A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

ART

ET

BIBLIOTHÈQUES

PAR

2.0.1 — REVUE DE RECHERCHE SUR L'ART

DU XIXe AU XXIe SIÈCLE.

QUATRIÈME TOME.

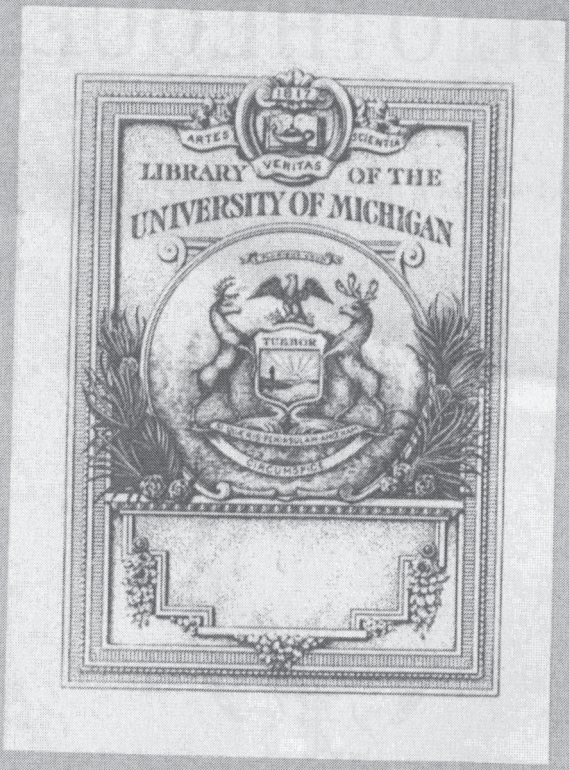
RENNES

CHEZ L'ASSOCIATION 2.0.1 — UNIVERSITÉ RENNES II

PLACE DU RECTEUR HENRI LE MOAL — 35043 RENNES.

www.revue-2-0-1.net

JUIN MMX


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

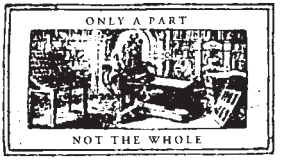
N° 4.1] [Juin 2010.] [3e Année.

ART
ET
BIBLIOTHÈQUES

PAR

2.0.1 – REVUE DE RECHERCHE SUR L'ART
DU XIXE AU XXIE SIÈCLE.

Revue gratuite paraissant tous les six mois.



RENNES.

Chez l'Association 2.0.1 – Université Rennes II

Place du recteur Henri Le Moal 35043 Rennes.

www.revue-2-0-1.net

Contraintes.
2.0.1 N° 1. . . . . Nov. 08
Local / Global.
2.0.1 N° 2. . . . . Mai 09
Pratiques de l'Image.
2.0.1 N° 3. . . . . Nov. 09
L'Économie de l'Œuvre.
2.0.1 N° 5. . . . . Jan. 11

Digitized by Google

AVIS AU LECTEUR: Les bibliothèques sont parmi les lieux principaux depuis lesquels se construit l'activité de pensée, tout en étant des espaces dont la configuration résulte de cette même activité. Publique ou personnelle, une bibliothèque doit en effet sa constitution aux intérêts des lecteurs qui la fréquentent, et son ordonnance à la manière dont ces intérêts s'articulent les uns aux autres, aux diverses façons de lire et de raisonner de ceux qui en sont les usagers ou de celui qui en est le possesseur.

Que ce soit en tant que lieu physique ou en tant que somme de références, une bibliothèque s'organise en effet selon divers principes typo– et topologiques. Si on la considère d'ailleurs du point de vue de son contenu davantage que pour ses propriétés matérielles, la bibliothèque pourrait alors s'envisager également comme une entité imaginaire, de même que l'on parle de musées imaginaires. « Imaginaire » non pas parce que les livres seraient fictifs (quoique cela soit aussi une possibilité, de tels exemples ne manquant pas dans la littérature) mais parce qu'ils ne seraient réunis que virtuellement, par la mémoire du lecteur ou par l'intermédiaire des bibliographies.

C'est donc au sens propre comme au figuré que la bibliothèque est une architecture de la connaissance scientifique. Il n'est pas étonnant en cela qu'elle fasse aujourd'hui l'objet d'une attention accrue de la part des chercheurs et des artistes. Dans le champ d'étude qui est ici le nôtre, cet intérêt est d'autant plus compréhensible que l'histoire de l'art et les disciplines « voisines » reposent notamment sur des activités et des méthodologies qui sont aussi des procédés bibliothéconomiques: collecter, ordonner, cataloguer, etc.

Dans tous les cas, que l'on s'intéresse aux bibliothèques réelles des chercheurs, des écrivains, des artistes, ou à leurs bibliothèques imaginaires, leurs contenus et leurs modalités de classement traduisent déjà—de façon certes implicite et sans doute relative ou fragmentaire—une inscription culturelle, un champ de références théoriques et de principes méthodologiques, voire des idéologies qui, à défaut de constituer un discours, en déterminent pour une part non négligeable les conditions. **J.D.**

Digitized by Google

SUR LA KUNSTBIBLIOTHEK DE JULIUS VON SCHLOSSER.

MOHAMED-ALI BERHOUMA.
Doctorant en Sciences et techniques des arts
à l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis (Tunisie).

1. Il est des livres dont les offices se lisent jusque dans leurs coins émoussés, leur dos usé ou leur gouttière érodée. Non point des livres maltraités, mais des livres auxquels on ne cesse de retourner, des livres dont les yeux et les mains de lecteurs, guettés par l'errance dans les dédales bibliographiques, ne peuvent se passer ; de cette espèce de livres que l'on désigne par le titre de « manuels » en ce qu'ils sont très souvent consultés, manipulés et dont les pages sont fréquemment visitées par des index à l'affût de l'indication tant briguée. L'ouvrage de Julius von Schlosser intitulé *Die Kunstliteratur* est de ceux-là. L'auteur fut l'un des représentants majeurs de l'école de Vienne. Après avoir étudié sous la direction de Franz Wickhoff et de Théodore von Sickel, il fut conservateur au Kunsthistorischen Museum de Vienne entre 1898 et 1922 avant de se consacrer à l'enseignement en succédant à Max Dvořák à la chaire d'histoire de l'art de l'Institut für Österreichische Geschichtforschung (1). C'est en 1924 qu'il publie cet ouvrage de référence où il dresse un large panorama des *sources* de la discipline « depuis Dioclétien jusqu'à Napoléon ».

(1) Pour une bio-bibliographie de Schlosser, *cf.* Karl T. Johns, « Julius Alwin Ritter von Schlosser : ein bio-bibliographischer Beitrag », *Kritische Berichte*, vol. 16, n° 4, 1988, pp. 47-64 ; Michael Thimann, « Julius von Schlosser (1866-1938) », in Ulrich Pfisterer (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte, Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, Beck, 2007, pp. 194-213.

Digitized by Google

2. DANS les bibliothèques, ce *Manuel* (*des sources de l'histoire de l'art moderne*) rencontre diverses mains : consulté pour prendre connaissance d'une source particulière, comme on ouvre un dictionnaire ; pour relever des données bibliographiques, comme on consulte un carnet d'adresses. Entre ces mains, il semble être une singulière bibliographie raisonnée et commentée, déploiement d'une connaissance magistrale des sources. D'autres lecteurs, envisageant des pans plus larges de l'histoire des sources et de leurs développements commencent à y lire une ébauche en filigrane de ce que l'auteur concevait comme une « théorie et une histoire de l'historiographie de l'art » (2). Peut-être rencontra-t-il des mains plus patientes encore. Peut-être a-t-il vu parcourir toutes ses pages par les mains d'un seul lecteur. Un lecteur qui, à mesure qu'il avance dans cet imposant instrument bibliographique, dans ce « gros bouquin » selon l'auteur lui-même, voit se profiler, d'entre les pages, une charpente, une architecture s'élevant, à l'image de ces constructions de papier que l'on découvre au détour d'une page, ingénieusement montées dans le corps des livres à système. *Die Kunstlitteratur* se déploie, au fil des pages, en singulières bibliothèques.

(2) Julius von Schlosser, *La Littérature artistique, Manuel des sources de l'Histoire de l'art moderne* (*Die Kunstliteratur*, 1924), trad. Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1984, p. 28.

3. DANS la lettre de 1922 qu'il écrit à Karl Vossler (3), Julius von Schlosser se propose de « conter brièvement l'histoire de ce livre » (4). Entre 1914 et 1920, Schlosser entreprend de vastes études sur les sources, qui furent publiées dans les *Sitzungsberichte* de l'Académie de Vienne sous le titre : *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*. Ces années de travail durant la guerre sont pour lui une sorte de « service militaire volontaire à l'arrière » (5) — pour cet historien de l'art, fervent adepte des méthodes rigoureuses de la philologie, le terme *militaire* ne semble pas déplacé. Cet important chantier archéologique dans les sources écrites de l'histoire de l'art s'origine, précise-t-il encore, dans la passion de bibliophile qui l'anime depuis ses premières années d'études : « Pratiquement, l'origine [des études réunies dans ce livre] résulte d'un besoin personnel et d'une certaine passion de collectionneur qui m'ont conduit à rassembler une bibliothèque relativement importante pour un homme privé, et presque complète, d'ouvrages sur la théorie et l'histoire de l'art, la plupart se rapportant à l'Italie. » (6) L'index de *Die Kunstliteratur* qui ne comprend que les sources étudiées, uniquement dans leur édition princeps (7), compte un peu moins de 1600 titres. Mais la bibliothèque de Schlosser est, selon le témoignage de Hans R. Hahnloser, l'un de ses disciples et confident, un édifice d'« au moins 6000 volumes » (8). Une collection privée considérable dont le cœur est l'ensemble des sources écrites italiennes sur l'art. Et c'est cet organe de sa bibliothèque que Schlosser nous fait, pour ainsi dire, visiter tout au long de son livre. La bibliothèque de l'historien n'existant plus (9), *Die Kunstliteratur* devient le lieu privilégié par lequel nous avons accès à l'univers privé du collectionneur et à la manière dont il était organisé, structuré et pensé. Outre ce document qui prend en charge la part des sources, d'autres pans

Digitized by Google

de sa bibliothèque nous sont livrés à travers les catalogues de vente des antiquaires viennois Valentin Andreas Heck et Alois Reichmann (10). Mais dans cette austérité propre aux inventaires, ne transparait qu'une bibliothèque déserte, vidée de la pensée qui l'a bâtie et qui l'habitait.

(3) Première lettre-dédicace qui ouvre le manuel.

(4) Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, p. 27.

(5) Expression qu'il emprunte à Benedetto Croce. *Cf.* « Commentario della mia vita », in *La Storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, [« *Ein Lebenskommentar* », in Johannes Jahn (éd.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellung*, Leipzig, 1924, pp. 95-134], trad. Giovanna Federici Ajroldi, Bari, éd. Laterza, 1936, pp. 20-21.

(6) Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, p. 27.

(7) L'index comporte aussi, mais rarement, les références aux manuscrits et aux sources perdues.

(8) Évoqué par Thomas Medicus in « Mort à Vienne », postface à Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, coll. « La Littérature artistique », 1997, p. 184.

(9) Une part du noyau des sources fut léguée à Hans R. Hahnloser; ces volumes sont aujourd'hui à Berne dans la bibliothèque du Kunstmuseum et dans celle de l'Institut für Kunstgeschichte (309 livres légués par la famille Hahnloser). *Cf.* Agatha Rihs, Tristan Weddigen, « Bücher und Bits: Zur Geschichte der Bibliothek », in *1905-2005. 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern, Festschrift, Band 1*, Berne, Institut für Kunstgeschichte, 2005, pp. 81-88.

(10) Après la mort de la femme de Schlosser, Neda, la bibliothèque de celui-ci fut acquise, entre 1961 et 1962, par les antiquaires Valentin Andreas Heck et Alois Reichmann: *cf. Kunstbibliothek Professor Julius von Schlosser*, Vienne, V.A. Heck antiquaire, Liste 236 (septembre 1961, 1515 numéros); *Musikbibliothek Professor Julius von Schlosser*, Vienne, V.A. Heck antiquaire, Liste 237 (janvier 1961, 763 numéros); *Bibliothek Professor Julius von Schlosser (Geographie, Geschichte Literatur, Philosophie, etc.)*, Vienne, Buchhandlung und Antiquariat Alois Reichmann, Liste 88 (octobre 1961, 568 numéros). *Cf.* Agatha Rihs, Tristan Weddigen, « Bücher und Bits: Zur Geschichte der Bibliothek », *Art. Cit.*, p. 87.

4. C'EST aux seuils de ses livres que nous est dévoilée une dimension intérieure, intime même, de la pratique de l'historien au milieu de ce que l'on pourrait appeler sa *Kunstbibliothek* en ce qu'elle est, essentiellement, le support matériel de *Die Kunstliteratur*. Il s'agit du *travail de lecteur* de Schlosser qui nous est livré, comme l'a justement remarqué et analysé Michael Thimann (11), à travers les ex-libris du collectionneur. Deux versants de la pratique de la lecture s'énoncent dans les motifs que le bibliophile commanda dans la première moitié du XXe siècle. Le premier ex-libris, caractéristique de l'Art Nouveau (commandé au Bolognais Alfredo Baruffi aux environs de 1900) nous montre une jeune femme, torse nu, le regard perdu dans la contemplation d'une fleur qu'elle a cueillie au milieu d'un champ; au fond, des lignes semblent dessiner des monts. À cette époque, Schlosser a entamé sa collection et ses travaux sur les textes; il *cueille* méthodiquement et rassemble les matériaux des sources du Moyen Âge dans ses *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst* de 1892 ou son *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* de 1896, où l'on peut lire une pratique de l'anthologie ou, selon l'expression plus juste de Thimann, du « florilège » (12). Le deuxième ex-libris, de facture expressionniste (vers 1920), évoque la mélancolie et l'abattement d'un pauvre bûcheron assis sur une souche d'arbre, tenant sa tête d'une main. Cette illustration reprend une statuette de la Renaissance, conservée au Kunsthistorischen Museum de Vienne, que Schlosser commenta dans un article en 1922 en l'attribuant

Digitized by Google

à Andrea Riccio (13). En 1920, Schlosser conclut la série de ses « fatigantes » (14) études sur les sources qu'il a entreprises depuis le début de la guerre, période de lourdes interrogations intellectuelles (15). C'est au travers de ses deux versants de la pratique de la lecture que s'est construit sur plus d'un quart de siècle *Die Kunstliteratur*.

(11) Michael Thimann, « Die Arbeit des Lesers, Zwei Exlibris des Kunsthistorikers Julius von Schlosser », *Zeitschrift für Ideengeschichte*, vol. 2, n° 1, printemps 2008, pp. 84-96.
(12) *Ibid.*, p. 87.
(13) *Cf.* Julius von Schlosser, « A Renaissance Statuette for Vienna », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 40, n° 226, janvier 1922, pp. 9-11.
(14) Julius von Schlosser, *Commentario della mia vita*, *Op. Cit.*, p. 20.
(15) *Ibid.*, p. 41 et suivantes.

5. La pratique de la philologie exacte et l'étude critique des sources qui devaient servir de base à l'histoire de l'art ont amené Schlosser à concevoir son œuvre comme un ensemble architectonique. Cette édification commençait déjà, *pratiquement*, par sa bibliothèque. Les écrits italiens sur l'art constituaient pour lui « un véritable ‹ matériau ›, blocs de construction » (16). Mais que cherchait l'historien à construire, si ce n'est l'instrument de vision qui lui permettrait d'embrasser du regard une « théorie et une histoire de l'historiographie de l'art » ?

(16) *Ibid.*, p. 21.

6. Pour atteindre cette conception globale, Schlosser devait d'abord explorer localement chacune de ses sources et se munir des instruments du philologue. Les étagères de la *Kunstbibliothek* devenaient l'échafaudage, les madriers d'un chantier philologique dans lequel il se lançait. La philologie était véritablement, pour Schlosser, une pratique. Elle n'appelait pas des cours mais des ateliers (17). Une dimension pratique plus manifeste encore si l'on se penche sur les sciences auxiliaires qu'empruntaient les historiens philologues, comme la paléographie, où une main historienne cherche la main historique. En disséquant les sources manuscrites, l'historien s'applique à identifier et à relever les données historiques de première, de deuxième ou de troisième main.

(17) Commentant l'ouvrage de Jean-Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo* (Londres, 1883), Schlosser écrivait : « La formation historique que [Richter] avait acquise dans l'atelier de Théodore von Sickel lui a inspiré l'heureuse idée de fixer les matériaux

Digitized by Google

originaux existants dans une copie paléographique. » *Cf.* Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, p. 200.

7. La bibliothèque que l'on pourrait presque lire dans *Die Kunstliteratur* s'articule dans l'organisation discursive avec laquelle avance la plume de l'historien. Une avancée méthodique selon les principes de la philologie qu'il expose dès la remarque liminaire de son manuel : les phases *heuristique*, *critique* et *herméneutique*. Les différentes éditions (princeps et critiques) d'une source ne sont pas à concevoir comme des livres juxtaposés dans un rayon de bibliothèque, mais selon un ordonnancement, une constellation de matériaux documentaires, organisés autour des sources manuscrites. Après avoir exposé, disposé et articulé ces matériaux selon une approche critique, l'auteur tente d'élaborer une vue plus large pensant la dimension historique et théorique de la source (18). Mais la bibliothèque du philologue peut être plus représentative encore dans la mesure où elle pense non seulement les matériaux existants mais aussi ceux qui ne le sont que d'une manière hypothétique. Nous pensons, par exemple, aux sources de Vasari (19) où Schlosser suit la « sagacité » de son étudiant, Wolfgang Kallab qui avance une hypothétique « source K », une source écrite inconnue où aurait puisé, outre dans les écrits de Ghiberti (20) et du *Libro* d'Antonio Billi (21), l'auteur des *Vite* (22). La *Kunstbibliothek* semble ménager et penser des vides où prendraient place ces présumées sources et quelquefois même, des sources perdues comme les écrits théoriques de Baccio Bandinelli (23). Selon les avancées des travaux de l'époque, Schlosser pouvait parfois entrevoir encore l'espoir d'éliminer ces vides dans l'éventualité que soient retrouvées les sources perdues. Il serait intéressant (et curieux) de voir comment Schlosser avec une pensée philologique et historienne organisait réellement sa bibliothèque. Mais il semblerait, comme nous l'avons déjà dit, qu'il ne reste pas de support direct qui puisse en rendre compte.

(18) *Cf.* par exemple, l'étude sur le traité de Cennino Cennini, *Ibid.*, pp. 126-132.
(19) *Ibid.*, p. 313.
(20) Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii* [vers 1447], Lorenzo Bartoli (éd.), Florence, Giunti, 1998.
(21) *Cf.* Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, pp. 221-222.
(22) Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1550 et 1568.
(23) Bacio Bandinelli, *Écrits théoriques* (XVIe siècle). *Cf.* Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, p. 399.

8. Un autre aspect des sources écrites explorées dans *Die Kunstliteratur* vient prolonger la *Kunstbibliothek*. Il s'agit de la littérature périégétique et topographique qui tient une place importante tout au long du manuel. Cette « nouvelle façon de s'intéresser à l'œuvre d'art en la considérant dans son cadre topographique » (24) retenait particulièrement l'historien qui tente, au livre huitième, pour la première fois à sa connaissance, d'établir une bibliographie de la littérature des guides en Italie, où elle s'est particulièrement développée. Destinée d'abord aux pèlerins, la littérature périégétique décrivait principalement les lieux cultuels. Ainsi, « les églises et les monastères médiévaux [sont] les musées publics les plus anciens, non seulement pour l'art mais aussi pour

Digitized by Google

l'histoire naturelle » (25). Ce sont les curiosités profanes (les antiques, les collections privées, etc.) qui ont, progressivement, été le centre de la littérature de voyage. Nous avions noté plus haut (26) qu'une partie de la bibliothèque de l'historien était consacrée à la géographie. Sans doute, l'intérêt de Schlosser pour cette littérature des guides allait-elle au-delà de son cabinet de travail: il aimait à voyager, en Italie surtout, et il n'est pas invraisemblable de penser qu'il eut recours à ces guides pour revisiter certains parcours de quelques-unes de ses sources. Michael Thimann nous offre d'ailleurs un aperçu insolite de cet historien-voyageur à travers une photographie de Schlosser lors de l'une de ses pérégrinations (27).

(24) Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, pp. 45-46.
(25) *Ibid.*, p. 46.
(26) *Cf.* note 10.
(27) *Cf.* Michael Thimann, « Die Arbeit des Lesers », *Art. Cit.*, p. 95. Voir aussi le fonds photographique conservé à l'Institut für Kunstgeschichte de Berne exposé en mai 2005: Agatha Rihs, Harald Kraemer, *Trouvaillen zu Julius von Schlosser, Hans R. Hahnloser, aus den Tiefen des Archivs des Instituts für Kunstgeschichte*, Berne, Universität Bern, 2005.

9. AU-DELÀ de ces sources et des études qu'en fit l'historien, nous pensons que la dimension topographique chez Schlosser constitue une véritable matrice de ses conceptions théoriques. Dans un essai où il aborde l'*Histoire du portrait en cire* (1911) de Schlosser, Georges Didi-Huberman note une « métaphore surprenante » à laquelle l'historien à recours dans son *Lebenskommentar*: « La ‹ vallée philologique ›, disait-il en substance, se trouve toujours trop loin de la ‹ montagne philosophique ›. » (28) Ces visions topographiques sont très fréquentes dans le texte « autobiographique » et semblent être convoquées pour dire l'orientation, la navigation, le repère dans les parcours de pensées de l'historien. Plus encore que le sentiment d'égarement qu'a vécu Schlosser au sortir de ses premières et décevantes expériences estudiantines auprès de Gomperz ou Brentano (29), l'historien, désemparé par la « crise » qu'il vivait déjà dans les années précédant la guerre, énonce la dimension du penseur-navigateur guettant au loin un phare, cherchant à poser le pied sur la terre ferme:

« ..... Que pouvait être cette ‹ histoire de l'art › que nous voulons « cultiver, que pouvait être notre concept d'‹ art › et celui d'‹ histoire › — en « possédons-nous d'ailleurs un capable d'embrasser tous les phénomènes ? « [Ces problèmes] me tourmentaient toujours, continuellement ; on peut « voir ici comment ces rudiments philosophiques, qui étaient chassés à « l'écart de la philologie, affleuraient de nouveau : j'avais la sensation de « celui qui se trouvait en haute mer sans boussole, ni gouvernail. » (30)

(28) Georges Didi-Huberman, « Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau », *Critique*, n° 611, avril 1998, p. 150.
(29) « Je me trouvais ainsi bien vite comme un naufragé sur un rocher. » Julius von Schlosser, *Commentario della mia vita*, *Op. Cit.*, p. 11.
(30) *Ibid.*, p. 38.

10. DANS *Die Kunstliteratur*, ces analogies sont toujours présentes (31). Ce manuel semble être une carte topographique, ou pour reprendre le titre de l'une des sources étudiées (32), une *Carta del Navigar*

Digitized by Google

qui retrace le parcours de Schlosser dans la *Kunstbibliothek* au fur et à mesure qu'elle s'édifiait. Le travail critique sur les sources dans les vastes plaines philologiques appelle une vision locale, partielle, où le philologue opère minutieusement dans une parcelle, puis une autre. Mais ces parcelles devaient souvent être pensées dans leur ensemble ; l'historien s'élevait un peu plus haut à chaque fois, pour une vision globale et, du regard, embrassait l'aménagement qui se révélait, pour ainsi dire, à lui. *Die Kunstliteratur* suit ces niveaux topographiques où les plaines de la *littérature* alternent avec les hauteurs de la *théorie*.

(31) À titre d'exemple, on relèvera : « Vue d'ensemble » qui ouvre certains chapitres ou encore, de manière plus manifeste : « Si l'on embrasse du regard la littérature qui a germé après les grandes invasions, notamment dans la mesure où elle est en rapport avec les choses de l'art, les voies menant à l'Antiquité semblent obstruées. Seuls quelques sentiers restent ouverts ça et là, et des colonies clairsemées apparaissent sur un terrain ancien à peine défriché. », in Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, *Op. Cit.*, p. 49.

(32) Nous pensons à l'œuvre de Boschini, *Una Carta del Navigar Pittoresco*, Venise, 1660.

11. ÉLABORER cette vision d'ensemble, considérer cet *insimul* (« à la fois, en même temps ») ont amené Schlosser à concevoir l'art dans son histoire sous un angle inédit. « C'est lui [Schlosser], soulignait Germain Bazin à propos de l'étude que mena l'historien sur l'*art de cour* (33) au Moyen Âge tardif, qui distingua, à la fin du XIVe siècle et au début du XVe siècle, l'existence d'une manière de peindre internationale pratiquée à Trévise, Vérone, Venise, Padoue, Milan, Prague, Londres et Paris, moment ‹européen› de l'histoire de la culture, considéré maintenant comme une notion acquise de l'histoire de la peinture occidentale, sans que ceux qui y font référence ne citent le nom de son inventeur. » (34)

(33) Julius von Schlosser, « Eine veronesische Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts », in *Jahrbuch der Kunstsammlung des allerhöchsten Kaiserhaus*, n° XVI, 1895, pp. 144-230.

(34) Germain Bazin, *Histoire de l'Histoire de l'Art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 165.

12. DE la prise en charge d'un ensemble — ici, celui des sources —, de sa connaissance et de son examen critique, surgissent et se révèlent des liaisons, des rapports, des filiations qu'une théorie de l'art tente de penser. Devant les vastes champs des sources, peut-être avons-nous une vision à instruire, un regard à aiguiser et une pensée à élaborer ? C'est peut-être cela aussi que nous avons à lire dans *Die Kunstliteratur*. L'édification de sa *Kunstbibliothek*, de son observatoire, répond aux statuts de « théoricien » et de « sceptique » qui devaient ensemble, selon Schlosser (35), faire corps dans la figure de l'« historien du regard ».

(35) Julius von Schlosser, *Histoire du portrait de cire*, *Op. Cit.*, p. 172.

Digitized by Google

LA BIBLIOTHÈQUE DE PHILIPPE THOMAS : UNE SOURCE POUR L'ÉTUDE ET LA COMPRÉHENSION DE SON ŒUVRE.

ÉMELINE JARET.
Étudiante en Master 2 « Littérature et Histoire de l'art »
à l'Université Paris IV.

13. Au sujet de *La Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert, Michel Foucault évoque « une œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres » (36). Cette analyse pourrait également définir l'œuvre de Philippe Thomas.

(36) Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique » [1970], in Raymonde Debray-Genette, *Flaubert*, Paris, Firmin-Didot, coll. « Miroir de la critique », pp. 171-190 ; repris in Gérard Genette (éd.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 106.

14. Philippe Thomas développe une pratique artistique à partir de 1977 à Paris, dans l'entourage de Claude Rutault. Après des premières recherches personnelles sur la valeur artistique du mot et de la lettre, il crée, avec Jean François Brun et Dominique Pasqualini, le groupe IFP (Information Fiction Publicité) en novembre 1983. Philippe Thomas quitte le groupe deux ans plus tard, mais, malgré sa brièveté, l'expérience lui fournit les bases d'un questionnement qui reste constant tout au long de sa carrière, à savoir les conditions d'exposition d'une œuvre d'art (37).

Digitized by Google

entre Philippe Thomas et Bernard Edelman, avocat, dont les questions sont signées par Jacques Salomon.

20. Son récit tire sa particularité du cadre dans lequel il se développe. Inventant une « nouvelle matérialité pour supporter la fiction — de vrais humains (qui ne sont pas des acteurs, mais bien des personnages), de vraies œuvres d'art, de vrais textes » (46), Philippe Thomas met en avant la conception d'une fiction comme « émancipée » (47) de son cadre habituel (le livre ou l'écran de cinéma). Elle prend place directement dans la réalité. Ainsi, en 1987, il fonde l'agence readymades belong to everyone® à New York. Un an plus tard, sa filiale française, les ready-made appartiennent à tout le monde®, est ouverte lors de l'exposition *Épreuves d'artistes* à la Galerie Claire Burrus, à Paris (48). Cette exposition présente l'œuvre de trois artistes — en fait, trois collectionneurs qui ont acheté une œuvre de Philippe Thomas par le biais de l'agence. L'une des pièces, signée par Christophe Durand-Ruel, est acquise par le Centre Pompidou et le collectionneur se trouve désormais signalé dans sa base de données comme « artiste ». Cette agence, fictive, dirigée par Philippe Thomas, fonctionne à la manière d'une agence de communication : elle crée des événements (des expositions), les annonce par des campagnes d'affichage, fait publier des articles sur ses activités (49), organise des campagnes de recrutement de nouveaux clients (collectionneurs / signataires) (50), etc.

(46) Daniel Soutif, « Postface », in Alexis Vaillant (éd.), *Sur un lieu commun et autres textes*, anthologie des écrits de Philippe Thomas, Genève, Mamco ; Rennes, Presses universitaires, 1999, p. 359.

(47) Daniel Bosser, *Philippe Thomas décline son identité. Une pièce à conviction en 1 acte et 3 tableaux*, Paris, Galerie Claire Burrus ; Bruxelles, Yellow Now, 1987, p. 10.

(48) *Épreuves d'artistes* est une exposition collective organisée avec le concours de l'agence les ready-made appartiennent à tout le monde®, présentant trois artistes : Jacques Salomon, Christophe Durand-Ruel et Gilles Dusein. Elle se tient du 19 septembre au 5 novembre 1988 à la Galerie Claire Burrus, à Paris.

(49) Georges Verney-Carron, « Publicité, publicité : de quelques cas de figures », *Art Press*, n° 129, octobre 1988, pp. 111-125.

(50) les ready-made appartiennent à tout le monde®, « Publicité, publicité », *Libération*, 11 août 1988.

21. Si Philippe Thomas se sert de ses lectures théoriques pour élaborer son œuvre, il se réfère également et fréquemment à des modèles littéraires. La plupart d'entre eux sont présents dans la liste de sa bibliothèque. Il en est ainsi de Georges Perec, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Vladimir Nabokov, Maurice Blanchot, etc. La référence à Fernando Pessoa a une résonnance particulière dans son œuvre quant au statut des personnages de Philippe Thomas. Ceux-ci sont plus proches des hétéronymes de Fernando Pessoa que de pseudonymes. Il l'explique lui-même dans *Insights* :

« Je me sers, moi aussi, de Pessoa. En répétant à qui veut bien « l'entendre, que ce qu'il a fait avec le livre, l'écrivain traditionnel le « faisait déjà avec la phrase, je m'autorise de son œuvre (son squelette ?) « comme d'un laissez-passer pour une question : ce qu'il a fait avec le « livre (le livre-objet), pourquoi ne pas l'imaginer avec le tableau (l'objet- « tableau, l'objet tout court) ? » (51)

(51) Laura Carpenter, *Insights*, Paris, Galerie Claire Burrus, 1990, p. 26.

Digitized by Google

22. PLUS généralement, il applique aux arts dits plastiques certains des procédés littéraires utilisés par ces auteurs pour servir sa fiction. Par exemple, la citation de personnes et d'œuvres réelles lui permet de brouiller les frontières entre fiction et réalité. Ces références agissent comme des preuves de la fiction et lui donnent une valeur de vérité. Georges Perec a utilisé le même procédé dans *Un Cabinet d'amateur* (52). En effet, le texte se présente comme l'analyse scientifique du tableau d'un peintre d'origine allemande. La toile et son auteur sont de pures inventions de l'écrivain, comme la conclusion de l'ouvrage le révèle. L'accumulation de détails, réels ou inventés, permet de semer le doute dans l'esprit du lecteur.

(52) Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *Op. Cit.*

23. PHILIPPE Thomas considère l'art comme un « champ d'expérimentation de la philosophie » (53). L'art se devant d'être une discipline de réflexion et de mise en application à côté de la philosophie. Ainsi, dans sa bibliothèque, quatre ouvrages semblent être essentiels pour la définition théorique de l'œuvre de Philippe Thomas : les *Manières de faire des mondes* de Nelson Goodman et les *Écrits logiques et philosophiques* de Gottlob Frege ; les *Figures du discours* de Pierre Fontanier et le *Discours du récit* de Gérard Genette (54). À travers ces quatre exemples, s'éclairent les deux concepts de *worldmaking* et de *métalepse* qui font partie des procédés ayant permis à Philippe Thomas d'ancrer la fiction dans la réalité.

(53) Entretien de l'auteure avec Elisabeth Lebovici, 18 mai 2007.

(54) Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* [1978], Indianapolis, Hackett, 1985, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992 ; Gottlob Frege, « Sens et dénotations », in *Écrits logiques et philosophiques* [1892], Paris, Seuil, 1971, pp. 102-126 ; Pierre Fontanier, « Manuel classique pour l'étude des tropes ou Éléments de la science du sens des mots » [1821], in *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2004, pp. 18-267 ; Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 67-273.

24. LE concept goodmanien de *worldmaking* est au cœur du travail de Philippe Thomas, dont l'idée est de construire une fiction qui prenne place dans la réalité même, et constitue ainsi une des versions du monde. Dans un entretien accordé à Corinne Diserens, Bernard Blistène, proche de Philippe Thomas dès la fin des années 1970, évoque sa « grande passion pour toutes sortes de constructions fictionnelles » (55).

(55) Corinne Diserens, entretien avec Bernard Blistène, in *Philippe Thomas, les ready-made appartiennent à tout le monde* (cat. expo.), Barcelone, Musée d'art contemporain — Actar, 2000, p. 202. Bernard Blistène précise que Philippe Thomas aime par-dessus tout « ce que Goodman appelle ‹ refaire des mondes ›, rejouer le monde à l'infini ».

25. AVEC la notion de *worldmaking*, Nelson Goodman défend un point de vue selon lequel le monde est constitué de nos manières de le décrire. Le monde est ainsi « la somme de ses versions, c'est-à-dire des discours corrects qui sont tenus à son sujet et qui le fondent » (56). L'art, et donc la fiction, devient à son tour une de ces versions. En effet, « les mondes sont faits en faisant ainsi des versions avec des mots, des nombres, des images, des sons, ou tous autres symboles de toutes sortes

Digitized by Google

dans n'importe quel médium » (57). Néanmoins, dès 1892, Gottlob Frege avance l'hypothèse que les énoncés de fictions possèdent un sens mais pas de dénotation — ils sont lisibles, mais ne réfèrent à aucun objet du monde (58). Dès lors, une question se pose pour Nelson Goodman : « Comment des versions de rien peuvent-elles alors participer à la construction de mondes réels ? » (59) Il y répond en attribuant à la fiction une capacité de dénotation qui n'est plus littérale mais figurée. Ainsi, la fiction développe au sujet du monde une vérité qui est d'ordre métaphorique. Jean-Marie Schaeffer explique ainsi la théorie de la fiction développée par le philosophe américain :

« Une assertion littéralement fausse peut être vraie, si elle est interprétée « métaphoriquement. Il en va ainsi du texte fictif : littéralement faux, il « peut devenir vrai s'il est interprété métaphoriquement. » (60)

(56) Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p. 13.
(57) Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, *Op. Cit.*, p. 135.
(58) Gottlob Frege, « Sens et dénotation », *Art. Cit.*, pp. 102-126.
(59) Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, *Op. Cit.*, p. 147.
(60) Jean-Marie Schaeffer, « ‹ Nelson Goodman en poéticien › : trois esquisses », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 41, automne 1992, p. 93.

26. La métalepse est quant à elle décrite par Pierre Fontanier en 1821 comme une proposition qui « consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne » (61). Reprenant la définition en 1972, Gérard Genette définit la métalepse comme une transgression de la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte » (62). La démarche de Philippe Thomas se comprend dans cette optique : il franchit les limites entre le monde de l'énonciation (le « monde où l'on raconte », le monde réel) et celui de l'énoncé (le « monde que l'on raconte », le monde fictionnel). Il l'explique clairement dans *Philippe Thomas décline son identité* :

« Pour satisfaire à sa valeur propositionnelle, l'œuvre moderne suppose « donc la transgression de cette opposition entre le monde de « l'énonciation et celui de l'énoncé, entre le fait de la présentation et « celui de la chose ou de l'objet présenté. C'est dire qu'il y aura ici la « nécessité d'un tour — la métalepse. » (63)

(61) Pierre Fontanier, « Manuel classique pour l'étude des tropes ou Éléments de la science du sens des mots », *Op. Cit.*, p. 127.
(62) Gérard Genette, « Discours du récit », *Art. Cit.*, p. 245.
(63) Daniel Bosser, *Philippe Thomas décline son identité*, *Op. Cit.*, p. 105.

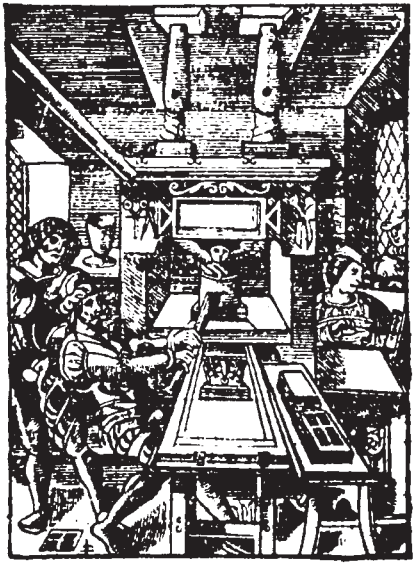
27. Dans ses écrits, Philippe Thomas cite à plusieurs reprises cette notion de métalepse comme la condition nécessaire pour que « fiction et réalité se retrouvent confondues » (64). C'est donc cette transgression qui permet d'inscrire la fiction dans la réalité en transformant le « simulacre » en « discours effectif » (65). Il applique la métalepse dans son œuvre en passant du monde de l'énonciation à celui de l'énoncé, c'est-à-dire en passant du hors champ de la fiction à l'intérieur d'elle-même, en en devenant le sujet. Car, derrière la réflexion sur la fiction, se cache une œuvre dont le sujet est Philippe Thomas. S'il

Digitized by Google

met en scène sa propre disparition, derrière le jeu des signatures, il n'en sème pas moins des indices, des preuves de son existence et de sa présence derrière chaque pièce. Ainsi, le spectateur est invité à participer à un jeu de pistes — un « art de société » (66) — à travers toutes les œuvres, pour retrouver l'auteur qui se cache derrière les hétéronymes, remonter à la source unique.

(64) *Fictionnalisme: une pièce à conviction*, Paris, Galerie Claire Burrus, 1985, p. 81.
(65) Michel Tournereau, « Philippe Thomas: sujet à discrétion? », *Public*, n° 3, 1985, p. 53.
(66) Daniel Bosser, *Philippe Thomas décline son identité*, *Op. Cit.*, p. 10.

28. PHILIPPE Thomas se révèle ainsi être sujet de son œuvre, d'une œuvre marquée par son absence puisque entièrement fondée sur sa disparition. Sa fiction n'est pas empreinte par une absence *de* sujet, mais par une absence *du* sujet. Philippe Thomas applique ici la leçon de Maurice Blanchot, pour qui « toute présence n'est mesurable qu'à l'aune de l'absence » (67). Il se rapproche de l'un de ses romans en particulier, auquel il fait de nombreuses références dans ses notes personnelles et dans ses œuvres: *Thomas l'Obscur* (68). La phrase qui ouvre le roman lui fait étrangement écho: « Thomas s'assit et regarda la mer » (69). Cité dans *Insights* (70), les vues de la mer de *Sujet à discrétion* lui font explicitement référence.



(67) Jean-Philippe Mayaux, *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*, Paris, Nathan, 1998, p. 64.
(68) Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur* [1950], Paris, Gallimard, 2005.
(69) *Ibid.*, p. 9.
(70) Laura Carpenter, *Insights*, *Op. Cit.*, p. 59.

29. L'ABSENCE de *Thomas l'Obscur* de la liste de 1995 révèle qu'il manque dans sa bibliothèque quelques-uns des ouvrages fréquemment mentionnés par Philippe Thomas dans ses écrits. Par exemple, seuls deux ouvrages de Maurice Blanchot sont présents: *L'Arrêt de mort* et *La Folie du jour*. Aucune trace de *L'Entretien infini* ou de *L'Espace littéraire*, cité par exemple dans la conférence de 1987 (71). À noter également l'absence de *Feu pâle* de Vladimir Nabokov, alors que Philippe Thomas lui reprend son titre en 1991 pour l'une des plus importantes expositions de l'agence: *Feux pâles*, au CAPC de Bordeaux (72). D'autant plus que ce roman possède une résonance particulière au regard de l'œuvre de Philippe Thomas. *Feu pâle* raconte l'histoire d'un roi en fuite, histoire précédée d'un poème qui tient lieu de fausse introduction et qui, à force de com-

Digitized by Google

mentaires et d'annotations, se révèle être le récit des mésaventures du commentateur qui n'est autre que le roi exilé.

(71) Cette conférence est publiée sous la signature de Daniel Bosser et porte le titre *Philippe Thomas décline son identité*; *cf.* Daniel Bosser, *Philippe Thomas décline son identité. Une pièce à conviction en 1 acte et 3 tableaux*, *Op. Cit.* Philippe Thomas donne cette conférence à deux reprises : le 23 mars 1987 au Centre Pompidou et le 23 mars 1988 au Musée des Beaux-Arts de Grenoble.

(72) L'exposition *Feux pâles : une pièce à conviction*, organisée avec le concours de l'agence les ready-made appartiennent à tout le monde®, se tient au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux du 7 décembre 1990 au 3 mars 1991.

30. Dès lors, la faible quantité de volumes parait suspecte quand, simplement à recenser les ouvrages mentionnés dans la diversité des écrits de Philippe Thomas, cette liste pourrait se voir décuplée. Ce constat est moins surprenant lorsqu'on apprend que l'artiste a largement épuré sa bibliothèque à la fin de sa vie, revendant nombre d'ouvrages pour ne garder que « l'essentiel » (73). La liste ainsi établie constituerait une sorte de bibliothèque idéale. Claire Burrus se souvient avoir ressenti cette décision de vendre ses livres comme profondément réfléchie : de la même manière que Philippe Thomas a fermé son agence en 1993, il « liquide » sa bibliothèque (74). Ce geste participe ainsi d'une volonté de clôture de ses activités — répondant toujours à la définition aristotélicienne du récit : « forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin » (75). Mais cela n'explique pas les manques. Daniel Soutif, proche de Philippe Thomas, se souvient d'une raison plus anodine à la vente des deux tiers de sa bibliothèque : manquant simplement de place dans son appartement, l'artiste décide soudainement de se séparer de ses livres (76). Outre son aspect anecdotique, ce détail permet de se rendre compte des différentes façons de concevoir le livre, l'objet-livre — Philippe Thomas ne faisant apparemment pas partie des fétichistes. Peut-être a-t-il également manqué de temps.

(73) Entretien de l'auteure avec Benoit d'Aubert, dimanche 13 septembre 2009.

(74) Discussion de l'auteure avec Claire Burrus, janvier 2010.

(75) Aristote, *Poétique*, *Op. Cit.*, 1450b 27-28.

(76) Discussion de l'auteure avec Daniel Soutif, décembre 2009.

31. Ainsi, une autre voie pour étudier les sources de Philippe Thomas peut être la reconstitution d'une bibliothèque virtuelle, dont la liste de 1995 servirait de base. Celle-ci doit se faire à partir de tous ses écrits : les publications, ainsi que les manuscrits, brouillons et carnets de notes disponibles dans les archives. Semant des indices dans chacune de ses œuvres, Philippe Thomas organise un véritable jeu de pistes pour faire remonter le spectateur jusqu'à sa trace. Il met en scène sa propre disparition pour mieux réapparaître, ses lectures étant la clé d'une identité réinventée — renouvelant ici le jeu perecquien :

« Chacun de mes livres est pour moi l'élément d'un ensemble : « [cet ensemble] s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus « vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et « nourri mon désir d'écrire. » (77)

(77) « Georges Perec, Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 3.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LA VIBRATION DE L'ENNUI DANS PARTS OF SOME SEXTETS D'YVONNE RAINER.

JOHANNA RENARD.
Doctorante en Histoire et critique des arts
à l'Université Rennes II
et diplômée de muséologie à l'École du Louvre.

Créée pour dix personnes et douze matelas à partir d'une charte minutieuse, *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer fut présentée au Wadsworth Atheneum à Hartford dans le Connecticut et à la Judson Memorial Church à New York en mars 1965. La pièce rassemblait des danseurs professionnels ou occasionnels (parmi lesquels Steve Paxton, Robert Morris, Lucinda Childs et Robert Rauschenberg) et se composait de trente et une activités différentes: des séquences de marche ou de course, des manipulations de matelas, des moments d'immobilité, etc. Ces actions, inspirées des mouvements les plus anodins de la vie quotidienne, se déroulaient isolément ou simultanément durant quarante trois minutes, selon un timing rigoureux — un changement brusque d'activité intervenait toutes les trente secondes. À cela s'ajoutait un enregistrement sonore composé d'extraits du journal intime du Révérend William Bentley, lus par Yvonne Rainer *.

Associant des séries de tâches répétitives, des objets ordinaires et une bande sonore égrenant de manière sèche et aride quelques faits triviaux du quotidien, *Parts of Some Sextets* (*PoSS*) se penche sur un réel des plus banals et concrets. Refusant toutes les conventions du ballet et de

* Durant près d'une trentaine d'années, William Bentley (1759-1819), pasteur protestant à Salem (Massachusetts), rendit consciencieusement compte d'événements de la vie quotidienne (naissances, décès, mariages) ou de faits plus anecdotiques. Il faut noter que durant l'automne 1964, sa pièce déjà en gestation, Yvonne Rainer passa cinq semaines à lire et copier des extraits de ce journal à la New York Public Library.

Digitized by Google

la danse moderne *, Rainer a conçu cette pièce comme « une disposition d'objets et de personnes » **, effaçant ainsi toute hiérarchie entre corps et objets. Tous deux sont pensés comme autant d'outils dont elle met en exergue les qualités respectives en termes de masse, de poids ou de taille. Elle s'intéresse ainsi aux relations externes que le corps ou l'objet entretient avec son environnement immédiat et aux mouvements qu'il peut subir ou causer. Ainsi, dans *PoSS*, elle offre un rôle prépondérant au matelas, objet à la fois atypique et absurde, décliné en douze exemplaires avec lesquels les danseurs doivent interagir ***.

S'IL est difficile de se faire une idée précise d'une danse connue seulement par quelques documents (des photographies et des textes), il n'en est pas moins certain que *PoSS* concentre les innovations les plus marquantes d'Yvonne Rainer, et ce même si cette pièce est bien moins connue que le fameux *Trio A* (1966), qui a consacré la reconnaissance de la chorégraphe ****. Plus important encore, *PoSS* peut être considérée comme le moment charnière dans sa carrière qui l'entraîna à théoriser sa conception de la danse. Ainsi, c'est très significativement en conclusion d'un article relatant le processus de création à l'origine de *PoSS* qu'Yvonne Rainer a forgé son fameux « No Manifesto », texte lapidaire énumérant tous les oripeaux dont la danse doit, selon elle, se débarrasser :

> « NON au grand spectacle non à la
> virtuosité non aux transformations et
> à la magie et au faire-semblant, non au
> glamour et à la transcendance de l'image
> de la vedette non à l'héroïque non à
> l'anti-héroïque non à la camelote visuelle
> non à l'implication de l'exécutant ou du
> spectateur non au style non au kitsch
> non à la séduction du spectateur par les
> ruses du danseur non à l'excentricité
> non au fait d'émouvoir ou d'être ému. » *****

---

* Si la danse moderne—conduite par des pionnières telles qu'Isadora Duncan (1877-1927) puis Martha Graham (1894-1991)—a remis en cause le vocabulaire extrêmement codifié du ballet en plaçant l'individu au centre de la création, elle n'en a pas moins pérennisé les codes de représentation, l'ordre narratif, l'apologie de la virtuosité, la psychologisation et l'usage de décors et de costumes. Autant d'éléments que Rainer a souhaité éliminer de *PoSS*.

** Yvonne Rainer, *Work, 1961-1973*, Halifax, The Press of Novia Scotia College of Art and Design, 1974, p. 47. Toutes les traductions de l'article sont de l'auteure.

*** Comme Yvonne Rainer l'explique dans son article « Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‹ Parts of Some Sextets › » (*The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, pp. 168-178) l'objet matelas est véritablement à l'origine de cette chorégraphie. Ainsi, la chorégraphe avait été marquée par l'image de deux personnes manipulant un matelas dans sa pièce de 1964, *Room Service*. Son inspiration fut éveillée par la plasticité et la flexibilité de l'objet, autant que par son poids et son caractère encombrant.

**** *Trio A* est la pièce la plus connue d'Yvonne Rainer. Ce trio d'une durée d'un peu plus de quatre minutes fut dansé pour la première fois en 1966 à la Judson Memorial Church par Yvonne Rainer, Steve Paxton, et David Gordon. Il s'agissait de la première partie d'un *work in progress* intitulé *The Mind is a Muscle* (dont la version complète fut présentée en 1968).

***** Yvonne Rainer, « Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‹ Parts of Some Sextets › », *Art. Cit.*, p. 178.

Digitized by Google

DÈS le début des années 1960, nourrie par les expérimentations de Merce Cunningham et de John Cage, Rainer opte pour une danse très objectivée, expérimentant des alternatives aux mouvements stéréotypés et à l'expressivité lyrique propres au ballet et à la danse moderne. Ainsi, elle se débarrasse de la narration, des costumes et des décors, mais aussi de tout ce qui permet d'instaurer une relation de fascination avec le spectateur. En outre, affirmant que « les objets et les corps peuvent être interchangeables » *, elle utilise les corps comme des « agents neutres » afin de se débarrasser du narcissisme et du culte de la personnalité dont elle dénonce la prééminence en danse **. Sa recherche s'épanouit au sein du Judson Dance Theater *** qu'elle contribue à fonder en 1962 et entretient un dialogue fécond avec la scène artistique new-yorkaise qui se concentre alors à New York Downtown.

DANS son récent ouvrage, *Being Watched* ****, Carrie Lambert-Beatty postule que l'enjeu du travail de Rainer se situe sur le terrain de la relation entre l'œuvre et le spectateur, faisant ainsi écho aux réflexions émergeant dans des mouvements new-yorkais contemporains tels que Fluxus ou le Minimalisme. Or, on se souvient des attaques de Michael Fried stipulant que le minimalisme opère un changement de paradigme en n'existant pleinement qu'à travers l'expérience vécue par le spectateur *****. Surtout, il poursuit en précisant que cette expérience, non plus figée dans l'instantanéité de la peinture moderne, « persiste dans le temps » et confronte son public au caractère infini de celui-ci ******. Souvent qualifiée de minimaliste, la danse de Rainer partage nombre des préoccupations de ce mouvement mais sans s'y fondre totalement *******. Néanmoins, parmi les éléments relevant d'une sensibilité minimaliste exploités dans *PoSS*, il semble indispensable d'accorder une attention particulière à la remise en

---

* Liza Bear, Willoughby Sharp, « The Performer as Persona : An Interview with Yvonne Rainer », *Avalanche*, n° 5, été 1972, p. 50.

** Yvonne Rainer s'est fréquemment exprimée sur ce qu'elle appelle la « nature exhibitionniste » de la danse. « En tant que danseuse j'avais fortement conscience d'être un ‹ objet de regard › », dit-elle, et de solliciter sans cesse une « confrontation immédiate avec le regard aimant du spectateur », *Ibid.*, p. 52.

*** D'une courte durée de vie (1962-1964), ce groupe expérimental associant des danseurs, des poètes, des musiciens et des artistes (parmi lesquels Steve Paxton, Trisha Brown, Carolee Schneemann, La Monte Young, Robert Morris et Robert Rauschenberg) est accueilli par la Judson Memorial Church, une église protestante new-yorkaise située dans Greenwich Village. Il se distingue par une grande variété de styles et d'expérimentations et se trouve être à l'origine d'un renouveau radical de la danse américaine.

**** Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2008.

***** Michael Fried, « Art et Objectité » [1967], in *Contre la théâtralité: Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

****** Il faut préciser que ce nouveau souci du temps est décrié par Fried comme étant « exemplairement théâtral ». Or, selon lui, « l'art dégénère à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre » (*Ibid.*, p. 135 ; p. 138).

******* Rainer a analysé son propre rapport au minimalisme dans le texte « A Quasi Survey of Some ‹ Minimalist › Tendencies in the Quantitavely Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* » (in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art, A Critical Anthology* [1968], Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 263-273). À ce sujet, il faut aussi se référer à Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, vol. 53, n° 5, octobre 1965, pp. 55-72 ; Robin Silver Hecht, « Reflections on the Career of Yvonne Rainer and the Values of Minimal Dance », *Dance Scope*, vol. 8, n° 1, automne-hiver 1973-1974, pp. 5-6.

Digitized by Google

question du rapport traditionnel au temps *. Réalité fondamentale, en tant qu'elle régit la relation du sujet au monde, la temporalité est un élément essentiel en danse. Du fait de sa dimension éphémère, ce médium est considéré comme un art du temps; parce qu'elle n'existe que dans un laps de temps donné, la danse exploite traditionnellement la temporalité comme une matière première, la manipulant de manière à maintenir l'attention du spectateur. Or, dans *PoSS*, la distorsion de cette fausse conscience du temps démantèle et dérègle les logiques structurelles de la danse, remettant en cause le mode d'être fondamental du spectateur. Confronté à une temporalité inhabituelle, ce dernier développe une disposition affective qu'il convient d'analyser ici. Ceci est d'autant plus intéressant que, tout au long de sa carrière de chorégraphe, Rainer a entretenu un rapport très ambigu aux émotions, qu'elle fustige en tant qu'instrument traditionnel de manipulation du public. « Non au fait d'émouvoir ou d'être ému », déclare-t-elle dans son « No Manifesto ». Par conséquent, il est particulièrement pertinent de se pencher sur la connexité entre durée et tonalité affective dans sa danse afin de saisir le phénomène induit chez les spectateurs. Ce faisant, on se détachera des discours prédominants sur la chorégraphie de Rainer, qui se concentrent particulièrement sur les aspects formels de sa danse **.

TANDIS que la dynamique du phrasé, dans le ballet comme dans la danse moderne, impose un rythme dramatisé (préparation, acmé, rétablissement) ***, dans *PoSS*, Rainer supprime tout accent et toute inflexion. Au lieu de confronter les spectateurs à une fluidité artificielle et dramatisée, elle leur impose une temporalité dé-théâtralisée à la fois itérative et calquée sur le réel (chaque action prend le temps qu'il faudrait réellement pour la réaliser). Répétition, prolongation de la durée traditionnelle, récitation implacablement lancinante, dynamique de flux et de reflux, autant de procédés mobilisés par la chorégraphe « pour produire un effet de *nothing happening* » ****. Comme elle le souligne :

> « [*PoSS*] ne menait nulle part,
> « n'évoluait pas.
> « [Cette danse] progressait
> « comme sur un tapis roulant
> « ou comme un camion de dix tonnes

---

* À ce sujet, il faut différencier la temporalité, en tant que temps vécu par la conscience, du temps opératoire qui, lui, est objectivement mesurable.

** Théoricienne pionnière de la *post-modern dance*, ayant contribué à imposer la danse en tant que champ d'études, Sally Banes a proposé une vision quelque peu dogmatique du travail d'Yvonne Rainer. Modelée sur une analyse formaliste du minimalisme, son analyse du courant postmoderne en danse met l'accent sur « les qualités essentielles de la danse » et « l'élimination de tout contenu extérieur à [celle-ci] ». Elle affirme aussi que « la *post-modern dance*..... exprime des préoccupations modernistes, en s'alignant sur cette forme moderniste accomplie qu'est, dans les arts plastiques, la sculpture minimaliste ». Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, Paris, Centre national de la danse—Chiron, 2002, p. 19.

*** Au sujet du phrasé dynamique dans le ballet et la danse moderne, se référer à Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *Op. Cit.*, p. 22; pp. 45-49.

**** Yvonne Rainer, « Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‹ Parts of Some Sextets › », *Art. Cit.*, p. 178.

Digitized by Google

« coincé sur une colline :
« il change de vitesse, gémit, sue, pète,
« mais ne bouge pas d'un pouce. » *

AINSI, aucune série de mouvements n'est plus importante qu'une autre. Ceux-ci requièrent tous une énergie restreinte et ne visent aucune extension. Tout est aplani, nivelé, unifié, de manière à concentrer l'attention du spectateur sur l'exécution du « mouvement-comme-tâche » ** et, surtout, à obtenir cette qualité factuelle inlassablement poursuivie par Rainer. Face à une telle monotonie psalmodique, on ne s'étonne guère que les critiques — même parmi les plus enthousiastes — aient taxé la pièce d'ennuyeuse ***. Cela est d'autant moins surprenant que l'objectif avoué de la chorégraphe était de créer une danse ardue à suivre et dans laquelle il serait « très difficile de se plonger » ****. Partant du postulat que la danse nécessite un effort de la part de son public, Rainer prend sciemment le risque de « perdre » ses spectateurs en cours de route en exploitant tous les procédés pouvant faire naître l'ennui.

SENTIMENT de lassitude psychologique et physique occasionné par le désœuvrement ou la monotonie, l'ennui fait ressentir au sujet son aliénation à la temporalité. Dans le domaine de la réception esthétique, cet affect a pu être perçu négativement — comme révélateur du manque d'intensité et d'intérêt de l'œuvre — ou, au contraire, être symptomatique d'un écart entre l'horizon d'attente du spectateur et l'originalité de l'expérience esthétique qui lui était proposée. Dans les années 1960 et 1970, peu d'artistes ont échappé à l'accusation d'ériger l'ennui au rang de principe esthétique par des critiques, formalistes pour la plupart, qui ont fustigé le manque d'emphase et d'expressivité, l'usage de la répétition et la distorsion de la durée *****. Parmi les initiateurs d'un renouvellement du rapport au temps, Andy Warhol a été célébré par P. Adam Sitney comme le grand précurseur du cinéma structurel, le premier à avoir dilaté la durée au cinéma au point de mettre l'attention du spectateur à rude épreuve ******. Indifférent aux effets esthétiques, il est l'initiateur du plan fixe interminable et dépouillé, se focalisant sur un

---

* *Ibid.*

** Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some ‹ Minimalist › Tendencies in the Quantitavely Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », *Art. Cit.*, p. 65.

*** *Cf.* notamment Jack Anderson, « Yvonne Rainer : The Puritan as Hedonist », *Ballet Review*, vol. 2, n° 5, 1969, p. 32 et Jill Johnston, « Waring — Rainer » [1965], in *Marmalade Me*, New York, E.P. Dutton, 1971, p. 51.

**** Yvonne Rainer, « Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‹ Parts of Some Sextets › », *Art. Cit.*, p. 172.

***** *Cf.* Hilton Kramer, « An Art of Boredom ? », *New York Times*, 5 juin 1966, p. 23 ; Richard W. Lind, « Attention and the Aesthetic Attitude », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 39, n° 2, hiver 1980, p. 132 ; Frances Colpitt, « The Issue of Boredom : Is It Interesting ? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n° 4, été 1985, pp. 359-365. Parmi les artistes très souvent montrés du doigt par les critiques, on peut citer John Cage, Andy Warhol, Donald Judd, Merce Cunningham, Robert Morris et Yvonne Rainer.

****** P. Adam Sitney, *Visionary Film : The American Avant-Garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 351. Parmi les films les plus importants de la période « structurelle » de Warhol, il faut citer *Empire* (1964), *Blow Job* (1964) et *Four Stars* (1967).

Digitized by Google

non-événement : ainsi dans son premier film, *Sleep* (1963), on observe durant près de six heures un homme en plein sommeil. Cette comparaison entre la danse de Rainer et le cinéma de Warhol est loin d'être fortuite. En effet, il faut noter que *Sleep* fut réalisé à une période où Warhol assistait assidûment aux performances du Judson Dance Theater, où il vit notamment *Terrain* (1963), pièce de Rainer qui, déjà, jouait avec le ressenti de la temporalité chez le spectateur *. De même, la chorégraphe a confié avoir été marquée par les procédés exploités par le cinéma de Warhol, qu'elle reprendra dans ce qu'elle appelle ses cinq « short boring films » dès 1966 **. On a souvent cité Warhol affirmant :

> « J'aime les choses ennuyeuses.
> « Lorsque vous vous asseyez
> « et regardez par la fenêtre,
> « c'est agréable.
> « Cela prend du temps.
> « .....
> « Mes films sont tout simplement
> « une façon de prendre le temps. » ***

ORCHESTRANT la durée de manière à la faire éprouver au spectateur, Warhol déjoue le dispositif cinématographique traditionnel : l'événement n'a plus lieu sur l'écran mais réside dans la disposition affective du public. En cela, Yvonne Rainer comme Andy Warhol ont puisé leur inspiration dans le travail de John Cage ****. Il faut notamment citer *4' 33"* (1952), pièce la plus fameuse de l'œuvre du compositeur, dite « silencieuse ». Dans celle-ci, un seul musicien se tient assis derrière son piano et en referme le couvercle par trois fois, au terme d'un laps de temps donné, sans avoir joué une seule note. De ce fait, la partition est constituée par les bruits, souvent involontaires, émis par des auditeurs en proie à l'ennui. Loin de ne remettre en cause que l'existence même du silence, ce morceau aborde de manière aiguë la perception de sa temporalité par le

---

* Andy Warhol, Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties*, New York City, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 51.

** Réalisés entre 1966 et 1969, les « court-métrages ennuyeux » — aussi appelés *Five Easy Pieces* — furent utilisés lors de performances (*The Mind is a Muscle* et *Performance Demonstration*). *Hand Movie*, par exemple, est un court-métrage muet de 5 minutes, en noir & blanc, qui se compose d'un long plan fixe sur une main se mouvant devant un fond gris.

*** Cité par Peter Gidal in *Andy Warhol: Films and Paintings*, Londres, Studio Vista, 1971, p. 82.

**** Dès les années 1940, Andy Warhol assista à quelques concerts de John Cage qui ont sans doute beaucoup influencé son évolution artistique (David Revill, *The Roaring Silence: John Cage: A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992, p. 94). De même, rappelons que l'influence de John Cage sur la formation d'Yvonne Rainer a été essentielle. Ainsi, elle a suivi entre 1960 et 1962 l'atelier de composition de Robert Dunn — fervent disciple de Cage —, qui consistait notamment en une mise en application des idées du compositeur sur les structures répétitives et les procédés aléatoires, et qui donnera naissance au Judson Dance Theater en juillet 1962. Rainer analyse sa dette envers le compositeur dans « Looking Myself in the Mouth », in *A Woman Who*..... [1981], Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999, pp. 85-97.

Digitized by Google

sujet, placé au cœur du processus. Comment appréhender cette prise de conscience d'un présent à la fois pesant et incolore induite par des œuvres telles que *Sleep*, *4' 33"* ou *PoSS* ? La méthode phénoménologique *, qui fait des dispositions affectives un aspect fondamental de l'existence, mettant en perspective les dimensions émotionnelles et temporelles du ressentir corporel **, semble particulièrement pertinente. Plus précisément, c'est l'analyse des affects dans l'œuvre de Heidegger qui semble la mieux à même d'éclairer notre réflexion.

En désancrant la subjectivité par rapport à l'affectivité, Heidegger a révolutionné la réflexion sur les affects. Au centre de son analyse de la métaphysique, l'ennui apparaît comme une tonalité affective fondamentale. Ainsi, dans la conférence « Qu'est-ce que la métaphysique ? », le philosophe observe que c'est en s'étirant « comme un brouillard silencieux dans les abîmes de l'être-là » *** et en « confond[ant] toutes choses, les hommes et nous mêmes avec eux, dans une étrange indifférence » que l'ennui profond révèle le sujet au monde ****. Il ne conçoit pas ce dernier comme un épiphénomène fugitif mais plutôt comme une disposition dévoilant l'*étant* dans son ensemble, *étant* qui n'est jamais appréhendable d'une autre façon *****. Ce qu'il identifie comme le « véritable ennui » est ainsi un affect qui dépasse le clivage objet-sujet, en confrontant ce dernier à la temporalité du *Dasein*, donc à un temps sans échéances, espace de liberté. De ce fait, Heidegger enjoint à se laisser « gagner » par l'ennui, à le laisser « osciller », « vibrer » (*ausschwingenlassen*) afin de se confronter à l'être-là ******.

On retrouve chez Cage, Warhol et Rainer la même volonté de réveiller ce que Sitney a appelé la « conscience ontologique » du spectateur *******. À travers l'exploitation de la temporalité réelle, de l'indifférence et du *nothing happening*, ils cultivent l'accident psychologique qu'est l'ennui, et

---

* La phénoménologie — cette « science de l'expérience de la conscience » — se veut une méthode philosophique privilégiant le retour aux choses mêmes en se gardant de tout préjugé et de tout dispositif théorique préconçu.

** Précisons d'ailleurs que la méthode phénoménologique a été exploitée pour étudier la corporéité et le corps dansé, notamment parce que le discours esthétique sur la danse avait fortement tendance à se détacher de l'expérience effective, essentielle dans cet art. Voir notamment Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *Op. Cit.*, pp. 49-51 ; Maxine Sheet-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966 ; Sondra Fraleigh, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1987.

*** C'est dans *Être et Temps* que Heidegger analyse la structure première de l'être, ce qu'il appelle le *Dasein*. Ce terme, qui peut être traduit par « être-là » ou « être-au-monde », se rapporte au monde et y inscrit le sujet en fonction des dispositions ou des humeurs particulières (*Stimmung*). Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.

**** Martin Heidegger, « Qu'est-ce que la métaphysique ? » [1929], *Les Cahiers de l'Herne*, n° 45, 1983, p. 50. Précisons que la forme d'ennui mise en lumière par le philosophe est à distinguer de l'ennui ordinaire provoqué par le simple désœuvrement

***** Heidegger assoit son ontologie fondamentale sur une distinction entre l'*Être* et l'*étant*. Le premier détermine l'étant et le deuxième définit ce qui est en tant qu'il est.

****** Martin Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* (Les Principes initiaux de la logique en parlant de Leibniz) [1928], Francfort, Klostermann, 1978, p. 268.

******* P. Adam Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, *Op. Cit.*, p. 351.

Digitized by Google

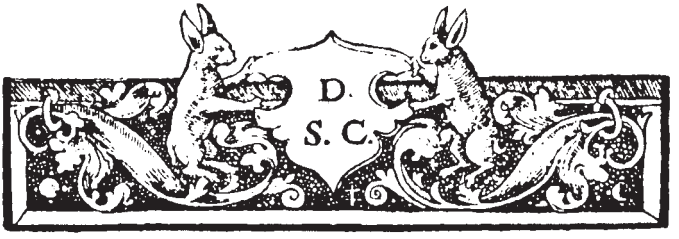
mettent leurs spectateurs au défi de l'accepter et de le laisser vibrer jusqu'au bout, afin de vivre pleinement la temporalité de l'œuvre. Ce faisant, ils instaurent un espace-temps de liberté où le public devient lui-même acteur. Ce renversement du rapport traditionnel au spectateur est fortement lié à une volonté d'émanciper ce dernier et de détruire tout rapport de fascination avec l'œuvre.

Cependant, cette activation de la conscience ontologique du sujet par l'affect est loin d'aller de soi dans le travail chorégraphique de Rainer. Par la neutralité affirmée de sa danse, cette dernière semble éradiquer toute émotion. En ce sens, le choix de colorer ses œuvres d'une tonalité affective aussi incolore et ambivalente que l'ennui peut paraître logique. Cette disposition affective est sans doute la seule à permettre une telle distanciation du sujet, enfin livré à lui-même. À travers l'ennui, Rainer fait émerger une nouvelle conception de l'affect, affirmée par son adage « feelings are facts » *. Dans *PoSS*, de la même manière qu'elle dispose des corps comme autant d'objets, elle s'efforce d'objectiver le sentiment et de le distancier en le « factualisant ».

Ce nouvel intérêt pour le phénomène de l'affect encourage Rainer à renouer avec un matériau autobiographique qu'elle traite de manière particulièrement diffuse dans ses pièces des années 1960. Au début des années 1970, la chorégraphe s'engage dans un travail approfondissant les questions de la subjectivité, du traitement des émotions et de l'« être-là » du spectateur. Ceci l'incite à se tourner vers le cinéma, un médium qui lui semble pouvoir se débarrasser plus efficacement des artifices du spectacle. « La fameuse affirmation de Pauline Kael selon laquelle ‹ seuls les films permettent à l'esprit de s'évader › a représenté la cape rouge que l'on agite devant le taureau », déclare-t-elle. Et elle ajoute : « ma stratégie serait de faire le contraire : restaurer et régénérer l'esprit critique du spectateur » **.

---

* « Feelings are Facts » (Les sentiments sont des faits) est notamment le titre de l'autobiographie de Rainer, retraçant principalement sa carrière de danseuse et de chorégraphe : Yvonne Rainer, *Feelings are Facts. A Life*, Cambridge Mass., MIT Press, 2006.
** Yvonne Rainer, *Feelings are Facts. A Life, Ibid.*, p. 407. La petite phrase de Pauline Kael, critique de cinéma américaine travaillant pour *The New Worker*, a été citée à plusieurs reprises par Yvonne Rainer, notamment dans *Film About a Woman Who.....* (1974), où elle est prononcée par Shirley Soffer.



Digitized by Google

Actuellement à **40mcube**

EMMANUELLE LAINÉ.

INGENIUM

EXPOSITION DU 30 AVRIL AU 17 JUILLET 2010.

Pensée comme un cabinet de curiosités contemporain, l'exposition *Ingenium* présente des sculptures aux formes inspirées d'objets scientifiques et ayant donné lieu à des recherches de matériaux spécifiques (métal, grès, pâte à papier, résine, polygel, velours...). Sur ce principe, les dispositifs de fabrication, de transport et de présentation font partie des œuvres et se déploient dans l'espace, rendant visible leur processus abstrait et concret. L'ensemble crée un univers fictionnel imbriqué dans l'histoire, la science et l'archéologie que le public peut lire en filigrane et extrapoler.

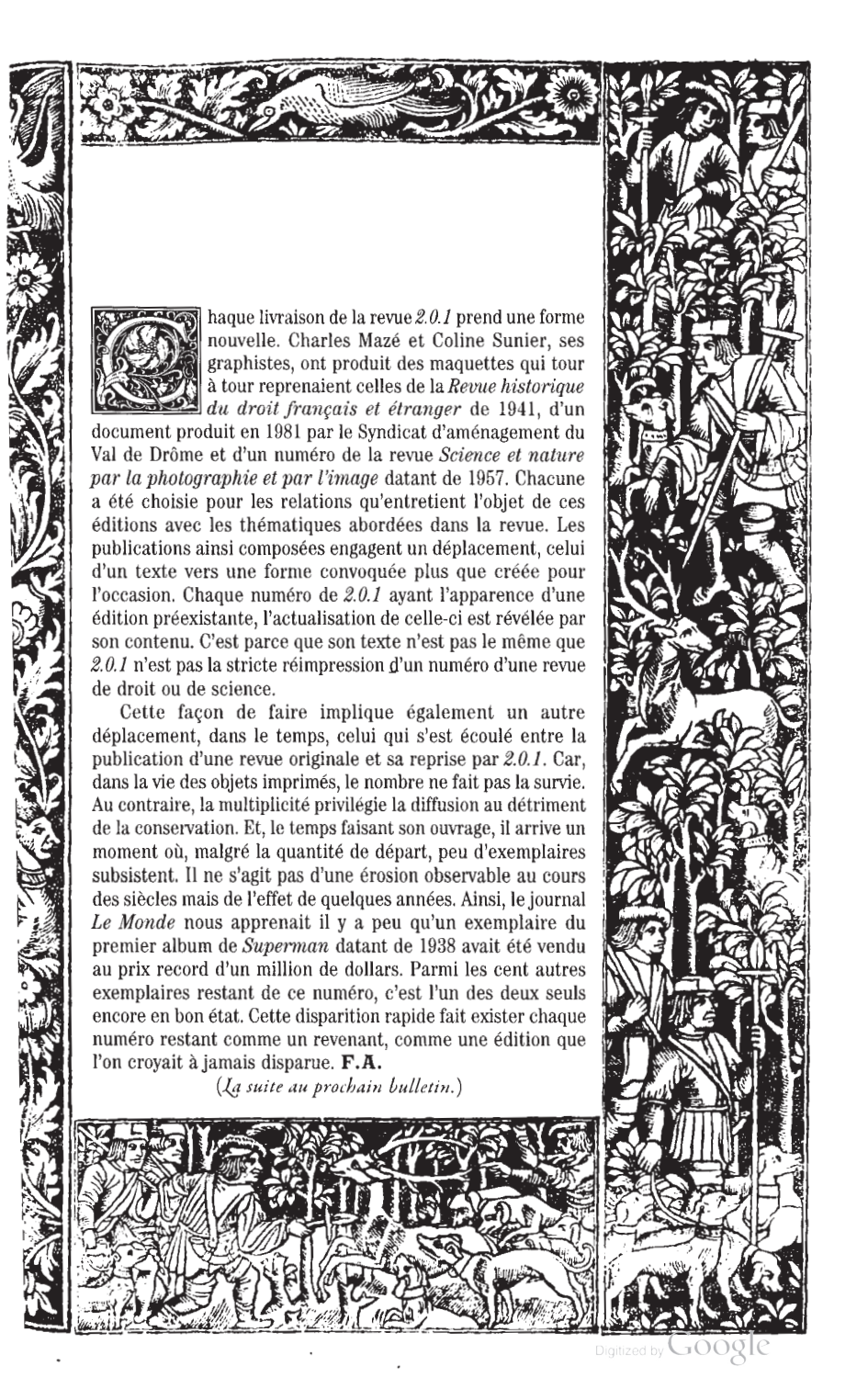
Commissariat d'exposition : 40mcube.
Production : 40mcube, en partenariat avec les Ateliers de Rennes.
Dans le cadre des Ateliers de Rennes — Biennale d'art contemporain.

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h. Entrée libre.
Fermé les jours fériés.
Accueil des groupes gratuit sur réservation.
(Cyrille Guitard, T : 02 90 09 64 11).
Accessible aux personnes à mobilité réduite.

40mcube reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication — DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes, du Conseil Régional de Bretagne, du Conseil Général d'Ille-et-Vilaine et bénéficie du concours d'Art Norac — Association pour le mécénat du groupe Norac. Avec le partenariat de Territoires — Société d'aménagement du Pays de Rennes, de CBS/Cartonnage Bretagne Service — Saint Grégoire, d'Icodia — Rennes et Radio Campus Rennes.

40MCUBE — 48, AVENUE SERGENT MAGINOT, 35000 RENNES, FRANCE.
T : 02 90 09 64 11 — www.40mcube.org — contact@40mcube.org

Digitized by Google



Chaque livraison de la revue *2.0.1* prend une forme nouvelle. Charles Mazé et Coline Sunier, ses graphistes, ont produit des maquettes qui tour à tour reprenaient celles de la *Revue historique du droit français et étranger* de 1941, d'un document produit en 1981 par le Syndicat d'aménagement du Val de Drôme et d'un numéro de la revue *Science et nature par la photographie et par l'image* datant de 1957. Chacune a été choisie pour les relations qu'entretient l'objet de ces éditions avec les thématiques abordées dans la revue. Les publications ainsi composées engagent un déplacement, celui d'un texte vers une forme convoquée plus que créée pour l'occasion. Chaque numéro de *2.0.1* ayant l'apparence d'une édition préexistante, l'actualisation de celle-ci est révélée par son contenu. C'est parce que son texte n'est pas le même que *2.0.1* n'est pas la stricte réimpression d'un numéro d'une revue de droit ou de science.

Cette façon de faire implique également un autre déplacement, dans le temps, celui qui s'est écoulé entre la publication d'une revue originale et sa reprise par *2.0.1*. Car, dans la vie des objets imprimés, le nombre ne fait pas la survie. Au contraire, la multiplicité privilégie la diffusion au détriment de la conservation. Et, le temps faisant son ouvrage, il arrive un moment où, malgré la quantité de départ, peu d'exemplaires subsistent. Il ne s'agit pas d'une érosion observable au cours des siècles mais de l'effet de quelques années. Ainsi, le journal *Le Monde* nous apprenait il y a peu qu'un exemplaire du premier album de *Superman* datant de 1938 avait été vendu au prix record d'un million de dollars. Parmi les cent autres exemplaires restant de ce numéro, c'est l'un des deux seuls encore en bon état. Cette disparition rapide fait exister chaque numéro restant comme un revenant, comme une édition que l'on croyait à jamais disparue. **F.A.**

(*La suite au prochain bulletin.*)

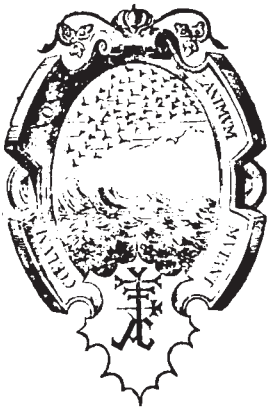
Digitized by Google

2.0.1 **N°4**

ART & BIBLIOTHÈQUES

Juin **2010**

ISSN: 1968-6293



Sommaire *du Ier livret*

DOSSIER I: « Sur la *Kunstbibliothek* de Julius Von Schlosser », par Mohamed-Ali Berhouma, pp. 3-9. — « La bibliothèque de Philippe Thomas : une source pour l'étude et la compréhension de son œuvre », par Émeline Jaret, pp. 10-17. **FOCUS:** « La vibration de l'ennui dans *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer », par Johanna Renard, pp. 20-27. **CONTRIBUTIONS:** « pp. 11-12 », par Conny Purtill, pp. 11-12, **www.revue=2=0=1.net/pp11=12.pdf**. — « Daniel Buren, *Les Écrits*, t. 3, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, p. 313 », par Yann Sérandour, pp. 18-19.

COMITÉ DE RÉDACTION.

Jérôme Dupeyrat. | *Léo Guy-Denarcy.*
Lilian Froger. | *Camille Pageard.*

COMITÉ DE LECTURE.

Marie-Laure Allain-Bonilla. | *Marie de Boüard.*
François Aubart. | *Mathieu Harel-Vivier.*
Périg Bouju. | *Johanna Renard.*

Publiée avec le concours du FSDIE, de l'UFR Arts Lettres Communication, des équipes « Arts : Pratiques et Poétiques » et « Histoire et critique des arts » de l'Université Rennes II — Haute Bretagne.

Remerciements : Francis Voisin, Julie Martin, Anaïs Willocq et les enseignants chercheurs de l'Université Rennes II.
Graphisme : Charles Mazé & Coline Sunier (cataloged.cc).
Maquette originale : *Archives du bibliophile, ou Bulletin de l'amateur des livres et du libraire*, Vol. 1–3, Paris, A. Claudin, 1860. D'après un original provenant de l'Université du Michigan numérisé le 14 août 2009 par Google Books.

Commande du numéro en cours :
Bulletin à télécharger sur **www.revue=2=0=1.net**.

RENNES. — IMPRIMERIE DES COMPAGNONS DU SAGITTAIRE, CHEZ F. VOISIN. — 800 EX.

Digitized by Google

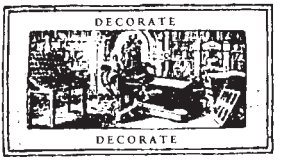
Nº 4.2] [Juin 2010.] [3e Année.

ART
ET
BIBLIOTHÈQUES

PAR

2.0.1 — REVUE DE RECHERCHE SUR L'ART
DU XIXe AU XXIe SIÈCLE.

Revue gratuite paraiſſant tous les six mois.



RENNES.

Chez l'Association 2.0.1 — Université Rennes II

Place du recteur Henri Le Moal - 35043 Rennes.

www.revue-2-0-1.net

Contraintes.
2.0.1 Nº 1. . . . . Nov. 08

Local / Global.
2.0.1 Nº 2. . . . . Mai 09

Pratiques de l'Image.
2.0.1 Nº 3. . . . . Nov. 09

L'Économie de l'Œuvre.
2.0.1 Nº 5. . . . . Jan. 11

Digitized by Google

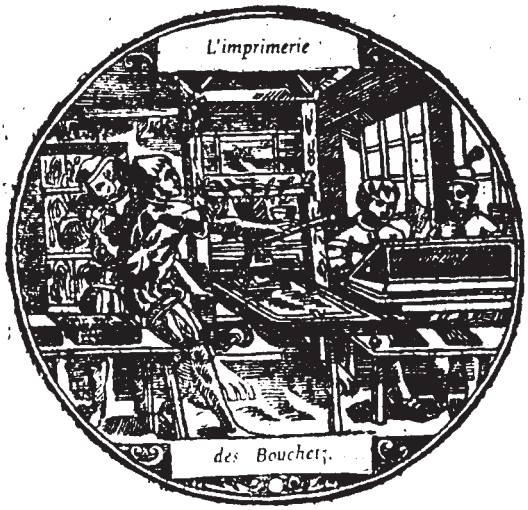
AVIS AU LECTEUR : Longtemps ignorées du champ artistique, la fréquentation de bibliothèques institutionnelles et l'élaboration de bibliothèques personnelles constituent néanmoins une part importante et généralement invisible du travail des historiens de l'art, des critiques et des artistes. Plus qu'une simple accumulation de livres, leur contenu est classé, catalogué et hiérarchisé, pour répondre au mieux aux besoins de celui qui veut l'exploiter. Par ce classement, les ouvrages entrent ainsi en relation les uns avec les autres, d'une étagère à la suivante, et prennent véritablement place dans l'ensemble plus vaste qu'est la bibliothèque. Ce compartimentage des connaissances se retrouve dans la mise en page des *Archives du bibliophile*, particulièrement morcelée et fragmentée, reprise dans sa version numérisée par Google Books pour la maquette de ce nouveau numéro de *2.0.1*, dans lequel nous avons souhaité appréhender les rapports complexes entretenus entre art et bibliothèque.

Pour l'historien d'art ou le critique, la bibliothèque est avant tout un lieu de recherche et d'archivage de documents nécessaires à leurs travaux. Du côté des artistes, le poids grandissant des livres et de la lecture dans les processus de création est aujourd'hui de plus en plus affirmé. Il importe de s'interroger sur le rôle joué dans les pratiques artistiques par ces collections de livres, réunis par leurs propriétaires, ainsi que sur les contenus même de ces bibliothèques.

La bibliothèque, en tant qu'architecture physique, peut aussi être envisagée comme une organisation virtuelle des savoirs dans laquelle chacun à la possibilité de puiser. Ainsi, malgré les diversités temporelles, géographiques et professionnelles (artiste, historien d'art, critique) évoquées dans les différents articles de ce numéro, certains auteurs reviennent pourtant d'un texte à l'autre : les théoriciens Gérard Genette, Roland Barthes, Jacques Derrida ou Michel Foucault ; les romanciers Maurice Blanchot, Jorge Luis Borges, Georges Perec ou Vladimir Nabokov. Comme si, parallèlement au « musée imaginaire » théorisé par André Malraux, se constituait une « bibliothèque imaginaire », vaste réservoir de sources disponibles pour le monde de l'art. **L.F.**

Digitized by Google

RAYMOND HAINS.
LA BIBLIOTHÈQUE
SANS LINÉAIRE.
(APPEL.)



PIERRE LEGUILLON.
Artiste.

32. La bibliothèque de Raymond Hains ressemblait à un champ de ruines multicolore. Une grande partie de son art s'est ancrée dans la vision traumatique d'après-guerre qu'il eut de Saint-Malo détruite. Toute son œuvre s'est construite sur cette esthétique de la ruine et du chantier: affiches lacérées, fragments d'architecture, annotations marginales. Elle forme l'image d'une reconstruction possible que l'artiste capturait—il a parlé de «rapt»—en recadrant et prélevant des affiches lacérées (par d'autres), ou en immortalisant les chantiers avec son appareil photo.

33. Son chantier permanent, ouvert, c'était sa bibliothèque. C'est une des raisons pour lesquelles il avait sans doute tant de mal à accepter le principe de l'exposition: elle figeait pour un temps ce travail

Digitized by Google

d'archéologue dont les fosses ne devaient, selon lui, jamais se refermer. Et le mot *bibliothèque* n'évoque-t-il pas lui-même l'ordre, la verticalité, quand tout chez Raymond Hains s'entassait en piles menaçant de s'effondrer à tout instant. Et aussi *seulement* les livres quand il ne faisait pas de hiérarchie entre un paquet de biscuits et un ouvrage de philosophie — les deux, de Leibniz —, ni entre la grande et la petite Histoire, ni entre une publicité et un tableau de maître. Il établissait de nouveaux ordres, des « séries de séries » discontinues, pour reprendre les termes de Michel Foucault (78). C'est ce *déclassement* essentiel qui régissait le désordre conscient de sa bibliothèque. « Je suis un désordinateur », répétait-il.

(78) Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969, p. 10.

34. Je voudrais ici dresser un premier état de lieux aujourd'hui disparus, et avancer que la bibliothèque de Raymond Hains était son grand œuvre, invisible et inaccessible — dans tous les sens du terme. Ça n'était pas seulement la source de son érudition, mais aussi un assemblage complexe dont il a, au fur et à mesure, précisé l'aspect visuel et affirmé la portée esthétique. Tout partait de sa bibliothèque, confondue avec ses archives, d'où naissaient à la fois les associations d'idées et autres jeux de mots qui l'ont rendu célèbre, et les agencements formels qui devaient ensuite être déplacés vers l'espace du musée ou de la galerie. Il consacra tout son temps à l'édification de cette bibliothèque — et aussi la plupart de son argent. Il y revenait inlassablement, achetant sans cesse de nouveaux livres, y compris ceux qu'il possédait déjà, qu'il annotait de nouveau, jusqu'à trois fois, pour comparer ses notes à plusieurs années d'intervalle. Chaque semaine, il créait de nouvelles boîtes, qu'il étiquetait soigneusement à la main, toujours à l'encre « bleu Klein ». Et les quelques personnes qui travaillaient avec lui à ses expositions faisaient des photocopies en couleurs — il n'en avait jamais assez — qui étaient glissées dans des pochettes en plastique, avant d'être dispatchées dans les différentes boîtes. Sa bibliothèque, c'était son *Merzbau*. Comme pour Kurt Schwitters, lorsque Raymond Hains dû emménager à l'hôtel Molière à Paris, à l'hôtel Windsor à Nice, ou dans l'appartement de la rue de Venise que lui avait prêté le Centre Pompidou pour préparer l'exposition de 1990, l'accumulation proliférait comme un organisme vivant qui poussait autour de lui. Après quelques semaines, l'espace était envahi de livres et de papiers; il devenait alors très difficile de le déloger.

35. Il n'y avait pas de différence notoire dans l'organisation des deux appartements dont il était locataire, mais celui de Nice était un peu plus grand que celui de Paris (70 m² rue Dalpozzo à Nice, contre 45 m² rue d'Odessa à Paris). L'appartement niçois comportait une pièce entièrement dédiée aux valises de marin en métal, de différents bleus, une soixantaine en tout. Elles étaient alignées sur des structures métalliques, comme dans la consigne d'une gare. Sinon, sa bibliothèque ne comptait aucune étagère. Il répétait sans cesse: « Il faudrait mettre des étagères..... », mais ce projet était toujours différé. Les livres, rangés dans les valises

Digitized by Google

modèle Airbus ou dans des boîtes à archives, constituaient les fondations d'une architecture chaotique et mouvante qui doublait tous les murs, de la porte d'entrée à la chambre à coucher. Une bibliothèque non linéaire qui évoluait comme une géographie à l'intérieur de l'appartement, un espace blanc qui ne comportait pas de meubles en dehors d'une table et de chaises de jardin en plastique, comme il en installa aussi dans ses expositions. Mais ces rares meubles, table et chaises, étaient eux aussi couverts de boîtes et de documents entassés. Au sommet de ces piles se trouvaient souvent des objets : des souvenirs, des jouets en peluches, des morceaux d'affiches déchirées, des bouteilles de Pétrole Hahn, des cannettes de bière vides (Kanterbräu et Gold), une boîte de nougats de Montélimar en forme de borne kilométrique, etc. Et rien n'était accroché au mur. À Paris, une grande palissade en plastique tenait lieu de décor. Une pochette d'allumettes géante en transit obstruait temporairement le passage dans l'entrée. Des outils de jardinage étaient adossés au mur (mais il n'y avait aucune plante verte). Ou des pelles en plastique de couleur, ramenées de la plage — de sept tailles différentes ! Des pans entiers d'affiches roulées, qui n'avaient jamais été marouflées, longeaient les plinthes. À Nice, les placards de la cuisine étaient eux aussi bourrés à craquer d'archives. On trouvait par exemple plusieurs dossiers renfermant des coupures de journaux que lui envoyait François Dufrêne dans les années 1960. Employé du Ministère des Travaux publics, qui était abonné à l'*Argus de la presse*, il détournait certains critères de recherche et collectait pour son ami tout ce qui concernait Camille Bryen ou l'art abstrait, par exemple. Pour finir, il y avait aussi toujours plusieurs livres dans son lit, lieu privilégié de ses lectures.

36. Raymond Hains n'avait pas d'atelier à proprement parler, mais son archive d'un côté, et les cafés et les restaurants où il passait des heures de l'autre, constituaient un atelier « ambulant » puisque l'archive augmentait avec ses déplacements, à commencer sur la banquette arrière de la voiture de Patrick Alton, qui travailla auprès de lui les dernières années de sa vie. « J'ai changé de bureau » m'avait-il lancé un jour où je devais exceptionnellement le retrouver ailleurs qu'au café du Dôme à Montparnasse. Enfin, la rue constitua de fait dès les années 1950 sa principale source d'inspiration. Il marchait d'un pas très lent, s'arrêtant pour observer, commenter ou photographier chaque détail, aussi bien lorsqu'il était en voyage que dans le quartier Vavin-Montparnasse qu'il arpenta inlassablement pendant plus de cinquante ans.

37. Il faudra beaucoup de temps avant de pouvoir dater précisément quand et comment la « méthode » d'organisation de sa bibliothèque et de ses archives s'est systématisée, bien que la date et le lieu d'achat de chaque livre furent toujours consignés sur les dernières pages. Il recréait en effet des index personnels à la fin des livres, et lorsque les pages de garde finales étaient saturées d'annotations, il continuait sur les premières. Quand les marges étaient pleines, ses notes faisaient donc marche arrière, en sens inverse de la lecture. Les premières notations

Digitized by Google

furent portées au crayon mais l'emploi de l'encre bleue se systématisa au milieu des années 1970. Elle différenciait davantage ses notes du texte initial — qu'il ne faisait jamais que recopier —, et encadrait, dans les marges, les blocs noirs de vagues bleues que traçaient son écriture. Les livres, qui sont généralement des éditions courantes ou des livres de poche, s'en trouvent aujourd'hui comme enluminés. Mais il mit un peu de temps à dévoiler ces notes car il jugeait son écriture trop régulière, trop « enfantine », incapable de représenter aux yeux du public une personnalité véritable.

38. Régulièrement, il se lança aussi dans la rédaction de fiches pour tous les ouvrages qu'il achetait, ou encore sur des thèmes choisis pour y compiler notes et références. Il était passé de « l'affiche à la fiche » et empruntait à Michel Leiris l'expression « rabouteur de fiches » (79), arrachant désormais des fragments de textes dans les livres plutôt que sur les murs. C'étaient des fiches bristol à petits carreaux. Des paquets de ces fiches sont dispersés dans l'archive, rangés dans des boîtes de fromage Kiri. La taille des boîtes de Kiri correspondait exactement à celle de ses fiches. Ça l'amusait de coller une étiquette « Kant » sur une boîte de Kiri et, disait-il, « rira bien, qui rira le dernier » (80).

(79) Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 287.

(80) Parfois, une boîte de Kiri était laissée pleine par accident, ce qui, selon moi, rapprochait encore un peu plus son œuvre de celle de Dieter Roth.

39. Les premières séries de boîtes d'archives étaient de couleurs sombres, brun ou vert anglais. Puis, sans doute vers la fin des années 1980, il commença à n'acheter que des boîtes recouvertes de papier glacé de couleurs vives (jaune, rouge pompier, bleu cyan et bleu roi) qui lui rappelaient les gouaches de Matisse, ou que l'on retrouve dans ses photos de pelles et de râteaux sur la plage de Dinard. Ces monolithes rectangulaires monochromes et brillants s'empilaient le long des murs, toujours à l'horizontale, comme des *stacks* de Donald Judd — les interstices en moins. Par un rangement très serré, il optimisait l'espace de ces boîtes qui contenaient indifféremment : des livres illustrés, des romans, des essais historiques, des ouvrages philosophiques, des guides verts Michelin, des petits dictionnaires (anglais, allemand.....), des livres de poches et, plus rarement, des traités anciens, toujours au milieu de livres de moindre valeur. Et, glissés dans les espaces que ne pouvaient pas combler les livres : des boîtes de diapositives, des pochettes de tirages photos, des dossiers à élastiques contenant des photocopies — elles aussi parfois annotées —, des courriers, des cartes de visites, des notes de restaurant ou des billets de train.

40. Ce sont les sujets qui organisaient le classement. Il consacrait plusieurs heures par jour à mettre ses documents en ordre, en écrivant, en majuscules et toujours au feutre bleu, sur de petites étiquettes blanches qu'il collait ensuite sur les valises, les boîtes, les pochettes, etc. Ainsi pouvait-on trouver des boîtes « Freud (1) », « Freud (2) », « Freud (3) », ou « Troyes », « La Palisse », « Cartier », « Bonn ».

Digitized by Google

Lu de haut en bas, un empilement pouvait produire :

LANGAGE
PANSÉMIOTIQUE
PONGE
SURRÉALISME
RIMBAUD
ARMAN
FAUCHEREAU

Un autre :

JOSSELIN
BRETAGNE
CELLINI
THÉVOZ
ÉGYPTE/CHAMPOLLION

41. Il est frappant de noter que, d'une certaine façon, aucune boîte ne se référait à sa propre carrière, ni à un projet d'exposition par exemple. C'est-à-dire que pour retrouver des éléments liés directement à ses œuvres, il fallait passer par les sujets qu'il avait traités dans lesdites expositions. Il était parfois difficile, en ouvrant une valise, de savoir si tous les livres et les éléments amassés avaient effectivement un lien, ou si certains avaient seulement été rangés là parce qu'il restait un peu d'espace libre. Ce sera d'ailleurs un casse-tête pour qui voudra un jour se pencher sur ces archives.

42. Et puis il y avait les caisses en plastique, elles aussi de couleurs vives, qu'il achetait dans les grandes surfaces de jardinage ou de bricolage — les lieux de l'accumulation et de la brillance, en bref, les lieux d'une *actualité* du Nouveau Réalisme où il aimait flâner pendant des heures (81). Elles étaient pleines de courriers, factures, journaux, d'exemplaires de *Match* ou de *L'Express*, de pochettes de négatifs : tout ce qui, pour beaucoup, demeurerait à jamais *en attente de classement*. Et enfin de nombreux sacs plastiques, surtout de librairies (Tschann, La Hune.....) ou de labos photos, dont certains étaient pleins de pellicules encore vierges ou à développer.

(81) Voir aussi la série de photographies prises par Matthieu Laurette dans un hypermarché breton, à Saint-Malo, pour l'exposition chez Jousse Entreprise, à Paris, en 2002.

43. Les fiches, les livres, les valises, furent mis en scène dans des compositions réalisées en studio dès le début des années 1980, puis régulièrement ensuite. Mais c'est surtout lors de l'exposition à la Fondation Cartier à Paris, *Les Trois Cartier*, en 1994, qu'ont été exposées de grandes photographies réalisées par Marina Faust dans l'appartement parisien durant tout un été, avec la complicité de Raymond Hains. Il choisissait avec elle certains cadrages, ou déplaçait tel objet ou tel livre pour composer un désordre plus harmonieux, voire plus *parlant*, grâce aux titres des livres. En 1998, au Frac Champagne-Ardenne à Reims, un empilement de valises simulait une grande maquette d'architecture qui devait évoquer le Centre Georges Pompidou, que son premier président, Robert Bordaz, avait décrit comme « la nouvelle nef de Paris », à côté de

Digitized by Google

fragments d'architecture gothique, posés sur des palettes de chantier bleues. Mais les valises restèrent vides bien entendu. Raymond Hains ne produisait qu'une *image* de l'archive et ne visait jamais une reconstitution fidèle de son appartement, et encore moins de son intimité.

44. Lors de la « rétrospective » du Centre Pompidou en 2001 — titrée au dernier moment par l'artiste : « Raymond Hains : Christine Macel, la tentative » — car il en avait été tenu à l'écart —, la présentation d'une partie de la bibliothèque du philosophe Christian Schlatter, avec quelques valises, bien que remisée au dos d'une cimaise, a créé beaucoup de confusion quant au statut de ces objets. En effet, si les livres représentent indéniablement le cœur de l'œuvre de Raymond Hains, ça n'est ni en les exhibant, ni en exposant des exemplaires de substitution, qu'on pourra en trouver la clef. De même que l'exposition de la bibliothèque de Roland Barthes, également au Centre Pompidou, en 2002, n'apportait rien de plus qu'un étalage dans une vitrine de la Fnac, la présence d'une sélection de simulacres — d'ailleurs réduits à la « haute culture » que pouvait partager avec lui le philosophe — de la bibliothèque de Raymond Hains, pouvait laisser penser que chaque livre constituait une œuvre à part entière. Lui-même n'a toujours exposé que des artefacts : compositions réalisées en studio dans une esthétique héritée de sa formation auprès d'Emmanuel Sougez et de la publicité (son père louait des panneaux d'affichage à Dinard), ou encore des pages arrachées de leur contexte et agrandies à la manière des objets du Pop Art.

45. C'est peut-être cette confusion qui a encouragé Martin Malburet, libraire et ami de Raymond Hains, à mettre en vente publique des exemplaires annotés que l'artiste avait laissé chez lui, comme dans plusieurs autres endroits (82). Et ainsi, tout ce qui encourage la dispersion de cette archive risquerait, de mon point de vue, de mettre aussi en péril la réception de la partie « visible », matérielle, de l'œuvre. Car si sa bibliothèque est bien matérielle, elle est l'incarnation d'une pensée mise en acte, d'une méthodologie individuelle. L'amputer d'une partie, ce serait fragiliser encore un édifice dont la clef de voûte ne cesse, par principe, de se déplacer.

Digitized by Google

Raymond Hains a toujours comparé ses valises Airbus aux boîtes noires des avions. Ou à des bombes à retardement. L'archive parle depuis un futur. « Elle s'ouvre depuis l'avenir », écrit Jacques Derrida (83). Cette archive, il reste désormais à l'inventer.

« Singularité irremplaçable d'un document à interpréter, à répéter, à « reproduire, mais chaque fois dans son unicité originale, une archive « se doit d'être idiomatique, et donc à la fois offerte et dérobée à la « traduction, ouverte et soustraite à l'itération et à la reproductibilité « technique. » (84)

(82) En 2001, avec le concours de l'artiste Et n'est ce &, j'ai racheté deux livres annotés par Raymond Hains dans les années 1970, lors d'une vente à l'Hôtel Drouot — dont *Le Livre à venir* de Maurice Blanchot. Nous sommes ensuite allés les re-verser à sa bibliothèque. Raymond Hains nous a reçu dans son lit, amusé que les livres soient protégés par les pochettes de la maison de vente, qui leur avait attribué de nouveaux numéros d'ordre. Il ne portait pas grief à Martin Malburet et déclara : « Ça me fait de la publicité. »

(83) Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 109.

(84) *Ibid.*, p. 141.

46. À LA mort de Raymond Hains, au début du mois de novembre 2005, ont eu lieu deux cérémonies : l'une en l'église de Saint-Germain-des-Prés à Paris, l'autre en la cathédrale de Saint-Brieuc, ville où il est né et enterré. À Saint-Germain-des-Prés, une grande partie du milieu de l'art parisien se retrouva devant le parvis de l'église. La Géante Iris Clert, Messagère des Arts, dépêchée à l'enterrement depuis Cassel, fermait le cortège (85). Ce n'est pas une statue que Raymond érigea à la belle Iris — d'origine grecque — mais une poupée géante avec une tête de papier mâché qui, comme les divinités portées dans les processions sur l'Olympe, ne sort en ville que quelques jours par an. Il avait le goût du fugitif et se méfiait des monuments, de la statuaire, dont il s'amusa souvent en n'exposant par exemple que le socle du Louis XIV de Frédéric Lemot. En évinçant la sculpture pour exposer son socle, il se montrait plus proche de l'Art minimal que d'un art néo-classique. Il privilégiait l'inscription lapidaire à la représentation : la fonction monumentale s'incarnant d'abord dans le texte. Même sur les photos qu'il a prises place Bellecour à Lyon, Louis XIV disparaît derrière son cheval et c'est le sculpteur Lemot que le socle honore, et pas son commanditaire, fût-il le roi.

(85) J'en profite pour remercier Éric Fabre dont la complicité a permis le déplacement exceptionnel de la Géante à cette occasion. Ancien directeur de la Galerie de Paris, il est aujourd'hui le principal collectionneur de l'œuvre de Raymond Hains.

47. RAYMOND Hains avait fait des études de sculpture aux Beaux-Arts de Rennes à la demande de son père mais n'a jamais été à l'aise avec la manipulation des matériaux. Il choisira très vite la photographie et plus généralement l'abstraction, déléguant à d'autres la fabrication des objets produits pour ses expositions. S'il travaillait à une sculpture, c'est à une « sculpture de soi », concept qu'il empruntait à Michel Onfray (86). La seule matière qu'il travailla, la seule œuvre à laquelle il mit toute sa vie *la main*, c'est son archive. S'il est difficile d'en tracer les contours, on peut estimer que sa bibliothèque est la sculpture monumentale *de soi* à laquelle il n'a jamais cessé d'œuvrer.

Digitized by Google

(86) Michel Onfray, *La Sculpture de soi. La Morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993. On doit aussi à Michel Onfray la publication des œuvres de Georges Palante, philosophe briochin que Raymond Hains admirait. Il est décrit sous les traits de Cripure (contraction de *Critique de la raison pure*) dans le roman de Louis Guilloux, *Le Sang noir*.

48. « De nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments* » (87), écrivait Michel Foucault. Et plus loin : « L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite. » (88)

(87) Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *Op. Cit*, p. 15.
(88) *Ibid.*, p. 172.

49. Comme André Pieyre de Mandiargues a tiré de l'oubli les monstres de Bomarzo (89), je voudrais lancer un appel pour que l'archive de Raymond Hains, qui représente une source de connaissance et d'intérêt bien au delà du seul champ des arts visuels, puisse bientôt trouver ses Magellan, ses Champollion, ses « archéologues » dirait Foucault.

(89) André Pieyre de Mandiargues, *Les Monstres de Bomarzo*, photographies de Glasberg, Paris, Grasset, coll. « La Galerie en images », 1957.

50. Avant de regrouper l'ensemble des archives dans un lieu en Bretagne, les neveux de Raymond Hains, héritiers de son œuvre, ont fait réaliser une campagne photographique dans les appartements de Paris et de Nice, digne d'un chantier de fouilles. Son petit-neveu, Thomas Hains, en charge de la gestion de la succession, parle d'un véritable *mapping*. Soient des prises de vues mètre carré par mètre carré, puis couche par couche une fois les piles du premier rang mises en caisses. Ces photographies constitueront sans doute déjà un précieux objet d'étude.

51. Alors faut-il attirer l'attention du Getty Research Institute — qui vient notamment d'acquérir les archives de Yona Friedman — ou bien serons-nous bientôt capables de nous emparer de notre propre histoire ? Et une pensée « nationale » du monument doit-elle aujourd'hui se réduire au stade pubère du carrosse de Cendrillon assisté par ordinateur pour être planté dans la cour du Château de Versailles ?

52. Quatre ans se sont écoulés depuis sa mort et aucune exposition de l'œuvre de Raymond Hains n'a encore vu le jour. Il est temps de trouver à cette archive un lieu et une destination. L'artiste souhaitait qu'une maison lui soit dédiée, à Dinard, où elle serait rendue accessible et pourrait sans doute susciter des publications. Il ne songeait ni à la maison familiale — qui a d'ailleurs été rachetée depuis —, ni à l'imposante villa que fit construire au XIXe siècle un excentrique promoteur libanais, le comte Rochaïd Dahdah. Il imaginait plutôt une construction spécifique, singulière, dessinée sur mesure par Jean Nouvel.
« Jean, vous nous entendez ? »

Digitized by Google

LES BIBLIOTHÈQUES DES CRITIQUES D'ART ARGENTINS : LEUR COMPOSITION FACE À L'ART INFORMEL.

BERENICE

Doctorante et critique à l'Université et à l'Université de la Plata

NB: partiellement, travaux de en Argentine de mobilité International Européenne

GUSTAVINO.

en Histoire des arts Rennes II Nationale (Argentine).

Ce texte est, le résultat de recherche entrepris grâce à la bourse du Collège Doctoral de l'Université de Bretagne.

53. En 1961, le critique et journaliste Ernesto Schoo écrit: « Depuis le surréalisme on n'avait pas connu une telle quantité de citations philosophiques, littéraires et de tout genre pour expliquer et défendre un mouvement plastique comme celui de ‹ l'art informel ›. » (90) Cette phrase ouvre un article dans lequel l'auteur passe en revue les différents outils à la disposition des critiques argentins pour analyser, interpréter et juger la peinture dite informelle qui, depuis quelques années, connaissait une large diffusion chez les peintres argentins. L'article de Schoo vient s'ajouter à une grande quantité de textes parus, tant dans des revues spécialisées que dans des journaux et des revues destinés au grand public, qui cherchent à décortiquer le phénomène de l'art informel. De nombreux articles intitulés « Qu'est-ce que la peinture informelle ? », « Sur l'art informel » ou « Le pourquoi de l'informel », ont été publiés au début des années 1960 et ont déplacé le précédent débat axé sur l'opposition figuration-abstraction. Les critiques ont développé des stratégies divergentes pour rendre compte de ce mouvement, pourtant ils s'accordent pour reconnaître les difficultés et le défi que cette tâche présente.

Digitized by Google

(90) Ernesto Schoo, « Apuntes para un ensayo acerca del informalismo » (Notes pour un essai sur l'art informel), *Arte y palabra*, n° 1, 1961, pp. 14-16. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteure.

54. La première exposition du mouvement informel a eu lieu à la Galerie van Riel de Buenos Aires en 1959, mais la tendance était déjà en train de se développer les années précédentes parmi des artistes tels que Alberto Greco, Kenneth Kemble, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, etc. Entre 1959 et 1961, l'art informel aura une présence importante sur la scène artistique de Buenos Aires et sera supplanté ensuite par la Nouvelle Figuration des peintres Rómulo Macció, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé et Jorge De la Vega (91). Des critiques comme Aldo Pellegrini (92) et Julio Llinás — fondateur de la revue *Boa* qui suivait les idées néo-surréalistes du poète Edouard Jaguer et de sa revue *Phases* — ont soutenu le développement de l'art informel en le justifiant par des arguments liés aux principes du surréalisme.

(91) Pour une chronologie et une analyse approfondie du mouvement voir : Jorge López Anaya, « El informalismo en la Argentina » (L'art informel en Argentine), Centre virtuel d'art argentin, **www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/informalismo/01definicion_i.php** [consulté en janvier 2010] ; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Avant-garde, internationalisme et politique. Art argentin des années 1960), Buenos Aires, Paidós, coll. « Espacios del Saber », 2001 ; María José Herrera, *Arte60* : « la era del disenso » (*Arte60* : « l'ère du dissentiment ») (cat.expo.), Buenos Aires, Galerie Angel Guido Art Projet, 2008.

(92) Introducteur du surréalisme en Argentine, Aldo Pellegrini a soutenu des manifestations comme celle de l'*Art destructif* à laquelle plusieurs artistes informels ont participé. Dans le catalogue de cette exposition à la Galerie Lirolay de Buenos Aires en 1961, Pellegrini a publié le texte « Fundamentos para una estética de la destrucción » (Fondements pour une esthétique de la destruction), in *Para contribuir a la confusión general* (Pour contribuer à la confusion générale), Buenos Aires, Nueva Visión, coll. « Ensayos Nueva Serie », 1965, pp. 107-111.

55. Malgré les affirmations d'auteurs comme Jorge López Anaya — prétendant que l'exposition de 1959 fut reçue avec méfiance par le public et que la critique douta du sérieux des propositions présentées (93) —, nous observons que la critique essaie de nombreuses formules pour établir des critères de jugement et de valorisation de l'art informel et pour en donner une définition. Confrontés à une tendance qui semblait contredire les termes de la définition de Benedetto Croce, encore en vigueur chez certains, selon laquelle « Le fait esthétique..... est forme, et rien que forme » (94), les critiques se sont mis à l'œuvre pour comprendre et pour faire comprendre une peinture qui approfondissait les défis et les problèmes posés auparavant par l'abstraction, tout en introduisant de nouvelles problématiques.

(93) Jorge López Anaya, « El informalismo en la Argentina », *Art. Cit.*

(94) Benedetto Croce, *Thèses fondamentales pour une esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Nîmes, Champ social éditions, coll. « Les collections Théétète », 2006, p. 12. On trouve par exemple des citations et des références à cette affirmation chez les critiques Jorge Romero Brest et María Scuderi.

56. Ces tentatives ont conduit à différents résultats et les propositions élaborées n'ont pas toutes la même portée conceptuelle. Néanmoins, les textes critiques dédiés à l'art informel offrent l'occasion d'observer la

Digitized by Google

composition de ce que nous appelons « les bibliothèques des critiques » et la manière dont les ouvrages qui en font partie ont été utilisés. On entend par « bibliothèque » l'ensemble des lectures et des références choisies par les critiques dont on trouve les traces dans les textes.

57. Confrontés à l'art informel, les critiques profitent de la bibliographie provenant de différentes origines dédiée au sujet. Leurs textes gardent également des traces d'autres lectures, présentées moins explicitement, qui font partie aussi de ces « bibliothèques ». Des notions provenant de la philosophie kantienne, de l'esthétique de Benedetto Croce, les définitions de l'art et de l'être inspirées de Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre et André Malraux, coexistent avec des lectures de Herbert Read et de Giulio Carlo Argan, parmi d'autres, et indiquent la vigueur d'un univers intertextuel varié où la présence des auteurs français est remarquable.

58. Ainsi, identifions-nous les différentes « étagères » des bibliothèques : certaines dédiées aux volumes de philosophie et d'esthétique, d'autres où s'alignent les histoires de l'art et les réflexions théoriques sur l'art, et celles où se posent les « livres de chevet » traitant de l'art informel (95). Les bibliothèques sont « reconstruites » en suivant ces traces, présentées plus ou moins explicitement par des citations, des commentaires, des allusions, des choix terminologiques, etc. Chaque texte renvoie aux textes qui l'ont précédé et qui y participent à différents degrés, selon différentes stratégies de « coprésence » (96) textuelle. Dans ce sens, les bibliothèques sont construites à nouveau pour chaque texte, au-delà des volumes pouvant être effectivement à la disposition des auteurs (97).

(95) Quand il s'agit de citations, les critiques ne sont pas rigoureux dans leur façon de les inclure et, en général, on ne trouve pas d'informations sur l'ouvrage d'origine. Parfois, ils mentionnent uniquement le nom des auteurs et ne développent pas leurs propos. Dans d'autres cas, nous reconnaissons l'origine des idées proposées malgré l'absence de références précises des ouvrages d'où elles ont été tirées ou de mentions des auteurs qui les ont inspirés.

(96) Gérard Genette évoque le terme d'« intertextualité » proposé par Julia Kristeva et donne ensuite sa définition : « Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8.

(97) Voir la notion de « critique spatiale » formulée par Sophie Rabau comme modalité d'interprétation des textes littéraires : l'interprète des textes doit parcourir la bibliothèque, une bibliothèque qui ne cesse de s'écrire. Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2002, p. 52.

59. Un ensemble de textes publiés entre 1960 et 1963 (98), dans lesquels certaines caractéristiques apparaissent régulièrement, permettent d'observer les positions des critiques face à l'art informel. Ces textes se présentent comme des tentatives de compréhension de l'art informel en proposant des définitions (« Qu'est-ce que c'est ? »), des explications (« Pourquoi existe-t-il ? ») et des outils pour la critique (« Comment en parler ? Comment le juger ? »). Les textes prennent donc la forme d'essais

Digitized by Google

où le jugement explicite occupe un rôle secondaire, ce qui n'empêche pas certains textes de prendre position contre l'art informel, l'argumentation visant alors à soutenir ce point de vue. En faisant la liste des différentes appellations de l'art informel rencontrées (tachisme, art autre, art brut, *action painting*, etc.), les auteurs exposent leur connaissance des tendances critiques et l'actualité de leurs références. Dans quelques cas, ces appellations sont remises en question, et dans d'autres, elles servent d'appui aux arguments des critiques. L'absence de références aux œuvres est également habituelle et notoire : dans l'ensemble des articles analysés, les critiques n'exemplifient pas leurs arguments avec des peintures, ne tirent pas des conclusions à partir des descriptions, ils ne mentionnent pas non plus de peintres, au-delà des noms d'Alberto Burri ou de Georges Mathieu (99). Nous sommes donc confrontés à des textes écrits à partir d'éléments théoriques plutôt qu'à partir de l'observation et de l'analyse des peintures. Ces traits indiquent également un type de réflexion qui se pense elle-même comme « universelle », libérée des contraintes de localisation géographique. Le problème de l'art informel appartient à la peinture en général, non à la peinture argentine en particulier, semble dire la critique, qui postule ainsi une temporalité de l'art argentin partagée avec celle de l'art européen et de l'art américain, à partir de quoi il n'est pas nécessaire d'indiquer l'origine — ni même les caractéristiques — des œuvres (100).

(98) Jorge Romero Brest, « Reflexiones sobre la crítica de arte » (Réflexions sur la critique d'art), *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, n° 11, 1960, pp. 47-64 ; Jorge Romero Brest, « ¿Qué es la pintura informal ? » (Qu'est-ce que la peinture informelle ?), in Inés Katzenstein (éd.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60* (Écrits d'avant-garde. Art argentin des années 1960), Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007 ; Jorge Romero Brest, « Sobre el arte informal » (Sur l'art informel), *Del arte*, n° 1, 1961, pp. 8-9 ; Jorge Romero Brest, « El arte informal y el arte de hoy : un artículo muy remozado y reflexiones nuevas » (L'art informel et l'art d'aujourd'hui : un article mis à jour et de nouvelles réflexions), in *Catalogue du prix national et international de l'Institut Torcuato Di Tella*, 1963, pp. 11-13 ; Enrique Azcoaga, « Falso y posible informalismo » (Faux et possible informalisme), *Del arte*, n° 1, 1961, p. 8 ; Rafael Squirru, « Una auténtica actitud informalista » (Une authentique attitude informelle), *Del arte*, n° 1, 1961, p. 9 ; Ernesto Schoo, « Apuntes para un ensayo acerca del informalismo », *Art. Cit.* ; Guillermo Randle S.J., « Kemble : negación de la co-incidencia » (Kemble : anéantissement de la coïncidence), *Estudios*, n° 525, 1961, pp. 377-378 ; Alfredo Roland, « Balance de 1961 y reflexiones » (Bilan de 1961 et réflexions), *Sur*, n° 275, 1962, pp. 115-117 ; María Scuderi, « Informalismo y nueva figuración » (Art informel et nouvelle figuration), *Cuadernos*, n° 69, 1963, pp. 62-66 ; Romualdo Brughetti, « Georges Mathieu », *Ficción*, n° 23, 1960, pp. 91-92 ; Edgardo-Antonio Vigo, colonnes sans signature parues dans le journal *El argentino* de la ville de La Plata pendant l'année 1961.

(99) À l'exception notamment de l'article cité de Romualdo Brughetti, « Georges Mathieu », paru à l'occasion de la visite du peintre français en Argentine.

(100) *Cf.* Berenice Gustavino, « La place de l'art argentin sur la scène internationale au début des années 1960. Le regard des critiques », *Revue 2.0.1*, n° 2, mai 2009, pp. 21-28.

60. Ainsi que nous l'avons mentionné, au moment d'écrire sur l'art informel, les références des critiques argentins font preuve d'une intertextualité variée et de lectures provenant d'origines diverses. En ce qui concerne la bibliographie spécifique sur l'art informel, les travaux du français Michel Tapié (101) et de l'espagnol Juan Eduardo Cirlot (102) sont les incontournables des bibliothèques des critiques (103). Mais, alors

Digitized by Google

que ces auteurs montrent leur adhésion et leur soutien à la tendance à laquelle ils réfléchissent, les Argentins ont une relation assez complexe avec le mouvement. Contrairement à ce qu'il s'est passé en Europe, aucun porte-parole de la tendance ne s'affirme en Argentine. Néanmoins, un critique comme Rafael Squirru, à la tête du Musée d'Art Moderne de Buenos Aires, a organisé des expositions et écrit pour des catalogues d'artistes informels, alors qu'Aldo Pellegrini et Julio Llinás les ont soutenus par des expositions et des textes favorables, renforçant l'idée de l'origine surréaliste du mouvement. À l'inverse, dans les textes critiques d'auteurs comme Ernesto Schoo, María Scuderi ou Ernesto Azcoaga, les jugements négatifs sont les plus abondants. Chez le critique Jorge Romero Brest, les efforts théoriques pour comprendre le phénomène dépassent le simple fait de se prononcer pour ou contre l'art informel. Cette variété de positions n'empêche pas que la même bibliographie de référence soit partagée par tous les critiques.

(101) Michel Tapié, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

(102) Juan Eduardo Cirlot, *El Arte otro. Informalismo en la escultura y la pintura más reciente* (L'art autre. L'informel dans la sculpture et la peinture récentes), Barcelone, Seix Barral, 1957; Juan Eduardo Cirlot, « Ideología del informalismo » (Idéologie de l'art informel), *Correo de las Artes*, décembre 1960, cité à partir de Enrique Granell, Emmanuel Guigon (dir.), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (Monde de Juan Eduardo Cirlot), Valence, IVAM, 1996, pp. 150-154.

(103) Les choix des peintres ont été comparables à ceux des critiques. Andrea Giunta soutient que leur référence a été l'art informel européen, et qu'ils ont suivi l'Espagnol Antoni Tàpies et l'Italien Alberto Burri plutôt que les Français et les expressionnistes abstraits américains. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, *Op. Cit.*, p. 123. Il faut ajouter que la figure de Giulio Carlo Argan était aussi une des références des critiques et que ses propos autour de l'art informel et de l'architecture ont été commentés par Edgardo-Antonio Vigo dans les colonnes du journal *El argentino* à l'occasion de la visite du critique italien en Argentine en 1961.

61. En 1961, quand Romero Brest évalue les manières possibles de nommer et de concevoir l'art informel, la notion d'« art autre » de Michel Tapié se trouve parmi ses références. L'objectif explicite est d'élaborer une théorie sur l'art informel, comme Squirru et Schoo en avaient aussi l'intention. En 1963, Romero Brest reprend cette problématique, encore d'actualité et reconnaît que la notion proposée par Tapié dix ans auparavant est la plus « heureuse » (104).

(104) Jorge Romero Brest, « El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas », *Art. Cit.*

62. Chez Romero Brest, la mention de Tapié et l'introduction d'un extrait d'*Un Art autre* en langue originale, sont accompagnées par des outils théoriques provenant de la philosophie d'inspiration existentialiste et de la phénoménologie (105). Son raisonnement suit l'idée, présente aussi chez Squirru, qu'une fois la forme abandonnée, le problème de l'art doit se résoudre dans le domaine de la philosophie, de la pensée. L'absence de description d'œuvres et d'emphase sur l'importance des matériaux — question centrale chez d'autres auteurs au moment de définir l'art informel —, trouve sa justification dans la définition proposée par Romero Brest. Selon lui, l'art informel est une manière de concevoir

Digitized by Google

le monde. Dans son texte de 1963, « le monde » devient « l'expérience », ce qui nous montre l'orientation des réflexions du critique et de sa bibliothèque vers l'existentialisme. Cette perspective posant la qualité des œuvres comme une donnée sans importance, l'idée d'une crise de la notion d'œuvre d'art et la présentation de la difficulté de distinguer nettement entre peintres et sculpteurs, mettent Romero Brest à l'avant-garde des propos de ses contemporains.

(105) Voir aussi Andrea Giunta, « La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino » (La réécriture du modernisme: Jorge Romero Brest et la légitimation de l'art argentin), in Inés Katzenstein, *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60, Op. Cit.*

63. Pour Romero Brest, l'art informel est un « état de révolte » qui résulte de la vie actuelle, tandis que pour Squirru il est une « attitude ». La phrase de la scolastique *forma dat esse rei* (la forme donne son être à la chose), les citations des haïkus de Bashô, la comparaison avec les écrivains beatniks américains, amènent Squirru au centre de son argumentation: l'attitude des peintres informels coïncide avec la définition du bouddhisme zen de Daisetz Teitaro Suzuki. Si pour Romero Brest la vérité de l'art informel est dans son ouverture au monde, pour Squirru elle est dans le monde intérieur des individus, dans les intuitions des artistes, libérés des contraintes du temps et de l'espace, catégories propres à la pensée occidentale, théorisées par Kant, et que l'auteur argentin questionne. La direction suivie par son texte montre, plus explicitement que chez d'autres critiques, des contacts avec des lectures provenant des États-Unis où se sont développées des notions reliant la pensée orientale à différentes expressions culturelles, dont l'art informel (106). Contrairement à celui de Romero Brest, ce texte résulte plutôt d'une justification du travail des peintres informels que d'un texte critique destiné à éclaircir les traits de cette peinture (107).

(106) *Cf.* Umberto Eco, « El zen y occidente » (Le zen et l'Occident) in *Obra abierta* (*L'Œuvre ouverte*), Barcelone, Planeta-Agostini, 1992.

(107) Les deux textes ont été publiés l'un à côté de l'autre sur les pages 8 et 9 de la revue *Del arte*. Jorge López Anaya signale que dans le texte du catalogue de l'exposition du *Mouvement informel* au musée des arts plastiques Eduardo Sívori en 1959, Squirru prenait ce même ensemble de références pour parler des artistes qu'il présentait. Il s'agit probablement du même texte bien que cette donnée ne soit pas indiquée dans la revue de 1961.

64. En septembre 1961, Ernesto Schoo propose un récapitulatif des problèmes surgis autour de l'art informel. Pour ce faire il reprend les définitions de Tapié, de Cirlot, mais aussi celles des Argentins Romero Brest et Squirru qui viennent d'être présentées. Sa position n'est pas définie par son adhésion à la philosophie ou au mysticisme, au contraire, il propose « un regard depuis le bon sens » basé sur son opinion personnelle, sur l'exigence de clarté et sur le refus du chaos. Son écriture est clairement destinée à établir une polémique entre les critiques, ses destinataires, et ses propos sur l'art informel reprennent surtout ce qui a déjà été écrit sur le sujet. Schoo signale ainsi que la dénomination « art autre » de Michel Tapié est « une admirable, presque magique définition » et que, au contraire, Cirlot est pris au piège des mots quand il utilise le terme « forme » dans sa définition de l'art informel, démontrant la

Digitized by Google

faiblesse de sa théorisation. Schoo refuse l'idée de Romero Brest selon laquelle les artistes informels nient le passé et la tradition et celle de Squirru qui soutient qu'ils créent au-delà du temps et de l'espace (108). La centralité des matériaux dans la définition d'« art autre » proposée par Cirlot (109) est critiquée aussi par Schoo, qui doute autant de la possibilité de « spiritualiser la matière » que des avantages de la « réactivation de l'irrationnel » entrevues par le critique espagnol dans l'art informel.

(108) Notons que pour introduire le lecteur au bouddhisme zen, Schoo inclut une note qui provient de *The Way of Zen* d'Alan W. Watts, auteur qui a popularisé les idées extrême-orientales en Occident. Publié par la première fois en 1936, il existe une édition argentine contemporaine des textes critiques étudiés : Alan W. Watts, *El Camino del Zen* (La Voie du Zen), Buenos Aires, Sudamericana, 1961.

(109) *Cf.* Juan Eduardo Cirlot, « Ideología del informalismo », *Art. Cit.*

65. En observant les points de vue présentés par les textes, nous reconnaissons la position inconfortable que l'art informel a eu aux yeux des critiques au début de la décennie et l'agitation d'autres inquiétudes propres à la période. Pour quelques-uns l'art informel contribue à l'« internationalisation » du langage pictural en effaçant les localismes, ce qui permet aux tableaux des Argentins d'être accrochés aux côtés de n'importe quelle peinture européenne ou américaine, lorsque pour d'autres il est trop similaire à la peinture espagnole en démontrant le manque d'originalité et, de même, son caractère dérivé. Si d'une part il risque de s'adapter aux préférences bourgeoises flirtant avec les limites de la décoration, de l'autre il représente le mauvais goût touchant l'anti-humanisme et l'iconoclasme. Dans plusieurs cas, la reconnaissance de ces tensions, et même de ces contradictions, a conduit la critique à l'autoanalyse et à reconnaitre le défi auquel l'art informel la confrontait.

66. Ainsi, à travers les positions particulières et les nuances du débat, nous devinons la composition des différentes « étagères » des bibliothèques des critiques et leur variété. En plus de Tapié et de Cirlot, les références à la philosophie kantienne, tout autant que les lectures provenant de l'existentialisme et de la phénoménologie, continuent à proliférer dans les textes. Chaque texte critique insiste sur un parcours possible dans la bibliothèque de son auteur. Chacun met l'accent sur certains passages lus et en passe d'autres sous silence, en modifiant l'équilibre quantitatif des textes premiers (110). Alors que Tapié et Cirlot prennent parti pour le mystérieux et l'irrationnel dans l'art informel en soutenant certains artistes, les Argentins demeurent attentifs aux possibles excès et aux pièges de ce qui est à la mode. Le fait que le texte de Tapié ait presque une décennie d'existence n'est pas non plus une donnée que la critique perçoit. En considérant que, à ce moment, l'actualisation et la mise au jour étaient des attributs très appréciés par les critiques Argentins, cette donnée aurait servi à justifier une certaine méfiance qui néanmoins n'a pas trouvé de place dans le débat.

(110) Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, *Op. Cit.*, p. 38.

Digitized by Google

PENSER SUR SCÈNE :

LA CONFÉRENCE-PERFORMANCE

ENTRE FICTION THÉORIQUE ET QUESTIONS IDENTITAIRES.

ENTRETIEN AVEC JEAN-PHILIPPE ANTOINE, 13 JUILLET 2009.

PAUL BERNARD.
Étudiant en Master « Théorie et pratique du langage et des arts » à l'EHESS (Paris).

Depuis quelques années, on assiste à l'émergence d'une forme particulière chez les artistes contemporains, désormais reconnue sous le nom de conférence-performance. Apparue dès les années 1960, cette forme connaît un large succès chez la jeune génération et est en passe de s'institutionnaliser. De nombreuses expositions lui sont d'ailleurs consacrées. On peut citer entre autres l'exposition *Lecture Performance* qui s'est tenue tout récemment au Kölnischer Kunstverein de Cologne du 24 octobre au 20 décembre 2009, reprise au Moca de Belgrade du 24 janvier au 28 février 2010.

Cette forme soulève divers questionnements, relatifs en particulier à la manière dont elle crée une « scène » pour la pensée et dont elle repose la question de l'identité de l'artiste.

Jean-Philippe Antoine est philosophe, artiste, critique d'art et professeur d'esthétique à l'Université de Paris VIII Saint-Denis. Il est l'auteur de *Marcel Broodthaers — Moule, Muse, Méduse*, édité aux Presses du réel*. En 2006, il a réalisé avec le musicien suédois Leif Elggren une « conférence engloutie », *Moule, Muse, Méduse* au Centre Pompidou**. Jean-Philippe Antoine y exposait son travail de recherche sur Broodthaers. Si les premières minutes ressemblaient en tous points à une conférence classique, petit à petit, des interférences venaient perturber l'écoute de l'exposé, pour finir en un « concert spirituel ».

Il a été par ailleurs co-programmateur du cycle « Conférences-performances » qui a été donné au Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition *Un Nouveau Festival* du 21 octobre au 23 novembre 2009.

* Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers — Moule, Muse, Méduse*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2006.

** Reprise dans le cadre du *Nouveau Festival* du Centre Pompidou, le 26 octobre 2009, sous le titre *(Moule, Muse, Méduse)²* visible sur **www.centrepompidou.fr/videos/2009/20091116-antoine/index.html**.

Digitized by Google

. . . . . .

P. BERNARD. — Pourriez-vous me dire comment vous avez commencé à travailler le médium de la conférence ? Y a-t-il des œuvres qui vous ont particulièrement intéressé ?

J.P. ANTOINE. — Ce ne sont pas tellement des œuvres d'art qui m'ont donné envie d'utiliser ce matériau, c'est plutôt ma propre expérience de conférencier. Je suis enseignant et lorsque l'on donne des cours, même si c'est un peu masqué par la répétition et la régularité, on est déjà dans une sorte de conférence, avec des publics plus ou moins captifs. Lors de mes deux premières heures devant une classe, au tout début de ma carrière d'enseignant, j'ai découvert qu'il y avait une interaction très forte avec l'auditoire et que je me retrouvais comme un acteur. Un acteur aux petits pieds, certes, nous n'utilisons pas les mêmes ressources, mais on est devant un public qu'il faut tenir sous peine de le perdre. Il y a donc bien un travail de mise en présence important.

Dans le cas des conférences, c'est un peu différent : les gens qui viennent nous voir ont fait un effort. Il y a une sorte de bienveillance. La conférence, c'est finalement un rituel très établi. Sa réalité est complètement acceptée, personne ne proteste contre le fait qu'il y ait des conférences dans la société. C'est au contraire un rituel extrêmement diffusé, dans les milieux les plus divers. Mais du fait qu'il est très accepté, son dispositif n'est pas examiné. À force de faire des conférences, ce qui a fini par me frapper, c'est leur caractère étrange : des gens viennent se réunir à une heure précise dans un lieu fixé par avance pour écouter quelqu'un d'autre leur parler sur un sujet donné. Beaucoup d'éléments du rituel sont assimilés aussi bien par le public que par l'orateur ou l'organisateur. On sait par exemple que l'on va pouvoir poser quelques questions à la fin — mais pas

Digitized by Google

trop. On sait que l'on n'est pas censé reposer la question, même si nous n'avons pas eu la réponse escomptée.

Tous ces éléments m'ont fait m'interroger et avoir des envies, qui étaient plutôt de l'ordre d'un fantasme : faire quelque chose qui ne correspondrait pas au rituel, le détourner. J'ai fini par avoir l'idée d'une conférence qui se « détériorerait » au fur et à mesure.

J'ai donc travaillé sur *Moule, Muse, Méduse* que nous avons donné, avec Leif Elggren, une première fois pour le vernissage d'une exposition en Belgique en 2005 *. Nous avons ensuite refait *MMM* au Centre Pompidou en 2006. C'est ce soir-là, en discutant après la performance avec quelques collaborateurs et des personnes qui avaient assisté à la pièce, que l'on s'est dit que cette forme était « dans l'air », pratiquée par beaucoup d'artistes mais peu reconnue publiquement. C'est une forme qui ne date pas d'aujourd'hui mais elle semblait prendre une densité neuve. Il y a quelque chose d'original dans la mesure où ça n'est pas une performance au sens où on l'entend habituellement. Quelque chose de différent s'y passe, entre autres dans un rapport au discours qui y reste fondamental, et qui diffère de ce que l'on pourrait avoir dans une performance « classique », même lorsque celle-ci fait usage de la parole.

Pour l'instant, la seule « conférence-performance » que j'ai donnée était au départ une conférence pour un colloque à Rome. J'ai d'abord repris le texte pour en faire un livre qui développe la conférence originelle **. La conférence-performance est, elle, revenue vers le texte originel de la conférence romaine. Cela explique d'ailleurs que pendant les quinze premières minutes, elle est identique à une conférence « classique ». C'est important que les gens aient le temps de rentrer dans un discours qui demeure le fil conducteur de la pièce.

Digitized by Google

Quand les mots commencent à devenir difficilement audibles, il faut que l'on ait envie de lutter contre. La première fois que l'on a fait la pièce, c'était dans une vaste cour de ferme, par un bel après-midi d'été. Beaucoup de gens étaient là à discuter, boire, fumer, en écoute flottante, et il y avait un petit groupe qui, lui, écoutait intensément. À ma grande surprise certains sont restés jusqu'à la fin assis, l'oreille tendue, pour écouter coûte que coûte, alors qu'il devenait pratiquement impossible de comprendre quoique ce soit à ce que je racontais, à cause du brouillage musical.

* *Escape/Espace*, Domaine de Speelhoven, Belgique, été 2005.

** Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers — Moule, Muse, Méduse, Op. Cit.*

. . . . . .

P. Bernard. — Si l'on parle du contenu, il n'est pas anodin que ce soit Marcel Broodthaers qui se fasse « engloutir ». Un artiste qui a mené une critique contre l'institution et ses intermédiaires, qui a su pointer les mécanismes d'instauration de l'histoire de l'art. C'est presque son fantôme qui revient brouiller votre conférence.....

J.P. Antoine. — Il y a bien évidemment un côté fantomatique dans ce projet, et il va s'accentuer dans la nouvelle version, puisque le fantôme visuel de la précédente conférence y apparaîtra. Et ce n'est sûrement pas un hasard si je l'ai fait à l'occasion d'une étude sur Broodthaers. Je n'étais toutefois pas conscient de l'ensemble des résonances que je peux aujourd'hui voir à l'œuvre. *Moule, Muse, Méduse* est une conférence « engloutie ». Or le motif du naufrage, de la mer, est très important chez Broodthaers. Par ailleurs, c'est aussi quelqu'un qui s'est beaucoup interrogé sur la figure de l'artiste impuissant, menacé, dans la société contemporaine. Une part importante de son travail concerne la censure du langage, la possibilité que quelque chose puisse, ou non, être entendu dans les conditions sociales qui sont devenues les

Digitized by Google

nôtres. Il y a donc comme une mise en abîme dans la conférence-performance. Cela démarre comme un discours qui va expliquer, déplier une signification, pour le bénéfice des gens qui sont venus écouter. Mais plus ce discours avance, plus il devient difficile, voir impossible à entendre, dans un sens à la fois littéral et métaphorique.

Il y a ensuite des choses qui se sont greffées au fur et à mesure de mon travail avec Leif Elggren. Il y a là une sorte de logique à la Cage. Pas de contrôle absolu. Il s'agissait plutôt de construire des pistes parallèles, chacun apportant sa pierre. On part d'un simple écho de la voix du conférencier ou d'anticipations de son discours, puisque parfois l'enregistrement de ma voix se faisait entendre avant que je prononce les mots. La majeure partie des pièces musicales que l'on pouvait entendre pendant la performance venait soit de travaux de Leif Elggren, soit de petites compositions personnelles, à l'exception [notable] du début d'un mouvement de Bruckner*. Nous avions plus ou moins choisi de lancer cette symphonie à un certain moment de la conférence, mais il se trouve qu'elle a été lancée, à cause d'un décalage, à un endroit extraordinaire, non prévu, avec un résultat très émouvant. Il fallait laisser les choses se faire d'elles-mêmes, d'autant plus que Leif Elggren ne parle pas un mot de français. Il y a pour lui du plaisir à entendre ce que je dis, comme quelqu'un qui entend une langue entièrement étrangère. Pour lui c'est de la musique, ça n'a rien à voir avec le sens des mots, le signifié.

* Adagio de la 5e Symphonie.

. . . . . .

P. Bernard. — Lorsque vous faites cette conférence engloutie, vous endossez un autre statut que celui de professeur, vous êtes un artiste. Cela vous permet de vous positionner différemment par rapport à

Digitized by Google

l'objet que vous analysez. Vous n'avez plus la distanciation requise pour une approche scientifique. Il y a quelque chose dans la conférence-performance qui est de l'ordre de la connexion à l'objet dont on parle.

J.P. ANTOINE. — Oui, cela revient à ce que j'exprimais au début. Ce travail n'est pas parti d'œuvres d'art mais d'un constat : en tant que conférencier, je trouve mon outil assez souvent limité. Que se passe-t-il lorsqu'on élargit les choses ? Cela va être perçu comme de l'art, tout simplement parce qu'on élargit les frontières de quelque chose qui normalement n'est pas perçu comme de l'art mais qui requiert un certain nombre de compétences. Savoir quel est mon statut est quelque chose de compliqué à déterminer.

. . . . . .

P. BERNARD. — Broodthaers est lui aussi quelqu'un qui ne vient pas du champ de l'art.....

J.P. ANTOINE. — Oui, j'avoue d'ailleurs un certain intérêt, qui n'est pas un intérêt strictement intellectuel, pour les gens qui n'étaient pas des professionnels de l'art. C'est vrai d'artistes mais aussi de musiciens ou d'écrivains. J'ai une certaine fascination pour la figure de Kafka, agent d'assurance, ou pour le musicien Charles Ives, lui aussi assureur. Ce qui me plaît, c'est l'idée que leur travail artistique reste indépendant du moyen de gagner leur vie, d'assurer leurs moyens de subsistance. En même temps, cette séparation n'est pas claire. Et c'est particulièrement vrai dans la conférence-performance où l'on a d'abord affaire à une activité présentée comme non artistique. Puis, par une sorte d'élargissement au sein du rituel, cela va être perçu comme de l'art — avec pour conséquence que le public se rende compte (du moins je l'espère) qu'il y avait déjà de l'art dans la version imitée.

Digitized by Google

Un bon conférencier est d'abord perçu comme un bon acteur.

. . . . . .

P. Bernard. — Eric Duyckaerts, un artiste qui maîtrise particulièrement bien cette forme, est aussi quelqu'un qui ne vient pas du champ de l'art et qui a fini par s'y insérer. Il prend d'ailleurs comme référence Henri Van Lier, un scientifique belge qui animait des émissions de vulgarisation à la télévision. La question se pose alors de la perception des émissions de Van Lier après le passage de Duyckaerts. Il y a un effet rétroactif.

J.P. Antoine. — Oui, je suis assez d'accord.

. . . . . .

P. Bernard. — La nouvelle génération d'artistes utilisant la conférence-performance fait souvent référence aux penseurs post-structuralistes : Lacan, Foucault ou Deleuze dont on peut dire qu'ils « performaient » véritablement leurs interventions. Or, tous ces penseurs français ont un rapport particulier à l'art. On leur a d'ailleurs beaucoup reproché au moment de l'affaire Sokal * de ne pas avoir de discours scientifiquement rigoureux et d'utiliser beaucoup de métaphores et d'analogies. Si le théoricien se fait artiste, il est alors légitime pour l'artiste de se faire lui même théoricien.

* En 1996, Alan Sokal, un professeur de physique de l'Université de New York, soumet un article à la revue *Social Text*, revue renommée d'études culturelles postmodernes, publiée par la Duke University. S'appuyant généreusement sur les penseurs français postmodernes, l'article est en fait volontairement rempli de contradictions et d'approximations scientifiques. Avec ce canular, le physicien voulait dénoncer l'absence de rigueur scientifique et l'utilisation abusive de l'analogie pour mettre en rapport des éléments

Digitized by Google

tout à fait hétérogènes, comme les mathématiques et les études littéraires. En 1997, Alan Sokal publie avec Jean Bricmont un livre intitulé *Impostures intellectuelles* pointant les abus de l'utilisation des sciences dures par les sociologues ou philosophes. Il a provoqué de nombreuses réactions de la part des auteurs concernés et de leurs partisans. Pour un développement plus conséquent sur l'affaire, voir l'introduction de François Cusset, *French Theory*, Paris, La découverte, 2003. Voir également Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Raisons d'agir, 1999.

J.P. ANTOINE. — Oui, la performance permet de ne pas se tenir dans une position proprement scientifique. Mais cette forme-là permet peut-être justement de se rendre compte que la séparation artiste/théoricien se fait *a posteriori*. Elle est fabriquée par les lieux où se tiennent les discours ou les postures adoptées par le conférencier, mais aussi par les publics, les institutions invitantes, etc. qui font que, par exemple, le discours d'Henri Van Lier était forcément pris comme un discours scientifique dans le contexte dans lequel il était donné, la dimension performative étant en quelque sorte un plus. Ce que fait Duyckaerts joue beaucoup là-dessus puisqu'il est souvent difficile, au moins au début, de savoir s'il s'agit de quelque chose de sérieux. Et même lorsqu'il s'engage dans des considérations plus délirantes, il subsiste des passages qui semblent absolument plausibles, et il tient de nouveau le rôle d'un bon scientifique pédagogue. Il y a donc un va-et-vient constant entre ces deux registres. C'est peut-être parce qu'à un niveau fondamental, l'un et l'autre coexistent.

On en revient à une situation très simple : quelqu'un vient se mettre devant d'autres pour parler et fait des choses qui interdisent qu'on puisse se stabiliser dans un registre plutôt que dans un autre. Ce qui implique néanmoins que tous ces registres soient convoqués. Seulement ils ne le sont pas de façon stable. On va avoir des hésitations sur le statut à donner à ce que l'on entend, à ce que l'on voit.....

.....

Digitized by Google

P. BERNARD. — Dans sa controverse avec Searle, Derrida conclut qu'il n'est pas possible d'établir de frontières nettes et précises entre un énoncé sérieux et un énoncé non-sérieux *.

Dans toutes ces conférences-performances, je ne sais pas s'il s'agit tant d'une parodie que d'une vérité qui tenterait de se montrer.

* Invité au congrès international des Sociétés de philosophie de langue française à Montréal en 1971, Jacques Derrrida y donne une conférence intitulée *Signature, événement, contexte*. Le texte est repris dans Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972. Participant à un colloque sur la communication, Derrida s'attaque à la détermination philosophique traditionnelle de l'écriture comme subordonnée à la communication. Son argumentation, en s'en prenant à la philosophie analytique, va donner naissance à une importante controverse entre le philosophe français et le représentant le plus connu de la théorie anglo-américaine des actes de langage, John R. Searle. Celui-ci lui répondra violemment dans un petit essai, John R. Searle, *Pour réiterer les différences*, Combas, L'éclat, coll. « Tiré à part », 1991. Pour un développement plus conséquent, voir également Stanley Cavell, « La contre-philosophie et le gage de la voix », in *Un ton pour la philosophie*, Paris, Bayard, 2003.

J.P. ANTOINE. — Oui, c'est d'ailleurs pour cela que ça marche. On pourrait dire que c'est parodique mais dans le sens où la parodie peut être une forme très sérieuse, une sorte d'hommage à ce qui est parodié. Parodier signifie étymologiquement transformer, modifier. Cela ne veut pas forcement dire que l'on se moque. Il s'agit plutôt d'une sorte de travestissement qui implique que l'on va rejouer quelque chose avec une différence porteuse de sens.

. . . . . .

P. BERNARD. — J'ai la sensation toutefois que le travail de Philippe Thomas par exemple est souvent réduit à une critique de l'institution. Or il me semble qu'il y a aussi une dimension positive. En créant sa fiction, il tente de mettre à jour une vérité, qui ne pourrait pas se dire.

J.P. ANTOINE. — Pour *Philippe Thomas décline son identité* *, honnêtement, et là je me sépare de certains proches de Philippe Thomas, je ne pense pas que son discours soit un monument théorique. Ce n'est pas une critique, il l'aurait sans doute dit lui-même. Il s'agit plutôt d'un usage très particulier de fragments d'auteurs philosophiques pour la plupart

Digitized by Google

issus du « tournant linguistique ». Donc cela laissait entendre des thèses qui n'étaient pas connues du public. En ce sens, sa conférence remplit parfaitement son rôle. Le public vient apprendre des choses de façon si possible divertissante et intéressante. Or, la conférence/représentation finit par donner à ces textes un statut complètement différent puisqu'il les fait prendre part à une fiction. Cela fait entendre la dimension fictionnelle qui réside dans chaque discours sérieux. Ce que je dis est à prendre avec beaucoup de précautions : je ne dis pas que la science est de l'ordre de la fiction, au sens où un roman est une fiction. Ce genre de discours amène très vite à des horreurs que l'affaire Sokal a par ailleurs largement mises à jour. Cependant, je crois que l'idée de « fiction théorique »** veut dire quelque chose. Et les conférences-performances donnent une consistance à cette idée.

MMM est d'abord un discours tenu dans un contexte universitaire puis publié dans les actes d'un colloque***. Tous les discours tenus pendant ce colloque étaient présentés comme produisant des résultats, des approches autant que possible véridiques. Dans ma conférence-performance, le « contenu » est absolument le même, mais il se présente de telle sorte qu'on ne peut plus l'entendre *exclusivement* comme prétendant à la vérité. Cette piste d'écoute sérieuse demeure toutefois présente ; c'est la raison d'ailleurs pour laquelle il y a des gens qui écoutent jusqu'au bout. Elle n'est pas annulée non plus sur ce plan là. En tout cas ça n'est pas du tout mon idée. C'est d'ailleurs pour cela que je parle imperturbablement pendant tout le temps de la conférence, avec les interruptions, le bruit qui monte autour, tout ce qui empêche en principe une concentration.

* *Philippe Thomas décline son identité* est une « pièce à conviction » attribuée à Daniel Bosser. Il s'agit d'une conférence donnée par Philippe Thomas au Centre Pompidou en 1987

Digitized by Google

et qui finit par la révélation par Thomas de la nature fictive de son exposé. L'ensemble du texte et une description précise du dispositif se trouvent dans Alexis Vaillant (éd.), *Sur un lieu commun et autres textes*, Genève, Mamco; Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, pp. 94-109 et pp. 323-325.

** Il semble que le concept de fiction théorique ait été exprimé la première fois chez Hans Vahinger, dans *La Philosophie du comme si*, traduit en français en 2008 par la revue *Philosophia Scientiae* alors que le texte original *Die Philosophie des Als Ob*, date de 1911. Voir *Fiction Théorique*, cahiers thématiques de l'école d'Architecture et de paysage de Lille, n° 5, septembre 2005.

*** *Cf. L'Artiste et sa Muse. Mythification du créateur et son modèle. 19e-20e*, Paris, Somogy; Rome, Académie de France à Rome, coll. « Histoire de l'art », 2006.

. . . . . .

P. Bernard. — Pourtant, s'il est fictionnel, on pourrait penser de votre discours qu'il est sevré de référents, d'autant plus si, comme vous le dites vous-même, il devient un matériau musical pour Leif Elggren.

J.P. Antoine. — Je ne suis pas sûr. Il y a un concept qui m'intéresse beaucoup chez Duchamp, c'est ce qu'il appelle « l'ironisme d'affirmation »*. Cette conférence-performance joue sur ce concept. Tout ce qui résiste à ce que l'on pourrait appeler les tentatives d'ironisation du discours, les parasitages, transforme le discours. Il n'est pas nié, il devient aussi autre chose.

Toute une partie du travail de Broodthaers a consisté à rendre manifeste le fait que tout un discours sur l'art est rendu impuissant par les circonstances dans lesquelles il se produit. Il y a une sorte de mensonge énorme sur l'idée romantique de l'artiste génial. Tout cela est une construction de la superstructure et non pas de l'infrastructure. *MMM* tente de mettre cela en œuvre : plus on avance, moins il est possible d'entendre la conférence comme un discours sensé qui raconterait quelque chose et prétendrait dire des choses inédites sur l'œuvre de Broodthaers.

Pour en revenir à Philippe Thomas, le moment de sa conférence où il montre le livre et où il annonce que tout ce qu'il a dit était en fait un scénario écrit longtemps à l'avance (suffisamment à l'avance pour être publié dans un livret), n'annule pas le discours mais

Digitized by Google

le transforme. Et cette transformation intervient forcément de manière rétroactive. Ça n'est pas pour rien que Nabokov fut une référence très importante pour Thomas. Qu'est-ce qu'il se passe dans un livre comme *Feu pâle* de Nabokov ? Le lecteur s'engage dans une direction, et finit par s'apercevoir que le texte qu'il vient de lire est tout à fait autre chose que ce qu'il croyait lire. Il y a exactement le même jeu chez Philippe Thomas : on doit revenir en arrière pour refaire le chemin. Cela implique que les lecteurs et auditeurs sont invités à travailler, à devenir actifs après coup.

* « L'ironisme d'affirmation : différences avec l'ironisme négateur dépendant du rire seulement », in Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1999, p. 48.

. . . . . .

P. BERNARD. — Dans le commentaire que Daniel Payot fait de *Joséphine la cantatrice* de Kafka *, il met l'accent sur la notion de « défaillance ». Joséphine fait la même chose que les autres souris mais le fait moins bien, et c'est dans ce « moins bien » que réside son coefficient d'art. Cela permet de se rendre compte rétroactivement de la part d'art qui résidait dans les choses banales. J'aimerais faire un rapprochement avec la figure de Nietzsche telle que l'analyse Peter Sloterdijk **. Pour lui, la force de Nietzsche consiste en son incapacité d'être spécialiste de quoi que ce soit. Et s'il revient parmi nous aujourd'hui, ce n'est pas pour les avantages qu'il a sur nos contemporains mais pour les incapacités qu'il partage avec eux.

* Voir Daniel Payot, *Effigies, la Notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris, Galilée, 1997, pp. 146-147. Payot analyse une des dernières nouvelles de Kafka, *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*, écrite en 1924 (trad. C. Billmann et J. Cellard, in *À la colonie disciplinaire et autres récits II*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, pp. 161-189). Cette nouvelle met en scène une souris, Joséphine, dont le chant rencontre un énorme succès alors même qu'elle ne fait rien d'autre que ce que font les autres souris : couiner. Ce qui amène le narrateur à se poser des questions sur le statut de l'art.

** « Si Nietzsche est encore en quelque sorte parmi nous, c'est qu'il l'est non par les avantages qu'il a sur nos contemporains, mais par les incapacités qu'il partage avec eux. L'incapacité la plus prometteuse de Nietzsche consistait en ce qu'il n'a pu être spécialiste de quoi que ce soit. Il ne s'est jamais contenté de faire une chose correctement uniquement dans le cadre d'une spécialité ; il n'a jamais réussi à répondre à ce qu'on attendait de lui. », in Peter Sloterdijk, *Le Penseur sur scène, le matérialisme de Nietzsche*, trad. Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 16.

Digitized by Google

J.P. Antoine. — Oui, cette question me semble assez fondamentale lorsqu'on essaie de réfléchir sur ce que peut être l'art aujourd'hui. Cela me fait penser au photographe Miroslav Tichy. Il fabriquait lui-même ses appareils, c'était très primitif, souvent de bric et de broc. Il développait chez lui dans un souk pas possible. Les épreuves étaient maltraitées. Ce sont des photos extrêmement mauvaises si l'on adopte un point de vue technique ou professionnel. Or il se trouve que ces photos sont extraordinaires. Il a une phrase, que je cite de mémoire, où il dit : « Si tu veux être connu il faut que tu fasses quelque chose beaucoup plus mal que tout le monde. » Effectivement, une certaine perfection des gestes peut être un obstacle à la perception qu'il réclamait de son travail. Peut-être quelque chose s'y est individué de façon visible qui n'aurait pas été perçu si son geste avait été parfait, selon des critères institutionnalisés, établis. Il y a là une idée de l'art non professionnel, à l'écart de la perfection. Le « moins bien » est un moyen d'arriver à ces considérations. Toutefois il n'est qu'un moyen. Il faudrait juste ne plus penser en termes de « bien » ou « moins bien », qui renvoient à un degré de perfection dans le sens d'une évaluation à partir de critères sociaux préétablis.

Je parlais tout à l'heure du contenu théorique de la pièce de Philippe Thomas : on pourrait dire que c'est légèrement défaillant par rapport à une conférence de Derrida par exemple (quoique !). Cela boite un peu. Et c'est justement parce que cela boite que l'on n'est pas totalement étonnés à la fin quand on apprend qu'il s'agissait en fait d'une pièce de théâtre. On sentait déjà que c'était autre chose.

. . . . . .

P. Bernard. — Chez beaucoup de ces artistes, et c'est explicite pour Philippe Thomas, il y a un

Digitized by Google

travail sur l'identité. Cette forme permet de faire apparaître l'artiste, de mettre en scène son corps et dans la mesure où l'on ne sait jamais d'où il parle, cela invite à une réflexion sur son statut.

J.P. ANTOINE. — Une chose très frappante dans le titre de la pièce de Philippe Thomas c'est son double sens. « Décliner son identité » signifie tout aussi bien produire son identité que refuser de la produire. Le mot n'a bien évidemment pas été choisi par hasard. Je ne crois pas qu'il y ait dans ce type de projet un pur refus de l'identité, mais il y a quand même un brouillage au départ. Les gens venus écouter un expert sont déçus, ceux qui viennent assister à une performance le sont tout autant. Il y a là comme une théorie de la déception en œuvre. On retrouve l'idée de la défaillance. C'est peut-être en étant à la fois défaillant comme expert-professeur et défaillant comme artiste qu'on remet l'identité en cause.

Ce qui est intéressant, pour reprendre l'exemple de Philippe Thomas, c'est que ce qui finit par apparaître, c'est son nom. Or dans son cas c'est particulièrement remarquable, puisqu'il n'a pas cessé d'essayer de faire disparaître son nom. Ce nom propre est toujours utilisé comme l'indice de quelque chose et non comme une simple marque de fabrique. On retrouve néanmoins le nom d'un individu. L'expert défaillant et l'artiste défaillant font ressurgir un individu, Monsieur Philippe Thomas, comme la personne qui fait cela et rien d'autre. Elle est débarrassée de ses aspects professionnels. D'ailleurs ce qui est terrible c'est que la conférence-performance est en passe de se transformer en un genre, ce à quoi nous concourons ici en réalisant cette interview !

Pour ma part, je mène une existence souvent socialement

Digitized by Google

assez schizophrénique. Si je suis un universitaire, je ne dois pas être un artiste, et vice-versa..... Un des aspects joyeux de *Moule, Muse, Méduse*, c'est qu'il était impossible de décider cette question. Pendant la durée de cette pièce, je ne pouvais pas être placé exclusivement dans une case. Et ce n'est bien évidement pas un hasard si cette forme intéresse des artistes dont la place n'est pas clairement indiquée. Ça n'est pas qu'ils n'ont pas de place, c'est qu'ils en ont plusieurs.

. . . . . .

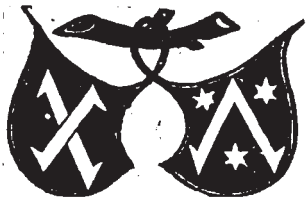
P. Bernard. — Oui, le danseur Xavier Leroy, qui a travaillé cette forme *, dit qu'il est systématiquement annoncé comme un biologiste danseur.

* Xavier Leroy a chorégraphié une pièce intitulée *Produits des circonstances* (1999), dans laquelle il revient sur son parcours. D'abord biologiste, il s'est mis à la danse en finissant sa thèse. Souvent invité par des institutions à venir parler des rapports entre science et art, il a fini par en concevoir une pièce démontrant l'impossibilité d'une théorie autrement qu'autobiographique. Voir son site Internet, **www.insituproductions.net**.

J.P. Antoine. — Cela rejoint ce qu'on disait de Philippe Thomas : l'identité qui ressurgit dans la conférence-performance n'est plus une identité professionnelle. Elle est un itinéraire, la manifestation d'une place qui provient d'un itinéraire particulier, qu'elle rend perceptible au public.

. . . . . .

P. Bernard. — On pourrait pour conclure reprendre les derniers mots de la pièce de Xavier Leroy : « peut-être que la théorie est une biographie, la présenter c'est donner une conférence et donner une conférence c'est ‹ performer › ou bien donner un spectacle ».



Digitized by Google

Viennent de paraître :

CHEZ analogues, MAISON D'ÉDITION POUR L'ART CONTEMPORAIN

SEMAINE

REVUE HEBDOMADAIRE POUR L'ART CONTEMPORAIN

Vol. II, mai 2010. 18 euros, abonnement annuel 52,80 euros.

Chaque numéro de *Semaine*, revue hebdomadaire pour l'art contemporain, est consacré dans son intégralité à un projet artistique et conçu avec les acteurs de ce projet. Le volume II réunit quinze numéros parus entre le 8 janvier et le 14 mai 2010 et dévoile l'envergure et la diversité du territoire artistique aujourd'hui en France. De fragments en volumes s'impose l'identité des œuvres et des lieux.

PHILIPPE CAURANT

Textes de Denys Zacharopoulos, Pierre Giquel et Xavier Noiret-Thomé. En collaboration avec la galerie Poggi, Bertoux associés, Paris, avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National des Arts Plastiques (aide au premier catalogue), et avec le soutien du Ring, artothèque de Nantes et de la galerie RDV, Nantes. 24 euros.

Philippe Caurant (né en 1965) commence à réaliser des peintures au pistolet sur papier puis sur toile en 2003. Ce livre, première monographie consacrée à son travail, reproduit des peintures produites entre 2007 et 2009. Denys Zacharopoulos oppose à une analyse ou à une critique de l'œuvre la question même de la possibilité d'écrire sur la peinture. Pierre Giquel, critique d'art, et Xavier Noiret-Thomé, artiste, engagent quant à eux une discussion vive avec Philippe Caurant, qui entraîne le travail dans un contexte historique à travers ses enjeux les plus picturaux.

ISA MELSHEIMER

CATALOGUE DE L'EXPOSITION AU CARRÉ D'ART (26 JANVIER – 18 AVRIL 2010)

Texte de Camille Morineau. Publié avec le Carré d'art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes. 25 euros.

Pour Isa Melsheimer, la broderie est une technique de dessin et d'écriture. Son exposition est conçue comme une installation spécifique dans le bâtiment de Norman Foster pour laquelle elle réalise de nouvelles tentures brodées portant des citations du roman de l'écrivain japonais Kobo Abé, *L'Homme-Boîte*. Elle s'appuie aussi sur un choix d'œuvres plus anciennes, datées de 2002 à 2009, qui expriment également cette idée d'un espace autre, caché, d'où viennent des regards que nous ignorons et qui nous observent.

ANALOGUES — 67, RUE DU QUATRE-SEPTEMBRE, 13 200 ARLES, FRANCE.
T : 09 54 88 85 67 — F : 09 59 88 85 67 — www.analogues.fr

Digitized by Google

DOCUMENTATION DU M.N.A.M.
3 7501 00075039 2

Errata

Page 5

Remplacer : **168** *par* **171**

Page 42

Dernière ligne :
... que les oeuvres leur suggèreraient dans

A la fin du texte rajouter :
Aujourd'hui, rares sont les peintures qui s'a
représentation sur lequel la modernité à jet
peuvent encore s'appliquer à restituer les d
collection parcourue par des visiteurs dont
l'inquiétude et l'indifférence, force est de co
exemple de Karen Knorr ou de Thomas Stru
à la photographie. La représentation de l'ar
réduit pas à celle des ses composantes form
se survit sous l'aile protectrice de la reprod
critique qu'elle autorise. Ainsi, le principe d
soutenir certaines démarches contemporain
par les peintres de cabinets d'amateurs, op
de vue ou des cadrages plus serrés, sinon p
reproduit une oeuvre de Stella ou de Warho
situation critique ou paradoxale, au-dessus
collectionneur ou dans la salle du conseil d
Sherrie Levine photographie des Walker Ev
de citation qui élimine toute référence au co
(cadres, murs, etc.) et finit par défaire les n
d'identification de l'oeuvre. Peut-être Leste
ces pratiques qu'on rapporte aujourd'hui à
raison supplémentaire de croire en la longé
sa part, et en son temps, contribué à faire d

Page 43

Remplacer la note (4) par :
(4) Princeton University Press, 1987.

Google

Il nous est impossible d'affirmer combien d'exemplaires des *Archives du bibliophile ou bulletin illustré de l'amateur de livres et du libraire*, qui a servi à la réalisation du présent numéro de *2.0.1*, sont encore en circulation. Mais une chose est sûre, du temps s'est écoulé depuis sa parution en 1860. Un temps qui la rend de moins en moins accessible. Qui plus est, les *Archives du bibliophile* ne présentent plus d'informations utiles aux bibliophiles. En devenant la forme qui préside à la mise en page des textes présents au sommaire de *2.0.1*, la disparition des *Archives du bibliophile* est traduite par le fait de n'être plus qu'un simple contenant, puisque son âme, le verbe qui l'animait, a été chassé par un autre. Le revenant est, en plus, possédé. Le fait qu'il ait échappé de justesse à la disparition est d'ailleurs souligné par sa forme graphique. Ce numéro de *2.0.1* est bien un facsimilé scrupuleux en terme de mise en page et de format des *Archives du bibliophile*, mais son mode d'apparition correspond à sa provenance. Il est marqué par le sigle de *Google Books* qui le rend accessible sous forme numérisée.

Ce sont aussi des effets d'apparitions qui sont exploités par Yann Sérandour qui a intégré à ce numéro des scans de photocopies de pages de livres. Le déplacement est, techniquement, au cœur de ces images de pages extraites de leurs contextes. Mais plus encore, il l'est dans ce qu'elles donnent à lire. Un texte de Daniel Buren dont les mots sont remplacés par des bandes, l'errata du catalogue de l'exposition *Feux Pâles* au CAPC de Bordeaux en 1990 et l'exemplaire personnel de Raymond Hains de l'interprétation de la *Gradiva* de Wilhelm Jensen par Freud, annoté par son propriétaire. Toutes ces interventions font référence à des textes publiés dans ce numéro de *2.0.1* et toutes portent les marques de filtres techniques ou interprétatifs qui ont enflés leurs signifiances originelles. Il s'agit de textes dont la lecture est différée, parce qu'ayant subi le passage par une correction ou un ajout produit par une personne située entre l'auteur et le lecteur. **F.A.**

(*Suite et fin au prochain bulletin.*)

Digitized by Google

2.O.1

ART &

Juin

ISSN :

N°4

BIBLIOTHÈQUES

2010

1968-6293

Sommaire

du IIe livret

DOSSIER II : « Raymond Hains, la bibliothèque sans linéaire (Appel.) », par Pierre Leguillon, pp. 33-40. — « Les bibliothèques des critiques d'art argentins : leur composition face à l'art informel », par Berenice Gustavino, pp. 41-47. **ENTRETIEN :** « Penser sur scène : la conférence-performance entre fiction théorique et questions identitaires. Entretien avec Jean-Philippe Antoine, le 13 juillet 2009 », par Paul Bernard, pp. 48-62. **CONTRIBUTION :** « les ready-made appartiennent à tout le monde® [Philippe Thomas], *Feux pâles : une pièce à conviction*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1990, p. 176 », par Yann Sérandour, p. 64.

COMITÉ DE RÉDACTION.

Jérôme Dupeyrat. | *Léo Guy-Denarcy.*
Lilian Froger. | *Camille Pageard.*

COMITÉ DE LECTURE.

Marie-Laure Allain-Bonilla. | *Marie de Boüard.*
François Aubart. | *Mathieu Harel-Vivier.*
Périg Bouju. | *Johanna Renard.*

Publiée avec le concours du FSDIE, de l'UFR Arts Lettres Communication, des équipes « Arts : Pratiques et Poétiques » et « Histoire et critique des arts » de l'Université Rennes II — Haute Bretagne.

Remerciements : Francis Voisin, Julie Martin, Anaïs Willocq et les enseignants chercheurs de l'Université Rennes II.
Graphisme : Charles Mazé & Coline Sunier (cataloged.cc).
Maquette originale : *Archives du bibliophile, ou Bulletin de l'amateur des livres et du libraire*, Vol. 1–3, Paris, A. Claudin, 1860. D'après un original provenant de l'Université du Michigan numérisé le 14 août 2009 par Google Books.

Commande du numéro en cours :
Bulletin à télécharger sur **www.revue-2-0-1.net**.

RENNES. — IMPRIMERIE DES COMPAGNONS DU SAGITTAIRE, CHEZ F. VOISIN. - 800 Ex.

Digitized by Google

N° 4.3] [Juin 2010.] [3e Année.

ART
ET
BIBLIOTHÈQUES

PAR

2.0.1 — REVUE DE RECHERCHE SUR L'ART
DU XIXe AU XXIe SIÈCLE.

Revue gratuite paraissant tous les six mois.

RENNES.

Chez l'Association 2.0.1 — Université Rennes II

Place du recteur Henri Le Moal — 35043 Rennes.

www.revue-2-0-1.net

Contraintes.
2.0.1 N° 1. . . . . Nov. 08
Local / Global.
2.0.1 N° 2. . . . . Mai 09
Pratiques de l'Image.
2.0.1 N° 3. . . . . Nov. 09
L'Économie de l'Œuvre.
2.0.1 N° 5. . . . . Jan. 11

Digitized by Google

AVIS AU LECTEUR: En rapprochant les deux termes que sont la bibliothèque et l'art à l'occasion de notre quatrième numéro nous proposons, peut-être malgré nous, d'immerger le lecteur, dans un milieu qui croule sous le poids des obligations. L'art comme les bibliothèques sont des lieux qui, s'ils ont l'ambition d'être ouverts au plus grand nombre, demeurent le secteur d'un puissant séparatisme social, lequel laisserait parfois le visiteur dans un certain isolement.

Il y aurait dans la bibliothèque comme à travers une œuvre d'art, quelque chose d'une éloquence naturelle dont le discours devrait être saisi par le plus grand nombre, la recherche se construisant comme un sentier naturel dans le sanctuaire public silencieux du musée ou de la bibliothèque. La bibliothèque, à la manière de l'archivage est ce qui va permettre que les ouvrages et les références ne s'amassent pas indéfiniment comme un tas amorphe. Comme dans l'aspect général d'une œuvre ou d'un travail de recherche, les éléments se regroupent en figures distinctes, ils créent entre eux des rapports et des intertextes qui pourraient donner à un énoncé toute son actualité.

Qu'adviendrait-il s'il fallait imaginer de nouveau la transmission des œuvres et des bibliothèques? Visée fictive. Il faudrait alors entrevoir de nouveaux outils dans la transmission de cette histoire des idées. Peut-être une entité imaginaire qui laisserait à part la disposition cultivée des individus. Une nouvelle fois: fictif. Pourtant, ceci est envisageable virtuellement, ou encore à l'aide de documents qui retraceraient eux-mêmes les recueils et les originaux sous une forme compilée.

S'il est aujourd'hui question de livres et de bibliothèques dans les travaux artistiques, comme ce fut le cas auparavant, il semblerait que cela résulte de recherches en lien à une économie des connaissances dans l'art mais aussi, et cela reste toujours en suspens, à une question économique de la diffusion culturelle. Il serait ainsi pour un artiste, et aussi paradoxal qu'il puisse paraître, bien aisé et valorisant de présenter et d'exposer sa bibliothèque comme un enjeu artistique de son œuvre tandis qu'il demeurera affligeant d'admettre ne point en avoir. **L.G.-D.**

Digitized by Google

Les Documents bleus

L'Homme numéro 33

SIGMUND FREUD

Délire et rêves

DANS UN OUVRAGE LITTÉRAIRE :

La "Gradiva" de Jensen

Traduit par MARIE BONAPARTE

Précédé du texte

Traduit par E. ZAK
et G. SADOUL

nrf

Librairie Gallimard

43, Rue de Beaune

S. P.

Digitized by Google

passent déjà pour ne connaître ni frein ni loi et alors que dire de la libre reproduction de ces rêves dans la fiction! Mais la vie psychique a beaucoup moins de liberté et de caprice qu'on ne tendrait à le croire; peut-être même n'en a-t-elle point du tout. Ce que, dans le monde extérieur, nous appelons hasard, finit par se résoudre, comme nous le savons, en des lois; ce que, dans la vie psychique, nous nommons caprice, repose aussi sur des lois — que nous ne pressentons qu'obscurément encore. Regardons-y de plus près.

Deux voies s'ouvrent à nos investigations. La première consisterait à approfondir un cas particulier; les rêves imaginés par un romancier dans l'une de ses œuvres, la seconde, à rassembler et à comparer tous les exemples qu'on trouverait dans les œuvres de différents poètes ou romanciers ayant usé du rêve. Cette seconde voie semble de beaucoup supérieure, peut-être même être la seule qu'il soit justifié de suivre, car elle nous évite d'emblée le dommage auquel nous expose la conception uniciste de l'art d'un romancier ou d'un poète. Ce point de vue unilatéral disparaît quand nos recherches s'étendent à un ensemble d'individualités poétiques, chacune différant de l'autre, mais devant se ranger parmi ces plus profonds connaisseurs de l'âme humaine que nous sommes accoutumés à honorer dans les poètes. Cependant, ces pages seront consacrées à une investigation du premier type. Dans ce cercle dont j'ai parlé, et d'où partit l'impulsion à cette sorte de recherche, l'un des membres se rappela que, dans un roman lui ayant plu récemment, se trouvaient plusieurs rêves, dont plus d'un trait lui avait semblé, en quelque sorte, familier, et incitateur à essayer sur eux les

Digitized by Google

méthodes de la « Science des Rêves ». Il avoua que la donnée et le décor du petit roman étaient, certes, pour une part prépondérante dans le plaisir que lui en procura la lecture, car l'action se passait à Pompéi et mettait en scène un jeune archéologue, dont l'intérêt s'était détourné de la vie réelle pour s'attacher aux débris du passé classique, et qui, par un étrange mais très régulier détour, est ramené à la vie réelle. Au cours de cette narration, si poétique, le lecteur sent vibrer en lui à l'unisson toute sorte de cordes familières. Le roman en question est la petite nouvelle intitulée « Gradiva », de Wilhelm Jensen, que l'auteur lui-même qualifie de « Fantaisie pompéienne ».

Et maintenant, il me faut prier mes lecteurs de déposer ce livre-ci et de prendre à sa place, pour un bon bout de temps, l'édition de « Gradiva » parue en 1903, afin que je puisse me référer ensuite à chose connue d'eux. A ceux qui ont déjà lu « Gradiva», je tenterai de rafraîchir la mémoire, en leur rappelant brièvement le sujet du roman, et je compte sur leurs propres souvenirs pour ajouter à mon récit le charme dont il est forcément dépouillé.

Un jeune archéologue, Norbert Hanold, a découvert dans une collection d'antiques, à Rome, un bas-relief lui ayant tellement plu qu'il est heureux d'en obtenir un excellent moulage, moulage qu'il peut suspendre en son cabinet d'études, dans une petite ville universitaire allemande, et étudier à loisir. Cette image représente une jeune fille dans tout l'épanouissement de la jeunesse; elle marche et relève un peu sa robe à plis nombreux, de telle sorte que se voient les pieds chaussés de sandales. L'un des pieds repose à plat sur le sol; l'autre, le quittant déjà, le frôle à

Digitized by Google

129 cherchier dans les cendres de Pompéi l'empreinte des pieds de Gravida.

131 roses à ces fleurs devait s'attacher

133 l'admiration qu'elle avait rendue quelque chose qui exorcisait mon son esprit une infinie libération.

Gradiva 5

Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen 107

sa tête plus solide 140 aussi ennuyeuse et inutile parole qu'un escarbot empaillé.

Pour guérir le vertige 141 lui bien trop elle l'invite à partager son repas avec elle son petit repas pour manger

137-138 et blanches des coups et de bourrades.

139 le premier pavot qu'elle conserva dans l'alcool lui semblait beaucoup plus intéressant que nous

147 Laevia fanatisms (Capri)

LES ARCHIVES DE MURILO MENDES : BIBLIOTHÈQUE ET PHILIOTHÈQUE.

ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS.
Étudiant en Master d'Études Littéraires
à l'Université Catholique Pontificale, Rio de Janeiro.
FREDERICO SPADA SILVA.
Étudiant en Master d'Études Littéraires
à l'Université de Juiz de Fora.
JOVITA MARIA GERHEIM NORONHA.
Docteur en Littérature comparée et enseignante
à la Faculté de Lettres de l'Université de Juiz de Fora.

« J'appartiens à cette catégorie pas très nombreuse de ceux qui « s'intéressent également au fini et à l'infini. »

Murilo Mendes (111)

(111) Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 46. Toutes les traductions des textes en portugais sont des auteurs.

67. C'EST ainsi que le poète Murilo Mendes commence son autoportrait, une parfaite définition de ce poète collectionneur, né à Juiz de Fora, dans l'état de Minas Gerais au Brésil, en 1901, et qui s'installe en 1920 à Rio de Janeiro, où il s'intéresse à la poésie d'avant-garde brésilienne et découvre le surréalisme.

68. À PARTIR de 1957, il vit en Italie, où il devient professeur de littérature brésilienne à l'Université de Rome. Avec sa femme, Maria da Saudade Cortesão, ils reçoivent dans leur appartement des écrivains et

Digitized by Google

des artistes qui seront évoqués par Mendes dans ses *Retratos-Relâmpago* [Portraits-Éclair].

69. En 1975, le poète s'éteint dans son appartement de Lisbonne. Il laisse derrière lui plus de vingt livres publiés, une vaste bibliothèque et une importante collection d'œuvres d'art, « née de l'amitié et de la fréquentation » (112) de grands artistes brésiliens et européens. Une partie de ces archives se trouve aujourd'hui au Musée d'Art Moderne Murilo Mendes, créé par l'Université Fédérale de Juiz de Fora (UFJF) pour les accueillir.

(112) Luciana Stegagno Picchio, « Vida-Poesia de Murilo Mendes », in Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa, Op. Cit.*, p. 29.

70. Dans notre étude, la notion d'archives sera comprise dans deux sens : collection concrète et collection imaginaire. Nous commencerons par l'évocation de cette bibliothèque privée devenue publique, née de l'accumulation d'ouvrages tout au long de la vie du poète, et qui éclaire sur ses préférences. Elle est constituée d'œuvres en français, en espagnol et en italien — celles en portugais ayant été léguées à l'Université de Rome. Au-delà de leur importance, de la rareté de certains volumes et de la présence de dédicaces de grands artistes et d'écrivains avec qui Mendes s'était lié d'amitié, l'intérêt de ces archives réside dans la trace des lectures du poète : phrases soulignées et notes prises en marge révèlent ses passions, son esprit critique aigu. Leur examen, conjugué à l'étude des textes du poète, permet de comprendre comment cet intellectuel brésilien s'est approprié de manière inventive la tradition moderne européenne.

Sous la poussière des rayons repose la mémoire : le musée feuillette la bibliothèque réelle.

71. En 1977, Maria da Saudade Cortesão fait valoir le testament de son mari en léguant ses archives personnelles à l'UFJF qui a alors reçu la bibliothèque du poète, composée de plus de 2 800 volumes. À ces archives est venue s'ajouter, en 1994, une partie de la pinacothèque de Mendes, qui était conservée à la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne. Sis dans la maison natale du poète, surgit le Centre d'Études Murilo-Mendes, embryon du Musée d'Art Moderne Murilo-Mendes, créé en 2005 et situé dans l'ancien bâtiment du Rectorat de l'UFJF.

72. L'examen des volumes qui y sont réunis est l'une des façons possibles de jeter quelque lumière sur les textes de ce poète cosmopolite et sur sa façon de s'approprier le patrimoine culturel et littéraire européens sans céder à la simple imitation. Cette passion de collectionneur se reflète de manière inventive dans ses textes, dont *Retratos-Relâmpago* nous paraît emblématique. Mendes semble y créer un autre genre d'archives, imaginaires, à partir des portraits de plusieurs artistes, qui permet de comprendre les processus d'intellection et de formation de sa pratique poétique, influencée intimement par ses affects et ses affections. Le mot

Digitized by Google

« affection », dans ce contexte, doit être compris comme une altération des facultés réceptives : un moyen propre de recevoir et de transformer des impressions — celles de Mendes lecteur. Voilà le point de départ du montage d'une bibliothèque particulière, construite comme une collection d'affects, que nous appellerons *philiothèque*.

Ouvrir le livre, « l'œil armé » : la constitution d'une bibliothèque imaginaire sous le signe de l'amitié littéraire.

73. LORSQUE l'on parcourt l'œuvre de Mendes, on s'aperçoit que l'image concrète de la bibliothèque n'est pas un élément récurrent. On ne retrouve pas beaucoup de mentions directes à ce mot, puisque, pour lui, l'acte de collectionner semble signifier autre chose :
« ..... établir des liens et des connections qui forment une sorte de réseau « tissé de données culturelles, artistiques, certes, mais aussi de données « personnelles et affectives, qui aident celui qui étudie son œuvre à « mieux comprendre sa personnalité artistique » (113).

(113) Maria Luiza Scher Pereira, « Tempo de Murilo — II — Visita ao acervo do poeta : As obras e as margens », *Ipotesi — Revista de estudos literários*, vol. 6, n° 1, 2002, pp. 11-18.

74. MAIS si les références directes au terme sont rares, ceci ne marque pas pour autant un signe d'indifférence. À chaque fois, l'image de la bibliothèque préfigure non seulement le personnage du lecteur-collectionneur insatiable, mais surtout un des plus importants procédés de création de Mendes, puisque, curieusement, une grande partie de son œuvre se construit comme une bibliothèque particulière, allégorique, formée par ses affects.

75. AINSI ses textes de diction autobiographique se présentent comme une collection d'écrivains et de situations, dont la sélection attire notre attention sur la présence de « l'œil armé » du poète qui organise sa bibliothèque. La composition de l'œuvre laisse entrevoir ce qui a motivé la lecture, suggère le geste de la main qui retire les volumes des rayons, les ouvre, découpe symboliquement des fragments et se les approprie, dans la construction poreuse d'une prose faite de citations et de collages.

76. CETTE opération mentale se révèle de manière emblématique dans *Retratos-Relâmpago*. Le livre est divisé en sections, constituant une sorte de muséologie critique. Le *Secteur 1* est consacré aux écrivains ; le *Secteur 2*, aux peintres et aux sculpteurs ; et le *Secteur 3*, aux musiciens. Ces trois secteurs forment une première série, composée entre 1965-1966, à laquelle va s'ajouter une seconde, composée à Rome entre 1973-1974, et publiée après la mort du poète.

77. MENDES ne visite pas cette bibliothèque comme un lecteur ordinaire, dont l'œil désarmé, ingénu, cherche au hasard un volume parmi les autres, mais la réalise plutôt esthétiquement, comme s'il ouvrait les

Digitized by Google

volumes qui la constituent. Un exemple significatif de cet aspect critique des portraits et de cette intimité imaginaire est le portrait qu'il fait de Victor Hugo:

« Il fut effectivement mon grand-père; moi, son petit-fils prodigue. « Nous avons passé notre vie à nous quereller. Très tôt, il fut jaloux « de Baudelaire qui, selon sa propre définition, avait créé un *frisson* « *nouveau*; imaginez ce qui arriva quant à Celui des *Illuminations*, « c'est-à-dire, Shakespeare *enfant* (114). Mais le jour de sa mort, « j'attachais à mon bras gauche non pas le ruban tricolore, mais le deuil « du ciel parisien. Je n'étais pas encore né à l'époque, qu'importe.

« *Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule*
« *Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !*

« À travers les années, les textes de ses poèmes posthumes n'arrêtaient « pas de tomber goutte à goutte sur ma table de travail. » (115)

(114) En français dans le texte.
(115) Murilo Mendes, *Poesia completa et prosa*, *Op. Cit.*, p. 1209.

78. Les rapports du poète à la littérature et aux grands auteurs constituent la clé de compréhension du livre. Le poète se réinvente à travers la création de liens de parenté imaginaires avec des aïeux. Il élabore un mode critique de lecture, construisant ses textes à partir du substrat de la tradition, qu'il remodèle, s'approprie et transforme.

79. À travers l'évocation de ses contemporains, on peut en revanche reconstituer les liens d'affection littéraires qui se combinent à des rapports interpersonnels réels — confirmés par les dédicaces des volumes de sa bibliothèque. Ainsi, sa première rencontre avec Henri Michaux, venu au Brésil entre 1933-1940, est évoquée dans *Retratos-Relâmpago*:

« Un jour, je l'ai rencontré à la librairie José Olympio. J'avais sur « moi les manuscrits de *As Metamorfoses* que j'allais donner à mon « éditeur. À ma grande surprise, Michaux s'y est intéressé et s'est « mis à les feuilleter, en me disant qu'il était habitué à lire en espagnol. « Il a déchiffré le premier texte, *O Emigrante*: ‹ C'est très beau ›, a-t-il « affirmé. Je lui ai répondu que je le lui dédierai alors et je l'ai fait. « D'où sa dédicace, dans mon exemplaire de son livre *Peintures*:

« *À Murilo Mendes*
« *qui d'un seul poème*
« *a emporté mon admiration*
« *et ma sympathie.*
« *H. Michaux*

« Je l'ai maintes fois revu, à Paris et à Rome. J'ai continué à dévorer « ses livres. » (116)

(116) *Ibid.*, p. 1227.

80. On peut aussi citer les rencontres avec André Breton, à Paris entre 1952-1953, qui a offert à Murilo un exemplaire de *Nadja* dédicacé: « *À Murilo Mendes, sur les bandes blanches du grand tamanoir*

Digitized by Google

j'écris : de tout cœur son ami André Breton. » (117) Plus que l'effet de la simple courtoisie, cette dédicace indique une relation modelée dans l'échange de particularités culturelles. Bien au goût surréaliste, elle révèle l'intérêt pour ces Amériques lointaines, le pays de Mendes, où vit le tamanoir, étrange animal. Aussi le poète français indique-t-il à son confrère brésilien des lieux, à Paris, où il aurait la possibilité de retrouver l'imprévu. Les rapports de Mendes avec Breton ont toujours provoqué chez le premier, dit-il, « à la fois attirance et répulsion » (118). D'une part, le refus des attitudes dogmatiques de Breton ; d'autre part, l'admiration pour celui qui incarnait ce mouvement qui provoque chez Mendes, dit-il, « *un coup de foudre* » (119).

(117) *Ibid.*, p. 1238.
(118) *Ibid.*
(119) *Ibid.*, en français dans le texte.

81. Les livres et les situations qui font partie de la vie de Mendes sont ainsi convoqués pour la composition de ses archives littéraires, dans une sorte de bibliothèque allégorique qui réunit sur ses rayons la tradition littéraire déjà consolidée et la tradition récente, les personnages qu'il fréquente en parcourant leur œuvre et ceux qu'il fréquente concrètement, créant des liens d'amitié qui dépassent les frontières pour former sa philiothèque : « À travers cette stratégie de collectionneur, qui réunit des amis, contemporains ou non, Murilo Mendes choisit sa propre genèse qu'il marque sous le seau de la philiogénèse. » (120)

(120) Terezinha Maria Scher Pereira, « Murilo Mendes : A poética da amizade em dois momentos », in Maria Luiza Scher Pereira (dir.), *Imaginação de uma biografia literária : Os acervos de Murilo Mendes*, Juiz de Fora, UFJF, 2009, p. 158.

82. L'image de la bibliothèque est encore suggérée par le poète comme forme de construction et de connaissance d'un itinéraire, dans « Dias em Londres » [Journées à Londres], du recueil *Carta Geográfica*, lorsque Mendes nous dit :

« Le temps est trop court pour les rencontres, fêtes majeures, que « quelqu'un pourra réaliser à Londres, par exemple, en ouvrant des « livres, en fréquentant des théâtres, en visitant des musées, avec

« Shakespeare
« John Donne
« Purcell
« Thomas Browne
« Daniel Defoe
« Hogarth
« Swift
« Sterne
« William Blake
« Shelley
« Keats
« Turner
« Thomas de Quincey
« Dickens
« Robert Browning

Digitized by Google

« Elizabeth Barret Browning
« Emily Brontë
« Gerard Manley Hopkins
« Robert Louis Stevenson
« Oscar Wilde
« Aubrey Beardsley
« T.S. Eliot
« et, *last but not least*,
« Mrs. William Morris
« en plus d'innombrables etc. importants. » (121)

(121) *Ibid.*, p. 1104.

83. En effet, c'est la proposition d'une collection de livres qui sert de guide pour ces journées à Londres. Dans cette bibliothèque, on peut envisager une sorte de synthèse de la façon dont Mendes entre en rapport avec ses lectures : ce sont des indications d'itinéraires, des traces de ses liaisons avec la tradition littéraire, un mode de réinvention de l'état de lecteur.

84. Si marcher entre les étagères d'une bibliothèque signifie disposer son corps entre des parallèles, alors ce corps qui chemine agit comme point de contact entre l'imagination de galeries où sont rangés des volumes et le mouvement matériel d'un ordre établi. La sélection et la disposition des pièces d'une bibliothèque ont conduit une première partie de notre parcours ; assumer la lecture de la constitution privée de cette collection, reliée par des affections inhérentes au collectionneur, et la voir transformée en patrimoine public et historique, nous a guidé ensuite.

85. Penser la bibliothèque à partir de ses caractéristiques physiques — rayons, volumes, extension — ou seulement par les produits d'exception qui y figurent — œuvres rares, périodiques, manuscrits — peut signifier la mettre sur le même plan que les supermarchés et leurs sections délimitées par et pour les besoins de la consommation, avec leurs rayons bien éclairés où s'étalent les produits. Ce qui rend attirante la bibliothèque de Mendes n'est pas seulement la reprise quantitative des œuvres, mais plutôt le fait de savoir que ces archives ont été organisées poétiquement par ce personnage cosmopolite, qui a côtoyé, en chair et esprit, quelques-uns des personnages principaux des avant-gardes artistiques du XXe siècle.

Digitized by Google

À

PIERRE MARTEAU.

AURÉLIE NOURY.
Coordinatrice du Cabinet du Livre d'Artiste
à l'Université Rennes II et éditrice.
www.editions-loremipsum.com.

86. ALBARET, Pierre-Marie: *La Fortune littéraire d'Archibald Olson Barnabooth*, Monnier, 1954. *De l'anti-héros à l'anti-écrivain*, Monnier, 1959. *Pour une littérature de plaisance*, Monnier, 1961. *L'Auteur à venir*, Delaunay, 1964. *Conversations imaginaires*, Delaunay, 1967.

87. AMET, Absalon: *Pensées et mots choisis du philosophe mécanique universel*, Nantes, 1774.

88. ANGLADA, Carlos: *Hymnes pour millionnaire*, imp. des Missionnaires de Dom Bosco, 1934. *Cahiers du plongeur*, Probeta [imp. du Minotaure], 1939.

89. ANTHEIL, George: *La Nicotechnie démentie*, trad. François Nourrissier, Paris, La Table Ronde, 1951.

90. ARGENTINO, Carlos: *La Terre*, Proscuto, 1942.

91. ASH, Ellen: *Journal d'Ellen Ash*, Beatrice Nest (éd.), Prince Albert College de l'Université de Londres, 1967.

92. ASH, Randolph Henry: *Correspondance complète de Randolph Henry Ash*, établie par Mortimer Cropper, Nouveau-Mexique, Université Robert Dale Owen, n.d. *Lettres de R.H. Ash*, vol. 8, Cropper, n.d. « En cas de fausse identification », PMLA, vol. LXXI, Hiver 1959, pp. 174-80. *Œuvres complètes, Poésie et théâtre*, sous la dir. de James Blackadder, Université de Londres, 1959.

93. ATTENDU, Alfred: *L'Embêtement de l'intelligence*, Besançon, 1945.

94. BAHADUR ALI, Mir: *The Conversation with the Man Called Al-Mu'tasim Mu'tasim (or) A Game with Shifting Mirrors*, préf. Dorothy L. Sayers, Londres, Victor Gollancz, n.d.

Digitized by Google

The Approach of Al-Mu'tasim, Bombay, Princeps, 1932.

95. BAUMBERG, Philip: *Dog as Worker, His Preeminence over Ass, Ox and Man*, Sydney, 1876.
96. BAZIN, Louis: *La Légende turque de l'Empereur Alexis*, Société des amis de Silvestre de Sacy, 1962.
97. BEAUFOY, Philip: *Le Coup de maître de Matcham*, Londres, Cercle des Théâtromanes, n.d.
98. BEAUPUY, Bernard: « L'Écriture, l'Être et le Paraître », in *Études spirituelles*, n° 127, avril 1966.
99. BÉLOIN, Antoine Amédée: *Réseau Béloin: Premier projet de chemin de fer sous la mer*, Limoges, 1897.

100. BEREN, Stanislas: *La Vie secrète d'un orgasme*, Saeta, 1932. *Le Compte à rebours*, Saeta, 1936. *Cryptogramme*, Saeta, 1938. *Trust me*, Doubleday, 1943. *Singtime !*, Doubleday, 1944. *Audrey*, Saeta, 1960. *L'Abeille*, Saeta, 1963. *Vivre à trois*, Saeta, 1967. *Salut et mort du héros*, Saeta, 1969. « Paradise of a Gambler », in *New Yorker*, 1er avril 1970. *L comme Londres*, Saeta, 1972.
101. BIBILONI: *The Anglo-American Cyclopædia*, vol. XLVI, New York, 1917.
102. BISEAUX (DE): *Description des merveilles et de la richesse inouïe du château royal de Binche*, Binche, H. Fontaine, imprimeur-libraire, 1830.
103. BLOT, Emmanuel: *Le Chemin de Damas*, Delaunay, 1966. *Maîtres et traîtres*, Delaunay, 1966. *Les Marches du royaume*, Delaunay, 1973. « À la recherche de la parole perdue », in *L'Insuffisance*, Delaunay, 1979.
104. BRÉHIER, Émile: *Mélanges d'histoire et de philosophie*, P.U.F., 1959.
105. BREWATER: *Encyclopédie du syndicaliste*, Bari, 1969.
106. BUCHER, Henry: *Souvenirs d'un chroniqueur de chroniques*, Liège, 1932.
107. CANELL, Skip: *Pessimism*, New York, Indolence Books Ltd., 1948.
108. CARTER-BENETT, Allan: *Poème d'Alexis*, Paris, N.R.F., 1953.
109. COLLINS, John: *Personnes séparées*, trad. Sébastien Beige, Monnier, 1959. *À portée de voix*, trad. Sébastien Beige, Monnier, 1964. *L'Éternel départ*, trad. Sébastien Beige, Monnier, 1966.
110. CONDY, Louis: *Le Damier du lac*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.
111. COONEY, Charles: *Les Bulles c'est mon problème*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.
112. CORDOVERO, Nahum: *A Coat of many Colours*, Manchester, 1948.
113. COUTO, Amado: *Rien à dire*, Rio de Janeiro, Pistola Negra, 1978. *Le Dernier mot*, Rio de Janeiro, Pistola Negra, 1982. *La Petite muette*, Rio de Janeiro, Pistola Negra, 1987.
114. CROWLEY, Aleister: *Os Bucarestis*, Porto, Porto Editora, 1948.

Digitized by Google

115. De Almeida Prado, Amadeu Inácio: *Um Ourives das Palavras*, Lisbonne, Cedros Vermelhos, 1975.
116. De La Mare, Walter: *Biographical Memoirs of Some Extraordinary Shandys*, Londres, Penguin Books, 1955.
117. Denis, Paul: *Défense d'entrer*, Paris, Sans Pareil, n.d. *Les Promenades noires*, Paris, Éditions Kra, n.d.
118. Díaz Dufoo, Carlos: *Épigrammes*, Paris, 1927.
119. Doloire, Étienne: *La Conspiration du silence*, Cordier, 1966. *Le Recours en grâce*, Delaunay, 1973.
120. Doublier, Chantal: *Une lettre de château*, Maurier, 1984.
121. Du Bosc, Farrel: *La Perspective Paladion*, Pound, Eliot; Paris, Vve Ch. Bouret, 1937.
122. Dupuy, Georges: *Une littérature prénatale*, préf. Stanislas Beren, Saeta, 1961.

123. Einarsson, Éric: *Sur le dialecte des paysans du Yorkshire*, Austin, 1969. *Sur quatre articles de De Quincey traitant des influences du danois dans la Région des Lacs de Westmorland*, Austin, 1969. *La Ballade de Madon*, Yale, 1970 (édition critique).
124. Ellis, Georges: *Specimens of Early Flemish Songs of the Fourteenth Century, to which is Prefixed an Historical Introduction*, London, Esq., 1809.
125. Engeray, Françoise: *Les Pas perdus*, Bruxelles, Verviers Fils, 1979.

126. Faure, Ph. et Baer, H.: *Les Courtisanes dans la société*, Paris, Ch. Bourgois, 1967.
127. Fernández-Gómez, Jesus: *Années de lutte d'un phalangiste américain en Europe*, Buenos Aires, El Cuarto Reich Argentino, 1975. *Cosmogonie du Nouvel Ordre*, Buenos Aires, El Cuarto Reich Argentino, 1977. *La Comtesse de Bracamonte*, Cali, Odín, 1986.
128. Finaly, Robert: *La Plume de verre*, Maurier, 1988.
129. Fontenay, Philippe (sous la dir.): *Hommage à P.-A. Delancourt*, Paola, 1990. *Pierre-Alain Delancourt*, Delaunay, 1990. *Fictions fantômes*, Delaunay, 1991. *Le Dictaphone*, Delaunay, 1992.
130. Fougeray, Luc: *Les Plaines centrales*, Delaunay, 1976.
131. Fromsett, Adrienne: *Fais pas ta coquetière*, ill. Ellen Kaufman, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.

132. Gaiffier, Geoffroy: *Essai sur les Mythes*, Artray, n.d. *L'Homme est-il une chose à l'homme ?*, Paris, Gallimard, n.d. *Essai sur le parler-Dieu chez les Dayaks*, Geuthner, 1941.
133. Gallois, Marguerite: *L'Interlocuteur intime*, Monnier, coll. « L'Exception », 1988.
134. Ginger, Fred: *À voile et à vapeur*, Saeta, coll. « Le Crime paie », 1935. *La Mort du petit cheval dans les bras de sa mère*, Saeta, coll. « Le Crime paie », 1935. *Le Poivré*, Saeta, coll. « Le Crime paie », 1936.
135. Gonthières, Jeanne: *Le Bonheur de Sophie*, Paola, 1979. *Femmes de fortune*, Paola, 1986. *La Citadelle*, Paola, 1988. *La Malle des Indes*, Paola, 1989.
136. Gonthières, Gilles: *Le Serpent européen: Cobra et le situationnisme*, Paola, 1966.

Digitized by Google

137. GONZÁLEZ CARRERA, Pedro: *Douze*, Cauquenes, 1955. *Poésies complètes I*, Santiago, Arancibia, 1975.
138. GÖTZE, Aurelianus: *Der sichtbar Olymp oder Himmel Aufgeklärt*, Leipzig, 1799.
139. GRAYSON, Eustace: *Sur un air de ratatouille*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.
140. GREER, Floyd: *Le Grand Fretin*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.

141. HAVILAND, Mildred: *Tu meurs dans l'hyper*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.
142. HOUTHEM, Libert: *Les Géorgicques du cygne mantouan, translatées du latin virgilian et réduis en rime françoise. Ensemble vn discours non moins récréatif à qui tiltre est Le Maluoisin*, Mons en Haynau, Rutgher Velpius, 1580.
143. HUIDOBRO, Vicente: *El Sabotaje de lo instituido*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962.
144. HYDEJECK, Jan: *La Passion selon Rita Malù*, Prague, 1925.

145. IGNAT, F.: *Éléments de géométrie brièvement quoique clairement exposés*, Londres, Bishop's Head, MDCCXI.
146. IPPOLITHE, Jean: *Funestes symphonies*, Mayenne, Valliance, 1932.
147. ISHAM-BERTRAND, Judith: *Pour une exploration des frontières*, Paris, Obier, 1988.

148. JANIS, Valery: *Vic Minius Foretto*, Manchester, Loods, 1961.
149. JONES, E. T.: *Le Vray mistère de la destruction de Balkh*, Institute for Adanced Study, Princeton University, 1949.
150. JORDANE, Benjamin: *Fumées sans feux*, Paris, Capitaine, 1971.

151. KINGSLEY, Derace: *La Goulash d'amande amère*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.
152. KLEIN, Jean-Marie: « Pierre-Alain Delancourt et le thème du double », *Test*, revue de science et de fiction, n° 12, avril 1967.
153. KROMBERG, Hermann: *Tagebücher*, éd. d'Aleister Crowley, Vienne, Keuschnig, 1929.

154. LAMPIDE: *Le Dict d'Alexis*, trad. E. Taillefert et J. Chenu, Panckoucke, 1847.
155. LAPPENBERG: *Analecta germanica*, Leipzig, 1894.
156. LAVERY, Christopher: *Le Grand Saut-Maille*, ill. Roy Ruckus, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.

157. LETAIN, Gérard: *Le Malentendu avantageux*, Delaunay, 1953. *Les Souffles*, Delaunay, 1970.
158. LITTBARSKI, Werner et LARBAUD, Valery: *Les Coups de feu d'un célibataire*, Paris, Gallimard, 1950. « Supongo », *Papeles de*

Digitized by Google

Son Armadans, CCLXXI, octobre 1979, Palma de Majorque.
159. LOGRES, Jean-Bernard: *Fictionnaire*, Monnier, 1947.
160. LORGION, Henrik: *Eumorphion*, Utrecht, 1847.

161. MAINIER, Paul: *Avertissement au lecteur*, Cordier, 1971.
162. MAKENS, Jodocum Antonium: *Brevis ac dilucida Flandriae descriptio*, Basileae, Jo. Oporinus, 1553.
163. MARTIN, Évelyne: *Le Divin quotidien*, Delaunay, 1973.
164. MAUNOIS, Baptiste: *Écrivains présents*, Maigret, 1960.
165. MAUZUN, Bertrand: *Le Précédent*, Descombes, 1931. *Les Quatre mensonges*, Descombes, 1933. *Le Troisième rayon*, À la lettre, 1935. *Le Duel, la dette et le deuil*, Librairie universitaire Lemercier, 1936. *La Chute des graves*, À la lettre, 1942. *Les Lignes de la main*, suivi de *Keepsake*, À la lettre, 1946. *La Foi et la loi*, Librairie universitaire Lemercier, 1947. *Double tranchant*, Blanchard, 1951. *Saints sacrilèges*, Librairie universitaire Lemercier, 1954. *Journaux de voyage*, Rappaport, 1966.
166. MEIGE, Michel: *Profonds reflets*, Brief, 1972.
167. MENDILUCE THOMPSON, Luz: *Comme un ouragan*, prologue de Susy d'Amato, Mexico, 1964.
168. MÉRIVOZ, Roland: *La Clameur et le murmure*, Delaunay, 1969. *Abécédaire*, Fourques, 1985.
169. MIRANDA, Suarez: *Viajes de Varones prudentes*, Liv. IV, Lérida, 1958.
170. MIR Y BARALT, Julio: *Moult boutades & mots d'esprit*, Madrid, 1934.
171. MONTECRISTO (DE), Daniela: *Les Amazones*, Buenos Aires, Pluma Argentina, 1966.
172. MULIER, André: *Raymond Sandé, Le chiffre d'or*, Corti, 1951.

173. NACHTKNECHT, Klaus: *Le Magma salubre*, trad. Sebastián Pons, Santiago, 1920. *Approchons-nous du volcan*, trad. Sebastián Pons, Santiago, 1921. *Lave et gymnastique*, trad. Sebastián Pons, Santiago, 1921.
174. NOLKE, Robert: *Lettres privées et journaux intimes*, trad. Benjamin Beige, Monnier, 1964. *Lettres inédites*, t. I et II, trad. & intro. P.-A. Delancourt, R.L.C., 1966. « L'interlocuteur stimulant », in *Proses perdues et retrouvées*, trad. Marc Montmirail, Maillot, 1971.

175. O'BANNON, Jim: *La Nuit de Mâcon*, Mâcon, Ville en feu, 1961.
176. OLGIATI, Carlo: *Le Métabolisme historique*, Novare, La Redentina, 1931.
177. OSVALD, Robert: *Telephone and Time*, Chicago, Lives Press, 1977.

178. PATTON, Jamès: *A. Dew Mabel*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.
179. PEREC, Georges: *Portrait de l'auteur en meuble, toujours*, Paris, 1973.
180. PICOLI, Andrea: *Verde y el cielo*, Tarragone, 1972.
181. PLANCHET, Florence: *La Propriété des êtres*, Viviers, 1987.
182. PLATERO HAEDO, Julio: *Inscriptiones*, Montevideo, 1923.
183. PREUVIEUX, Louis: *La Comtesse de Viernaux ou la vie d'Élisa*, Olympe, 1822.

Digitized by Google

184. PROUVAIRE, Bernard: *La Vie grave et enjouée de Giocchino Rossini*, Euterpe, 1954.
185. PULLMAN, James: *Compendium of Knowledge*, New York, Universe, 1946.
186. PRYLL, Joachim: *Vademecum*, Amsterdam, 1940.

187. QUAIN, Herbert: *The God of the Labyrinth*, Londres, 1933.
188. QUEEN, Algernon: *The Sexual Background of a Historical Friendship*, Oxford University Press, 1954.
189. QUINCEY, Adam: *Vers une architecture sans concessions*, Édimbourg, 1937.

190. RAEGGE, Félicien: *La Flèche du temps*, Grenoble, 1934.
191. RAMIREZ HOFFMAN, Carlos: *Entretien avec Juan Sauer*, Buenos Aires, El Cuarto Reich Argentino, 1979.
192. RAYNAUD, Georges: *Traduction du* Popol-Vuh *ou* Livre du Conseil, *Ouvrage sacré des Mayas-Quichés*, t. XLI, Paris, Bibliothèque de l'École Des Hautes Études, 1925.
193. RENARDEAU, Philippe: *Essais transformés*, Teste, 1968.
194. RIBER, Llorenz: *L'Embarras des couples*, Paris, 1934.
195. RICHART: *Réflexions sur la révolution de France*, Mons, Monjot, 1794.
196. RIVRAY, Adolphe: *Remembrances*, Flambeau, 1977.
197. RONCERAILLE, Marc: *Sol mémorable*, Éditions du Bibliophile Jacob, 1966. *L'Architaupe*, Éditions du Lieu, 1969. *L'Imagerie mécanique du professeur Batave*, Éditions du Lieu, 1970.
198. ROUVIER, Serge: *Postérité de Bertrand Mauzun*, Cordier, 1976.
199. RUNEBERG, Nils: *Kristus och Judas*, Université de Lund, 1904. *Der Heimliche Heiland*, Emil Schering, 1912 [rééd. 1909].

200. SANDÉ, Raymond: *Lord Chandor: Le voyageur sentimental*, Hetzel, 1888. *Le Chiffre universel*, Menuisier, 1891. *L'Exemplaire Barrington*, Hetzel, 1891. *Le Théâtre des ombres*, Hetzel, 1893. *À la recherche des éternels*, Hetzel, 1900. *De l'île d'or à la planète sacrée*, Hetzel, 1902. *Messager du mystère*, Hetzel, 1909.
201. SAVASTANO, Tulio: *Ruiz, le chantre des colonies d'immigrants*, Université de Harvard, avril 1971.
202. SCHIAFFINO, Argentino: *Souvenirs d'un irrédimé*, Buenos Aires, Ediciones Blanco y Negro, 1984. *Coups de fous*, Buenos Aires, Ediciones Blanco y Negro, 1985. *La Solitude*, prologue de Morazán, ill. Berta Macchio Morazán, Buenos Aires, 1987. *Le Meilleur d'Argentino Schiaffino*, Buenos Aires, El Cuarto Reich Argentino, 1989. *Le Navire de fer*, Buenos Aires, Ediciones La Castaña, 1991. *Mémoires d'un Argentin*, Tampa, Editorial Bucaneros, 2005.
203. SHADEY, John: *Pierre-Alain Delancourt*, trad. Ph. Fontenay, Delaunay, 1991.
204. STERN, Sarah: *Le Mutisme emphatique de Félicien Marbœuf*, Éditions du Delta, 1991.
205. SYMMES, John Cleves: *La Théorie des sphères concentriques de Symmes*, Americus Symmes, 1878.

206. TALLEY, George: *Le Cœur simple de Werther*, Beaumont & Halpin, Inc., n.d.

Digitized by Google

207. TEUFELSDROCKH, Diogène: *Die Kleider, ihr Werden und Werken*, Weissnichtwo, Stillschweigen und co., 1831.

208. THOM.: *L'Almanach des Postes et Télégraphe*, Dublin, 1886.

209. THOMPSON DE MENDILUCE, Edelmira: *Toute ma vie*, Buenos Aires, Candil Sureño, 1923.

210. TOCQUAILLE (DE), Henry: *Relacion d'vn voyage fait en Artois, Flandres et Brabant, en 1625*, Orléans, Jean Rousseau, 1627.

211. TORMA, Julien: *La Lampe obscure, poèmes mystiques*, préf. Abbé Battifol, Pérou, 1920. *Le Grand Troche*, Sorite, Alaia, 1925. *Coupures*, suivi de *Lauma Namer*, Pérou, 1926. *Euphorismes*, fragments et propos recueillis par Jean Montmort, Guiblin, 1926.

212. TRELLIS, Dermot: *The Red Swan*, intro. Vance Whitestone, Three Ring Books, n.d.

213. TWIN, B. & B.: *The Doubles in History*, Amphitryon Press, 1961.

214. TY[H]ON, Ant[h]ony: *Eulogy of Discomposure*, La Nouvelle-Orléans, Klimt Publishers, 1983.

215. TZARA, Tristan: «Histoire portative de la littérature abrégée», in *Sept Manifestes Dada. L'espion des Réalistes et une histoire inédite*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

216. VADIMOVITCH, Vadim: *Podarok Otchiznié*, New York, Turgenev Publishing House, 1950. *Un royaume au bord de la mer*, Formose, 1962.

217. VAN SCHEEPDAAL, Cornélius: *Assiette et description de la terre et seigneurie de Rummen. Ensemble la lignée et descendance des seigneurs d'icelle terre*, Maeslricht, Jean Nypels, 1615.

218. MAÎTRE VERDUSSEN: *Organum Architecturae Recentis*, Utrecht, 1949.

219. VERNIER, Hugo: *Le Voyage d'hiver*, Valenciennes, Hervé Frères Imprimeurs-Libraires, 1864.

220. VET, Conrad: *Intuition in the Works of Stanislas Beren*, Oxford, University Press, 1972.

221. VEYRIER, Jacques: «Pierre-Alain Delancourt», in *Une simple présence*, Delaunay, 1986.

222. WALKER, Charles B.: *Stanislas Beren*, Simon and Schuster, 1957.

223. WENTWORTH LITTLEFIELD, Charles: *The Beginning and Way of Life*, Seattle, 1919.

224. WERMER, Franck: *Die Grüne Mädchen*, Munich, Schmittder Verlag, 1983.

225. WHORYZEK, Klara: *La Lampe intime*, Berlin, Whoryzek Verlag, 1982.

226. ZIMMER, David: *Le Monde silencieux d'Hector Mann*, Les Presses de l'université de Pennsylvanie, 1988.

227. ZIMMERMAN, Claude: *Les Fonctions vectorielles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1963.

228. ZUNIGA, Pedro: *Œuvres*, Pedro Paniego, 1821.

Digitized by Google

LA RÉTROSPECTIVE EST DANS LE CATALOGUE.

FLORENCE JAILLET.
Docteur en Histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble II.

ALL *the Work That's Fit to Exhibit*. Telle est la devise encadrée en première page d'un singulier catalogue paru en 2005, détournant la célèbre maxime du *New York Times*: « *All the News That's Fit to Print* ». Imprimé sur papier journal, format et typographie du quotidien new-yorkais scrupuleusement respectés, l'opuscule de soixante pages est simplement titré *The Buren Times*. Sa « une » est consacrée à *The Eye of the Storm*, exposition monographique présentée au musée Guggenheim de New York au printemps 2005. En manchette, quelques indications précisent le contexte: « *Published by the Solomon R. Guggenheim Museum* », « *New York, March 25–June 8, 2005* ». Au centre de la page, le lecteur découvre une grande photographie de *Around the Corner*, œuvre monumentale présentée dans l'espace central du musée à l'occasion de cette exposition.

DERRIÈRE son anodine apparence de journal détourné, cette publication soulève de nombreuses problématiques liées aux fonctions et usages du catalogue d'exposition, à la question de la rétrospective, et à l'usage fait par l'artiste de ses propres archives afin d'orienter ou de renouveler la réception globale de son œuvre.

C'EST très tôt que se manifeste chez Daniel Buren l'ambition de se faire l'historien de son propre travail comme en témoignent de nombreux textes et listes de données publiés dans des catalogues. Parmi ceux-ci, « Exposition-Position-Proposition » s'avère caractéristique d'un processus d'autoconstruction *. Rédigé en 1972 et complété en 1974, ce document entendait offrir au lecteur une chronologie précise de l'œuvre de Buren. L'artiste y inventoriait méticuleusement ses réalisations et fixait à 1966 le point de départ de son travail, choisissant de ne pas mentionner ses productions antérieures. Une telle entreprise se signale par son évidente dimension de représentation (rappelons que ce texte paraît dans le

* Daniel Buren, « Exposition-Position-Proposition » (1972), in Jean-Marc Poinsot (éd.), *Les Écrits (1965-1990)*, t. 1, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, pp. 263-283.

Digitized by Google

catalogue de la Documenta 5 de Cassel, un moment fort de la vie artistique internationale). Loin de se résumer à une simple liste d'œuvres, de leurs dates et lieux de réalisation, ce document est complété de nombreuses mentions concernant les circonstances, les acteurs, les réactions, les effets produits, etc., et contribue à la construction d'une image et d'une histoire du travail très précisément contrôlée par l'auteur.

Les enjeux de l'historicisation se font particulièrement vifs lorsque Buren se trouve confronté à la question de la rétrospective. Dans les années 1970 il commence, avec d'autres artistes, à prendre conscience du danger que représentent ces expositions en leur imposant de se définir uniquement par leurs œuvres existantes, passées *. Chez Buren, la question émerge plus particulièrement en 1975 lors de son exposition monographique au Städtisches Museum de Mönchengladbach, pensée autour du thème de la rétrospective « pour tenter de voir ce que cette étape inéluctable de la ‹ carrière › recouvre, cache ou montre » **. Pour le catalogue de cette exposition, Buren rédige le texte « À partir de là », dans lequel il attire l'attention sur la construction de l'histoire de l'art telle qu'elle s'opère au musée et dans les expositions ***. « C'est dans ce lieu, écrit-il, que l'œuvre d'art est collectionnée, c'est là aussi qu'elle prend de la valeur. C'est là aussi qu'immanquablement l'œuvre est aplatie, manipulée, égarée à jamais de sa propre réalité, pour entrer dans une autre bien plus puissante, celle du Musée. C'est là que l'œuvre est mise en rétrospective, étalonnée, classifiée, numérotée, attribuée, faite et défaite, indépendamment de son auteur. » ****

Cette vigilance face aux usages de la rétrospective va de pair avec le souci du catalogue. Dès la fin des années 1960, Buren souligne le caractère problématique des expositions rétrospectives et des catalogues afférents. Leur puissance d'aplatissement et de réinterprétation a toujours suscité sa méfiance, comme il l'exprime dans le texte que lui inspire la rétrospective Jackson Pollock à Paris en 1982 *****. Il y étudie les ressorts de cette grande exposition et de son catalogue, soulignant la propension du pouvoir muséal et des historiens de l'art à momifier une œuvre par l'abus de discours et d'éléments biographiques hors de propos. Dans ce texte, Buren qualifie le catalogue de « cadre transportable de l'exposition » et écrit ceci : « Ce cadre, pour peu visible qu'il soit lorsqu'on visite l'exposition, n'en est pas moins important quant à l'idéologie qu'il véhicule car il sera en fin de compte la

---

* À ce propos, il est intéressant de se référer aux écrits de Dan Graham : « La conjoncture économique était alors très bonne aux États-Unis. Robert Morris s'est alors vu offrir une exposition solo de type rétrospectif au Whitney Museum. Tout le monde savait que les rétrospectives étaient dangereuses : si un artiste se définit uniquement en fonction de son œuvre passée, il risque d'être fichu — un autre artiste sera prêt à prendre sa place – on le porte au panthéon des artistes vénérables dont on n'entend finalement plus beaucoup parler ». In Dan Graham, *Ma Position : écrits sur mes œuvres*, vol. 1, Villeurbanne, Nouveau Musée-Institut ; Dijon, Les Presses du réel, 1992, p. 31.

** Daniel Buren, « À partir de là » (1975), in *Les Écrits (1965-1990)*, *Op. Cit.*, t. 1, p. 442. Texte initialement publié dans le catalogue *Von da an = À partir de là*, Mönchengladbach, Städtisches Museum ; Bruxelles, Daled et Gevaert, 1975.

*** *Ibid.*

**** *Ibid.*, p. 443.

***** Daniel Buren, « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable ? » (1982), in *Les Écrits (1965-1990)*, *Op. Cit.*, t. 2, pp. 385-391.

Digitized by Google

seule trace de l'exposition, la seule ‹pièce› — la pièce à conviction même — qui restera bien après l'éparpillement des œuvres dispersées — sans doute à jamais — aux quatre coins du monde. » * Une telle remarque permet de comprendre l'attention que Buren a toujours accordée à la réalisation de ses propres catalogues et sa vigilance quant à leur contenu. De ce point de vue, il n'est pas un cas unique, et s'inscrit dans une prise de conscience partagée par d'autres artistes — conceptuels notamment — quant à la dimension idéologique de tout catalogue et quant à son rôle sur le marché de l'art.

Ces quelques éléments permettent d'éclairer les origines et les enjeux d'un catalogue comme *The Buren Times*, qui révèle une fois de plus la capacité de l'artiste à s'emparer de cet outil pour orienter la lecture de son œuvre dans sa dimension historique, mais également géographique. En s'appropriant les traits spécifiques du prestigieux journal new-yorkais, Buren mobilise plusieurs réseaux de significations et de références. Il s'inscrit tout d'abord dans une histoire des publications d'artistes qui, depuis les années 1960, n'ont cessé de jouer avec les supports afin de remettre en cause les formes consacrées de l'économie artistique. Le format adopté par Buren fait inévitablement écho au *Journal d'un seul jour* d'Yves Klein (édité pour le Festival d'Avant-garde de Paris, 27 novembre 1960), de même qu'aux multiples expérimentations menées par la suite dans le champ des publications artistiques. Mais ce choix de support revêt une signification supplémentaire dans le cas du *Buren Times*. Ce catalogue estampillé de l'un des plus prestigieux titres de la presse américaine délivre d'emblée un message fort : celui d'une consécration attestée par deux grandes institutions américaines, le Musée Guggenheim d'un côté, et le *New York Times* de l'autre.

Ce catalogue-journal paraît à l'occasion de l'exposition monographique que Buren présente au Musée Guggenheim de New York du 25 mars au 8 juin 2005. Il se compose de cinq sections, la première comportant deux volets (1A et 1B) et la seconde trois (2A, 2B, 2C), soit en tout huit opuscules consacrés chacun à l'un des aspects du travail présent et passé, avec une nette prépondérance des éléments rétrospectifs.

Pour cette grande exposition, trente-cinq ans après que son œuvre *Peinture-Sculpture* a été censurée et décrochée du noyau creux central du musée Guggenheim **, Buren réinvestit les lieux avec une œuvre conçue pour modifier radicalement la perception de cet espace hautement symbolique, qu'il aborde comme un « œil du cyclone » (*The Eye of the Storm*). Reposant sur un

---

* *Ibid.*, p. 386.

** En février 1971, alors que la *Sixième Exposition Internationale* du Musée Guggenheim de New York s'apprête à ouvrir, l'œuvre de Daniel Buren *Peinture-Sculpture* en est retirée. Avec l'accord préalable du musée, cette large bannière de tissu avait été suspendue depuis le haut du noyau creux central de l'édifice, autour duquel se développent en spirale les espaces d'exposition. Le 10 février 1971, cinq artistes parmi les vingt-et-un exposants menacent le musée de retirer leurs œuvres si la toile est maintenue. Sensible à cette pression exercée par des artistes très influents de la scène de l'avant-garde new-yorkaise (Michael Heizer, Donald Judd, Dan Flavin, Walter De Maria, et Joseph Kosuth), les responsables du musée obtempèrent et retirent immédiatement l'œuvre de Buren. S'ensuit une vive réaction de ce dernier, qui s'emploie à faire connaître cet acte de censure par tous les moyens possibles. (À ce sujet, voir : Florence Jaillet, « L'affaire Guggenheim dans les correspondances de Daniel Buren », in *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, actes de colloque, Caen, IMEC, 2004, pp. 83-97.)

Digitized by Google

gigantesque échafaudage, sa pièce *Around the Corner* se compose de deux immenses parois de miroirs formant un angle droit. Par le jeu des reflets et de la géométrie, la spirale de Frank Lloyd Wright * se trouve ainsi réinventée, perturbée, retournée comme un gant. Le premier volume du *Buren Times* est entièrement consacré à cette œuvre, avec un premier article de Susan Cross, « Reflections on the Guggenheim », suivi du texte de Buren, « Along the Way(s): From Plans to Realization ». L'artiste y retrace l'histoire de cette exposition et de sa progressive élaboration. Le titre choisi attire l'attention sur la temporalité dans laquelle s'inscrit l'œuvre, et dont Buren remémore l'histoire, depuis sa rencontre en 1989 avec le directeur du musée Guggenheim, Thomas Krens, jusqu'à l'invitation officielle. Il mentionne les étapes et circonvolutions du projet, évoque ses différentes idées, ses doutes, les difficultés techniques rencontrées et même l'idée un moment envisagée d'accrocher de nouveau sa pièce *Peinture-Sculpture* dans l'espace central du musée, dont elle avait été délogée en 1971. Ce texte révèle l'histoire de l'œuvre à travers les différents projets — présentés sous forme de schémas et de *photos-souvenirs* ** — et dévoile des étapes habituellement ignorées du public en un survol des quinze années de travail séparant l'invitation de la réalisation.

Après ce premier volume du catalogue, entièrement consacré à l'exposition de 2005, la section 1B revient sur un épisode houleux et désormais historique des relations de Buren avec le musée Guggenheim. Cette partie offre en effet le récit en texte et en images du décrochage de *Peinture-Sculpture* sous la pression d'un groupe d'artistes américains en 1971. Avec en première page une grande photographie de *Peinture-Sculpture*, ce volet du *Buren Times* exhume les « pièces à conviction » de l'affaire : lettre d'invitation du directeur d'alors, Thomas Messer, pétition des artistes, articles de presse, photographies, etc., autant de documents permettant au lecteur d'entrer de plain-pied dans cet épisode retracé par Lisa Dennison dans son texte, « Twice Censored ». Sous la forme d'une enquête de huit pages, ce chapitre met en scène les archives de l'époque en une présentation pour le moins déroutante. La forme fragmentaire des colonnes de journal et les nombreux encadrés en conditionnent grandement la lecture, avec par exemple la retranscription sous forme d'encart publicitaire de la déclaration rédigée par Buren quelques heures après le décrochage.

Faisant suite à ce dossier, c'est un autre regard rétrospectif qui est proposé dans la section 2, titrée « Buren Before Buren » et consacrée aux toiles abstraites des années 1964-1966. Contribuant à une lecture historicisée de l'œuvre pourtant longtemps rejetée par Buren, cette section copieusement

---

* Conçu par l'architecte Franck Lloyd Wright et inauguré en octobre 1959, le musée Guggenheim de New York se caractérise par l'inscription des espaces d'exposition autour d'une rampe en spirale déroulée sur cinq étages. Cette conception de l'espace muséographique, et l'affirmation d'une primauté de l'architecture sur les autres arts suscitèrent de vives controverses avant même la construction du musée. (*Cf.* Claude Massu, « Le dessein contourné de Franck Lloyd Wright : Le Salomon R. Guggenheim Museum et les artistes », *Cahiers du MNAM*, n° 39, printemps 1992, pp. 80-95.)

** Buren commence à utiliser l'expression *photo-souvenir* dans les années 1970 pour désigner toutes les photographies de ses œuvres et pour en délimiter l'usage et la réception (la photographie ne devant à aucun prix être considérée comme un substitut). L'artiste a consacré un texte à cette question : « Au fait » (1988), in *Les Écrits (1965-1990)*, *Op. Cit.*, t. 3, pp. 345-354.

Digitized by Google

illustrée est construite autour d'un texte de Bernard Blistène, reprise directe du second tome du catalogue raisonné de Buren paru en 2000 *. Si l'évocation de l'épisode de 1971 mettait en perspective la pièce *Around the Corner*, ce chapitre fait écho à un autre pan de l'exposition de 2005, en particulier à un groupe de vingt toiles datant de 1966 à 1977 réunies depuis 1995 en une même pièce : *Mur de peintures* **.

Les peintures de jeunesse mises en avant dans cette section ont longtemps été délibérément occultées par Buren de peur que « le caractère inacceptable de ce qui a été fait à partir de 1965 devienne moins inacceptable car appuyé sur une pratique plus traditionnelle de la peinture » ***. Or, ces toiles ont progressivement été révélées au public depuis les années 1990, et furent tout particulièrement mises en lumière avec la parution du second tome du catalogue raisonné. Rompant avec une vulgate dont il avait lui-même posé les jalons et qui donnait comme étape fondatrice la série de *Manifestations* de 1966-1967 avec Mosset, Parmentier et Toroni, Buren choisit donc, pour le catalogue de son exposition new-yorkaise, de déplacer la focale. En mettant l'accent sur une phase antérieure de son travail, il contribue ainsi à la valorisation d'un corpus d'œuvres méconnu du public et des collectionneurs. La réflexion approfondie menée par l'artiste autour des implications et des effets de toute entreprise rétrospective vient confirmer cette fonction de valorisation, y compris marchande. « Mettre une œuvre en rétrospective, écrivait Buren en 1975, c'est aussi mettre en valeur cette œuvre et cet artiste globalement ; c'est leur montrer du respect ..... C'est tenter également d'arrêter, de contrôler le temps qui s'échappe, de le réduire, d'en calculer la valeur marchande ..... C'est aussi attirer les regards sur cette œuvre d'un coup, au moindre effort, c'est pointer le temps passé, d'où l'importance des rétrospectives quant à la promotion des œuvres ainsi re-gardées, re-collectées, ré-unies, ré-évaluées. » **** Si Buren a, dès les années 1970, exprimé ses réserves à l'égard de la démarche consistant à « regarder en arrière avec respect » *****, et si son œuvre, par sa nature même, a échappé au phénomène de l'exposition rétrospective, l'exercice

---

* Annick Boisnard, Daniel Buren, *Daniel Buren. Catalogue raisonné chronologique, tome II, 1964-1966*, Le Bourget, Éditions 11/28/48 ; Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de Lille Métropole, 2000. Ce volume a été publié à l'occasion de l'exposition en 2000 : *Daniel Buren une traversée, Peintures 1964-1999* au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq-Lille Métropole, où étaient notamment présentées des peintures de jeunesse appartenant pour la plupart à la collection personnelle de l'artiste et qui n'avaient jusqu'alors fait l'objet que de rares présentations (*Le Musée des arts décoratifs comme lieu, situation 2*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1987 ; *Peinture. Emblèmes et références*, CAPC Bordeaux, 1993-1994 ; Paris, galerie Renn-art contemporain, 1996). Ce second tome comporte notamment un texte de Christian Besson, « Naissance de Daniel Buren », qui renouvelle l'approche historique de l'œuvre et contribue — sous l'autorité de l'artiste — à repousser les frontières chronologiques maintenues durant de longues années. Ce texte propose un nouvel accès à l'œuvre, qu'éclairent des éléments relatifs à la formation de Daniel Buren, à ses rencontres et à ses premières sources artistiques et culturelles.

** *Mur de peintures*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

*** *Cf.* Anne Baldassari, Daniel Buren, Michel Parmentier, *Propos délibérés*, Villeurbanne, Art éditions ; Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1991, p. 31.

**** Daniel Buren, « À partir de là », *Art. Cit.*, p. 443.

***** *Ibid.*

Digitized by Google

semble toutefois incontournable et trouve le moyen de s'effectuer par des voies et supports détournés, dans le catalogue d'exposition par exemple.

Les cinq volets suivants du *Buren Times* se concentrent sur une zone géographique précise : l'Amérique du Nord. Le découpage proposé ne manque pas d'un certain humour, avec un cahier spécial « Arts & Leisure » et des chapitres « In the Museums », « In the Galleries », « Fashion », etc. Avec pour fil rouge l'article d'Alison M. Gingeras, « Who is Daniel Buren », l'ensemble s'articule autour d'une sélection d'œuvres réalisées en Amérique du Nord depuis les *Affichages sauvages* de 1970 dans les rues de New York, jusqu'aux innombrables interventions en galeries et musées. Une série de *photos-souvenirs* rythme le tout, les descriptions d'œuvres étant rédigées par Alison M. Gingeras et Valerie Hillings. On trouve même dans la rubrique « Film » quelques images du film en 16 mm *Mexique*, réalisé par le jeune Buren en 1959. L'évocation de ces travaux de jeunesse retient l'attention tant elle rompt avec le type de récits délivrés par l'artiste pendant des années, dans lesquels les faits relatifs à sa jeunesse et à sa formation étaient farouchement protégés, tenus secrets. Par ces quelques images mexicaines, Buren crée la surprise, ouvre une fenêtre sur une biographie jalousement gardée jusqu'aux années 2000 et dont il livre peu à peu des éléments depuis quelques années *. Il rédigeait ainsi en 2004 « La Leçon mexicaine », court texte consacré à l'influence déterminante qu'exercèrent sur lui les peintres mexicains, découverts lors de ses deux voyages de jeunesse au Mexique en 1957 et 1959 **. En révélant ces étapes de son parcours et de sa formation, Buren invite à considérer l'ensemble de son œuvre selon de nouveaux points de vue, en active la réception, donne du grain à moudre à ses destinataires par le renouvellement et la perturbation délibérée des critères et jalons qu'il avait lui-même mis en place.

La préoccupation géographique est enfin confirmée dans la section « Travel » (section 4), avec une carte d'Amérique du Nord en double page, où tous les lieux d'intervention de Buren sont matérialisés par des points. Ce souci de la géographie renvoie à un projet de Buren pour son catalogue raisonné. Parmi les seize volumes prévus *** figuraient initialement deux catalogues thématiques : l'un consacré aux *Cabanes éclatées* ****, l'autre, plus surprenant, dédié aux voyages de l'artiste. Bien que ce projet ait pour l'instant été mis de côté, l'idée même de valoriser les « déplacements » ***** n'est pas complètement

---

* Le film *Mexique* avait également été présenté dans le cadre de l'exposition *Le Musée qui n'existait pas* au Musée national d'art moderne en 2002.

** Daniel Buren, « La leçon mexicaine », in Carlos Monsivais, John P. Charlot, Renato Gonzales (et all.), *Mexique-Europe, Allers-retours, 1910-1960* (cat. expo.), Paris, Éditions Cercle d'art, 2004, pp. 255-257.

*** Conçu par Annick Boisnard, assistante de Daniel Buren, le catalogue raisonné intégral devra compter en tout quatorze volumes pour sa version chronologique et deux pour la version thématique. À ce jour ont paru les tomes II, III et XIII du catalogue raisonné chronologique, ainsi que le premier tome thématique, consacré aux *Cabanes éclatées*. *Cf.* http://catalogue.danielburen.com/fr.

**** Annick Boisnard, Daniel Buren, *Cabanes éclatées 1975-2000. Catalogue raisonné thématique*, t. 2 , Le Bourget, Éditions 11/28/48, 2000.

***** Le titre pressenti pour ce volume était : « D'un déplacement l'autre ». L'ouvrage devait fournir la liste exhaustive des voyages de l'artiste à travers le monde. Sa parution, qui était à l'origine prévue pour mars 2000 en marge de l'exposition *D'un déplacement l'autre* à l'Espace Méridien de Bruxelles, a finalement été suspendue.

Digitized by Google

abandonnée, comme en témoigne ce chapitre cartographique du catalogue *Buren Times*. Au-delà de l'aspect anecdotique de ces listes de voyages, qui soulignent la consubstantialité des œuvres à leurs lieux, la démarche révèle l'importance même du déplacement géographique dans le travail de l'artiste, et renvoie à une imagerie de conquête, ici appliquée aux territoires artistiques mondiaux, depuis les centres névralgiques jusqu'aux espaces périphériques. Soulignons par ailleurs qu'en quatrième page de cette section figure une rubrique « People » qui présente quinze photographies montrant Buren aux côtés de grandes figures de l'art américain, et qui contribue du même coup à le situer parmi les grands noms de la scène artistique américaine *.

INTITULÉE « Classified », la dernière section du *Buren Times* se compose quant à elle d'un répertoire chronologique de ses travaux en Amérique du Nord, et forme le pendant de la carte qui précède. Elle est complétée d'une bibliographie qui recense plus de cent cinquante textes *de* et *sur* Buren. Tous les écrits répertoriés présentent la caractéristique d'avoir été traduits et sont mentionnés dans leurs versions anglophones. Ce choix bibliographique est loin d'être anodin de la part d'un artiste qui s'est toujours montré particulièrement soucieux de la traduction de ses textes, condition *sine qua non* de leur diffusion, de la visibilité internationale de son travail et de son inscription dans les principaux centres de la géographie artistique contemporaine, au premier rang desquels New York **.

AVEC *The Buren Times*, Daniel Buren démontre que les réticences à l'égard des expositions rétrospectives n'empêchent pas l'exercice du regard en arrière et d'une relecture de son œuvre sans cesse renouvelée. Jouant avec ses archives comme l'on rebat les cartes d'un jeu, il offre au lecteur un cadre historiographique et géographique qu'il se donne la liberté de réajuster en fonction des moments, des circonstances et des besoins. En 2002 déjà, son exposition parisienne au Musée national d'art moderne (*Le Musée qui n'existait pas*, 26 juin–23 septembre 2002) avait donné lieu à une publication significative intitulée *Daniel Buren mot à mot* ***. L'ouvrage se présentait sous la forme d'un imposant répertoire invitant le lecteur à parcourir l'œuvre de Buren par des chemins de traverse que balisaient des mots clés, d'« affichage » jusqu'à « zigzag ». Si la dimension rétrospective se devinait derrière les innombrables photographies d'œuvres anciennes et les facsimilés de documents d'archives, Buren parvenait à éviter toute pétrification chronologique en imposant un principe de lecture aléatoire, ouverte et non hiérarchisée. Avec un support radicalement différent mais dans un esprit proche du *Daniel Buren mot à mot*, *The Buren Times* montre une nouvelle fois que l'exercice rétrospectif refoulé dans l'exposition trouve sa place dans les publications qui l'accompagnent. Son exposition monographique dans l'un des musées les plus prestigieux au monde lui offre l'occasion de délivrer un

* Apparaissent notamment sur ces photos : Carl Andre, Anne Romirer, Louise Lawler, Dan Graham, Michael Asher, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler.
** Déjà en 1972, dans la bibliographie de « Exposition-Position-Proposition », la question de la langue apparaissait comme importante, les textes traduits y étant scrupuleusement mentionnés, mettant ainsi en évidence la diffusion internationale des écrits de Buren.
*** *Daniel Buren mot à mot*, Paris, Éditions du Centre Pompidou ; La Martinière ; Xavier Barral, 2002.

Digitized by Google

discours très maîtrisé sur son œuvre, de mettre certains aspects en lumière et de réaffirmer sa position historique et géographique sur la scène artistique internationale. En adoptant pour son catalogue l'apparence faussement éphémère du journal *, il affirme à la fois son refus de toute lecture figée de son œuvre, et contribue clairement à en orienter la réception par une construction éditoriale savamment orchestrée.

* Précisons ici que *The Buren Times* a été diffusé dans une pochette de présentation, et vendu au prix de quarante dollars.

Digitized by Google

LA REVUE DE L'INHA,

PERSPECTIVE

EST UNE PUBLICATION SCIENTIFIQUE,

créée en 2006,

CONSACRÉE À L'ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART.

ELLE FAIT LE POINT SUR
LES NOUVELLES MÉTHODES, APPROCHES, DÉCOUVERTES,
PUBLICATIONS TRADITIONNELLES ET ÉLECTRONIQUES, EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER,
PAR
DES ARTICLES INÉDITS, RÉPARTIS EN TROIS RUBRIQUES.

À compter de 2010, la revue devient semestrielle (trimestrielle de 2006 à 2009): un numéro Grandes périodes de l'histoire de l'art (Antiquité/Moyen Âge ou Période moderne/Époque contemporaine) **et un numéro Sujet transversal** (thème ou pays).

Le numéro 2009-4, entièrement consacré aux XXe-XXIe siècles, s'ouvre par un éditorial de Pierre Soulages. Les pratiques de mixité entre art actuel et art ancien dans les musées font l'objet d'un **Débat**. Sont proposés des états de la recherche inédits (**Travaux**) sur le fauvisme et sur la caricature, ainsi que des comptes rendus critiques autour de diverses thématiques (**Actualité**).

PERSPECTIVE. La revue de l'INHA, numéro 2009-4, XXe-XXIe siècles. 19 × 26 cm, ≈120 pages et 120 illustrations en noir & blanc et en couleurs. ISSN: 1777-7852. Prix au numéro: 19 euros (2006–2009) et 23 euros (2010–...).

Abonnement: tarifs et bon de commande sur **www.armand-colin.com**; Service clients/abonnés: T: 08 20 06 50 95 et **infos@armand-colin.fr**; Contact rédaction: **revue-perspective@inha.fr**

SOMMAIRE: ÉDITORIAL. *L'histoire (de l'art) de Pierre Soulages.* — DÉBAT. *Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien: le contemporain dans les musées.* Points de vue de Claude Allemand-Cosneau, Claude D'Anthenaise, Thomas Huber et Laurent Salomé, avec Éric de Chassey. — TRAVAUX. *Le fauvisme cent ans après*, Claudine Grammont. — *Du caricatural dans l'art du XXe siècle*, Bertrand Tillier. — ACTUALITÉ. *Le futurisme: avant-garde et imaginaire politique*, Johan Popelard. — *L'Entre-deux-guerres en questions*, Sophie Krebs. — *Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture*, Maria Antonella Pelizzari. — *Les éditions d'artistes depuis les années 1960: livres, revues et multiples*, Laurence Corbel — *L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe*, Nathan Rera. — Choix de publications, ouvrages reçus. — Résumés, abstracts, Zusammenfassungen, riassunti, resúmenes.

Digitized by Google

MORCEAUX CHOISIS. Œuvres de la collection du Frac Bretagne. A. Aeschbacher, H. Beurel, F. Dilasser, O. Lemesle, G. Mahé, Y. Picquet, A. Rivière, J. Villeglé, S. Vonier.
Château des Rohan, Pontivy. 4 juin – 30 septembre 2010.

COMPLÉMENT D'OBJET. Œuvres de la collection du Frac Bretagne. M. Aubry, I. Baxter, A. Blum, E. Bossut, R. Bouroullec, S. Buckman, P. Buraglio, L. Cohen, H. Collins, J. Cottencin, E. Dekyndt, P. Fischli & D. Weiss, H. Fridfinnsson, R. Hains, G. Herold, J. Hyde, J.-P. Lemée, H. Le Nost, C. Milovanoff, T. Mouraud, S. Réno, A. Rivière, P. Tosani, O. Tourenc, E. Vogt, B. Voïta, I. Wallace.
Musée d'art et d'histoire, Saint-Brieuc. 19 juin – 24 octobre 2010.

JEAN-YVES BRÉLIVET : CURE DE JOUVENCE. Grand Écart : 15e Festival d'art de Saint-Briac-sur-mer.
Presbytère, Saint-Briac-sur-mer. 11 juillet – 10 septembre 2010.

DÉPLACEMENTS. Œuvres de la collection du Frac Bretagne. F. Bouillon, S. Buri, J. Clareboudt, J.-P. Huftier, G. Schlosser.
Centre hospitalier de Cornouaille, Quimper. 2 juin – 28 novembre 2010.

LOST IN TRANSLATION. Œuvres de la collection du Frac Bretagne. R. Baquié, U. Biemann, J.-M. Bustamante, L. Cohen, M. Dinahet, H. Fletcher, J. Koester, K. Lum, B. Piffaretti, S. Pippin, B. Probst, P. Salerno, J. Villeglé.
CIAC, Pont-Aven. 9 octobre – 28 novembre 2010.

Dans le cadre de l'année France — Russie 1er – 31 août 2010.

CECI N'EST PAS UNE PEINTURE. Œuvres de la collection du Frac Bretagne.
Guétsésél, Centre d'art contemporain, NCCA, Moscou (Russie).

L'EXPÉRIENCE DU MONDE. Œuvres de la collection du Frac Bretagne.
Vinzavod, Centre d'art contemporain, Moscou (Russie).

L'ESPRIT DU JEU. Œuvres de la collection du Frac Bretagne.
Musée d'art Gyeongnam, Gyeongnam (Corée du Sud). 26 août – 24 octobre 2010.

FRAC BRETAGNE — 3, RUE DE NOYAL, 35410 CHÂTEAUGIRON, FRANCE.
T : 02 99 37 37 93 — F : 02 99 37 62 26 — contact@fracbretagne.fr
LE FRAC BRETAGNE REÇOIT LE SOUTIEN DU CONSEIL RÉGIONAL DE BRETAGNE, DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (DRAC BRETAGNE).

Digitized by Google

L'Économie
de l'Œuvre
2.0.1
N°5
100
FRANCS
1894
2011
Janvier

C'est justement à cet endroit que se place Conny Purtill. Il a proposé que les pages 11 et 12 de ce numéro soient composées comme le reste de la revue, mais qu'elles ne soient pas envoyées à l'imprimerie. Elles ne sont accessibles qu'en pdf sur Internet. Se croisent ainsi deux supports, numérique et papier. L'un ayant permis de produire l'autre et, étant donné les conditions de distribution de *2.0.1*, l'un étant plus facilement accessible que l'autre. Mais, dans le contexte qui nous concerne, cette disparition révèle surtout une zone de perturbation dans le transport d'une matrice vers son support. Ce que l'on peut qualifier de détournement et que certains lecteurs ne manqueront pas de considérer comme une prise d'otage peut s'envisager comme une sculpture. Car ce que Conny Purtill déplace, c'est avant tout un matériau. La meilleure façon d'énoncer l'activité sculpturale comme simple déplacement est peut être l'un des *Statements* de Lawrence Weiner : « *Left here Put here For a limited time* ».

La proposition de Conny Purtill prend elle aussi la forme d'une disparition dans l'espace de la revue. En supprimant une page, il crée un vide qui, s'il n'est pas visible en considérant la revue dans sa matérialité, apparaît lorsqu'on en lit le texte. On pourrait ainsi postuler qu'il s'agit d'une sculpture à lire, au même titre que celle de Lawrence Weiner. Ainsi, pour la première fois de sa courte existence, la revue *2.0.1* propose la contribution d'un artiste qui envisage ses pages comme un espace où il est possible de manipuler de la matière.

Les interventions de Conny Purtill et de Yann Sérandour répondent ainsi directement au contexte qui les accueille. Car les protocoles et productions que ce texte décrit et subit impliquent, chacun à leur manière, des déplacements dans un espace et un temps propres à l'édition et à ses techniques. Chaque information contenue dans ce numéro de *2.0.1* parcourt un territoire qu'en même temps elle cartographie, ses déplacements révélant les caractéristiques spécifiques qui façonnent cet environnement. **F.A.**

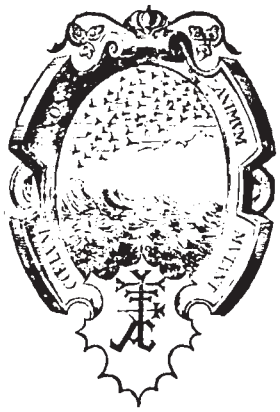
Digitized by Google

2.0.1

ART &

Juin

ISSN :



N°4

BIBLIOTHÈQUES

2010

1968-6293

Sommaire

du IIIe livret

DOSSIER III : « Les archives de Murilo Mendes : bibliothèque et philiothèque », par André Luiz de Freitas Dias, Frederico Spada Silva & Jovita Maria Gerheim Noronha, pp. 73-78. — « À Pierre Marteau », par Aurélie Noury, pp. 79-85. **EN MARGE :** « La rétrospective est dans le catalogue », par Florence Jaillet, pp. 86-93. **CONTRIBUTION :** « Sigmund Freud, [Raymond Hains], *Délire et rêves dans un ouvrage littéraire : La ‹ Gradiva › de Jensen*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1931, pp. 112-113 », par Yann Sérandour, pp. 69-72.

COMITÉ DE RÉDACTION.

Jérôme Dupeyrat. | *Léo Guy-Denarcy.*
Lilian Froger. | *Camille Pageard.*

COMITÉ DE LECTURE.

Marie-Laure Allain-Bonilla. | *Marie de Boüard.*
François Aubart. | *Mathieu Harel-Vivier.*
Périg Bouju. | *Johanna Renard.*

Publiée avec le concours du FSDIE, de l'UFR Arts Lettres Communication, des équipes « Arts : Pratiques et Poétiques » et « Histoire et critique des arts » de l'Université Rennes II — Haute Bretagne.

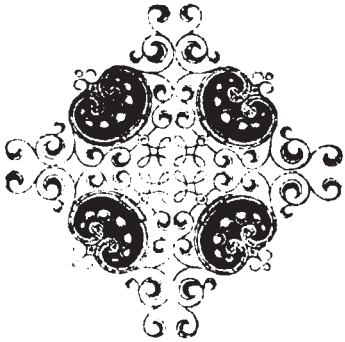
Remerciements : Francis Voisin, Julie Martin, Anaïs Willocq et les enseignants chercheurs de l'Université Rennes II.
Graphisme : Charles Mazé & Coline Sunier (cataloged.cc).
Maquette originale : *Archives du bibliophile, ou Bulletin de l'amateur des livres et du libraire*, Vol. 1–3, Paris, A. Claudin, 1860. D'après un original provenant de l'Université du Michigan numérisé le 14 août 2009 par Google Books.

Commande du numéro en cours :
Bulletin à télécharger sur **www.revue-2-0-1.net**.

RENNES. — IMPRIMERIE DES COMPAGNONS DU SAGITTAIRE, CHEZ F. VOISIN. — 800 EX.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07973 6602
BOUN
JAN 26 1937
UNIV. OF MICH.
LIBRARY



Rennes. — Imprimerie des Compagnons du Sagittaire, chez F. Voisin. — 800 Ex.