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

Conservateur général du patrimoine, **Claude Allemand-Cosneau** est directrice du Fonds national d'art contemporain depuis 2001. D'abord conservateur au Musée départemental Dobrée puis au Musée des beaux-arts de Nantes, elle a notamment organisé des expositions sur Paul Delaroche, Gaston Chaissac et Sarkis.

Claude D'Anthenaise, conservateur en chef du Patrimoine, est à la tête du Musée de la Chasse et de la Nature depuis 1998. Commissaire de diverses expositions sur la représentation du paysage ou sur l'image de l'animal, il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à ce dernier thème.

Éric de Chassey est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université François Rabelais à Tours, directeur de l'équipe de recherche Intru et directeur de l'Académie de France à Rome depuis 2009.

Artiste qui vit et travaille à Berlin, **Thomas Huber** est peintre, essayiste et professeur des beaux-arts. Il a participé à la conception d'expositions telles que *Künstlermuseum*, organisée au museum kunst palast à Düsseldorf en 2001.

Après avoir été directeur du Musée des beaux-arts de Rennes, **Laurent Salomé** est conservateur en chef du patrimoine et directeur des musées de Rouen depuis 2001. Il a organisé une centaine d'expositions, privilégiant le XVIIe siècle français, tout en développant une activité croissante en matière d'art contemporain.

Pendant longtemps, les musées ont séparé l'art du passé et l'art du présent, celui-ci étant exposé seulement dans des musées dont le nom même – musée d'art moderne ou d'art contemporain – signalait cette séparation. Depuis quelque temps pourtant, singulièrement en France mais pas uniquement, de nombreux musées se sont mis à montrer au sein de leurs collections permanentes des œuvres d'art créées très récemment voire réalisées spécialement pour l'occasion. Trois conservateurs et un artiste, qui ont tous joué de la mixité au sein d'institutions culturelles, font part de leurs choix personnels et des réactions qu'ils ont pu susciter [Éric de Chassey].

Éric de Chassey. *Comment expliquez-vous ce phénomène ? Où et quand trouve-t-il sa source selon vous et, si vous avez vous-même organisé ce type d'accrochage ou d'installation, quand et où cela s'est-il produit ?*

Claude D'Anthenaise. Il semble que l'on doive relativiser l'idée d'exclusion de l'art du temps présent dans les mises en scène muséales. Le Musée du Louvre, de manière emblématique, n'a cessé de faire appel à des artistes de renom pour constituer un cadre valorisant les œuvres, depuis l'aménagement, sous le règne de Charles X, des salles destinées à recevoir les antiquités égyptiennes, grecques ou romaines jusqu'à la commande, en 1953, d'une peinture à Georges Braque – *Les Oiseaux* – pour le plafond de l'ancienne antichambre du roi. Il s'agissait alors d'intervenir en marge des collections proprement dites. Mais, en 1947, on expose les œuvres de Picasso dans la Grande Galerie du Louvre, non plus à titre de faire-valoir décoratif des collections anciennes, mais bien pour jouer le jeu des confrontations.

Par la suite et jusqu'à une période récente, les choses se compliquent pour deux raisons apparentes. D'une part, le courant architectural dominant proscrit alors la notion de décor. D'autre part, l'art contemporain, se définissant en rupture par rapport à la tradition, revendique sa « non-intégration ». Les artistes qui font de la subversion ou de l'interrogation sur la nature de l'art le sujet même de leur travail désirent ou s'accommodent de lieux spécifiques qui garantissent leur non-intégration. Des affiches lacérées collectées par les nouveaux réalistes aux extincteurs repeints à l'identique par Bertrand Lavier, les objets extraits du quotidien n'ont pas besoin de la blancheur des cimaises du lieu d'exposition institutionnel pour exister en tant qu'œuvres d'art.

Le fauvisme cent ans après

Claudine Grammont

Le fauvisme a fêté son centenaire en 2005. Plutôt discrètement puisqu'il ne fut marqué que par une exposition Matisse-Derain au Musée d'art moderne de Céret (*Matisse-Derain…*, 2005) et la publication d'un ouvrage consacré aux mêmes artistes par Rémi Labrusse et Jacqueline Munck, *Matisse-Derain : la vérité du fauvisme* (LABRUSSE, MUNCK, 2005). Du côté de la recherche universitaire, l'historiographie la plus récente n'est guère plus fournie. Depuis les thèses d'Ellen Charlotte Oppler (OPPLER, [1969] 1976), de Marcel Giry (GIRY, [1979] 1981) et de James Daniel Herbert (HERBERT, 1989), aucun travail universitaire portant sur le fauvisme en général n'a été mené ces vingt dernières années. Le sujet intéresse pourtant puisque les expositions dédiées à ce mouvement se sont succédé, les deux les plus décisives étant *The Fauve Landscape* de Judi Freeman à Los Angeles et à New York (*Le paysage fauve*, [1990] 1991) et *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu » : éruption de la modernité en Europe* de Suzanne Pagé au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (*Le fauvisme…*, 1999). À cela il faut ajouter les nombreux catalogues d'expositions monographiques consacrés à des artistes assimilés au fauvisme, comme André Derain (*André Derain…*, 1994), Othon Friesz (*Othon Friesz…*, 2006), Albert Marquet (*Marquet*, 1998 ; *Albert Marquet*, 2003), Charles Camoin (*Charles Camoin…*, 1997), Raoul Dufy (*Raoul Dufy…*, 2003, 2008), ou encore Pierre Girieud (*Pierre Girieud…*, 1996).

La première conséquence de cette forme de publication que constitue le catalogue d'exposition est que le corpus des œuvres s'en est trouvé considérablement augmenté. L'exposition consacrée au *Paysage fauve* montrait 157 peintures, celle du *Fauvisme ou « l'épreuve du feu »*, plus de 200 œuvres d'artistes de diverses nationalités : Allemands, Belges, Hongrois, Hollandais, Tchèques, Russes, etc. Un même constat peut être fait pour le matériel documentaire, dont la quantité s'est également accrue au gré notamment de l'affinement de la chronologie ; celle-ci, encore hésitante dans les années 1970, a désormais atteint un degré de précision de l'ordre du mois près, si ce n'est du jour (*Le paysage fauve*, [1990] 1991 [1] ; *Le fauvisme…*, 1999 ; LABRUSSE, MUNCK, 2005 ; **fig. 1**) [2]. L'inconvénient majeur des catalogues d'exposition réside dans la forme des travaux qu'ils inspirent, en l'occurrence celle de l'essai. Celui-ci n'autorise pas de développement exhaustif de la part des auteurs qui, en outre, ne se concertent que rarement. Il en résulte au final un simple agrégat de points de vue sur un sujet et non pas une approche cohérente et argumentée. Pour une grande part, la connaissance actuelle du fauvisme résulte ainsi, comme le montre la bibliographie récente, d'un assortiment d'essais très variés dans leurs contenus, dont cet article se propose de dégager quelques lignes directrices.

Claudine Grammont a soutenu en 2000 une thèse intitulée *La genèse du fauvisme* à l'Université de Paris IV ; elle a enseigné l'histoire de l'art à l'université d'Amiens et collaboré à de nombreux catalogues d'expositions sur Matisse ou son entourage. Dans le cadre d'une bourse post-doctorale de la Mellon Foundation, elle a collaboré avec Yve-Alain Bois et Kate Butler à l'établissement du catalogue raisonné des Matisse de la Barnes Foundation qui va paraître à Yale University Press. Elle prépare actuellement un *Dictionnaire Matisse* aux Editions Laffont.

Du caricatural dans l'art du XXe siècle

Bertrand Tillier

En 1997, dans une communication présentée au colloque « Où va l'histoire de l'art contemporain ? », l'historien culturaliste Christian Delporte interrogeait le statut du dessin de presse du XXe siècle comme « forme d'expression visuelle éminemment représentative de la civilisation industrielle et de la culture de masse » – sous le titre un brin provocateur « Le dessin de presse en France : la fin du purgatoire ? » (DELPORTE, 1997) – et constatait que la curiosité des historiens de l'art pour les formes apparentées à la caricature demeurait plutôt timide et marginale, soulignant que cet état de fait était plus net encore pour les productions contemporaines que pour celles du XIXe siècle. Sans doute, cette situation est-elle due à la fois au fait que l'histoire de l'art a intégré dans ses hiérarchies des objets qui lui étaient jusque-là restés indifférents et que les avant-gardes et les esthétiques du XXe siècle ont emprunté à la caricature ses formes pour les incorporer à leur langage plastique, en consacrant le caricatural comme valeur formelle. Si Ségolène Le Men a bien montré, dans un récent état des lieux historio-bibliographique, les principales orientations de la recherche consacrée à la caricature du XIXe siècle (LE MEN, 2009), il semble que l'étude de cet objet médiatique ne puisse, pour le champ de l'histoire de l'art du XXe siècle, être prise en compte tout à fait sous le même angle. Ainsi, il s'avère nécessaire de l'envisager dans la perspective d'une articulation dialectique entre la caricature et le caricatural (TILLIER, 2007).

Histoire de l'art et caricature : quels liens ?

Les historiens jouèrent un rôle pionnier dans la mise au point d'un champ de recherches consacré aux représentations incluant la caricature. Attentifs à l'image, ils furent en effet parmi les premiers à considérer la caricature comme un document à part entière, susceptible de renseigner sur l'état de l'opinion publique, la teneur des débats politiques, la diffusion des idéologies, les moyens de la propagande, la circulation des idées ou des stéréotypes, la presse et l'information, la liberté d'expression ou la censure. L'histoire des mentalités dénote l'intérêt fondamental qui fut porté à cette imagerie instituée comme matériau, au même titre que d'autres représentations matérielles ou mentales. À cet égard, les travaux de Maurice Agulhon sur la symbolique républicaine (AGULHON, 1979-2001, 1995 ; AGULHON, BECKER, COHEN, 2006 ; **fig. 1**), ceux de Michel Vovelle (VOVELLE, 1986), Claude Langlois (LANGLOIS, 1988), Annie Duprat (DUPRAT, [1991] 1992, 2002) ou Antoine de Baecque (DE BAECQUE, 1988, 1993) sur les imaginaires politiques et sociaux

Bertrand Tillier est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre arts et politique, et sur l'histoire de la caricature aux XIXe et XXe siècles. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels, *La RépubliCature : la caricature politique en France (1870-1914)*, Paris, 1997 ; *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, 2004 ; *À la charge !…*, 2005 ; *Les artistes et l'affaire Dreyfus (1898-1908)*, Seyssel, 2009. Il prépare actuellement une monographie sur l'œuvre dessiné d'André Rouveyre (1879-1962).

Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique

Johan Popelard

– Mark ANTLIFF, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007. 376 p., 67 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-8223-4034-8 ; $24,95 (18 €).

– *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, Didier Ottinger éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Rome, Scuderie del Quirinale/Londres, Tate Modern, 2009), Milan, 5 continents/Paris, Centre Georges-Pompidou, 2008. 400 p., 360 fig. en coul. ISBN : 978-2-84426-359-9 ; 38, 90 € (30 €).

– Lynda NEAD, *The Haunted Gallery: Painting, Photography and Film around 1900*, New Haven, Yale University Press, 2007. 256 p., 60 fig. en n. et b. et 60 fig. en coul. ISBN : 9780300112917 ; $40.

– Christine POGGI, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2008. 392 p., 131 fig. en n. et b., 24 fig. en coul. ISBN : 978-0-691-13370-6 ; $45 (33 €).

Le futurisme porte en lui une sorte de paradoxe, qui tient au croisement en un seul et même nom de deux discours que l'opinion a appris à disjoindre : d'un côté le récit moderniste de l'invention d'un nouveau régime esthétique en rupture avec la mimesis traditionnelle, de l'autre le récit de la montée des nationalismes et des fascismes. Expliquer comment ces deux récits se sont constitués dans des rapports d'exclusions mutuelles impliquerait un long détour. Il importe néanmoins de noter que ce qui peut encore apparaître comme une incompatibilité de nature est en réalité le produit d'une opération intellectuelle dont on pourrait reconnaître en Clement Greenberg l'un des premiers opérateurs[1]. L'idée d'une modernité artistique associée à la pureté du médium s'est constituée par expulsion des dimensions idéologiques et politiques des mouvements d'avant-garde. L'autonomie du tableau tiendrait à distance le champ de force idéologique et créerait autour de lui un espace esthétique démagnétisé. En 1961, Joshua Charles Taylor affirmait ainsi : « La nature des penchants politiques du Futurisme ne doit pas influencer le jugement sur ses réalisations artistiques »[2]. En outre, dans les discours critiques où l'aspect politique de l'avant-garde est mis en avant domine une certaine tendance à « associer les mouvements d'avant-garde avec la critique politique de gauche (spécialement anarchiste ou socialiste) » (POGGI, 2008, p. ix). Walter Benjamin, dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », pense l'alliance du futurisme et du fascisme comme régression du futurisme à un stade esthétique antérieur aux avant-gardes, celui de l'aura et de *l'art pour l'art*[3]. Ni dans la théorie « moderniste », ni dans la théorie « critique » le paradoxe futuriste ne semble pouvoir trouver sa place si ce n'est comme paradoxe ou comme exception.

Un catalogue d'exposition et trois ouvrages récents donnent à repenser le futurisme, tant dans sa relation aux avant-gardes que dans sa dimension politique spécifique. L'exposition *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, organisée au Centre Georges-Pompidou par Didier Ottinger à l'occasion du centenaire de la parution du *Manifeste du futurisme* (1909)[4], replace le mouvement italien sur la scène artistique du début du XXe siècle. *The Haunted Gallery: Painting, Photography and Film around 1900* de Lynda Nead, centré sur la Grande-Bretagne de 1895 à 1907, apparaît comme un pas de côté fécond dans le domaine des *visual studies* permettant de tracer la généalogie de la fascination futuriste pour l'image en mouvement. *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism* de Christine Poggi peut se lire comme une exploration de l'imaginaire futuriste, qui met à jour ses ambiguïtés face à la modernité. Enfin, l'ouvrage de Mark Antliff, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, conduit, en suivant l'héritage sorélien dans la France de l'Entre-deux-guerres, à revenir sur le cadre historique et théorique de l'attraction mutuelle du modernisme et du fascisme.

Cubisme et futurisme

Le futurisme est un objet historiographique à géométrie variable. La définition de son périmètre change en fonction d'au moins trois paramètres : la chronologie, la typologie des

L'Entre-deux-guerres en questions

Sophie Krebs

– *Les années 1930, la fabrique de « l'Homme nouveau »*, Jean Clair éd., (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008), Paris, Gallimard/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008. 396 p., 210 fig. en coul. ISBN : 978-2-07012-155-7 ; 59 €.

– *Kassandra, Visionen des Unheils, 1914-1945*, Stefanie Heckmann, Hans Ottomeyer éd., (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2008-2009), Dresde, Sandstein, 2008. 450 p., 350 fig. en coul. ISBN : 978-3-86102-153-7 ; 30 €.

– *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen, 1930-1945*, Hans-Jörg Czech, Nikola Doll éd., (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2007), Dresde, Sandstein, 2007. 536 p., 600 fig. en coul. ISBN : 978-3-86102-143-8 ; 34 € (textes en allemand et en anglais).

– *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, Rudolf Conrades éd., (cat. expo., Schwerin, Schleswig-Holstein-Haus, 2006), Schwerin, CW Verlagsgruppe, 2006. 218 p., 137 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-93378-150-5 ; 14,85 €.

En l'espace de quelques années, les expositions consacrées aux années 1930 et, plus largement, à la période de l'Entre-deux-guerres – étendue parfois plus largement – se sont multipliées. Selon le pays ou le point de vue adopté, la fourchette chronologique peut sensiblement varier, incluant au moins une des deux Guerres mondiales, ce qui infléchit considérablement le discours sur cette période trouble et troublée.

Les expositions retenues ici – à l'exception de *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, monographie posant la question de la possibilité de montrer un artiste soumis au nazisme et de son éventuelle réhabilitation – tentent d'appréhender l'« Entre-deux-guerres ». La plupart de ces manifestations se réfèrent implicitement (l'amnésie touche tout autant les organisateurs que les journalistes) à une exposition qui a fait date et a renouvelé l'approche du sujet, *Années 30 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939*, présentée à Paris en 1997, mais aussi aux deux manifestations antérieures d'à peine trois ans, *Kunst und Diktatur* (Vienne, 1994) et *Art and Power* (Londres/Barcelone/Berlin, 1994-1995)[1]. Ainsi, dans *Kassandra, Visionen des Unheils, 1914-1945*, le tableau de Max Ernst, *L'Ange du foyer* (1937, coll. part., **fig. 1**), celui-là même qui faisait la couverture des *Années 30 en Europe*, est mis en exergue[2]. Alors que l'exposition parisienne de 1997 avait délibérément restreint son champ aux arts visuels de l'Europe, *Les années 1930, la fabrique de « l'Homme nouveau »* et *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen, 1930-1945* réintègrent au contraire les États-Unis. De même, l'exposition de 1997 s'était limitée aux seules années 1930 (1929-1939), laissant de côté l'art produit pendant la guerre ; ainsi l'art de la propagande, et plus généralement l'art en Russie, en Allemagne et en Italie, étaient présentés séparément, hors du parcours de l'exposition[3]. À l'inverse, les expositions récentes, *Kunst und Propaganda…* en particulier, comparent non seulement les dictatures entre-elles, mais montrent également ces œuvres « suspectes de perversité » auprès d'autres reconnues, elles, comme des œuvres d'art (*Les années 1930…*, 2008).

1. Max Ernst, *L'ange du foyer* ou *Le triomphe du surréalisme*, 1937, coll. part.

De la cellule à « l'Homme nouveau » : la biologie au service des totalitarismes

Les années 1930, la fabrique de « l'Homme nouveau », exposition organisée par Jean Clair à Ottawa, emprunte le titre d'un ouvrage d'Éric Michaud[4], qui signe également l'article le plus intéressant du catalogue (*Les années 1930…*, 2008, p. 28-35). Son essai, intitulé « Déjà là, mais encore à venir. Le temps de l'homme nouveau en Allemagne 1918-1945 », rappelle que l'Allemagne fut un terrain particulièrement propice au développement des idées de Luther

10. « Our position is that these paintings are not art », propos tenu par le brigadier Général John Brown, chef de l'U. S. Army Center of Military History (cité dans *Kunst und Propaganda…*, 2007, p. 461).

11. Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain: The Art World In Nazy Germany*, Londres, 2000.

12. Werner Spies réagit dans le même sens dans les colonnes du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* : Werner Spies, « Wie Arno Breker die Kunst vor Picasso retten sollte… », dans *FAZ*, 5 août 2006 ; pour une traduction des essais de Werner Spies publiés dans le *FAZ* entre septembre 1998 et octobre 2006, voir Werner Spies, *L'Œil, le mot*, Paris, 2007.

13. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, 1971 [éd. orig. : *Erinnerungen*, Berlin/Francfort, 1969].

14. Günter Grass, *Pelures d'oignon*, Paris, 2007 [éd. orig. : *Beim Haüten der Zwiebel*, Göttingen, 2006].

Sophie Krebs, Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Sophie.Krebs@paris.fr

Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture

Maria Antonella Pelizzari

– *Lucien Hervé. L'œil de l'architecte*, Barry Bergdoll, Véronique Boone, Pierre Puttemans éd., (cat. expo., Bruxelles, Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage), Bruxelles, Éditions CIVA, 2005. 192 p., 109 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-93039-109-0 ; 40 €.

– Jeffrey Plank, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, San Francisco, William Stout Architectural Books, 2008. 272 p., fig. en n. et b. ISBN : 97809795508 ; $65 (47 €).

– Philip Ursprung éd., *Jacques Herzog et Jeff Wall, Pictures of Architecture – Architecture of Pictures: A conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Vienne, Springer, 2004. 76 p., 163 fig. en n. et b. et 11 en coul. ISBN : 978-3-211-20349-1 ; 20,05 €

– Mary Woods, *Beyond the Architect's Eye. Photographs and the American Built Environment*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009. 368 p., 150 fig. en n. et b. et 21 en coul. ISBN : 978-0-81224-108-2 ; $49,95 (36 €).

Dès ses débuts en 1839, la photographie a contribué à la connaissance et à la diffusion de l'architecture, offrant l'impression d'une transcription précise de volumes en trois dimensions sur des surfaces imprimées (des photos originales insérées dans des albums, des reproductions photomécaniques publiées dans des livres, des revues et des publicités). Ce qui semble aujourd'hui une déclaration naïve de la part de son inventeur britannique William Henry Fox Talbot, qui nota que sa demeure de Lacock Abbey « fut le premier [bâtiment] connu à avoir fait son autoportrait »[1], révèle la confiance persistante en le pouvoir de la chambre photographique à inventorier l'environnement construit – une conviction réitérée par Walter Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie » : « Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité »[2].

Les éditions d'artistes depuis les années 1960 : livres, revues et multiples

Laurence Corbel

– Leszek BROGOWSKI, Anne MŒGLIN-DELCROIX éd., *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*, (colloque, Rennes, 2003), numéro spécial de la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2, octobre 2008. 160 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-13-057019-6 ; 30 €.

– Ulises CARRIÓN, *Quant aux livres, On Books*, Juan J. Agius éd., Genève, Éditions Héros-Limite, (1997) 2008, édition bilingue. 210 p., ISBN : 978-2-970030-01-0 ; 20 €.

– *Eye on Europe: Prints, Books, & Multiples, 1960 to Now*, Deborah Wye, Wendy Weitman éd., (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2006-2007), New York, MoMA, 2006. 324 p., 354 fig. en coul., ISBN : 978-0-87070-371-3 ; $65 (48 €).

– Yves JOLIVET éd., *Le livre et l'artiste*, (colloque, Marseille, 2007), Marseille, Le mot et le reste, 2007. 224 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-9153-7847-4 ; 19 €.

– Anne MŒGLIN-DELCROIX éd., *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, (2006) 2008. 588 p., fig. en n. et b. ISBN : 2-915378-29-0 ; 29 €.

– *Revues d'artistes. Une sélection*, Marie Boivent éd., (cat. expo., Fougères, Galerie des Urbanistes/Rennes, Lendroit Galerie, Cabinet du livre d'artiste, 2008), Fougères, Association Arcade/Paris, Éditions Provisoires/Rennes, Lendroit Galerie, 2008. 264 p., 110 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-9517-1047-4 ; 15 €.

Les années 1960, qui constituent un tournant dans l'histoire de l'art contemporain, ont vu se développer de nouvelles pratiques et formes artistiques. Parmi celles-ci les multiples, ces œuvres destinées à être produites en plusieurs exemplaires, occupent une place de choix tant par la diversité des techniques et des médiums qu'ils utilisent que par les changements qu'ils introduisent du point de vue de la diffusion et de la réception de l'art[1]. Cette catégorie de multiple, qui répond au processus de dé-spécification de l'art en vigueur à cette période, permet de rassembler et de nommer des objets et des imprimés inclassables si l'on s'en tient aux cadres et typologies traditionnels de l'histoire de l'art.

Avec le multiple, il ne s'agit jamais seulement pour les artistes de mettre les possibilités offertes par de nouvelles techniques au service de l'art ; leur projet est aussi d'enrichir les pratiques artistiques et de permettre une diffusion élargie des œuvres. Le multiple participe donc d'une redéfinition de l'art à moins que ce ne soit, pour reprendre l'expression d'Harold Rosenberg, de sa « dé-définition »[2], de la transgression des frontières artistiques traditionnelles, du rapprochement de l'art et de la vie – autant de traits caractéristiques des changements qui affectent l'art des années 1960 –, et de la mise en place de nouveaux circuits de diffusion, en marge voire en opposition aux circuits muséaux et marchands traditionnels. Pour Anne Mœglin-Delcroix, spécialiste du livre d'artiste en France, l'appellation même de « livre d'artiste » implique en outre « une redéfinition en vérité très précise de la fonction artistique et une mutation historique du statut de l'artiste : sur fond d'une crise des disciplines artistiques traditionnelles […] se développe une conception quasi expérimentale de la création, qui […] procède par appropriation artistique de moyens non-artistiques » (MŒGLIN-DELCROIX, 2008, p. 82).

Si les formes artistiques émergentes des années 1960 telles que l'art de la performance ou de la vidéo ont, dès leur apparition, fait l'objet de nombreuses études, il a fallu attendre presque deux décennies pour que l'art du multiple, notamment les publications d'artistes, suscite l'intérêt des chercheurs. Un tel retard peut s'expliquer par leur diffusion qui, passant souvent par des réseaux parallèles et confidentiels, a pu constituer un obstacle à leur appropriation, mais il est aussi certainement imputable à leur caractère ordinaire et souvent peu attractif. Plusieurs ouvrages récents mettent à la portée d'un public élargi cet aspect de l'histoire de l'art contemporain demeuré jusqu'ici dans le cercle restreint de spécialistes ou d'amateurs, mais dont la complexité et la richesse soulèvent de nombreuses questions et suscitent des dialogues qui engagent autant la théorie de l'art contemporain que sa pratique, voire sa définition.

Multiples multiples

Le catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Eye on Europe: Prints, Books, & Multiples, 1960 to Now*, organisée au MoMA entre octobre 2006

L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe

Nathan Réra

– Alexandra FAU, « Les Artistes et l'Holocauste », dans *Art Absolument*, 16, printemps 2006, p. 62-69, fig. en n. et b. et en coul. ISBN : M06192-16 ; 10 €.

– *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Norman L. Kleeblatt éd., (cat. expo., New York, Jewish Museum, 2002), New York, The Jewish Museum/New Brunswick (NY), Rutgers University Press, 2002. 164 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0-8135-2960-3 ; 6,99 €.

– Jean-Luc NANCY éd., *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, numéro spécial du *Genre humain*, 36, Paris, Éditions du Seuil, décembre 2001. 144 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 2-02-050915-6 ; 14,48 €.

– James E. YOUNG, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000. 248 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0-300-09413-2 ; 14,90 €.

Nombreux sont les artistes (cinéastes, photographes, peintres, sculpteurs, vidéastes) à avoir tenté de représenter la destruction des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale dans leurs œuvres. Bien qu'ayant amorcé une profonde remise en question de la pensée artistique de l'événement, ces tentatives n'en demeurent pas moins inégales, à l'échelle du paysage artistique et culturel mondial. Les historiens de l'art, comparativement aux historiens du cinéma, se sont d'ailleurs intéressés beaucoup plus tardivement aux bouleversements esthétiques entraînés par ces créations. En France, particulièrement, il existe relativement peu d'études en histoire de l'art consacrées au sujet[1]. L'article « Les Artistes et l'Holocauste » d'Alexandra Fau et *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, numéro spécial du *Genre humain* dirigé par Jean-Luc Nancy, posent toutefois la question du rapport des artistes à l'extermination des Juifs et à la mémoire des camps. À l'inverse, c'est aux États-Unis, depuis les années 2000, que les recherches sur ce sujet se sont le plus développées[2]. De ces contributions, nous en retiendrons deux, le catalogue *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* et *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, livre fondateur de James E. Young, tant par les artistes recensés que par les thèmes abordés.

Au seuil de la mémoire : de l'horreur des camps à l'imagerie nazie

L'ouvrage de Young est découpé en sept chapitres distincts. Les trois premiers sont consacrés à la bande dessinée – *Maus* d'Art Spiegelman (1973-1991), récit métaphorique d'un rescapé des camps où les Juifs prennent l'apparence de souris et les nazis de chats –, à la photographie – *Mein Kampf* de David Levinthal (1994-1996), troublante reconstitution de l'idéologie nazie et de l'extermination des Juifs à partir de petites figurines en plastique ou en plomb – et à l'installation éphémère – les *Sites Unseen* de Shimon Attie (1991-1996), projections d'images du nazisme et de la déportation dans de grandes villes européennes hantées par la disparition des Juifs (**fig. 1**). Les quatre chapitres suivants sont exclusivement centrés sur l'architecture et la notion de mémorial, à partir – entre autres – des monuments de Jochen Gerz (la Place du mémorial invisible à Sarrebruck, 1997), de Horst Hoheisel (le « Warm Memorial » à Buchenwald, 1995) ou de Daniel Libeskind (le Musée juif de Berlin, inauguré en 1999)[3]. Ces chapitres, factuellement exhaustifs et extrêmement bien documentés – de multiples photographies, plans et maquettes des musées et des monuments enrichissent le texte –, nous rappellent que Young avait déjà consacré plusieurs études importantes aux monuments et autres

1. Shimon Attie, *Alte Schonhauser Strasse 6, Berlin*, ektachrome, 1993, New York, Shainman Gallery.