. Le montage des images est une heuristique de la pensée. Découpage, assemblage, isolement, juxtaposition, combinaison: le photographe et le chercheur sont une seule et même personne. Discrets, ils perçoivent le sens des événements et les captent. La chambre photographique devient alors studiolo, cabinet privé de réflexion sur les ouvrages du monde. La chambre photographique est en cela l'égale de la salle d'exposition; elle est l'outil du chercheur, de l'historien et du commissaire d'exposition. Elle est le passage de la pensée privée à la monstration publique.

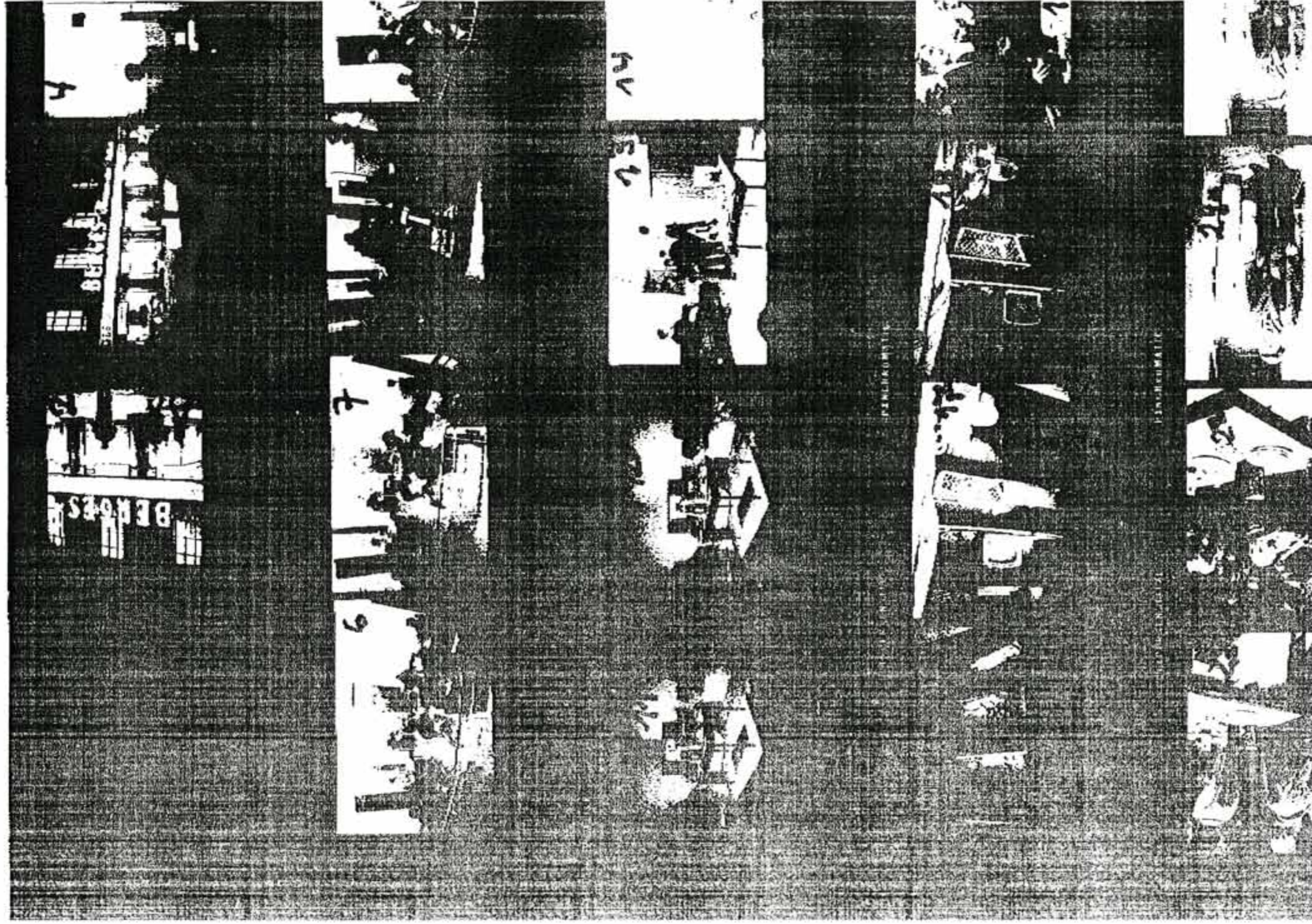
Céline Glatard

¹ - Catherine Millet, «Georges Didi-Huberman, Atlas: comment remonter le monde», Artpress, n°373, décembre 2010

APR-2013 17:06

RUTHENBECK

0210266121



Recherche

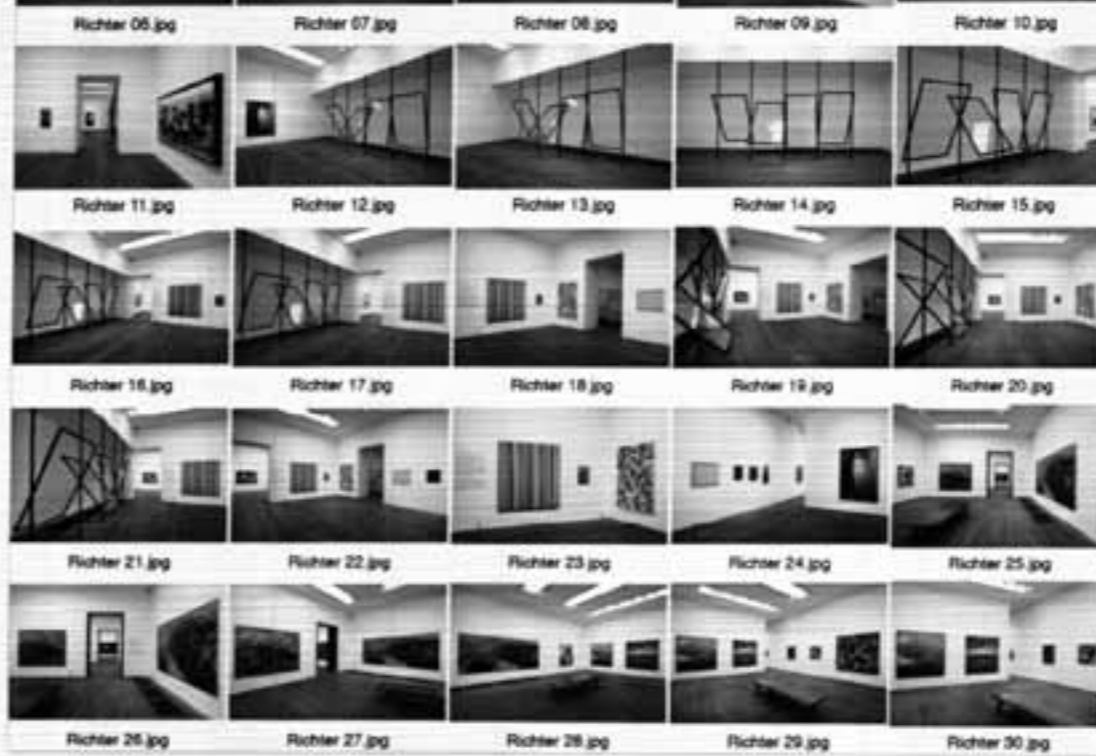


Nom ContactSheet 04.jpg
 Type Image JPEG
 Taille 1 Mo
 Création lundi 31 octobre 2011 13:06
 Modification lundi 31 octobre 2011 13:06

↑ ↓ ⌂. Panorama, Rétrospective Gerhard Richter, 2012. Planches-contact numériques. Scan d'écran.

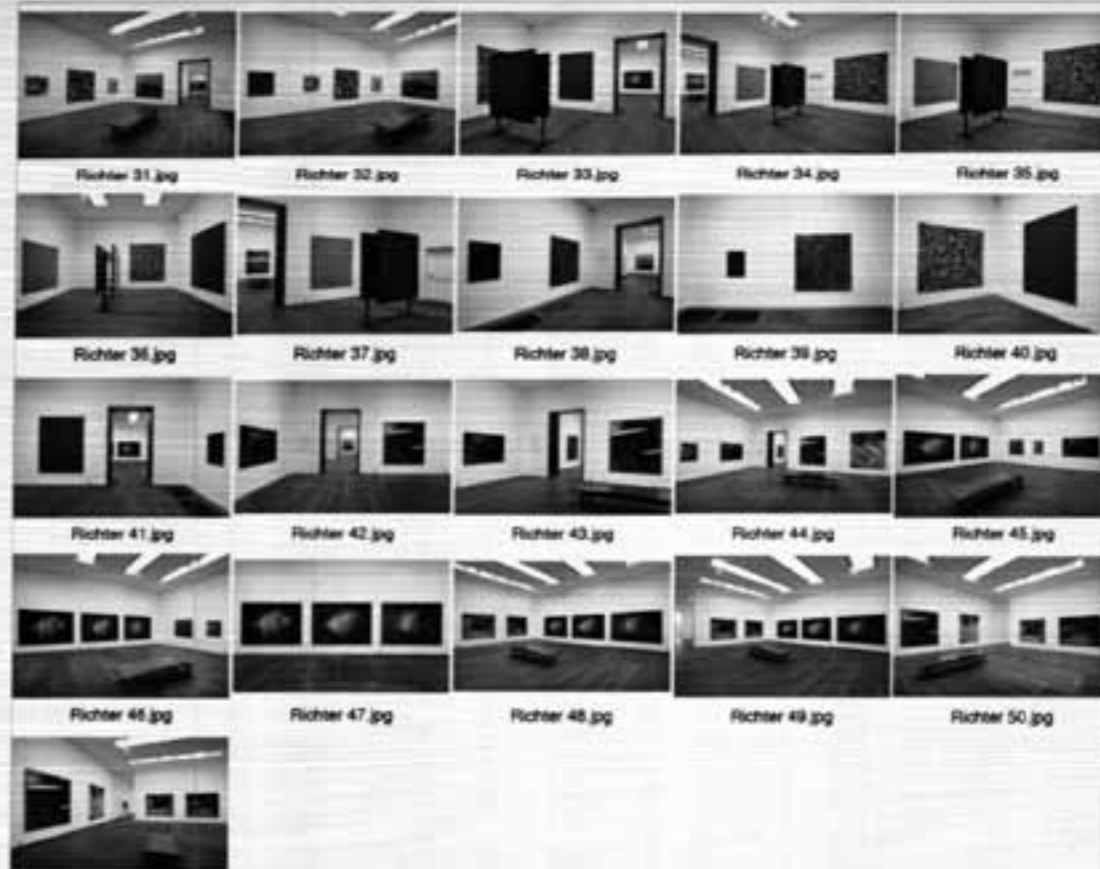
Recherche

Recherche



Nom ContactSheet 01.jpg
 Type Image JPEG
 Taille 1,3 Mo
 Création lundi 31 octobre 2011 12:00
 Modification lundi 31 octobre 2011 12:00

Recherche



Richter 51.jpg

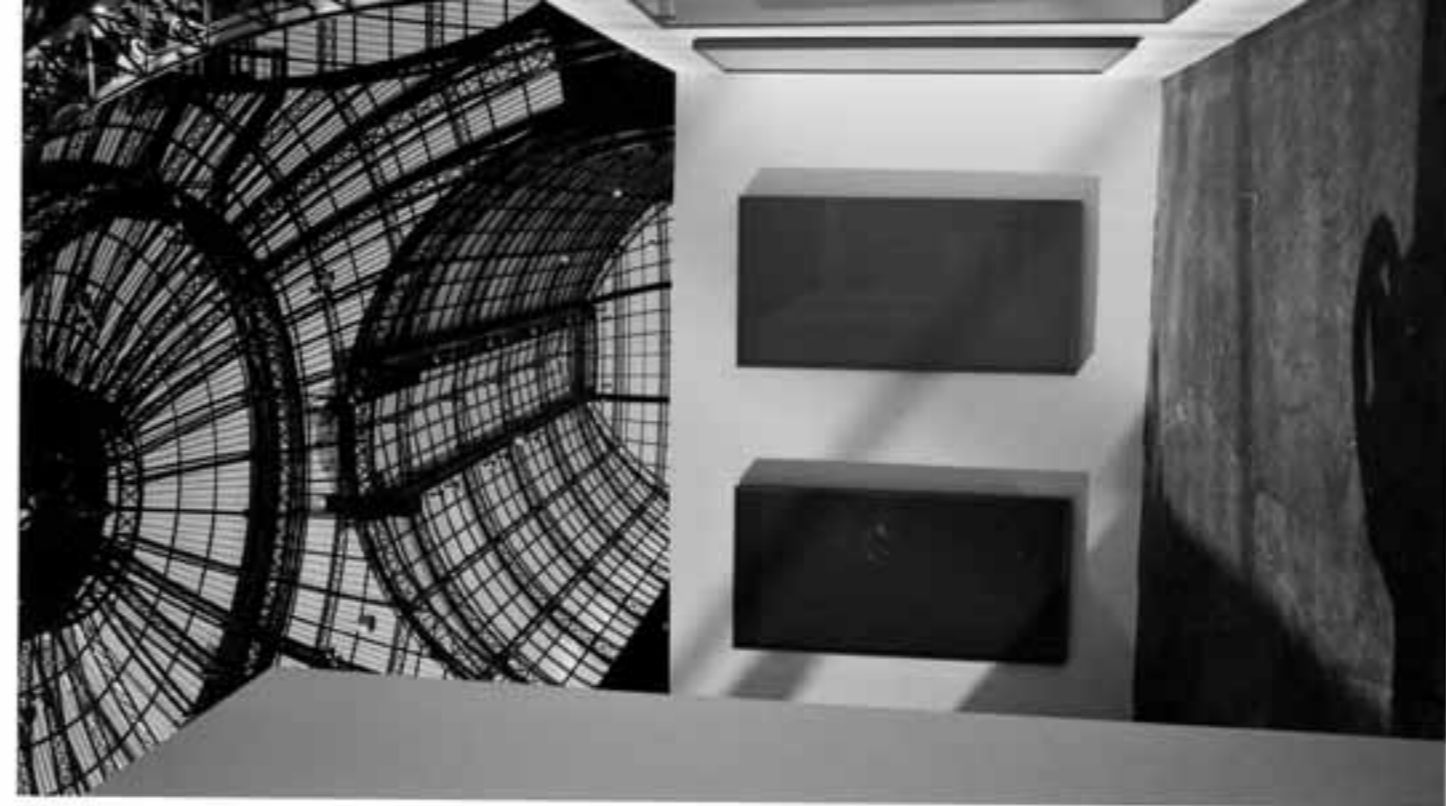
Nom: ContactSheet 02.jpg

88. Panorama, Rétrospective Gerhard Richter, 2012. Planches-contact numériques. Scan d'écran.



Nom: ContactSheet 03.jpg
 Type: Image JPEG
 Taille: 1,2 Mo
 Création: lundi 31 octobre 2011 13:06
 Modification: lundi 31 octobre 2011 13:06

89. Remi Parcollet, La Force de l'art (Olivier Mosset), Grand Palais, Paris, 2006. Tirage photographique.



90. Marc Domage, La Force de l'art (Olivier Mosset), Grand Palais, Paris, 2006. Carton d'invitation pour l'exposition «Olivier Mosset» à la Maison de la Cure, Saint Restitut, 2007.



SITE
ODÉON⁵

PRÉSENTE

MICHEL VERJUX

INTÉRIEUR JOUR
GALERIE ODÉON

EXTÉRIEUR NUIT

PLACE DE L'ODÉON - JARDIN DU LUXEMBOURG

26 MAI

2 OCTOBRE 2004

TOUS LES SOIRS À LA TOMBÉE DE LA NUIT



Photographie : A. Morin

PLACE DE L'ODÉON 75006 PARIS - TÉLÉPHONE 33 (0)1 44 41 05 05
COPIE 33 (0)1 44 41 05 55 SITE.ODEON5@WANADOO.FR
DI AU SAMEDI 13H30 À 18H30 - WWW.ART-ENTREPRISE.COM

Remington College, 1952 - *Importation* Johnson Block a
de gaurde a droite, The Veg (1946), Edo. (Number 25
(1951), Parilae (1948)



98

C
1895/25A-

1952

Remington College



manuscript to Yale "Exposition" at Bennington College,
"Autumn Rhythms" - (1950)



C
1855/984

CT Fairport

Now in Yale



Exposition Jackson Block à Bennington College
à gauche Number 2, (1949) - 1852



C
1895
200

CT Fairport

non utilisé



Crédits

Image de couverture
-Syndicat
Images du sommaire, 89, ci-à gauche
et 4^e de couverture,
-Remi Parcollet
1
-Jon Naar
2, 9, 19, 31b, 46, 47, 48, 59, 65, 79, 80
-Reiner Ruthenbeck
3
-Ilmari Kalkkinen
4, 5, 33, 38, 73, 74
-Martha Cooper
6, 7, 8, 21, 22, 23, 24, 40, 41, 91, 92
-André Morin
10, 11, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 64, 65
-Éditions Denoël/Jean Collas
12
-Berliner Zeitung/Paulus Ponizac
13
-Art d'aujourd'hui/Sabine Weiss
14
-ARTnews/Hans Namuth
18, 44, 45a, 45b, 76, 77
-Arnoldo Mondatori Editore/Archivio Ugo Mulas
16a, 16b, 17, 25, 67
-documenta Archiv Kassel
18, 44, 45a, 45b, 69a, 69b, 76, 77, 78
-Archivio Ugo Mulas
19
-Antoine Espinasseau
26, 29
-Théâtre de la Ville de Paris
27, 84a, 84b, 86a, 86b, 87a, 87b
-Guy Delahaye
28
-Maarten vanden Abeele
29
-ARTnews/ Robert Descharnes
31a
-Manfred Tischer
31c
-Paul Brandenburg
32, 38, 39
-Henry Chalfant
54, 55
-Philippe et Françoise Billarant
51a, 51b, 52a, 52b
-Anna Birgit
53a, 53b
-Gerhard Richter
56, 57a, 57b, 58
-A.C.R.A.C
60
-Éditions Gallimard
61
-Mélissa Hiebler
62, 63
-ARTnews
68
-Jean Christophe Marmarac
69a, 69b
-Domus/Archivio Ugo Mulas
70a, 70b, 81, 82, 83
-Condé Nast
71
-Henry Clarke
72
-Peter Fetterman gallery, Santa Monica
78
-Electa/Archivio Ugo Mulas
85
-Yoshi Omori
90
-Marc Damage



↑ Remi Parcollet, sans titre, 2013.

Cette édition est publiée et exposée à l'occasion du projet «On ne se souvient que des photographies» du 13 au 25 septembre 2013 à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche.

«On ne se souvient que des photographies»¹ est une édition exposée. Elle est le fruit de la rencontre et du dialogue entre le groupe de recherche «l'art moderne et contemporain photographié» (master 1) de l'École du Louvre et le master 2 professionnel Politiques Culturelles de l'Université Paris Diderot - Paris 7 représenté par cinq étudiantes de l'association Politik'art. Confiée aux graphistes François Havegeer et Sacha Léopold connus sous le nom de Syndicat, elle place la démarche de recherche scientifique au centre de son propos et opère comme un processus réflexif *in progress*. Ce projet rend compte des recherches des dix étudiantes du master 1 de l'École de Louvre accueillies à la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou MNAM-CCI). Elles ont travaillé chacune cette année sur un mémoire sous la co-direction de Didier Schulmann, conservateur de la Bibliothèque Kandinsky et de Remi Parcollet, post-doctorant au LabEx «Création, Arts et Patrimoine».

Susan Sontag questionne dans son dernier livre *Devant la douleur des autres* (2003), l'impact de la photographie sur notre perception des événements historiques et contemporains. Le titre «On ne se souvient que des photographies»¹ est une référence à une citation de l'essayiste, qui insiste sur ce phénomène perceptuel particulier et pourtant rarement abordé: le moment où le souvenir de la représentation se superpose à celui de l'événement au risque de l'effacer.

¹ - «Le problème n'est pas qu'on se souvient grâce aux photographies, mais qu'on ne se souvient que des photographies.» in Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Équipe Projet:

Association Politik'art/
Université Paris Diderot-Paris 7:
Irene Angel, Camille Chevrier,
Maitê Fanchini, Rebecca Mitchell, Elsa Poissonnet.

Étudiantes du Master 1 de l'École du Louvre:
Lisa Ahlers, Toscane Angelier, Magali Fontan, Clarisse Francheteau, Marie Gil, Céline Glatard, Mélissa Hiebler, Antoinette Jattiot, Aurélie Journée, Audrey Lanfrey.
Organisation et encadrement:
Marie Bechetoille, coordinatrice des projets à Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Didier Schulmann, conservateur de la Bibliothèque Kandinsky et Remi Parcollet, post-doctorant au LabEx Création, Arts et Patrimoine, sur «l'art moderne et contemporain photographié: procédures, objets, styles, auteurs et usages».

Équipe Édition:

Rédaction:
Mélanie Bouteloup, Aurélien Mole, Remi Parcollet, Didier Schulmann, Lisa Alhers, Irene Angel, Toscane Angelier, Camille Chevrier, Maitê Fanchini, Magali Fontan, Clarisse Francheteau, Marie Gil, Céline Glatard, Mélissa Hiebler, Antoinette Jattiot, Aurélie Journée, Audrey Lanfrey, Rebecca Mitchell et Elsa Poissonnet.
Conception graphique:
Syndicat - François Havegeer et Sacha Léopold
Coordination d'ouvrage:
Didier Schulmann et Remi Parcollet
Suivi éditorial:
Marie Bechetoille
Relecture:
Cyrielle Perminjat

Remerciements:

Didier Schulmann, Remi Parcollet et toute l'équipe de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, l'équipe de Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Sophie Mouquin et Bertrand Meyrat de l'École du Louvre, le BVE, le FSDIE et le Crous de Paris, les graphistes de Syndicat François Havegeer et Sacha Léopold et leur assistante Manon Bruet, Danielle Bellini, Marie Ciminato, Laurent Fleury, Federico Tarragoni et Frédéric Tournier de l'Université Paris Diderot-Paris 7, Céline Duval, Clément Rodzielski, Maxime Thieffine, ainsi que l'ensemble des acteurs qui ont participé de près ou de loin à la concrétisation de ce projet.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche
10 ans

Équipe:

Mélanie Bouteloup,
directrice
Marie Bechetoille,
coordinatrice des projets
Garance Malivel,
coordinatrice des projets
Cyrielle Perminjat,
stagiaire
Martina Sabbadini,
stagiaire

Conseil d'administration:

Bernard Blistène, président
directeur du département
du développement culturel
du Centre Pompidou
Marie Cozette, trésorière
directrice du centre d'art
La Synagogue de Delme
Mathilde Villeneuve, secrétaire
co-directrice des Laboratoires
d'Aubervilliers
Guillaume Désanges ,
commissaire d'exposition
Laurent Le Bon,
directeur du Centre
Pompidou-Metz
Sandra Terdjman,
curatrice indépendante,
co-fondatrice de la Fondation
Kadist
Françoise Vergès,
politologue
Le Maire de Paris
La Direction Régionale
des Affaires Culturelles
d'Ile-de-France
Le Président de l'Université
Paris Diderot

Infos pratiques:

Bétonsalon
- Centre d'art et de recherche
9, Esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-chaussée de la Halle
aux Farines
Paris 75013
Adresse postale:
Bétonsalon / BP70415 /
75626 Paris Cedex 13
Ouverture:
du mardi au samedi de 11h à 19h
Entrée libre
Accès métro ligne 14 ou RER C
Arrêt Bibliothèque François
Mitterrand
info@betonsalon.net /
+33(0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Bétonsalon
- Centre d'art et de recherche
bénéficie du soutien de
Ville de Paris, Département
de Paris, Université Paris
Diderot, DRAC Ile-de-France
- Ministère de la Culture
et de la Communication, Conseil
régional d'Ile-de-France
et Leroy Merlin (quai d'Ivry).

MAIRIE DE PARIS

PARIS
DIDEROT



Île-de-France

TRAM



École du Louvre
Paris Lodron

Centre
Pompidou



Centre
Pompidou



↑ Remi Parcollet, sans titre, 2013.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche
10 ans