

AVEC PATRICIA FALGUIÈRES

PAR MICHEL GAUTHIER, SYLVIE MOKHTARI, JEAN-MARC POINSOT



La publication en français des écrits d'Ed Ruscha, édités par Patricia Falguières, suscite l'actualité de cet échange avec l'éditrice, auteure et enseignante.

Voir la notice de l'ouvrage p. 35

CRITIQUE D'ART - Quel livre allez-vous prochainement éditer ?

PATRICIA FALGUIÈRES - *L'Art d'exposer* de l'architecte italien Carlo Scarpa (1906-1978). Scarpa a été l'un des grands inventeurs de dispositifs d'exposition du XXe siècle, qu'il s'agisse d'expositions temporaires, comme les célèbres expositions sur Piet Mondrian (1956) ou Antonello de Messine (1953) pour lesquelles il a inventé des dispositifs inouïs, ou qu'il s'agisse des expositions de la Biennale de Venise, dont il a été l'architecte officiel pendant plusieurs décennies. On lui doit aussi l'aménagement de musées comme le musée Correr à Venise, le musée d'art médiéval de Vérone, la gypsothèque d'Antonio Canova à Possagno ou le musée du palais Abbatellis à Palerme, qui comptent parmi les « temples de la muséologie ». J'ai demandé à Philippe Duboy, qui est architecte, historien de l'art et qui a travaillé avec Scarpa lors du concours pour le musée Picasso à Paris, de réunir les textes de Scarpa sur ce thème (il y en a peu, Scarpa a peu écrit) et surtout les dessins et les photographies. Duboy a été le commissaire d'une remarquable exposition des dessins de Scarpa au MAK, à Vienne. Il a une connaissance intime de son œuvre et guidera le lecteur en introduisant et en commentant ce matériel magnifique qui sera réuni et publié pour la première fois. Ce sera une occasion pour le public français de s'intéresser aux questions de l'exposition, du *display*, avec un « artiste de l'exposition » comme Scarpa. Et je crois que les professionnels ou les futurs professionnels pourront y trouver beaucoup : Scarpa est unique aussi par la relation extraordinaire qu'il savait instaurer avec les œuvres qu'il devait exposer. Ses *displays* sont des gestes critiques d'une hauteur de vue incomparable !

MICHEL GAUTHIER - Est-ce donc un travail éditorial à la hauteur du premier livre sur le *White Cube* ?

P.F. - Oui, avec une riche introduction et un commentaire qui permettra de suivre le parcours de Carlo Scarpa. Ce projet est né dans le sillage de la publication du *White Cube* :

l'espace de la galerie et son idéologie de Brian O'Doherty¹. La collection dans laquelle il prend place privilégie les questions de l'exposition, de la collection, du musée, vues au prisme des écrits d'artistes. Avec Brian O'Doherty, la chance veut qu'il soit à la fois un artiste et un théoricien de l'exposition.

M.G. - Même s'il a pris soin de ne pas prendre le même nom pour faire les deux.

P.F. - Oui, Brian O'Doherty a une double vie. On pourrait même dire qu'il a une triple vie, parce qu'il a aussi été un des responsables du National Endowment for the Arts. Il y a joué un rôle énorme dans le développement de la vidéo aux Etats-Unis dans les années 1970.

C.A. - Comment est né le livre avec Brian O'Doherty ? D'une rencontre ?

P.F. - Cette collection est née de ma volonté d'éditer le *White Cube* (1976) de Brian O'Doherty. Je cherchais un éditeur, et les grands éditeurs parisiens auxquels j'ai fait cette proposition l'ont déclinée : ils n'en voyaient pas l'intérêt pour le public français, du reste ils ne connaissaient pas l'auteur. C'est amusant rétrospectivement, car nous en sommes aujourd'hui au deuxième tirage de cette édition. C'est alors qu'entrent en scène les Amis de la Maison Rouge. L'année précédente, ils m'avaient invitée à faire un séminaire sur les questions du collectionnisme et de l'exposition. Ils ont tout de suite saisi l'intérêt de créer une collection de textes d'artistes : c'était manifesté que les collectionneurs sont capables de dépasser l'horizon de leur propre collection, de réfléchir à long terme sur leur pratique et d'offrir au public des textes importants pour l'intelligence de l'art. Cette démarche se situa tout à fait dans la lignée des projets d'Antoine de Galbert et Paula Aisemberg (qui dirige la Maison Rouge). Mais rien n'aurait été possible sans la rencontre de Pauline de la Boulaye, présidente des Amis, et d'Anne de Margerie, dont on connaît l'énorme expérience, aux éditions de la RMN et ailleurs. Le principe est un financement par les Amis et par un collectionneur « exécutif » pour chacun des projets. Nous comptons beaucoup également sur les compétences éditoriales de JRP|Ringier. A la différence de ses collègues parisiens, Lionel Bovier n'a pas tergiversé pour travailler avec nous ! Il a tout de suite compris la cohérence et les enjeux du projet. Nous avons donc commencé par le *White Cube* de Brian O'Doherty (2008). L'édition française est beaucoup plus complète et soignée que les éditions américaine et allemande. Elle est annotée, commentée et complétée par *Studio and the Cube*, la « suite » du *White Cube*, rédigée entre 2003 et 2007, une réflexion de O'Doherty sur les relations de l'atelier et de l'espace d'exposition. Un gros travail éditorial... Je suis très fière que Brian considère aujourd'hui cette édition comme l'édition de référence.

De fait le volume sur Carlo Scarpa prend place dans le sillage de ce premier projet. Il en est la suite en quelque sorte. Et je compte bien poursuivre dans cette veine-là.



De gauche à droite :
Michel Gauthier, Patricia Falguières, Jean-Marc Poinso
© Archives de la critique d'art, 2011

Notes :

1. Zurich : JRP|Ringier ; Paris : La Maison Rouge, 2008, (Lectures Maison Rouge)

M.G. - Il y a eu Ed Ruscha plus récemment ?

P.F. - Les écrits d'Ed Ruscha, *Huit textes, vingt-trois entretiens, 1965-2009*, dont Jean-Pierre Criqui a assuré l'édition, se situent du côté des textes d'artistes. La collection Lectures Maison Rouge a deux « lignes » : les textes sur l'exposition, la collection, le musée, et puis les textes d'artistes. Nous allons aussi publier *Autoritratto* de Carla Lonzi. Un jour où j'ai demandé à Luciano Fabro que lire sur la scène artistique des années 1960, il m'a répondu sans hésitation :

Autoritratto ! Il le consacra comme le meilleur livre sur l'époque. Cet ouvrage, publié en 1969, est effectivement très singulier, tout comme son auteur. Lonzi, la plus célèbre critique italienne du moment, a rédigé un « Autoportrait » (en italien, *Autoritratto*) collectif, en « montant », au sens cinématographique du terme, ses entretiens avec Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Pino Pascali, Giulio Paolini, Mimmo Rotella, Carla Accardi, Giuseppe Alvieri, Enrico Castellani, Cy Twombly, etc. Mais cet « Autoportrait » était aussi son adieu à la scène de l'art. Elle lui a tourné le dos avec ce livre avant de devenir la grande figure du Féminisme italien des années 1970. La revue *May* (n°4) a publié en 2010 une traduction d'un de ses textes les plus fameux « Crachons sur Hegel ». Lonzi est morte beaucoup trop jeune, en 1982, mais on redécouvre aujourd'hui la théoricienne du féminisme paradoxale et passionnante qu'elle a été ! Giovanna Zapperi, une historienne de l'art et une théoricienne féministe de la nouvelle génération, assurera l'édition française d'*Autoritratto* pour Lectures Maison Rouge.

C.A. - Donc ce sera là le deuxième ouvrage en chantier ?

P.F. - Oui, et nous avons beaucoup d'autres choses en cours. Dans la série des textes d'artistes, nous avons publié *Le Grand déchiffreur : Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres* (2009). Richard Hamilton, lors d'une conférence à l'école des beaux-arts de Bordeaux, avait fait allusion à une « boîte » dans laquelle il conservait sa correspondance avec Marcel Duchamp. Corinne Diserens, qui a beaucoup travaillé avec Hamilton, a su le rassurer (car Hamilton ne voulait pas d'une édition « universitaire » !). A ses côtés, Gesine Tosin s'est chargée de l'édition. Le principe de la collection est en effet de confier chacun des volumes à un « éditeur » : un critique, un historien, un curateur, qui a un rapport privilégié avec le ou les textes de l'artiste, et les compétences *ad hoc*. Dernièrement, pour les textes d'Ed Ruscha, la responsabilité éditoriale a été confiée à Jean-Pierre Criqui, qui travaille depuis longtemps avec l'artiste américain.

M.G. - Quelles sont les autres perspectives d'avenir pour les écrits d'artistes ?

P.F. - Je dirai seulement que nous sommes en train de travailler sur la correspondance entre Hélio Oiticica et Lygia Clark.

Patricia Falguières

© Archives de la critique d'art, 2011

M.G. - Et s'agissant de publications à venir, quand sort ton *Technè* ?

P.F. - On ne parle plus ici de la collection Lectures Maison Rouge ; il s'agit cette fois de mes publications. Je suis en train de terminer cet ouvrage. Il sera sans doute publié d'ici un an.

M.G. - Pourrais-tu en dire un mot ?

P.F. – *Technè : art, nature et mécanique dans l'Europe de la Renaissance* est un chantier ouvert depuis longtemps. Je lui ai consacré mon séminaire à l'EHESS plusieurs années de suite, et j'en ai publié des fragments sous forme d'articles à l'occasion de colloques, de publications collectives, etc.² Il s'agit de réinscrire ce que nous appelons « l'art de la Renaissance », en gros la peinture, la sculpture, l'architecture, dans le champ des *arts*, de ce qu'on nommait en latin *artes*, en grec, *technai* : un champ immense qui embrasse la métallurgie, la médecine, la chimie, l'agriculture, l'« art de la guerre » ou la mécanique. Le domaine de la *production*. Nous sommes ici dans une configuration des savoirs et des pratiques aristotélicienne. La *technè*, cette zone des savoirs et des pratiques a sombré corps et bien, tel un vrai continent englouti, avec l'avènement de la science moderne, autrement dit avec Galilée et Descartes ! J'en tente une restitution quasi archéologique. Cette zone de la production, au sens aristotélicien du terme, permet de dépasser une série de dichotomies qui sont aujourd'hui usées jusqu'à la corde et qui nous empêchent de penser : l'opposition théorie/pratique par exemple, ou vie active/vie contemplative, art/science, nature/technique... L'aire de la *technè* était une zone intermédiaire *entre* théorie et pratique. Mais elle était avant tout une forme : la forme civile, politique, de la connaissance. La *theoria*, dans cette configuration du savoir, concerne assez peu de monde et d'objets : c'est la connaissance « sans les mains », des choses qu'on ne peut pas affecter ou changer – les astres par exemple, ou le premier principe, Dieu. La forme privilégiée de la connaissance est la *technè* c'est-à-dire la connaissance qui affecte, qui effectue, qui produit. Par contraste, la simple pratique, la routine empirique, l'*empeiria* ou *tribè* : ce qu'on fait, parce qu'on a vu son père ou son maître le faire, et dont on ne peut pas formuler les principes. L'important ici est que l'art – ce que nous appelons art-fait entièrement et de plein droit partie de la *technè*. Il est connaissance « factive » – qui



2. Voir « Mécaniques de la marche : pour une pathétique des images animées », in cat. *Les Figures de la marche : un siècle d'arpenteurs*, Antibes : Musée Picasso ; Paris, RMN, 2000, pp. 63-111 ; « Extases de la matière : note sur la physique des maniéristes », in *Les Éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIIe au XVIIIe siècle*, actes du colloque de Bordeaux (septembre 1997), (Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau ed.), Paris : « Annales du Centre Ledoux » IV, Bordeaux : William Blake & Co, 2004, pp. 55-84 ; « Menu fretin de l'art : espèces infimes, pensée du type et génération spontanée au XVIIe siècle », postface à l'édition française de Ernst Kris, *Le Style rustique : l'emploi du moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, trad. Christophe Jouanlanne, édition et bibliographie commentées par P. Falguières, Paris : Macula, pp. 193-266, 267-285 ; « Poétique de la machine », in *L'Art de la renaissance entre science et magie*, actes du colloque international, 20, 21, 22 juin 2002, Paris : Institut d'Art et d'Archéologie ; Rome : Académie de France, sous la dir. de Philippe Morel, 2006, pp. 401-452 ; « Moving Pictures. Aristote et la machine cinéma », in *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°94, hiver 2005-06, pp. 96-115

fait. L'art, je cite Aristote, est une « disposition à produire dotée de *logos* », qui produit sa règle, sa méthode, ses concepts. Cette exigence-là, produire la règle ou le concept de sa pratique, est l'exigence fondamentale qui définit l'art.

M.G. - Est-ce que d'une certaine façon, le Romantisme d'Iéna serait dans cette continuité ? Est-ce que, au regard de ce que tu expliques, le Romantisme d'Iéna ne penserait pas également l'art comme l'art et la théorie de l'art en même temps ? Ce que nous pensons avoir vécu comme une franche coupure, je m'aperçois en t'entendant que cela ne l'a pas autant été.

P.F. - C'est une question fondamentale. L'aristotélisme a été très longtemps présent dans les cultures allemande et autrichienne. Leibniz a joué un rôle-clef dans cette persistance. Un des enjeux du Romantisme allemand est la reprise de la philosophie naturelle aristotélicienne. Voyez la *Naturphilosophie*, dans la version qu'en a livrée Friedrich von Schelling, et l'intérêt passionné que beaucoup de Romantiques, Novalis par exemple, portent à la géologie ou la botanique. Mais il s'agit d'une reprise, c'est-à-dire qu'il y a eu rupture, déplacement. Pour revenir au XVII^e siècle, il faut souligner l'importance de ce qu'on appelait la « rédaction en art ». Pour accéder à la dignité théorique de l'art, une compétence, un savoir-

faire, un métier doit, je l'ai dit, « produire son *logos* » : formuler sa méthode. C'est cette exigence qui fait émerger ce que nous appelons, depuis Julius von Schlosser, la « littérature artistique ». Au milieu du XVII^e siècle paraît le premier traité de métallurgie, le *De re metallica* d'Agricola. L'auteur est un médecin, un très bon aristotélicien, qui s'intéresse aux mines du Harz, au « savoir tacite », non formulé des mineurs, et qui a le souci de produire une somme « technologique » sur le travail des métaux. Le travail du verre, la chimie, l'« art et science des eaux », la chirurgie, la fortification ou la mécanique suscitent le même genre d'ouvrages : c'est la condition de la promotion au statut d'art d'une simple pratique. C'est alors que les artistes se mettent à écrire. Un Benvenuto Cellini, un Bernard Palissy entrent dans le jeu et se mettent à « rédiger en art » les savoirs de la sculpture, de l'orfèvrerie ou de la céramique... Philibert de l'Orme rédige le premier traité d'architecture en langue française. Il s'agit pour lui d'asseoir l'autorité de cette figure nouvelle, l'architecte, sur le chantier : tâche difficile au vu du formidable capital de savoir, ancestral, mais qui ne publie pas ses règles, des maîtres-maçons. A ce travail d'explicitation et d'écriture, un *sujet* inédit se doit d'apparaître, celui de l'artiste, au sens moderne du terme. La biographie et l'auto-biographie de l'artiste naissent en écho à ce

Patricia Falguières

© Archives de la critique d'art, 2011

formidable affairément sur les questions de *méthode* et de *concept* ou *d'idée* –trois mots-clefs du vocabulaire artistique du XVIIe siècle.

J-M.P. - D'une certaine manière le fait de mettre sur papier ces savoirs va les autonomiser.

P.F. – Absolument.

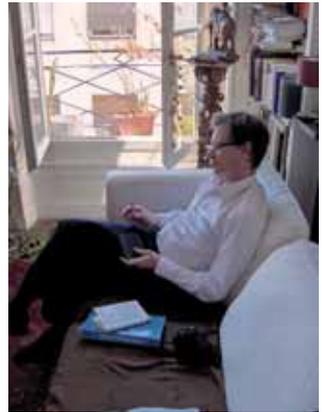
M.G. - On a le sentiment que t'habitent à la fois la volonté de produire la connaissance d'un état des choses à telle ou telle période mais aussi la volonté de réexaminer la situation présente au regard de tout cela. Qu'est-ce que cela t'amène à faire, à penser ou à concevoir dans le présent ?

P.F. - De quoi parlons-nous ? De ce que j'appellerais « l'Ancien Régime des Arts » (comme il y a un « Ancien Régime » avant 1789). Avec Galilée, on change de cosmologie, mais au-delà, c'est toute la doctrine ancienne de la *mimesis* qui s'effondre : l'étroite inter-relation des arts à la philosophie naturelle. C'est tout l'empire de la *technè* qui disparaît. Une batterie d'oppositions se met en place : science/technique, théorie/pratique, science/art, nature/technique, art/technique.

L'art est rapporté au registre de l'ornement et doit prendre ses modèles du côté de la rhétorique. Parallèlement, ce qu'on nomme désormais « la science » est identifié à la théorie. Ses relations à la pratique, au faire, à la technique, et au-delà au politique, vont devenir hautement problématiques... Dans le champ des sciences, cette dichotomie se porte plutôt bien. Aujourd'hui encore dès qu'on fait mine de l'ébranler, de mettre en cause le modèle « platonicien » de la science, les scientifiques poussent des cris d'orfraie –il suffit de voir l'accueil fait par les scientifiques *purs et durs* aux « Science Studies », aux travaux d'un Bruno Latour par exemple ! En revanche, dans le champ de l'art, dès la fin du XVIIIe, cette configuration est en crise. On peut dire que le Romantisme l'a sapée en profondeur, suscitant, parfois, des réactivations archaïsantes... Ebranler l'opposition science/art est un objectif majeur des Romantiques allemands. Leur passion collective pour le magnétisme, le « galvanisme », pour les prémisses des sciences de l'électricité et de la neurologie et pour la géologie, en témoigne. En fait, cette configuration « moderne » a tenu par les institutions : l'Académie, l'enseignement de l'art, le Salon. Du point de vue de l'art contemporain, le cas est très intéressant : un système institutionnel « tient », tout en étant rongé de l'intérieur. On y perçoit l'émergence du terrain de manœuvres de nombre d'artistes du XXe siècle, qui non seulement n'ont eu de cesse de battre en brèche cette opposition, mais l'ont thématisée.

C.A. - *Idem* pour art et théorie.

P.F. - L'opposition art/théorie est précisément le terrain de manœuvres des artistes des années 1970 ! Et il l'est redevenu aujourd'hui pour les jeunes générations d'artistes. L'art dit « conceptuel » méritait son nom. Beaucoup se sont étonnés de cette passion d'artistes pour « le concept ». Mais le concept ou *l'idée* est la revendication des maniéristes, de ces artistes qui, à la fin du XVIIe siècle, ont élaboré l'idée même



Michel Gauthier

© Archives de la critique d'art, 2011



d'« académie des arts » pour donner une consistance institutionnelle à l'*idée* (*idea, concetto*), au *projet*, à quoi ils réfèrent tout art digne de ce nom ! Ces résurgences inattendues sont très intéressantes. Repérer les zones de fractures, les raboutages, les reprises, les dérives, comment les systèmes se mettent en place et, presque simultanément, se défont, c'est mon travail d'historienne. Car au contraire de ce que dit Jean Clair, par exemple, il n'y a pas de tradition de l'art en Europe. Il y a des séquences historiques, mais elles sont courtes et parcourues de tensions et de dissonances. Le maniérisme, dans l'Italie des années 1530, c'était une dissonance en plein cœur de la « Haute Renaissance » (cela commence à Florence ! en 1516 !). Et les séquences sont brèves : entre l'art que l'on pratique à Milan ou à Vérone en 1340 et celui qui triomphe à Florence vers 1420, il y a un monde. L'exposition du Louvre en 2004, *Paris 1400 : les arts sous Charles VI*, nous proposait des œuvres à des années-lumière de ce qui se tramait à Florence dans les mêmes années. Difficile de s'en tirer en parlant de « retard » ou d'« avance » ! Des systèmes ou des bribes de systèmes hétérogènes cohabitent, des stabilisations hégémoniques s'esquissent, prennent consistance, mais cela ne dure pas très longtemps. Une tradition artistique, au sens d'un système stabilisé de pratiques transmises par une tradition, ça, non, en Europe, il n'y en a pas. Les séquences, en Europe, sont courtes : 100, 150 ans au plus, souvent moins. Les fractures et les ruptures dominent.

J-M.P. - Ces séquences sont courtes, mais à l'échelle de l'histoire.

P.F. - Bien entendu. Mais cela doit nous interdire d'en appeler à l'intemporel ou aux profondeurs de la tradition. Il n'y a pas en Europe de pratiques « immémoriales » avec des gestes consacrés qui perdurent sur trois, quatre ou cinq siècles. Il faut voir comment un artiste comme Piranèse, par exemple, ronge la référence classique en plein XVIIIe siècle ; il la ronge littéralement, la creuse, pose des mines, nous embarque dans de tout autres aventures – à l'intérieur du système, à Rome même... En Europe, et c'est aussi la trace de la configuration aristotélicienne dont je vous parlais tout à l'heure, l'art, tout art, toute *technè*, a partie liée avec l'invention. De ce point de vue, l'art des années 1960-70 a été aussi riche d'inventions que l'art du Quattrocento en Toscane. Même effervescence. Même créativité.

J-M.P. - C'est moins localisé quand même, même s'il y a beaucoup de choses qui se passent aux Etats-Unis dans les années 1960-70.

Patricia Falguières

© Archives de la critique d'art, 2011

M.G. - Quand tu dis que dans les années 1960-70 ce qui s'était instauré est remis en cause, tu vises quoi précisément ? Qu'est-ce qui se trouve remis en cause alors ? Le grand récit moderniste, en tout cas celui de Clement Greenberg, avait plutôt contribué à entériner les choses. Celui-ci est remis en cause. A quoi penses-tu ?
P.F. - Greenberg, déjà lui-même, réécrit une histoire de l'art du XXe siècle.

M.G. - Qui est fictive !

P.F. - Oui mais qui est très intéressante et qui a quand même une grande vertu opératoire.

M.G. - Sur la base d'une fiction.

P.F. - Oui mais une fiction de grande classe ! Par ailleurs, il avait besoin de repoussoirs. Il produit donc, comme Michael Fried après lui, un épouvantail : le « tableau classique » qui serait une scène de théâtre, etc. De quoi hérisser le poil de tout admirateur de Pontormo ou d'Edouard Manet ! En fait, je faisais allusion à ceci : Process Art, ou Art conceptuel sont des redéterminations de la pratique artistique comme définition de l'art. Cette auto-réflexivité me semble constituer une constante de la grande « tradition moderniste ». Et au-delà, elle fait signe du côté de *l'idea* et du *conchetto* des maniéristes. Pourtant tout change dans les pratiques. Tout change dans notre relation aux œuvres. Nous n'appréhendons pas une pièce de Félix González-Torres comme un Mondrian. Si je voulais pousser la métaphore, je dirais que j'aime voir apparaître en pleine rupture, comme celle des années 1970, des fragments des systèmes antérieurs. Ils sont là comme des morphèmes de langues oubliées, ou ce qu'en géologie on appelle des « buttes – témoins », à partir de quoi s'organisent de nouvelles stratifications. Ces grands remaniements font l'intérêt de l'histoire de l'art. C'est à partir de ceux dont nous sommes les contemporains que nous pouvons entreprendre l'étude de l'art du XVIe siècle ou du Moyen-Âge roman.

J-M.P. - Quelles que soient les productions de connaissances, on ne produit que pour aujourd'hui et à partir d'aujourd'hui, à partir de données qui sont celles d'aujourd'hui.

P.F. - C'est ce que j'ai toujours éprouvé. Par exemple, j'ai appris à voir la peinture romaine antique avec Bernard Frize au cours de voyages dans le Sud de l'Italie³. Ses peintures et les conversations que nous avions m'ont beaucoup aidé à voir la peinture ancienne, de la Rome antique autant que du Maniérisme (c'est lui qui m'a fait remarquer le côté « Fragonard » de la peinture romaine antique par exemple). Ce que j'ai écrit sur le Maniérisme en était largement nourri⁴. Pour prendre un exemple concret, nous parlions du problème de la rapidité dans l'exécution. Au XVIe siècle, on parlait de peinture

3. Sur Bernard Frize, P. Falguières a publié : *Bernard Frize*, Paris : Hazan, 1997 ; « Artists curate : Bernard Frize », *Artforum*, février 2003, pp. 118-124 ; « Attributions / catégories », in cat. *Bernard Frize : Aplat*, Paris : Musée d'art moderne de la Ville, 2003, pp. 19-21 ; « Action Painting: The politics of colors / Aktionsmalerei : Politik der Farben », in *Parkett*, n°74, septembre 2005, pp.96-107 ; « Peinture d'action et politique des couleurs », in *20/27*, n°1, 2007, pp. 93-104

4. « Théâtre des opérations : notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°48, juin 1994, pp. 65-81 ; « Une histoire de fantômes pour grandes personnes : la question des grotesques dans la littérature artistique du XVIe siècle », in *Paradox oder Über die Kunst, anders zu denken. Mélanges für Gerhart Schröder*, (Gisela Febel, François Joly, Silke Pflüger édit.), Kemnat, Quantum books, MMI, 2001, pp. 177-195 ; *Le Maniérisme : une avant-garde au XVIe siècle*, Paris : Gallimard, 2004, (Découvertes)

expéditive ou « expédiente », la « peinture vite ». Les grotesques sont une peinture « expédiente » puisqu'en très peu de temps vous pouvez couvrir de grandes surfaces : c'est une logique de trame ou de grille et de pochoirs qui sous-tend l'activité du peintre, guide le *ductus* de son pinceau au fil d'enchaînements continus, d'autant plus continus qu'ils s'appuient sur des « poncifs ». C'est très important de comprendre cela pour entrer dans l'abondante littérature produite au XVIIe siècle « contre » les grotesques. Evidemment c'était un thème

de recherche pour Bernard lui-même dans les séries qu'il travaillait à ce moment-là. J'ajoute que parler de l'art médiéval ou renaissant avec un artiste vous évite de sombrer dans l'érudition gratuite : le pêché mignon des historiens de l'art, l'icônographie ! L'icônographie est un bon moyen pour préférer le livre au tableau. C'est rassurant. Je préfère la voie qu'ont ouverte les historiens de l'art viennois au début du XXe siècle. Ils s'intéressaient justement à la production, au faire.

Les grands Viennois Franz Wickhoff ou Alois Riegl, Julius von Schloßer étaient de vrais aristotéliens, de fait. Ils ont été capables de produire un concept aussi formidable que celui d'« industrie artistique » (il s'agissait de l'industrie artistique romaine tardive), dont nous avons du mal à prendre toute la mesure. De manière générale, il y a une séquence historiographique que je trouve passionnante. Elle s'ouvre avec l'Exposition universelle de Crystal Palace, en 1851, à Londres. C'est un événement crucial dans l'histoire et la pensée de l'art, et pas seulement en Europe. Voici une exposition qui juxtapose trois registres de la production : œuvres d'art, produits de l'artisanat, produits de l'industrie. Tout à coup vous avez devant les yeux un tableau idéalement aristotélien des modes de production. Et cela dans un contexte « impérial ». C'est le coup de *gong* qui lance la grande course à la colonisation du monde par les Européens. Mais on oublie qu'en Allemagne et dans le nord de l'Europe, le Crystal Palace lance l'institution des *Kunstgewerbemuseum*, des « musées d'art industriels », que les *Schools of Design* créées par Henry Cole autant que le mouvement des *Arts and Crafts* y puisent leur dynamique, que la théorie du « caractère fétiche de la marchandise » qui ouvre le *Capital* est (Giorgio Agamben l'avait montré⁵) un *après-coup* du Crystal Palace... Gottfried Semper y élabore son génial *Traité du*

Patricia Falguières

© Archives de la critique d'art, 2011

5. Dans *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Paris : Christian Bourgois, 1981



Dan Perjovschi, Patricia Falguières et Thomas Hirschhorn, "Histoire ! En avant toute !", "Selon Patricia Falguières", Paris : Centre Pompidou, 28 avril 2011 © d.r.

Style, une théorisation de l'art à partir de la logique du matériau et des procès techniques. On peut dire que toute l'école viennoise d'histoire de l'art en a tiré questions et instruments d'analyse. Le Bauhaus en est, à plus long terme, le fruit.

M.G. - Est-ce que du coup l'un des symptômes de la remise en cause de ces partages et autres n'est pas le regain d'intérêts auquel tu as consacré une séance de ton récent « Selon Patricia Falguières » au Centre Pompidou ? Tu y rappelaient le regain d'intérêt qu'ont les artistes aujourd'hui pour la période du Bauhaus, du Constructivisme. C'est un phénomène d'époque et presque le phénomène dominant depuis une dizaine d'années.

P.F. - La modernité est un projet inachevé. Comme dirait Hubert Damisch, l'abstraction est une opération qui est récurrente dans l'histoire et qu'on n'a pas fini d'interroger. Le moment constructiviste, dont relève le Bauhaus, fait voler en éclats les barrières qui séparent pratiques artistiques et procès industriels. Aujourd'hui, à l'ère du numérique, comment les jeunes artistes ne seraient-ils pas confrontés à la nécessité de penser une redéfinition aussi radicale des modèles ? Comment pourraient-ils esquiver les questions liées à l'avènement du numérique ? Ce sont ces questions qui pressent tant de jeunes artistes à s'intéresser au *Werkbund*, au Bauhaus, ou à De Stijl –voyez, par exemple, les artistes rassemblés par l'exposition du Wiels, à Bruxelles, *Rehabilitation* (29 mai-15 août 2010). C'est ce qui, à mon avis, rend largement actuelle l'enquête sur la *technè* aristotélicienne.

M.G. - Connais-tu l'artiste américain Josiah McElheny qui travaille sur les architectures de verre ou le Bauhaus ? Il t'intéresserait.

P.F. - Oui. C'est ce qui anime aussi la réflexion de Rem Koolhaas.

C.A. - Pourriez-vous en dire plus sur le contenu du cycle de conférences qui a eu lieu au printemps dernier au Centre Pompidou⁶ ?

P.F. - L'idée était de rappeler que l'histoire de l'art est l'affaire d'une multitude d'« intéressés » : les historiens de l'art bien sûr, mais aussi les artistes, les collectionneurs, les marchands... Je voulais impliquer les artistes dans cette réflexion sur la relation entre l'art et l'histoire de l'art. Je leur ai posé la question : à quoi vous sert l'histoire de l'art ? Il se trouve qu'en allant à la Biennale de Venise, après la clôture du cycle au Centre Pompidou, j'ai pu mesurer à quel point cette question était actuelle. L'histoire de l'art y resurgissait à chaque pas, pour le meilleur et pour le pire. Pour le pire, ce fut le pavillon Italien monté par Vittorio Sgarbi, un carnaval au sens fort du terme, un projet cynique et pervers. Les *grandes figures* de l'histoire de l'art, Andrea Mantegna ou Piero della Francesca y sont transformées en bibelots de luxe, scintillant sur le cadavre de l'art contemporain. Ce n'est pas la première fois que l'histoire de l'art sert d'instrument à un projet réactionnaire. On a vu, en France ou en Italie, comment le mythe de la *Wunderkammer*, la pacotille des « curiosités », la mythologie de la mélancolie, ont pu servir d'alibi et de refuge à des postures de refus de l'art contemporain⁷.

C'était d'autant plus anachronique, que nous vivons un phénomène inédit : les artistes tendent à prendre en charge eux-mêmes l'histoire de l'art, directement et de plus d'une manière. Ils se font historiens de l'art, travaillent les archives, comme Julie Ault, Catherine Lord ou Luis Camnitzer, ou se font les commanditaires d'un projet historiographique (IRWIN, initiateur de l'*East Art Map*, Heidrun

6. Il s'agissait du cycle de conférences « Selon Patricia Falguières : L'histoire de l'art par ses artistes, même » au Centre Pompidou du 28 avril au 26 mai 2011 : « Histoire ! En avant toute ! » Avec Thomas Hirschhorn, Dan Perjovschi et Patricia Falguières (28 avril) ; « Autour de Rem Koolhaas ». Avec Rem Koolhaas et Patricia Falguières (29 avril) ; « Autour de Douglas Crimp ». Avec Douglas Crimp, Lynne Cooke, Moyra Davey et Patricia Falguières (5 mai) ; « Au-delà de l'image ». Avec Didier Debaise, Christopher S. Wood et Patricia Falguières (20 mai) ; « Let's queer art history ! » Avec Jennifer Doyle, Elisabeth Lebovici, Catherine Lord, Adrian Rifkin et Patricia Falguières (21 mai) ; « Le constructivisme a besoin de vous ! » Avec Maria Gough, Marjetica Potrc et Patricia Falguières (26 mai)

7. C'était le thème d'une conférence de P. Falguières à l'Auditorium du Musée du Louvre le 30 novembre 2009 : « La *Wunderkammer* a-t-elle existé ? Inventaire d'un mythe ». Voir « Fondation du Théâtre ou Méthode de l'Exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (1565), in *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°40, été 1992, pp. 91-115 ; *Les Chambres des merveilles*, Paris : Bayard, 2003 ; « Qu'est-ce qu'une *Kunst- und Wunderkammer* ? Régimes d'objets et questions de méthode », in *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets*, (L. Burkardt, P. Cordez, P.A. Mariaux & Y. Potin édit.), Florence : Micrologus' Library 32, SISMELE, 2010, pp. 241-262.

Patricia Falguières

© Archives de la critique d'art, 2011

Holzfeind qui a suscité *Mexico 68*, Marion von Osten qui est à l'origine de *Colonial Modern: Aesthetics of the Past Rebellions for the Future*). Ils recadrent et scénographient les matériaux de l'historien, page du livre d'art ou vitrine d'exposition (Pia Rönicke, Alexandra Leikauf, Falke Pisano, Pierre Leguillon). Ils traitent l'histoire de l'art comme un genre pictural et en fictionnalisent les éléments, comme l'a proposé Walid Raad dont on a vu l'automne dernier à Paris la spectaculaire installation, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, ou le mystérieux promoteur du « Kunsthistorisches Mausoleum » installé depuis 2003 à Belgrade : on y visite la « Chambre funéraire de l'histoire de l'art » où sont célébrés, sous forme d'installations, deux monuments de la discipline, la *Brève histoire de la peinture moderne* de Herbert Read et l'*Histoire de l'art* de H.W. Janson. A Beaubourg, j'ai donc demandé à un vrai moderniste comme Rem Koolhaas ce qu'il faisait de l'histoire de l'art. Sa réponse a été passionnante. Il se trouve que c'est précisément le genre de question qu'il aborde, dans une nouvelle phase de son œuvre, alors qu'il doit présentement penser, que ce soit au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, ou à Pékin, la patrimonialisation, la préservation, la réhabilitation du bâti. Il est d'autant plus intéressant que l'un des tournants de sa réflexion ait été la polémique suscitée par la démolition d'un « monument » moderniste qui est aussi le rebut d'une utopie, le *Palais de la République* à Berlin. C'est là qu'un architecte aussi consacré que Koolhaas rejoint les préoccupations d'artistes beaucoup plus jeunes comme David Maljkovic, Falke Pisano, Alexandra Leykauf ou Pia Ronicke. Thomas Hirschhorn et Dan Perjovschi ont été très impressionnants également. Ces deux artistes sont plus qu'impliqués dans l'histoire et la politique de leur temps. Pourtant, ils récuse l'un des thèmes centraux de la critique institutionnelle. Ils refusent la critique du musée telle qu'elle a été entreprise par toute une génération d'artistes dont Andrea Fraser est la plus représentative. Marjetka Potrč dont le travail réactive certaines des grandes options du Constructivisme est entrée en dialogue avec Maria Gough qui en est la meilleure historienne. J'ai demandé à Catherine Lord et Adrian Rifkin en quoi la politique des minorités pouvait transformer l'histoire de l'art. A Douglas Crimp et Lynne Cooke, j'ai exprimé le souhait d'une leçon d'histoire sous forme d'exposition (*Mixed Use Manhattan*, au Reina Sofia, à Madrid, l'automne dernier), et Moyra Davey nous a offert un commentaire photographique du travail critique de Douglas Crimp. J'ai aussi demandé à Christopher Wood, qui est un brillant historien américain de la Renaissance et un fin connaisseur de l'École de Vienne, de lire et de découvrir l'œuvre du philosophe français Gilbert Simondon qui est un penseur de la technique d'une stupéfiante actualité. L'histoire de l'art a tout à gagner à renouveler ses sources philosophiques et à retrouver un dialogue avec les philosophes de son temps.

C.A. - Et que pense l'historienne de l'art Patricia Falguières de la critique d'art ?

P.F. - La critique d'art ? Laquelle ? Je ne sais pas aujourd'hui ce qu'est la critique d'art. Le monde des médias français n'aime pas l'art, qu'il soit ancien ou contemporain. Les rédacteurs en chef des grands magazines et des grands quotidiens n'aiment pas l'art, sauf s'il s'agit de garnir les pages financières du journal et de scandaliser le bon peuple.

J-M.P. - **En même temps, il y a de plus en plus de supports dans lesquels sont publiés des articles de fond. Beaucoup de jeunes auteurs y publient un travail de qualité.**

P.F. - Oui, mais est-ce que ça n'est pas, en France, un phénomène de réseaux ? Est-ce que cela permet d'alimenter un débat public ? et, tout simplement, un débat ? Je ne crois

pas qu'on puisse éviter de renouveler les enjeux théoriques de l'histoire de l'art, de la critique d'art. Je ne perçois rien, en France, qu'on puisse comparer à ce qui se passe dans le champ de la philosophie qui, elle, se porte bien. Toute une génération de jeunes philosophes revisite le Structuralisme, les fondements de l'anthropologie, les relations sociologie/philosophie, le Bergsonisme, Whitehead, Gramsci ou William James, acclimate les *Gender Studies* ou la pensée du *Care*. Je ne retrouve pas l'équivalent en histoire de l'art. Quand j'ai commencé à travailler avec Jean Clay à Macula en 1981-83, on se disait qu'il était incroyablement difficile d'intéresser le public français à Meyer Schapiro et Leo Steinberg. En 2011, c'est toujours vrai. Comme si l'histoire de l'art demeurait réticente aux enjeux et aux investissements conceptuels. Le mal est français. L'histoire de l'art anglo-saxonne, certes ultra professionnalisée avec les inconvénients que cela comporte, produit régulièrement des analyses brillantes et neuves (je pense à Maria Gough ou Cristina Kiaer sur le Constructivisme⁸, à Christopher Wood et Alex Nagel qui ont publié cette année *Anachronic Renaissance*⁹). En France, citez-moi dix livres d'histoire de l'art publiés depuis dix ans qui soient vraiment excitants.

J-M.P. - En France, le niveau moyen des thèses est aujourd'hui plutôt meilleur. Mais c'est vrai que les enjeux théoriques sont beaucoup moins partagés du côté des historiens d'art que du côté des philosophes. Il n'y a pas assez de philosophes qui viennent à l'histoire de l'art.

M.G. - C'est le résultat du compartimentage. Des étudiants arrivent en Master avec une ignorance totale de ce qui se fait dans les champs des sciences humaines et sociales.

J-M.P. - C'est là le résultat de la dé-spécialisation des premières années de Licence. Comme on a voulu faire en sorte que les étudiants connaissent moins d'échec en voulant se réorienter sur un ensemble de disciplines, ils ne choisissent plus les disciplines en fonction d'un objectif de formation cohérent. Ils vont choisir de faire de l'histoire au cas où ils se seraient trompés de filière. Ils ne vont pas choisir de faire de l'histoire pour compléter leur formation d'histoire de l'art. S'ils choisissent les Sciences humaines, ce choix sera motivé par une possibilité de réorientation professionnelle et pas comme une possibilité de culture. C'est un vrai échec dans la formation de base. Ils ont de moins en moins de cours d'histoire de l'art et de plus en plus d'autres enseignements qui de toute façon ne rentrent pas dans un projet de formation. Ils sont placés dans un projet de gestion économique à courte vue du système universitaire. Je pense que justement les séminaires dans lesquels tu participes à l'Ecole jouent un rôle qu'on ne peut pas trouver dans l'Université. La formation interdisciplinaire à l'Université n'y est pas liée à un projet de formation. Elle y est liée à une gestion de la réduction de l'échec.

P.F. - L'Ecole des hautes études en sciences sociales nous laisse une belle marge de manœuvre par rapport à l'Université. J'arrive à y articuler deux séminaires : 1°) un séminaire d'histoire de la culture de la Renaissance d'un côté, 2°) un séminaire intitulé *Something You Should Know* avec Elisabeth Lebovici et Nataša Petrešin-Bachelez. Ce

8. Gough, Maria. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Stanford University Press, 2005 ; Kiaer, Christina. *Imagine No Possessions: the Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, 2005

9. Nagel, Alexander, Wood, Christopher. *Anachronic Renaissance*, New York : Zone Books, 2010

séminaire-ci fut créé en 2006, à l'issue d'une conversation avec Hans Ulrich Obrist, sous la forme d'un *artist talk*. L'idée était de faire venir à l'EHESS (qui ne propose pas d'enseignement en matière d'art contemporain) des artistes. Nous voulions déplacer les artistes. Les rencontrer hors galerie ou musée, hors école d'art, dans un lieu pour eux inaccoutumé. Au cours de ces deux heures, ils parlent de thèmes qu'ils choisissent eux-mêmes : d'un projet particulier, de leur travail en général, de leur carrière, d'une question qui les intéresse. Tout cela dans une atmosphère d'empathie. Devant l'afflux d'étudiants, nous avons dû prolonger cette séance du mercredi par une séance de travail, le vendredi matin, réservée aux étudiants en master et en doctorat. Nous voyons émerger des sujets inédits élaborés par les étudiants au contact des artistes. A ces étudiants l'EHESS propose une formation en sciences humaines et sociales. Je pense que c'est une bonne voie, en France, pour renouveler « par les marges », en quelque sorte, les problématiques de l'histoire et de la critique d'art. Un parcours de deux ans en sociologie ou en anthropologie constitue une bonne base de questionnement, qui enrichira le travail critique. Travailler avec Bruno Karsenti sur les relations philosophie/sociologie, avec Béatrice Fraenkel sur l'archive et l'anthropologie de l'écriture ou Pierre Judet de la Combe sur la tragédie, ce sont de vrais apprentissages !

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR GAUTHIER LESTURGIE