

FABRIQUE(S) DU LIEU

Texte de Cédric Loire et Tristan Trémeau

L'une des préoccupations majeures de l'art contemporain depuis les néo-avant-gardes des années 1960-70 — lesquelles correspondent à la période de formation des quatre artistes exposés à Amilly — est celle du lieu de l'œuvre d'art. Cette préoccupation signale d'abord une prise en compte croissante et préalable, par nombre d'artistes, des contextes de production, d'exposition, de transmission et de médiation des œuvres, au point de lier matériellement et symboliquement le lieu de l'œuvre et ceux de sa production et de son exposition. La pratique de l'*in situ*, identifiée à la démarche de Daniel Buren depuis qu'il en a développé le concept en 1974¹ et devenue l'un des paradigmes dominants de la création contemporaine, constitue pour beaucoup d'artistes et d'experts (historiens de l'art, critiques et théoriciens de l'art, commissaires d'expositions, conservateurs de musées, philosophes) l'archétype d'une rupture esthétique profonde. Celle-ci se traduit, sur un plan matériel, par l'adéquation du format des œuvres à celui de l'exposition et, sur un plan symbolique, par l'intégration et le questionnement des problématiques institutionnelles, culturelles et politiques des espaces publics d'exposition et de collection. Cette rupture est toutefois relative puisqu'il existe des précédents historiques comme l'*Espace Proun* d'El Lissitzky, réalisé en 1923 à Berlin pour la Große Berliner Kunstausstellung². Cette première « œuvre-exposition » de l'histoire des avant-gardes imposait l'idée d'une prise en compte de la destination expositionnelle et publique des œuvres dans un contexte marqué, depuis le XIX^{ème} siècle, par ce que Walter

Benjamin a appelé la croissance de valeur d'exposition³. Elle signalait aussi une mise en crise profonde de la notion d'autonomie de l'œuvre d'art dont le modèle et le concept pourraient être excédés par ceux de l'exposition. Dans les pratiques de Lissitzky et, plus tard, de Buren et des minimalistes américains, la frontière entre œuvre et exposition devient en effet ténue. Plus encore, comme l'a pressenti Rosalind Krauss dès 1990⁴, la mise en adéquation des formats des œuvres et du contexte architectural, laquelle implique l'inclusion physique des spectateurs, accompagne aujourd'hui le devenir-industriel (au sens d'industrie culturelle) des institutions d'expositions par la théâtralisation et la spectacularisation de l'expérience esthétique, sous l'emprise elle-même spectaculaire et parfois vertigineuse des espaces offerts, qu'il s'agisse de musées ou de biennales, de galeries ou d'espaces industriels reconvertis.

Cette évolution trouve son origine dans une mise en crise de l'œuvre d'art autonome, exclusive et nomade (car sans indexation aux lieux de production et d'exposition) dont le paradigme, pour les avant-gardes du début du XX^e siècle comme pour les néo-avant-gardes des années 1960-1970, est le tableau. Médium historiquement associé à ce paradigme, la peinture a été aussi l'objet de cette crise et, souvent, considérée comme dépassée⁵. De fait, elle est le point de départ des excès expositionnels de l'œuvre, pour exemple les démarches de Vladimir Tatline et de Lissitzky au début du XX^e siècle ou, dans les néo-avant-gardes, tant le minimalisme que les pratiques de la performance, du happening et de l'installation⁶. Si, contrairement à la peinture, il n'a jamais été question de « fin de la sculpture », celle-ci a vécu ce que Krauss a identifié comme un élargissement de son champ vers des pratiques processuelles et performatives, le Land Art et l'installation, voire la photographie et la vidéo⁷. Cet élargissement, synonyme de déplacements des médiums et de leur identification sous l'espèce d'autres médiums dans lesquels sont ressaisies des

problématiques ou des dimensions sculpturales (par exemple, l'appréhension en tant que « sculptures » des photographies de Berndt et Hilla Becher ou la « sculpture sociale » de Joseph Beuys), n'est pas spécifique à la sculpture. La mise en crise de l'autonomie de l'œuvre d'art va en effet de pair avec une mise en cause de la spécificité des médiums. C'est ainsi qu'ont pu être identifiés comme relevant du champ symbolique de la peinture les tableaux photographiques de Jeff Wall, les vidéos picturales de Bill Viola ou les installations de Fabrice Hyber.

Autre crise manifeste et particulièrement commentée depuis la fin des années 1960, celle de l'œuvre comme espace de représentation, non pas au sens d'une fin de la représentation figurative mais d'une recherche de donation et de présence immédiate des œuvres, sur un plan temporel et spatial, laquelle peut passer par la co-présence directe de l'artiste et des spectateurs, au-delà de toute séparation physique. Motivée par le désir de critiquer et de dépasser le statut de marchandise de l'œuvre d'art et sa fétichisation, de défaire les effets potentiels d'autorité et de sacré dus à la division des espaces de l'œuvre et des spectateurs, cette démarche partagée par nombre d'artistes performers conduit à une perte matérielle de l'objet et à une crise symbolique de la représentation. Toutefois, ces œuvres n'échappent pas à la fétichisation de leurs reliques (chez Joseph Beuys ou Chris Burden) ni à un autre niveau de re-présentation différée par le biais de leur archivage et de leur médiation photographique ou filmique (Allan Kaprow). Ceci indique que la notion de représentation vit, dans les pratiques performatives, une mutation du symbolique vers l'économique, au sens d'une multiplication des re-présentations, des médiations, en bref : des images. L'œuvre d'art n'a plus de lieu unique, *hic et nunc*, elle est douée d'ubiquité, pour reprendre le mot de Paul Valéry à propos des technologies modernes de reproductibilité et de diffusion des œuvres d'art⁸. D'où le rapport évident entre le développement de

ces médiations des œuvres performatives, par l'introduction de techniques d'enregistrement, et la place croissante prise par les arts reproductibles dans les pratiques et l'économie de l'art depuis les inventions de la photographie et du cinéma jusqu'aux actuels développements des technologies numériques. On retrouve là un des éléments dominants des analyses de la croissance de la valeur d'exposition de l'œuvre d'art initiées par Walter Benjamin dans les années 1930, à savoir une mutation culturelle profonde des statuts de l'œuvre et de son exposition due à l'apparition des arts reproductibles (photographie, film) et à la croissance des espaces et circonstances d'expositions publiques depuis l'avènement des Salons et des Expositions Internationales jusqu'aux développements industriels des musées et des biennales⁹.

Les quatre artistes réunis à Amilly ont dû se confronter à toutes ces questions dès l'entame de leurs démarches, d'autant plus que leurs parcours de peintre, de sculpteurs et de photographe intègrent d'autres pratiques : la performance aux débuts de Richard Deacon, l'architecture comme formation et pratique pour Vincent Barré et champ de recherches historiques et théoriques pour Christian Bonnefoi, la peinture et la photographie d'architecture pour Georges Rousse. Au-delà de leurs différences, ils partagent un souci de l'œuvre comme lieu de questionnement et d'invention de modes de production et d'exposition spécifiques et comme concrétion de leurs investigations techniques, formelles et symboliques nourries d'effrangements et de déplacements entre les médiums, ainsi que de leurs considérations précises des conditions de production au visible et de visibilité de leurs œuvres, de l'atelier à l'inscription dans un site.

L'exposition *Fabrique(s) du lieu* est l'occasion de mettre en regard les différentes formes que peuvent prendre, dans leurs engagements conscients des enjeux esthétiques contemporains, ces soucis conjoints car non dissociables de l'œuvre et de

l'exposition. Et ce, sans que la logique d'exposition ne prenne le pas sur les œuvres, sans que l'autonomie relative de ces dernières ne cède à l'emprise des sites dans lesquels ils interviennent et exposent leurs œuvres. Il ne s'agissait pas, aux Tanneries, de travailler « sur » ou « à propos » du site préexistant, ni d'en faire le sujet ou le contenu d'œuvres indexant, scénographiant ou sublimant un lieu dont elles exposeraient, en les redoublant ou en les mettant en abîme, les caractéristiques architecturales, historiques, sociologiques et politiques. Au contraire, cette friche industrielle, juste déblayée de ses gravats et sécurisée pour les nécessités de l'exposition, proche de l'archétype des espaces-halles d'exposition tout en conservant un aspect brut, est un espace rendu disponible aux interventions des artistes. Ceux-ci ont soit créé des œuvres en relation avec le contexte architectural d'un vaste plateau scandé par des piliers, aux murs percés de nombreuses fenêtres et aux portes imposantes (Christian Bonnefoi, Georges Rousse), soit choisi parmi les œuvres existantes celles qui s'inscriraient avec le plus de pertinence sur la terrasse à ciel ouvert du bâtiment (Richard Deacon) ou au cœur de la végétation qui l'entoure (Vincent Barré). Ce sont les qualités du site — l'importance des volumes, l'ouverture à la lumière, la variété des espaces, le contraste entre la rigueur du bâti et l'environnement revenu à l'état naturel¹⁰ — et non le génie ou l'histoire du lieu, son caractère pittoresque ou son éventuelle aura de lieu déserté, ruiné et mémoriel, qui ont présidé à l'invitation faite aux artistes d'y intervenir. Et ce sont ces mêmes qualités qui ont nourri les réflexions et les propositions de ces derniers.

Fictions et re-présentations du lieu

Des quatre artistes, **Georges Rousse** est sans doute celui dont la démarche recoupe les *a priori* d'indexation des œuvres à leurs lieux de production. Dans le bâtiment principal des Tanneries, il a conçu un dispositif de type scénographique qui associe

architecture et peinture, s'appuie sur la structure du bâti — en particulier le dessin et le rythme des piliers — et dont les découpes pratiquées dans les pans construits de contreplaqué dialoguent avec les ouvertures des fenêtres, des portails et des cuves dans le sol. Il est toutefois impossible de maintenir cette notion d'indexation au lieu — qui suppose un transfert relativement sans perte des données architecturales dans l'œuvre, qu'elle soit picturale ou photographique¹¹ — puisque ce dispositif opère des déplacements par rapport au contexte. Sa monochromie bleue rompt radicalement avec les teintes dominantes du bâtiment et impose l'idée d'une autonomie de l'œuvre. Au premier regard puis lorsqu'on en fait le tour, celle-ci s'avère équilibrer des principes et des sensations tactiles de construction et de déconstruction, de circonscription et d'éclatement d'un lieu. Par ailleurs, l'illusion d'un lien architectonique et organique entre ce dispositif et le site se défait lorsqu'on se rend compte que l'un des piliers bleus présents dans le dispositif n'appartient pas au bâtiment, qu'il reprend pour partie et à une échelle légèrement réduite la forme de ceux qui scandent le plateau des Tanneries.

Le dispositif de Rousse admet et expose donc, dans son mode de relation et de disruption avec le site, son statut de représentation, c'est-à-dire d'espace symbolique qui, dans sa constitution matérielle et son mode de structuration de l'expérience esthétique, se distingue du site de production et d'exposition. Ici le pilier factice joue le même rôle de *parergon*, c'est-à-dire de limite à la fois hors-d'œuvre¹² et dans l'œuvre, que la représentation de cadres et de bordures (appui de fenêtre, niche, colonne) dans les tableaux de la Renaissance italienne et flamande¹³. Ceci n'est pas le seul aspect qui atteste d'une relation du travail de Rousse avec les modèles de construction de la représentation issus de la Renaissance. Depuis le milieu des années 1980, les interventions picturales puis, dès 1994 et surtout à partir de 1997, les dispositifs associant architecture et peinture qu'il réalise dans des bâtiments désertés et destinés soit à destruction, soit à changer d'affectation, sont conçus selon et pour la photographie. Or, de la *tavoletta* (tableau) du Florentin Filippo Brunelleschi (vers 1415) à la photographie, le même paradigme de la chambre obscure (*camera oscura*) préside à l'organisation du visible et de la représentation selon un principe de convergence du regard vers un point de fuite et d'assignation d'une place précise pour le

spectateur. La *tavoletta* ou la chambre sont en soi des dispositifs qui doivent permettre la coïncidence de la réalité perçue et la représentation peinte ou photographiée¹⁴.

À Amilly comme ailleurs, le dispositif a été créé à partir du point de vue de la chambre photographique, lequel unit et centralise la vision. Il est donc la réalisation matérielle d'une projection des coordonnées d'un point de vue monoculaire. Toutefois, cette projection n'implique pas une coïncidence absolue entre le dispositif comme représentation et le modèle. Lorsqu'on se positionne physiquement à l'endroit de la chambre photographique, un décalage a lieu entre la vision monoculaire de carrés projetés puis découpés dans les plans du dispositif — que restitue la photographie du dispositif exposée à l'Agart — et la perception du regard naturel, non appareillé : nous percevons des trapèzes quand ceux-ci se tassent et deviennent carrés, par un principe anamorphique, dans la photographie. Ce décalage touche, cette fois, à la perception et à la représentation, et non plus seulement à la distinction de la représentation vis-à-vis du site dans lequel elle s'inscrit. Ceci est important à noter, d'abord au regard des nombreuses critiques adressées au modèle perspectiviste et focal du tableau au tournant des années 1970. En France, au sein du groupe Supports-Surfaces, Daniel Dezeuze a pu remettre en cause la dimension univoque et autoritaire de ce modèle, ainsi que la fixité du regard qu'il implique¹⁵. La perspective et le dispositif idéologique de la chambre supposent en effet la construction d'un point de vue légitime, l'assignation du regard à un point de vue et la circonscription légale d'un lieu symbolique. Le vocabulaire employé par un autre architecte florentin de la Renaissance, Leon Battista Alberti, qui codifia les expériences de Brunelleschi et de ses contemporains, est en effet très marqué par des connotations juridiques : construction légitime, circonscription, assignation¹⁶. Trois siècles plus tard, chez Blaise Pascal, la perspective est envisagée comme modèle de considérations symboliques et morales : « *Ainsi des tableaux, vus de trop loin ou de trop près ; et il n'y a qu'un seul point indivisible qui soit le véritable lieu ; les autres sont trop près, trop loin ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ?* »¹⁷

Or, l'usage de la perspective a rarement été absolu, y compris à la Renaissance, dans ses visées unitaires, juridiques et symboliques. Il n'est qu'à songer à la perspective bifocale centralisée dans les bas-reliefs de Lorenzo Ghiberti sur la Porte du Paradis du Baptistère de Florence, au système bifocal latéralisé d'Uccello, à la perspective tournante ou convexe de Fouquet¹⁸, ou encore aux scènes représentées par Piero della Francesca qui, comme le rappelle Michèle Moutashar dans un entretien avec Rousse, sont « *construites sur la fragmentation et le dépli* »¹⁹. Faire l'expérience du dispositif de Rousse invalide une conception unitaire et univoque de la construction, d'autant qu'il laisse voir sa fabrique et ses découpes déstructurantes. Il en découle une appréhension mobile, d'ordre cinématographique, plus proche des opérations de découpe et de montage dans les actions, les photographies et les films de Gordon Matta-Clark que de l'unité des objets et de l'espace dans les mises en scènes minimalistes. Ces dernières insistent en effet sur une conception axiomatique de l'espace de production et de réalisation dans laquelle les objets unitaires s'inscrivent de façon pondérée et à l'échelle des lieux, quand les dispositifs de Rousse ne cessent de déjouer cette conception et d'intégrer des phénomènes de disruption spatio-temporelle tout en ayant, paradoxalement, leur origine dans le modèle le plus clôturant de la perception.

L'exposition publique de ses dispositifs par Rousse est récente. Rien ne les y destinait *a priori* puisqu'ils sont conçus par et pour la photographie, celle-ci étant depuis le milieu des années 1980 l'œuvre et l'objet de l'exposition. Les dispositifs n'existaient auparavant que le temps de leur construction et leur photographie. Aujourd'hui, l'enjeu est de proposer aux spectateurs une expérience plus intime de l'espace construit — au contraire de la mise à distance qu'implique le regard photographique — autant que de prévenir l'erreur consistant à penser que le travail se fait sur l'image manipulée, à l'ère de *Photoshop* et du « copier-coller » numérique, et non dans l'espace. Les deux photographies présentées à l'Agart et réalisées à partir du dispositif des Tanneries montrent, l'une, une première proposition qui consistait en une succession de carrés noirs dans un espace blanc (les plans du dispositif n'étaient pas encore découpés) et l'autre, l'espace bleu et découpé tel qu'on peut l'appréhender physiquement. Un autre décalage apparaît dans cette nouvelle re-présentation puisque la

figure de carrés alignés n'apparaît que dans la photographie. Plus encore, cette figure s'impose dans une vision plane et abstraite, en complète contradiction par rapport à la représentation de l'espace architectural alentour, au point de laisser d'abord accroire que nous sommes confrontés à un diptyque. Cette succession de décalages, depuis la conception d'une « *fiction architecturale construite* »²⁰ jusqu'à la planéité de la photographie, situe sur cette question de la photographie le travail de Rouse à l'opposé de la conception fonctionnelle et documentaire de ce médium chez Buren. Quand les *photos-souvenirs* de ce dernier insistent sur le caractère non professionnel de leur prise de vue et constituent la « *norme et règle de leur mémorisation* »²¹ et de leur indexation documentaire, l'image photographique de Rouse crée un véritable lieu qui n'est visible que par elle et n'est pas perceptible quand on est confronté au dispositif.

La démarche de Rouse se caractérise donc par une succession de transferts et de déplacements de la photographie vers l'espace et à nouveau vers la photographie qui, à chaque étape, engagent la question de la représentation et donc de l'exposition. Elle interroge aussi l'identité d'œuvres de ses dispositifs. Cette question n'est pas nouvelle : elle se posait déjà il y a presque un siècle quand Braque et Picasso ont créé leurs premières constructions spatiales puis leurs premiers collages en 1912. Les termes en étaient cependant distincts, puisque jamais ces deux artistes n'ont pris pour modèles de leurs tableaux leurs collages et constructions. Lorsque Picasso les photographiait dans ses ateliers, les clichés n'en devenaient pas pour autant des œuvres ni simplement des archives²². Dans l'économie globale du travail, ces photographies traduisaient une préoccupation de l'exposition dans un contexte de production autant qu'une recherche de distance — la prise de vue permettant de mieux saisir les nouvelles qualités spatiales et figurales produites par les collages et constructions dans leurs différences d'avec l'espace du tableau. L'introduction d'appareils comme médiations techniques et sensibles de la représentation, qui connaîtra au Bauhaus une

grande fortune dans les ateliers de Laszlo Moholy-Nagy²³, complète la notion de « machine à voir » que Jean Paulhan proposa pour définir les papiers collés cubistes : « *Les papiers collés ne sont pas précisément des tableaux. Ce sont avant tout des machines à voir (comme l'étaient l'appareil à perspective de Brunelleschi, la vitre et la tringle d'Albrecht Dürer, et toutes les chambres claires.* »²⁴

Les temps du lieu

Cette question des médiations, des transferts et des machines à voir est aussi une préoccupation majeure de l'œuvre de **Christian Bonnefoi**. En témoignent, dans le long entretien qu'il eut en 1979 avec Yve-Alain Bois et Jean Clay dans la revue *Macula*, ses analyses approfondies des collages et constructions cubistes et de leurs photographies dans les ateliers de Picasso, des déplacements entre peinture, sculpture cinétique, photographie, film et photogramme chez Moholy-Nagy, des dispositifs de « contre-projection » (peinture, écran, cinéma) dans l'architecture de Robert Mallet-Stevens, des creux et des strates de l'image et de l'espace chez Brunelleschi et Louis I. Kahn²⁵. Bonnefoi n'a en effet eu de cesse, depuis ses débuts, de questionner et d'intégrer dans sa pratique des enjeux esthétiques partagés par différents médiums sur un mode qui ne tient pas de l'affolement de leurs identités plastiques ou symboliques mais de la méditation technique des conditions de production du visible et de constitution de l'acte de voir. Si sa peinture ne joue d'aucun effet photographique (au contraire des œuvres de Gerhard Richter) ou architectural (au contraire du minimalisme), les quatre tableaux réalisés pour les portails latéraux du bâtiment principal des Tanneries inventent et atteignent un point remarquable d'équilibre entre peinture, procédure et image, entre écran, volume et spatialité. Par ailleurs, ces œuvres manifestent une hétérogénéité constitutive de strates et de tracés divisés et médiatisés qui renvoie

à une dimension cinématographique.

Seulement, à la différence du dispositif-cinéma qui suppose, dans sa fabrique, un montage et, dans sa diffusion, un déroulement d'images et de séquences successives — dont on a pu voir que ceci constituait pour partie l'expérience du dispositif de Rousse, sur le mode d'un travelling du regard autour de celui-ci —, les tableaux de Bonnefoi maintiennent dans leur plan la mémoire de leur production à la forme. Le temps de ces œuvres est donc complexe car si toutes les strates et opérations de montage semblent se donner d'un coup, dans l'unité du plan, celui-ci est une condensation de temps et de vitesses d'inscriptions, de formes et de surfaces multiples²⁶. Ce qui est mis en cause ici est, comme l'a pointé Yve-Alain Bois, l'indicialité supposée du geste dont Jacques Lacan traduisait ainsi les conséquences théoriques : « *N'oublions pas que la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement. Nous nous trouvons là devant quelque chose qui donne un sens nouveau et différent au terme de régression — nous nous trouvons devant l'élément moteur au sens de réponse, en tant qu'il engendre, en arrière, son propre stimulus. C'est là ce par quoi la temporalité originale par où se situe comme distincte la relation à l'autre est ici, dans la dimension scopique, celle de l'instant terminal* »²⁷. Au contraire, la peinture de Bonnefoi déconstruit cette « *présence perpétuée du geste dans la toile* » et la vision classique d'une remontée que « *l'instant terminal (...) ordonne en arrière au geste qui l'a engendré* »²⁸.

Ceci est dû aux processus de production à la forme mis en place par l'artiste. Ses tableaux sont en effet constitués à partir de prélèvements par décollements-encollements sur une toile de tartatane²⁹ de tracés préalablement réalisés sur des supports matriciels en plastique. Ces supports peuvent être multiples ou uniques pour chaque tableau, mais dans les deux cas le plan constitué *in fine*, émaillé d'arrachements et percé de jours,

contient des parcelles de peinture hétérogènes et divisées. Comme l'écrit Bois, Bonnefoi « opère toujours dans l'après-coup et la temporalité élastique qu'implique son travail (l'écrasement des antériorités dans les court-circuits que produit la juxtaposition des atomes) est plus proche de celle de la mémoire que de celle, linéaire, de la description de son procès »³⁰. Face aux tableaux, il est par conséquent impossible de remonter le fil du processus de création. Il y demeure une part d'énigme malgré la visibilité des opérations de décollement et des strates qui, parfois, se confondent dans l'épaisseur *infra-mince* du plan. Malgré, aussi, l'intuition que les quatre œuvres exposées aux Tanneries ont vécu chacune, au cours de leur production, des opérations de renversement tête-bêche, voire de retournements recto-verso. Tout ceci combiné renforce l'idée d'une conception et d'une appréhension des œuvres autant — et si ce n'est plus — temporelle que spatiale, par l'artiste puis par les regardeurs.

Aussi est-il intéressant d'écouter Bonnefoi expliquer son approche du concept de tableau, qui se singularise par rapport à ses traditionnelles définitions objectives (sous le tableau, la table comme fond étymologique et matériel), spatiales (un plan délimité) et symboliques (une portion délimitée d'espace de représentation) : « Atteindre la surface, le plan de la toile, ne passe pas seulement par le dépôt, mais dans la provenance, dans le fait que la toile, pour devenir tableau, ne cesse de penser son derrière, son devant. Le tableau est une sorte d'équilibre entre un non-fond et un avant infini, et la conjonction des deux à un certain moment. Ce n'est pas un espace de coïncidence, je dis bien que c'est un moment. Je crois que le tableau se manifeste dans la temporalité et non dans l'espace. La maîtrise et la saisie de l'espace est fondamentale pour qu'il y ait argument au tableau, mais le tableau n'existe que dans sa libération temporelle. C'est pourquoi je dis qu'en une certaine mesure le tableau n'existe pas. C'est l'objet par excellence, et en même temps il n'existe pas car il n'a

lieu que dans son dégagement »³¹. Le tableau est pour Bonnefoi synonyme d'un lieu qui se constitue pour l'essentiel dans le temps, un lieu qui, comme le suggère Yve-Alain Bois, se conjugue au futur antérieur, mais aussi au participe présent de la *provenance*. Se noue là une dialectique de la proximité (participe présent) et de la distance (futur antérieur) dans la position double d'opérateur et de spectateur qu'occupe le peintre. Pour Bonnefoi, il s'agit précisément de la « leçon » qu'il a tirée des mutations techniques provoquées par l'introduction des appareils de reproduction dans la société — mutations ressaisies, formalisées et exposées dans les ateliers et les œuvres des avant-gardes : « à la différence de l'artisanat, où le geste constituait le liant des opérations, la machine, elle, enfonce, lamine... par rythmes successifs. Par conséquent elle inaugure à la fin de la chaîne de morcellement une pratique de l'assemblage dont la reprise artistique dans les années 1910-1930 est le collage et le montage. (...) Mais la question d'une libération de l'outillage se pose simultanément pour l'artiste à cette époque, comme en témoignent les écrits de Benjamin : au lieu de séparer, de distendre spatialement le rapport de l'homme à son produit (la parcellarisation du travail), et sans le ramener à une proximité (à une intimité) comme dans l'artisanat, le principe de « reproductibilité technique » permet une libération de l'outillage, l'opérateur (et non plus le constructeur) pénètre profondément dans le tissu des faits »³².

Les post-minimalistes américains, influencés par les médiations photographiques et filmiques des processus de création de Pollock et fascinés par une forme de célébration de la machine, avaient valorisé des processus répétitifs et mécaniques sous le regard enregistreur de la caméra (Richard Serra, Bruce Nauman). Bonnefoi opère, lui, une libération symbolique des mythes du geste et de l'outil, ainsi qu'une conversion tout aussi symbolique des appareils (nul enregistrement extérieur mais l'intériorisation procédurale du montage comme opération sur et dans le plan,

comme mode de structuration du visible et, par conséquent, d'exposition) qui lui permettent de se tenir à la fois au plus près des faits plastiques et à distance, comme premier spectateur de ses œuvres. L'exposition d'Amilly amène toutefois un autre niveau de problématique, puisqu'il s'est agi de créer des œuvres qui s'inscrivent dans quatre des grandes portes du bâtiment. Bien que translucides, ces tableaux ne fonctionnent pas comme des vitraux. Au contraire d'un vitrail où tout est, par technique et par effet, donné en même temps — couleur, lumière, image —, ces tableaux utilisent la lumière comme un élément constitutif qui accentue la visibilité des strates contenues dans l'infime épaisseur du plan. Par ailleurs, la matité des teintes absorbe ou contient en grande partie l'action de la lumière, ce qui distingue paradoxalement ces tableaux de ceux de la série *PL* qui produisaient un « effet vitrail » bien qu'exposés sur un mur.

La question majeure du mode d'exposition de ses œuvres est chez Bonnefoi indissociable des constants allers-retours entre tableaux, collages sur papiers et collages muraux. À l'Agart, un collage mural intitulé *Dos à la ligne jaune* (2005) oppose un fort contraste aux tableaux abstraits des Tanneries. La figure y occupe une place importante, du fait de sa référence aux bas-reliefs de Matisse (les quatre *Dos* réalisés entre 1909 et 1930) qui représentent un nu sans face pris dans un fond rectangulaire dont le statut est ambigu car il est à la fois lieu d'origine et de rétention de la figure. Il en résulte un sentiment d'opacité et d'écrasement des couches, renforcé par la proximité tactile du collage, qui confine à l'expérience que l'on peut avoir d'une sculpture. Opacité et écrasement distinguent ce collage de la translucidité et de la réversibilité du recto et du verso dans les tableaux, lesquels semblent condenser en un plan et un point de vue le tour complet de la vision sur elle-même.

Cette condensation de la vision et du volume distinguerait, selon Luc Richir se référant à Benvenuto Cellini, le tableau de la sculpture, laquelle se « refuse à la vision simultanée des aspects,

des plans, des faces et des profils dont l'œuvre se compose »³³, comme l'expose la *Tête* que Vincent Barré a installée à la pointe de la presqu'île des Tanneries. La dialectique de l'envers et de l'endroit, l'impossibilité de saisir globalement et simultanément le recto et le verso du corps opaque de la sculpture y sont particulièrement à l'œuvre. Vue depuis la terrasse du bâtiment, cette œuvre procure une sensation de volume puissant. S'approchant, le spectateur constate qu'il s'agit en réalité d'une sculpture « plate », simple plaque d'acier dressée, dont le contour et les découpes tendues jouent, à la suite de celles de Arp, Lardera ou Kelly, de correspondances avec l'environnement paysager et l'élément végétal. Tournant autour de l'œuvre, le regard est confronté tantôt à un espace contenu par le creux de la pliure du métal, mais troué sur le paysage et l'architecture, tantôt sur un angle obtus et aveugle qui ne laisse rien deviner de la face cachée. Quant aux *Infinity* de Richard Deacon, qui exposent de manière ostentatoire l'une de leurs faces à la lumière du soleil, elles semblent vouloir occulter un envers qui n'a pourtant rien d'une « vue » secondaire.

Cette problématique de la visibilité simultanée ou non de l'envers et de l'endroit est présente chez les quatre artistes car centrale à la question de la fabrique et de l'exposition de l'œuvre. Elle prend, chez Bonnefoi, différentes formes : dimension volumétrique et translucide du tableau, écrasement et opacité des strates dans un plan redoublant le mur dans le *Dos à la ligne jaune*, ou plan translucide se découpant telle une figure abstraite sur un fond mural avec lequel jouent les *Babel mur* (2007) exposés à l'Agart.

Au creux du lieu

L'une des préoccupations récurrentes de **Vincent Barré** est la recherche d'une inscription de la sculpture dans des espaces propices à une relation de proximité avec le public. D'où la fréquence, parmi les sites choisis pour y implanter des sculptures ou réaliser des interventions architectoniques, d'espaces que l'on

peut qualifier de « pratiques », liés à un usage d'ordre social : jardins publics, places, bâtiments. Plusieurs réalisations, à Amilly et ailleurs, en témoignent — des portails, un groupe commémoratif. Cette approche caractérise, à l'Agart, les *Étuis*, sculptures suspendues au mur dans un vis-à-vis intime avec le spectateur, ou l'installation sur le site des Tanneries du *Chemin d'eau* et des *Sœurs* qui accueillent le visiteur à l'approche du bâtiment principal. Sans doute ce souci trouve-t-il son origine dans la formation initiale d'architecte de Barré, qui l'a conduit à fréquenter au début des années 1970 l'atelier de Louis I. Kahn puis à s'associer, de 1972 à 1982, avec l'architecte Patrick Berger, avant de se consacrer pleinement à la sculpture — sans pour autant se désintéresser des problématiques architecturales, urbaines et paysagères, ce que traduit aujourd'hui son implication au sein du programme urbain d'Amilly.

Cette activité d'architecte n'est pas étrangère à la singularité que présente son travail au regard des trois autres démarches exposées ici : en effet, son œuvre s'en démarque par une forte charge anthropologique. Barré en a lui-même situé la source : *« J'avais beaucoup voyagé et rencontré de ce fait de nombreux témoignages de l'expression humaine dans le domaine de l'esthétique. Cela signifiait que j'avais eu le souci d'associer systématiquement les œuvres découvertes aux sites qui les accueillait, aux cultures qui les avaient produites, aux fonctions qu'elles étaient censées avoir. Cela concernait également le XXe siècle, dans la mesure où mes voyages aux Etats-Unis m'avaient fait comprendre à quel point les sculptures monumentales avaient su intelligemment dialoguer avec l'architecture très affirmée de certains bâtiments, comment les artistes minimalistes avaient placé le sentiment de l'espace au sein de leurs expériences. »*³⁴

Le film *Mètis* (co-réalisé avec Pierre Creton en 2007) présenté à l'Agart fait écho à cet intérêt pour les sites et les cultures associés aux œuvres. Ce récit de voyages aux accents initiatiques fait succéder des passages d'une discussion entre Barré et Deacon, des séances de travail dans l'atelier ou la fonderie, et des séquences montrant une procession en marche, ou encore des

plans fixes de chapiteaux cisterciens et des vues d'un temple grec solitaire.

La sculpture de Barré ne se départit pas, surtout dans les œuvres de dimensions modestes, de références fortes à l'objet artisanal, utilitaire ou rituel. Et c'est précisément la *mètis* — vocable grec signifiant « intelligence rusée », rassemblant les idées d'intuition, de débrouillardise et de prudence avisée, de savoir-faire et de « métier » du chasseur, de l'artisan, de l'artiste — qui relie si étroitement la sculpture de Barré au corps. L'artiste évoque son intérêt envers le « savoir-faire et la forme d'intelligence rusée des métiers ». Comme l'artisan, pour Barré « l'artiste est immergé dans des pratiques — par sa « connivence avec le réel » (matières, gestes, sensations). Il avance avec astuce, réflexion, préméditation, vers un but qui se définit alors qu'il progresse, et que l'autre ne peut voir. » Mais cette *mètis* est constamment déplacée au sein de la pratique artistique : « au lieu du savoir-faire linéaire et ordonné, de l'intelligence déductive de l'artisan pour lequel une succession de tâches logiques doivent être exécutées dans le bon ordre, l'action de l'artiste implique de chercher toujours son point d'entrée, d'inventer ses propres raccourcis. »³⁵

La relation de la sculpture à l'objet chez Barré est évidemment fort éloignée, tant sur le plan formel qu'historique et conceptuel, de celle qui sous-tend les démarches héritées du Nouveau Réalisme et du Pop art — lesquelles pratiquent l'appropriation, le détournement et le « rechargement » du ready-made³⁶ ou multiplient les simulacres de produits issus de la consommation de masse³⁷. Elle relève aussi d'un registre différent de celui des « objets spécifiques » minimalistes qualifiés dès le milieu des années 1960 — dans une visée dépréciative — de « *Good Design* » par le critique américain Clement Greenberg³⁸. Ces œuvres s'écartaient en effet du dogme de la spécificité des médiums cher au formaliste, notamment par l'intégration de nouveaux matériaux et modes de conception et de production — en particulier le développement sériel — empruntés à l'industrie des biens de

consommation et du design³⁹.

Chez Barré, en particulier dans les *Étuis*, la relation à l'objet repose sur un souci de transmettre la sensation de tactilité, du sculpteur à l'adresse du spectateur. L'appel de la main est suscité chez ce dernier par les dimensions modestes des pièces, leur proximité avec des ustensiles domestiques (pot, cuillère, crochet), des accessoires (sabot, carquois), des objets cérémoniels ou ornements du corps (masque, étui pénien). Lors de leur mise en place, les interrogations portant sur leur orientation et leur positionnement au mur se sont d'ailleurs résolues par leur manipulation — mises à l'épreuve conjointes de la gravité et du regard. Si la tactilité est essentielle à l'appréhension de ces œuvres, tout comme l'est le déplacement du spectateur pour en saisir la succession des multiples aspects, la place et le rôle du corps dans leur élaboration ne l'est pas moins : « *La sculpture, écrivait Georg Simmel, ne dispose que du corps* »⁴⁰. « *Ma sculpture, semble répondre Barré, est le prétexte à mettre en scène une émergence qui ne serait pas légère et mobile mais lente, ouvrageuse (...), j'ai besoin de cette lenteur et de cette maladresse. Il y a presque une composante physique, corporelle dans cette difficulté, ce besoin que les choses me résistent et me confrontent.* »⁴¹

L'approche tactile est au cœur du processus de réalisation des *Étuis*, élaborés à partir d'un travail du plan — plaque d'argile ou feuille de cire — courbé, enroulé, plié, façonné. Ces opérations occasionnent des passages, ruptures, correspondances entre l'envers et l'endroit — rappelant la conception « sphérique » de l'espace pictural des tableaux de Bonnefoi. Manipulée par Barré, la cire se réchauffe, devient malléable et conserve les empreintes qui parfois s'organisent en zones visuelles et tactiles d'une sensualité contrastant avec une tonalité volontairement rude. Celui-ci est accentué par le transfert des modèles dans le bronze étamé ou la fonte de fer, qui les distancie de l'aspect performatif de leur réalisation : « *Le sujet était au bout de ma main, (...) le sujet*

était aussi bien mes doigts que ma paume. Entre ma paume et ce qu'elle contient, il s'est passé des relations du « touchant au touché » qui outrepassent l'invisible séparation de ce qui limite. »⁴²

Cette importance du toucher a été soulignée par Karim Ghaddab, qui l'a rapprochée du processus de transfert de pouvoir des amulettes païennes ou chrétiennes opérant par contact avec la peau. Il va même plus loin : « L'une des fonctions premières de la sculpture serait ainsi de préserver la présence corporelle d'un défunt, ce qui est bien autre chose que d'en conserver simplement une image ; La présence corporelle, cela signifie le volume, le contact, la densité, toutes choses qui font que cette effigie peut tenir lieu du disparu, c'est-à-dire soit à même d'occuper pleinement sa place. »⁴³ On peut parler, au sujet des sculptures de Barré, dont l'anthropomorphisme est pleinement assumé, de « présences »⁴⁴, dans un sens similaire à celui dont Tony Smith qualifiait en 1966 ses sculptures proto-minimales. C'est précisément cet effet de présence que Michael Fried a décelé — et dénoncé — dans les œuvres minimalistes. Celui-ci reposerait essentiellement sur l'intégrité et l'unicité de la forme perçue simultanément, dans ces œuvres, comme une enveloppe et comme un intérieur — ou, selon la formulation un brin perfide de Fried, sur le fait que « les œuvres de Judd et Morris seraient creuses »⁴⁵. Surtout, l'effet de présence propre aux œuvres minimalistes est tributaire des circonstances de leur « rencontre » avec le spectateur, ce qui impose de maîtriser les données environnementales immédiates de l'œuvre — en premier lieu, le cadre architectural de la galerie ou du musée. Les exemples ne manquent pas : lors de l'exposition *Primary structures* en 1966, le décor néo-gothique d'une des salles du Jewish Museum, où étaient exposées des sculptures de Sol LeWitt et Walter De Maria, fut escamoté derrière des rideaux tendus afin de ne pas perturber l'effet produit par les œuvres⁴⁶. En 1967, Judd a décrit très précisément le type d'espace requis par ses œuvres dans sa définition du musée idéal⁴⁷, avant de mettre en pratique ses

principes, d'abord dans son loft new-yorkais, puis en aménageant d'anciens baraquements militaires à Marfa (Texas) à partir de 1974. Dès 1976, Brian O'Doherty⁴⁸ a montré comment l'élaboration du « cube blanc » *a priori* neutre et prisé par les minimalistes, était liée à un contexte historique, social et économique spécifique, et en quoi cet espace se révélait déterminant dans l'appréciation esthétique des objets qui y étaient exposés.

Les sculptures de Barré, en revanche, ne présupposent pas un espace d'exposition préalablement « neutralisé » : au contraire, on a vu qu'il cherchait constamment à placer ses œuvres sur le chemin ou à portée de main. La présence de ces sculptures n'est pas liée à un espace « scénique », mais davantage à leur individualisation au regard de la production en série qu'autorise le moulage et la fonte. Si l'on peut aisément distinguer des ensembles ou des familles de sculptures, Barré n'a en effet pas recours à la multiplication des tirages d'une même pièce, préférant travailler à creux-perdu. L'idée de multiple est, en quelque sorte, présente dans l'œuvre unique jouant des différences, par exemple, d'un module de base répété — le « tambour » de *l'Anneau*, ou l'« écaille » du *Chemin d'eau*. Comme dans les *Sœurs* ou *l'Outre*, la référence y est constante à l'enveloppe, la coquille, la gangue, la matrice. Cette caractéristique essentielle dans la relation de ces œuvres au corps, leur confère une forte unité organique, génère une tension de l'espace qu'elles enveloppent. Une ou plusieurs ouvertures dévoilent leur « noyau » — en l'occurrence un vide, un creux autour et à partir duquel elles sont conçues, et qui établit un lien nouveau avec le corps : *« Mes sculptures sont corporelles.(...) Et pensant à la fragilité ou à la vie de ce corps imaginé, je peux penser à la fragilité et à la vie du corps de l'autre. Donc cela me met dans une certaine empathie avec d'autres corps de désir et d'autres corps de souffrance, et d'autres corps qui vont se brûler dans le temps. Voilà, c'est ma réponse au vide, aujourd'hui. En*

*tout cas, ce n'est pas la divinité qui est au centre. Et j'ai le sentiment que l'acte de circuler autour du centre inconnu et mobile, ou du vide, me maintient — comme artiste, comme sculpteur. »*⁴⁹

S'il a exprimé son admiration pour la capacité d'un sculpteur comme Richard Serra à exploiter la masse (dans des sculptures forgées, c'est-à-dire *pleines*), Barré éprouve une certaine défiance envers une sculpture en bronze (donc creuse) qui se donnerait comme un « plein ». Cette attitude le rapproche en réalité d'un des principaux mots d'ordre de Serra, hérité de l'enseignement de son maître Josef Albers : « *respecter les propriétés intrinsèques du matériau* ». La sculpture en bronze implique le creux : les œuvres de Barré révèlent cette donnée essentielle de leur fabrique — le creux révélé constitue leur matrice. Il relie, à différentes échelles, l'espace enveloppé par la coque de métal et celui où la sculpture prend place : connexion avec l'espace public (architectural, urbain ou naturel) pour les pièces de dimensions importantes ; intimité de la relation avec la main pour les plus modestes.

Le lieu des sculptures de Barré serait ainsi recelé, davantage que dans la matière qui les constitue, dans la part d'invisible qu'elles comportent — qu'il s'agisse du vide ouvert par la pliure d'une plaque d'acier ; autour duquel elles enroulent leurs plans et facettes ; qui se devine à travers une fissure ou un orifice. C'est cet envers constamment présent et actif bien qu'invisible — c'est ce dos que la sculpture, de quelque point de vue qu'on la regarde, dérobe à la vision⁵⁰.

Condensation et fluidité du lieu

Si l'opacité du corps de la sculpture semble être une donnée persistante de son histoire, l'une des ruptures les plus significatives depuis la fin du XIX^{ème} siècle et les recherches de Rodin sur les *Bourgeois de Calais* est la suppression du socle. Cet élément assurait simultanément le lien symbolique entre la sculpture

monumentale et l'espace architectural ou urbain dans lequel elle s'inscrivait, et la séparation entre l'espace physique du spectateur et l'espace conventionnel de la représentation. Amorcée par Rodin, radicalisée par Brancusi et reprise en charge par les minimalistes, cette suppression du socle, ou son intégration à la sculpture, a rompu ce lien symbolique et amorcé la fin de la sculpture monumentale et commémorative, en même temps qu'elle a placé la sculpture dans l'espace comportemental du spectateur et instauré des relations nouvelles de la sculpture au site dans lequel elle s'inscrivait.

Prenant acte de cette évolution, les deux ensembles de sculptures que **Richard Deacon** présente à l'Agart et aux Tanneries réintègrent des éléments qui peuvent être compris comme des supports ou des socles. Pour autant, ces œuvres ne restaurent pas l'ordre passé des relations de la sculpture monumentale à un site ou une histoire, pas plus qu'elle ne visent à produire une séparation entre les conventions de la représentation et les circonstances de l'expérience. Elles participent plutôt d'un renouvellement critique des interrogations portant sur le socle ou ce qui en fait fonction, en explorant les possibilités d'intégration des dispositifs de mise en vue des œuvres, et les conséquences sur les relations que l'œuvre entretient avec son environnement naturel ou architectural, et avec son public.

Les petites sculptures de la série *One more for the road* (2007) présentées à l'Agart se singularisent par l'écart délibérément exagéré entre un élément pouvant être compris comme un socle — un fort support mural métallique — et ce qu'il soutient et présente : de petits polyèdres complexes, d'une matière incertaine, couleur mastic. La hauteur et le positionnement en ressaut par rapport au mur placent ces menus objets directement sous le regard. Ils s'offrent ainsi à une observation rapprochée et détaillée, une vision « de près », associée depuis le XIX^{ème} siècle et notamment les théories d'Hildebrand⁵¹, à une perception parcellaire de la forme, mais attentive aux qualités tactiles de la surface. Les facettes, nombreuses, sont striées par l'outil qui les a usinées ; elles sont ponctuées de minuscules bulles témoignant d'une phase antérieure de moulage et de tirage. Elles portent la mémoire distanciée et ironique de la performance que l'artiste pratiquait et concevait, dans les années 1970, comme une action avec et sur les matériaux, avant de rapidement préférer que ce

soit un objet fabriqué, plutôt que l'artiste agissant, qui se présente au spectateur. Dans la série *One more for the road*, les actions, gestes et opérations requis par la fabrication ne jouent d'aucune forme d'expressionnisme ou d'héroïsme : ils passent par la médiation de la reproduction (par le moulage) et l'outil mécanique, et s'appliquent à des objets ni monumentaux, ni spectaculaires, ni précieux.

L'insistance du sculpteur sur les conditions de l'expérience — de l'artiste face au « faire », du spectateur confronté au « voir » — s'accompagne dans cette collection de sculptures miniatures de la référence très nette aux structures géologiques cristallines et constructions géométriques des mathématiciens, astronomes et artistes de la Renaissance. Dans un texte récent, Deacon évoquait en effet sa passion, depuis l'enfance, pour les nombres et le jeu infini de leur combinaison⁵². Mais loin de l'idéalisme néo-platonicien qui caractérisait les projections de Luca Pacioli ou Paolo Uccello, ces sculptures mettent davantage l'accent sur la perception et ses lacunes. Ni pure connaissance abstraite, ni transparence cristalline : chez Deacon au contraire les volumes sont opaques, réellement irréguliers bien que géométriques, et davantage issus de l'action empirique des découpes pratiquées sur le bloc initial (en argile) que d'une préconception visant à le saisir instantanément dans sa globalité. L'intérêt de Deacon pour les enjeux perceptifs se manifeste ici : c'est par le regard et le corps mobile du spectateur que le volume semble pouvoir être saisi, au moins partiellement. Ce caractère énigmatique de l'objet, sa forclusion semblent pouvoir évoquer, autant que les analogies formelles, le célèbre *Cube* sculpté par Giacometti en 1934 — la présentation de l'objet par le dispositif de support mural imaginé par Deacon plaçant quant à lui le spectateur dans une situation *a priori* comparable à celle de la figure ailée méditant, dans la gravure de Dürer intitulée *Melencolia I* (1514), devant un polyèdre rappelant ceux de Pacioli⁵³. Mais ici nulle mélancolie face à la vanité de la connaissance — le titre *One more for the road* (« Encore un pour la route ») évoque davantage la sagesse proverbiale des discussions de comptoir que les méditations métaphysiques des savants de la Renaissance ou la gravité du *Cube*, « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur »⁵⁴. À cette dérision contribuent les dimensions réduites des pièces, l'absence de qualités spectaculaires du matériau dans lequel elles sont moulées puis taillées et, enfin, l'irrésistible tentation d'associer ces

œuvres avec ces figurines modelées dans du savon, de la mie de pain, ou taillées dans des pommes de terre pour tromper l'ennui. L'interrogation — quotidienne, prosaïque, un rien pince-sans-rire — de Deacon sur son activité d'artiste rejoint ainsi celle de Peter Fischli et David Weiss qui, dans les nombreuses saynètes, modelées dans l'argile, de la série *Soudain cette vue d'ensemble* (1981-2007) associent avec jubilation l'anti-héroïsme de l'échelle de la représentation, un savoir-faire faussement élémentaire et l'humour burlesque de leurs titres.⁵⁵

L'échelle des trois sculptures installées par Deacon aux Tanneries rompt avec le rapport très direct de la main qui exécute et la proximité du regard sollicité dans *One more for the road*. Les contours organiques de ces œuvres, appartenant à la série *Infinity* s'opposent à l'orthogonalité de l'architecture, tout en instruisant un jeu complexe de rapports et de différences entre envers et endroit, surface et volume, sculpture plate et sculpture dressée, matité et reflet. Ces œuvres renouvellent l'expression de l'intérêt de Deacon envers leurs conditions de visibilité et leur mode d'exposition. D'autres œuvres appartenant à cette série occupent le mur auquel elles sont directement fixées (et font écho aux *Cloth pieces* de Tuttle et collages muraux de Bonnefoi), ou s'étalent sur le sol où elles sont simplement posées (telles les sculptures plates de Carl Andre). Ici les sculptures se dressent et paraissent vouloir porter à hauteur du regard des panneaux modulaires, ondulés et étincelants, qui ne sont pas sans rappeler une série de dessins exécutés à l'encre sur des photographies de paysages en 1998-1999 (*London n°4, Lisbon n°2*). Loin de n'être qu'une contingence, les structures tubulaires et réticulées qui supportent ces panneaux — qu'il serait réducteur de qualifier de « socles » — participent pleinement à l'organisation du visible au sein de ces pièces, en occasionnant un basculement à la diagonale de la face qui semble *a priori* privilégiée. Elles correspondent d'ailleurs à l'intégration, ou au changement de statut, d'une structure tubulaire employée dans une œuvre antérieure (*This is not a story*, 1992)⁵⁶, laquelle se présentait comme des courbes assemblées en un réseau ouvert et incliné sur le sol. Ces pseudo-socles fonctionnent, au fond, d'une façon tout à fait similaire aux châssis visibles, dans les tableaux de Bonnefoi, entre la toile de tarlatane et le mur, ou encore aux punaises fixant les collages de ce dernier au mur et occasionnant zones de plis et lignes de tensions dans la surface.

Comme pour *One more for the road*, mais à une échelle différente, les sculptures de la série *Infinity* sollicitent de constants allers et retours entre vision de loin autorisant la saisie globale de la pièce, et vision de près plus sensible aux caractéristiques tactiles, au lissé et au galbe des surfaces. L'inclinaison de ces plans ondulés a pour conséquence d'écarter, à distance, une confrontation de type spectateur-tableau : le plan de projection se dérobe — ce qu'accentue la réflexion parfois violente de la lumière du soleil obligeant le spectateur à se déplacer pour éviter l'éblouissement. Une fois cette distance « lointaine » franchie, l'inclinaison implique en revanche une distance relativement courte entre l'œuvre et le spectateur penché sur elle comme un lecteur sur un lutrin.

Dans l'examen plus précis et tactile rendu possible à cette faible distance, ces sculptures laissent apparaître la mise en œuvre de procédures complexes dérivées de l'industrie. Pour chaque module qui les compose, deux feuilles d'acier inoxydable sont soudées par leurs bords, ainsi que par des points qui traversent le plan dédoublé qu'elles forment. Deux soupapes temporairement fixées aux bords permettent le raccordement de cette forme plate mais néanmoins creuse à un circuit hydraulique. De l'eau ensuite injectée à haute pression à l'intérieur exerce une forte poussée sur les parois qui se gonflent ondulent et conservent cette forme, une fois l'eau vidangée et les soupapes ôtées. L'effet produit rappelle le capitonnage moelleux d'un canapé Chesterfield, dont l'interprétation métallique, d'une grande sensualité en dépit de la rigidité du matériau, joue des reflets que la lumière ne manque pas d'occasionner sur les reliefs et les creux obtenus.

Faisant écho aux préoccupations de Barré, le volume est produit, poussé depuis l'intérieur. Au creux des deux feuilles de métal jointes, l'eau injectée forme la matrice fluide de ces sculptures ; la face externe et visible est l'envers de ce moulage. Ce procédé traduit bien les préoccupations constantes de Deacon pour l'élément liquide, mouvant — l'air, l'eau, ou la chevelure de Marie Madeleine⁵⁷ — et les signes plastiques, mimétiques, conventionnels, abstraits, au moyen desquels le mouvement des corps et des ondes est retranscrit dans l'espace de la représentation. Rythmée de renflements et contractions, poussée depuis l'intérieur, tendue par ses bords, la surface des panneaux des *Infinity* est bien cette « surface de passage, et non de clôture » que Jean de Loisy décrivait dans *Art for Other people n°21* (1986)⁵⁸. Les trous circulaires préalablement découpés dans les

feuilles métalliques jouent un rôle complexe : mécanique, car ils permettent, grâce à une soudure supplémentaire, de raidir la pièce et d'empêcher qu'elle ne se vrille. Rythmique, car ils créent autant de points d'ancrage pour le regard circulant sur cette surface visuellement glissante. Syntaxique, car ils permettent en outre au regard de traverser le plan pour saisir, par bribes, le réseau tubulaire, conçu selon une structure polyédrique où l'on retrouve le registre formel des *One more for the road* et des récentes céramiques réalisées par Deacon.

N'obéissant à l'évidence pas à la logique de la taille ou du modelage, ni véritablement à celle de l'assemblage, les sculptures de Deacon sont à envisager comme des totalités quasi organiques, un peu comme les reliefs et concrétions de Hans Arp ou les objets spécifiques de Judd. Les qualités de complétude que ce dernier reconnaissait aux reliefs d'Arp, qui sont pourtant, matériellement parlant, des assemblages, semblent tout à fait pouvoir s'appliquer aux sculptures de Deacon : « *une bonne pièce est un tout qui n'a pas de parties distinctes. Les protubérances ne peuvent jamais être considérées comme des unités séparées, plus petites ; ce ne sont pas des unités secondaires. Cette absence d'éléments distincts vous contraint à voir la pièce comme un tout. La perception de l'ensemble domine les impressions produites par les parties qui le composent...* »⁵⁹

Cette complétude des sculptures de Deacon est manifeste dans leur capacité à intégrer les circonstances et artifices de mise en vue, sans pour autant que cette pensée du mode d'exposition n'enferme l'œuvre dans la clôture tautologique de la réversibilité du socle et de la sculpture, infiniment reconductible — et, de Vermeiren à Lavier, finalement bien inoffensive. Au contraire, cette totalisation de l'expérience esthétique intégrant la fabrique de l'œuvre et les modalités de son exposition l'enrichit et l'ouvre à l'infini d'un entretien avec l'énigme que ces œuvres constituent et qui, finalement, résiste au langage et le tient en échec — ou au moins à distance.

À quelle distance sommes-nous ?

L'analyse des œuvres des artistes réunis dans cette exposition met au jour un certain nombre de différences, d'écart singularisant

leurs pratiques respectives au regard de la question des modes d'exposition. Chez Deacon, le socle n'en est pas strictement un : tant sa forme que les jours qui le laissent entr'apercevoir dans le plan porté au regard montrent qu'il est intégré comme élément formel participant de la constitution d'une totalité œuvre. Il en découle un jeu distancié avec les conventions touchant aux limites des sculptures, leur mode d'exposition externe, fonctionnel et symbolique, étant intégré. Il en va différemment dans la construction de Rousse qui reprend un dispositif classique de la peinture, le *parergon*, en l'occurrence la représentation interne, mais construite en bordure, d'un élément architectural extérieur. L'ensemble fonctionne par ailleurs comme une machine à voir et à être vue depuis un point que restitue la photographie. Il est donc l'objet d'une double exposition qui ne limite toutefois pas l'expérience perceptive au seul point de vue photographique puisque, comme nous l'avons souligné, le dispositif ouvert suscite une appréhension architecturale et cinématographique. Quant aux sculptures de Barré, elles sont conçues comme des objets relativement clos qui, par leur nature d'enveloppes ou de coquilles, laissent visibles leurs « noyaux » — qui sont ici des creux. Le transfert dans le bronze des terres et des cires autonomise ces sculptures, sans pour autant que soit rompu le lien processuel unissant le corps-matrice et les modes et espaces d'exposition de ces œuvres. Ce lien est complexifié dans les œuvres de Bonnefoi par la division du geste et des surfaces depuis les matrices jusqu'aux plans des tableaux, par les renversements et retournements que ceux-ci vivent au cours de leur fabrique. Ces opérations participent d'une méditation du mode d'exposition, conçu comme interne et non externe aux œuvres au cours du processus physique et temporel de leur effectuation.

Au-delà de ces différences, toutes ces œuvres soulignent que les questions de la fabrique et du mode d'exposition sont indissociables. Cette considération n'est pas sans résonance avec

le souci benjaminien de définir l'aura, comme le traduit l'excellent exégète du philosophe, Bruno Tackels : « *Le processus par lequel l'homme joue et pose l'apparition de l'œuvre n'a pas lieu a posteriori. Il lui est absolument co-originaire. L'exposition n'est pas postérieure à l'œuvre, elle est condition de possibilité de sa production : en jouant, l'homme s'expose dans l'œuvre pour qu'elle advienne comme œuvre. L'exposabilité comme déclin de l'aura est constitutive de toute œuvre auratique* »⁶⁰. Ceci complique heureusement l'opposition réductrice entre valeur d'exposition et valeur culturelle née d'une lecture superficielle et idéologique de l'essai de Benjamin *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Une interprétation univoque qui a conduit soit à s'épouvanter d'une fin désastreuse de l'aura identifiée à l'unicité et à la trace laissée par le faire dans l'œuvre — en toute occultation de la question de l'exposition —, soit à célébrer la fin heureuse de la même aura en raison de la destruction de l'autorité de l'œuvre unique et de la sécularisation spatiale de l'art au travers de son exposition et de sa participation à la contingence — en toute occultation, cette fois, de la complexité des médiations à l'œuvre dans les œuvres⁶¹. Cette seconde voix, ou voie, a dominé les représentations les plus visibles de l'art ces dernières décennies, saluant la reproductibilité infinie des objets, des formes et des images et la mise à disposition des œuvres à l'égard des spectateurs, le tout porté par l'idée d'un rapport supposé plus démocratique, convivial et participatif aux œuvres. Une conséquence fut que le format « exposition » l'emporta dans le sens d'une surenchère spectaculaire des espaces des œuvres incluant les spectateurs, c'est-à-dire précisément ce que Benjamin critiquait en termes d'esthétisation des espaces publics et des dispositifs symboliques.

Signe fort de cette évolution, l'exposition *L'emprise du lieu*, sous le commissariat de Daniel Buren dans les caves du Domaine Pommery à Reims, indexe les propositions artistiques au lieu qu'elles valorisent. Cette *Expérience Pommery* souligne par-là même qu'une des

conséquences majeures de l'évolution expositionnelle du travail de l'art se traduit par son devenir-industriel, en adéquation avec des enjeux économiques et symboliques évidents⁶². Par ailleurs, les visiteurs sont soumis à une autre emprise : celle, techno-sensorielle de certains dispositifs qui provoquent par immersion un sentiment d'immédiation et de sublimation des sensations vécues grâce à l'efficacité des médiations technologiques. Dès 1990, Krauss pronostiquait l'exploitation spatiale et industrielle, par des artistes et des institutions culturelles, du format exposition et le développement de « *simulacres d'art* » propres à satisfaire l'attente d'émerveillement des « *sujets technologisés* » et stimulés comme dans un train fantôme ou une discothèque⁶³. L'aura fait ici retour sous son acception la plus kitsch, à savoir la magie et l'enchantement.

La question de l'aura est vraiment une planche conceptuelle savonneuse, d'autant qu'elle fait signe y compris dans les œuvres qui désirent écarter tout effet spectaculaire. Prenons le cas, déjà cité, de celles qui indexent des données architecturales des bâtiments dans lesquels elles s'inscrivent. En 1976, lors de *Rooms*, l'exposition inaugurale du centre d'art PS1 à New York, Gordon Matta-Clark procéda à des découpes dans les planchers et les plafonds, Michele Stuart réalisa des empreintes de murs par frottement et Lucio Pozzi accrocha des panneaux peints de façon bicolore là où les murs présentaient une division colorée similaire. Comme l'a écrit Krauss⁶⁴, chacun se proposa « *d'exacerber un aspect de la présence physique du bâtiment, et, par là même, d'y inscrire une trace périssable de la leur* ». La conséquence en fut que, « *dans chacun de ces travaux, c'est le bâtiment lui-même qui est pris pour un message qu'on peut présenter mais non coder* ». Elle en conclut : « *L'ambition est ici de capturer la présence du bâtiment, de trouver des stratégies pour le forcer à faire surface dans le champ du travail. Pourtant, au moment même où cette présence fait surface, elle contamine le travail d'un sens extraordinaire du temps passé. Produits par une cause physique, la trace, l'empreinte, l'indice sont des vestiges de cette cause qui n'est elle-même plus présente dans le signe donné. À la façon des traces, les travaux que je viens de décrire représentent le bâtiment à travers ce paradoxe qu'il est physiquement présent et pourtant éloigné dans le temps* ».

Nous sommes ici au plus près du « ça a été » de *La chambre claire* de Roland Barthes et d'une des définitions par Benjamin, de l'aura comme « *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* ». Ici, le

paradoxe réside dans le sentiment d'une capture de l'aura du lieu qui le place dans une perspective mémorielle (ça a été) alors que le bâtiment est là mais fait l'objet d'une virtualisation occasionnée par l'auratisation du site, ou plutôt de sa mémoire. Mise en perspective dans un contexte de spatialisation croissante de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique qui avait débuté avec le minimalisme, l'exposition *Rooms* témoignait déjà d'une place alternative qu'allaient occuper le *mémoriel* comme refuge « *après l'abandon du temporel* »⁶⁵ et les visions mélancoliques de l'art qui ressassent avec complaisance la perte sentimentale de ce qui a été détruit, de ce qui a eu lieu et a disparu ou subi le passage du temps. L'exposition *Fables du lieu*, qui se tint en 2001 au Fresnoy (Tourcoing) sous le commissariat de Georges Didi-Huberman, en est peut-être le manifeste. Y voisinaient des empreintes de cerveau de Giuseppe Penone, des *Fumées* de Claudio Parmiggiani, une *Souche* et des *Native Drawings* de Pascal Convert, des tableaux de Simon Hantaï ruinés par leurs médiations technologiques et des *Premières lueurs* de James Turrell, le tout dans une mise en scène spectaculaire qui rivalisait avec la haute nef de cet ancien dancing. Les œuvres exposées constituaient les vestiges auratiques des pratiques des artistes. Leur efficacité reposait sur la fétichisation de leur propre histoire, transformée pour l'occasion en *fable*.

Fabrique(s) du lieu ne participe pas de ce contexte dominant de spatialisation spectaculaire des œuvres et de l'expérience esthétique ni ne propose de refuge mélancolique. Le vaste espace abandonné des Tanneries aurait pu susciter de tels programmes de célébration de lui-même, ce qui n'est heureusement pas le cas. Le dispositif de Rousse qui, parmi toutes les œuvres exposées, entretient avec le bâtiment le plus de rapports, ne participe d'aucune poétique de la ruine puisqu'il manifeste un intérêt pour ce qui subsiste de l'intégrité de la structure et non pour sa dégradation. L'ambition de *Fabrique(s) du lieu* se situe donc à un tout autre endroit. Elle est de donner à voir et à penser la multiplicité des dimensions propres à ce qu'on appelle *œuvre*. Cette multiplicité se mesure à l'aune des médiations internes et externes d'œuvres où se jouent les rapports complexes de liens et de différés entre leurs processus techniques et modes d'apparition et d'exposition. Ce qu'il importe de penser, c'est l'œuvre comme travail, concrétion et excès de ses modes de

production du visible et de sa visibilité — c'est la multiplicité des dimensions que l'œuvre génère et expose. Comme nous l'avons pointé, ceci remet en cause la distinction trop facile entre œuvre et exposition, laquelle a conduit à extérioriser le mode d'exposition des œuvres au profit de la superstructure spatiale et symbolique, devenue pour nombre d'artistes le lieu même du travail, au risque d'une conformité institutionnelle et industrielle de l'art⁶⁶. Et si l'on tient à conserver la notion d'aura pour évoquer ce qui se singularise et s'unifie dans une œuvre, elle doit être détachée de ses connotations religieuses et magiques, lesquelles nimbent de nouveau l'art sur un mode kitsch⁶⁷, pour laisser la place à la question de l'œuvre comme énigme. L'énigme, c'est que les œuvres de Bonnefoi, Deacon, Barré et Rousse s'offrent comme des complétudes provisoires et ouvertes, comme des totalisations incomplètes. Contre le simulacre d'ouverture synonyme de disponibilité aux spectateurs dans les installations immersives ou participatives, ces artistes maintiennent l'ouverture temporelle autant que spatiale de l'œuvre comme excès. Leur liberté comme celle des spectateurs est à ce prix.

Les auteurs

Docteur en histoire de l'art contemporain, **Tristan Trémeau** enseigne l'histoire et les théories des arts et de l'exposition à l'Université de Paris 1-Sorbonne. Critique d'art, il a publié de nombreux essais dans des catalogues et articles dans des revues d'esthétique (*La Part de l'Œil*, *Journal of Visual Art Practice*, *Ligeia*, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*). Responsable des pages « publications » du magazine international *Contrast(e)*, il écrit régulièrement pour *Art 21* (Paris), *L'art même* (Bruxelles) et *ETC* (Montréal). Parmi les expositions dont il a été le commissaire : *Goya informe* au musée de Tourcoing (1999), *Entre excès et retrait* au Frac Nord-Pas-de-Calais à Dunkerque (1999), *Bruno Dumont-Bernard Guerbado* à L'H du Siècle à Valenciennes (2001) et à l'Agart à Amilly (2003), *La règle de l'arbitraire* à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles (2003), *L'art dans ses passages* à la l'Espace Pitch à Paris (2004).

Doctorant en histoire de l'art contemporain, **Cédric Loire** enseigne l'histoire de l'art à l'Université François Rabelais (Tours) et à Prép'art, école préparatoire aux écoles d'art (Paris). Critique d'art, il a collaboré à plusieurs magazines et revues (*Ddo* (Roubaix), *artpress*, *Les nouvelles de l'estampe* (Paris)). Chroniqueur au magazine *Archistorm* (Paris), il écrit régulièrement pour *Art 21* (Paris) et *L'art même* (Bruxelles). Il est l'auteur de deux études sur l'accueil des artistes en résidence, dans le Nord-Pas-de-Calais (2005) et en Alsace (2006), ainsi que de plusieurs essais parus dans des monographies (*François Andès, État de siège* (2005), *Catherine Melin « ...Artifices »* (2006), ou des catalogues d'expositions collectives (*La dimension cachée* (2007), *Orthodoxe-Hétérodoxe. Choisir sa ligne* (2007)). Il est commissaire invité à la Fondation Christian et Yvonne Zervos, Vézelay (été 2007).

¹ C'est dans un entretien avec Liza Bear, « Kunst bleibt Politik » paru dans *Avalanche* en décembre 1974, que Daniel Buren propose pour la première fois cette notion d'*in situ* à propos de son œuvre *Peinture-sculpture* présentée et décrochée lors de la *VI Guggenheim International Exhibition* à New York en 1971. Elle apparaît de façon systématique pour désigner ce type de travail à partir de 1976 dans les écrits et biographies de l'artiste. Cf. Jean-Marc Poinso, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco, Villeurbanne, Institut d'art contemporain & Art Édition, 1999, p.86.

² La *Große Berliner Kunstausstellung* était une manifestation qui réunissait les principaux artistes et groupes d'artistes allemands et étrangers résidant à Berlin. Chacun avait à disposition un espace semblable dans lequel la majorité des artistes procédaient à un accrochage traditionnel de leurs œuvres (tableaux, sculptures, dessins, gravures). En 1923, Lissitzky proposa une conception nouvelle de l'œuvre et de l'exposition en concevant l'*Espace Proun* dont les formes suprématistes combinées en reliefs picturaux et en aplats muraux suivaient et transformaient à la fois les données spatiales du « box » qui lui était imparti. Il est possible d'appréhender cette « œuvre-exposition » comme la première œuvre *in situ* au sens que lui a donné Buren dans les années 1970 : une œuvre conçue à partir de l'intégration des paramètres

physiques et symboliques du lieu et du temps de son exposition. Lors de la même exposition, le Hongrois Laszlo Péri proposa des reliefs en ciment peints dont l'échelle intégrait les conditions spécifiques d'exposition et le Hollandais Théo van Doesburg réalisa une peinture murale néoplastique et décorative qui, par définition, intégrait aussi le contexte. Cf. Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°29, automne 1989, pp. 57-79.

³ Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), in W.B. *Œuvres III*, Paris, Seuil, 2000.

⁴ Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, n°55, hiver 1990, pp. 3-22.

⁵ La « fin de la peinture » est notamment annoncée en 1923 par Nicolas Taraboukine dans « Du cheval et à la machine » (trad. fr. dans Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, T.1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987).

⁶ Dans son essai « De quelques objets spécifiques », l'artiste minimaliste Donald Judd signale bien ce mouvement d'excès de la peinture et du tableau sous la forme d'objets spécifiques, comme issues au sentiment d'épuisement et de fin possible de la peinture (« Specific objects », *Arts Yearbook*, 8, New York, 1965, pp.74-82, trad. fr. in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong Éditeur, Paris 1991). Quant aux arts de la performance et de l'installation, leur fond de provenance est autant Dada qu'une interprétation de la démarche de Jackson Pollock comme peinture d'action destinée à excéder spatialement et temporellement l'œuvre d'art (Allan Kaprow, *Environments, Assemblages and Happenings*, New York, 1965).

⁷ Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », *October*, n°8, été 1979, trad. in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

⁸ Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *La musique avant toute chose* (ouvrage collectif), Paris, Le Tambourinaire, 1928, repris dans P.V., *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, pp.1284-1287.

⁹ Sur ce sujet, voir Brice Matthieussent, *Expositions. Pour Walter Benjamin*, Paris, Fourbis, 1994 et Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁰ Les Tanneries se trouvent sur le site de la vallée de l'Ouanne, classé en Zone Naturelle d'Intérêt Écologique, Faunistique et Floristique.

¹¹ Cf. Rosalind Krauss, « Note on the Index », *October*, n°3, printemps 1977, pp.68-81 et n°4, automne 1977, pp.58-67 (trad. Fr. « Notes sur l'index », in R.K., *L'originalité de l'avant-garde*, op. cit., pp. 65-91).

¹² Cette notion de hors-d'œuvre existe dans le lexique architectural. Elle peut désigner, par exemple, un escalier hors-d'œuvre, à la fois lié au bâtiment, mais structurellement indépendant.

¹³ Cf. Jacques Derrida, « Parergon », in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 et Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

¹⁴ L'architecte Brunelleschi, face au Baptistère de Florence, a percé un trou dans sa *tavoletta* à l'endroit du point de fuite puis l'a retournée et placé un miroir, entre le tableau et le bâtiment, réfléchissant la peinture afin de vérifier l'adéquation de la représentation picturale avec la réalité perçue du baptistère. Cf. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

¹⁵ Cf. Daniel Dezeuze, « Notes de carnets », in *Textes et notes 1967-1988*, Paris, énsb-a, « Écrits d'artistes », 1991.

¹⁶ Leon Battista Alberti, *De la peinture / De pictura* (1435), trad. Fr. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1993.

¹⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, 381-21. Garnier-Flammarion, Paris 1976 (p. 155).

¹⁸ À propos de ces différents systèmes, cf. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, en particulier le chapitre 3 « La peinture comme pensée non verbale », Denoël, Paris 2004.

¹⁹ « Entretien entre Georges Rousse et Michèle Moutashar », in *Georges Rousse, Arles*, éditions

Actes Sud et Musée Réattu, 2006.

²⁰ Ibid.

²¹ Norbert Hillaire, « Modes de l'œuvre et modes du lieu », in N.H. et Anne-Marie Charbonneaux (sous la direction de), *CŒuvre et lieu. Essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002, p.105.

²² Anne Baldassari, *Picasso photographe 1901-1916*, Paris, RMN, 1992.

²³ Pour une mise en perspective historique et théorique de cette question, voir le dossier « Maquettes, prototypes et machines à voir » (auteurs : Marie-Ange Brayer et Tristan Trémeau), *L'art même* n°33, Bruxelles, 2006.

²⁴ Jean Paulhan, « L'espace cubiste ou le papier collé », *L'Arc*, n°10, Aix-en-Provence, printemps 1960, repris dans J.P., *La peinture cubiste*, Paris, Gallimard, p.130.

²⁵ « Sur l'apparition du visible » (entretien avec Yve-Alain Bois et Jean Clay), *Macula*, n°5/6, 1979, pp. 194-228, repris dans Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art (1974-1981)*, Bruxelles, La Part de l'œil, « Diptyque », 1997, pp.159-217.

²⁶ Notons qu'un ensemble de collages de Bonnefoi a été exposé au Centre Georges Pompidou en 2005 dans le cadre de l'exposition *Comme le rêve, le dessin*, dont le propos était, notamment, de questionner et de confronter la temporalité filmique et graphique (commissariat Philippe-Alain Michaud).

²⁷ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire Livre XI)*, Paris, Le Seuil, 1973, pp.104-105.

²⁸ Yve-Alain Bois, « Le futur antérieur. Sur une toile de Christian Bonnefoi », *Macula*, op. cit., pp.229-233, repris dans C.B., *Écrits sur l'art*, op. cit., p.262.

²⁹ La tarlatane est remplacée par du nylon aux Tanneries pour des raisons de tenue et de préservation des œuvres dans un contexte exposé aux aléas climatiques.

³⁰ « Le futur antérieur », cf. *supra*.

³¹ Entretien avec Tristan Trémeau (mai 1994), publié dans *Tableaux, la peinture n'est pas un genre*, Morlaix, musée des Jacobins, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Tourcoing, musée des Beaux-arts, 1999, pp.75-76.

³² Christian Bonnefoi, « Louis Kahn et le minimalisme », *Corda*, « Architecture-arts plastiques », Paris, Direction Générale de l'Architecture, 1979, pp.190-232, repris dans C.B., *Écrits sur l'art*, op. cit., pp.140-141.

³³ Luc Richir, *Dieu, le corps, le volume — Essai sur la sculpture*, La part de l'œil, Bruxelles 2003.

³⁴ « C'est la sculpture qui me fait voir. Entretien avec Anne Tronche », *Corpus*, Paris 2001, p.18.

³⁵ « Choses inutiles. Avec Richard Deacon, dans l'atelier des Cinq Rois », janvier 2007.

³⁶ Cf. Judith Delfiner, « Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan. La réception de Dada à New York, 1945-1957 », *Cahiers du Mnam* n° 93, automne 2005 ; cf. également Cédric Loire et Tristan Trémeau, « Les mauvais autres. Renversements positifs de Dada », *Art 21* n°5, décembre 2005-janvier 2006.

³⁷ Cf. Annie Claustres, « La reproduction de l'objet au temps des masses. New York City, 1963-1966 », *Cahiers du Mnam* n°99, printemps 2007.

³⁸ Clement Greenberg, « Recentness of sculpture », in *American sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967. Reproduit in Gregory Battcock, *Minimal Art, a critical anthology*, University of California Press 1995, p.180-186.

³⁹ Cf. Cédric Loire, « De quelques effrangements spécifiques », *L'art même* n°30, Bruxelles, 1^{er} trimestre 2006.

⁴⁰ Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin (1911)*, Rivages Poche / Petite bibliothèque, Paris 1996, p.79.

⁴¹ « Choses inutiles », cf. *supra*.

⁴² « C'est la sculpture qui me fait voir », cf. *supra*, p.24.

⁴³ Karim Ghaddab, « D'un postmoderne autre (Vincent Barré, Oreste, Bouddha, Léonard et les

talibans) », in Vincent Barré, *Détour*, 2005.

⁴⁴ Tony Smith, cité par Michael Fried, « Art & objecthood », *Artforum*, juin 1967 (traduction in *Artstudio* n°6, automne 1987).

⁴⁵ « Art & objecthood », cf. *supra*.

⁴⁶ Cf. James Meyer, *Minimalism : art and polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven & London, 2001.

⁴⁷ En réponse à un questionnaire de Lawrence Alloway, *Art Yearbook*, 1967 (traduction in Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris 1991 p.29).

⁴⁸ Brian O'Doherty, « Inside the white cube : notes on the gallery space », (1^{ère} et 2^{nde} parties), *Artforum*, mars & avril 1976 ; et *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*, introduction par Thomas McEvilley, University of California Press, 2000.

⁴⁹ « Choses inutiles », cf. *supra*.

⁵⁰ Pour un abord de ces questions sous l'angle de la pensée théologique, psychanalytique et phénoménologique, cf. Luc Richir, *Dieu, le corps, le volume*, op.cit., ainsi que le compte-rendu de cet ouvrage par Cédric Loire dans *L'art même* n°20, 3^{ème} trimestre 2003.

⁵¹ Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, 1893. Traduction dans Roberto Salvini, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle*, Éditions Klincksieck, Paris 1988.

⁵² Richard Deacon, « Infinity », janvier 2007 (non publié).

⁵³ Cf. *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Gallimard, Paris 2006.

⁵⁴ Stéphane Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe ». À propos de l'œuvre de Giacometti, cf. Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, Macula, Paris 1993.

⁵⁵ Fischli & Weiss, *Fleurs & questions, une rétrospective*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, éditions Paris Musées, 2007.

⁵⁶ Cette œuvre est reproduite p.21 de la monographie consacrée à l'artiste parue aux éditions Phaidon en 1995, révisée et augmentée en 2000.

⁵⁷ À l'occasion de *Contrepoint : de la sculpture* (Musée du Louvre, 5 avril-25 juin 2007), Deacon a choisi d'exposer *Garden* (2007) aux côtés d'une sculpture en bois polychromé de Gregor Erhart représentant *Sainte Marie Madeleine*, datant du début du XVI^{ème} siècle.

⁵⁸ Jean de Loisy, in *Richard Deacon, Art for other people*, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, Villeneuve d'Ascq, 1992 p.12.

⁵⁹ Donald Judd, « Jean Arp », *Arts*, septembre 1963 ; reproduit in *Complete Writings, 1959-1975*, New York University Press, 1975.

⁶⁰ Bruno Tackels, op. cit., p.60.

⁶¹ La littérature est, en ce domaine, abondante. Retenons, comme prophète de la catastrophe à venir, Paul Virilio (*La procédure silence*, Paris, Galilée, 2000) et, comme défenseur de la sécularisation de l'art et de la « laïcisation de l'aura », Michel Gauthier (« Une banquette contre l'aura », *Vacarme*, n°25, 1993).

⁶² *Expérience Pommery. L'emprise du lieu*, Domaine Pommery, Reims, 20 avril-1er novembre 2007.

⁶³ Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », op. cit. Le possible devenir discothèque des lieux d'art a été envisagé dès le tournant des années 1970 par Robert Smithson (*The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, 1996). Cf. Sébastien Pluot et Tristan Trémeau, « Dominique Gonzalez-Foerster », *Art 21*, n°12, mai-juin 2007.

⁶⁴ Rosalind Krauss, « Notes on the index », *October* n°3 et 4, printemps et automne 1977 (traduction in RK, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris 1993. Les citations qui suivent proviennent de cet article.

⁶⁵ Christine Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.236.

⁶⁶ Cf. Christian Bonnefoi, « La stratégie du tableau », conférence donnée lors de la Biennale de

Paris, 1980, reprise dans C.B. *Écrits sur l'art*, op. cit. pp.219-226.

⁶⁷ Cf. le dossier « Réenchantement » (auteurs : Frédéric Maufra, Sébastien Pluot et Tristan Trémeau), *L'art même*, n°35, Bruxelles, 2^{ème} trimestre 2007.