

Notes de lecture

Michel Gauthier

Le Temps des intermèdes.
Franz Ackermann, Sarah Morris,
Didier Marcel, Franck Scurti,
Hugues Reip, Xavier Veilhan,
Mathieu Mercier, Simon Starling,
Bojan Šarčević, Paul Sietsema

Dijon, Les presses du réel, 2017, 272 p., 14 ill. NB & coul., 22 €

Michel Gauthier est souvent présenté à la fois comme critique d'art et comme conservateur au Musée national d'art moderne. Marjolaine Lévy précise que ses débuts « se font, dans les années 1980, sous le double signe de la littérature et de l'Art conceptuel¹ ». Depuis, en effet, il n'a pas seulement publié des études sur des artistes mais aussi sur des écrivains et des poètes. Son essai sur Olivier Cadiot² et la collection « L'espace littéraire », qu'il dirige aux Presses du réel, témoignent d'une critique littéraire inscrite dans le champ de l'art. Observer la dimension littéraire de son dernier ouvrage *Le Temps des intermèdes* révèle les prérogatives et les spécificités contemporaines d'un discours critique. Depuis une vingtaine d'années, Michel Gauthier a plus particulièrement publié des textes monographiques pour des catalogues et des périodiques, essentiellement les revues *20/27* (qu'il a cofondée et codirigée) et

Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Le Temps des intermèdes est un recueil de textes provenant soit de ces revues, soit de catalogues d'exposition et pour certains, comme ceux consacrés à Hugues Reip, à Xavier Veilhan ou à Bojan Šarčević, d'une association de ces deux supports. Les textes les plus anciens, sur l'œuvre de Sarah Morris ou celle de Xavier Veilhan, ont été publiés en 2004, le plus récent, pour le catalogue de Bojan Šarčević, en 2013. On observe donc un changement de contexte éditorial. Un texte n'est jamais vraiment similaire selon le support auquel il est donné à lire. À la manière des expositions monographiques pensées par Christian Bernard pour être présentées simultanément, la structuration de l'ouvrage et l'articulation des différents textes sont, comme une programmation au Mamco, au cœur du discours. Ainsi l'étude sur Didier Marcel, la seule inédite, ouvre la partie principale du livre et impulse une nouvelle tonalité aux textes suivants.

La méthode consistant à reprendre et à réunir des textes monographiques autour, non pas d'un thème, mais d'une idée structurante qui donne son titre à l'ouvrage est réitérée ici après deux précédents. En 2002, *L'Anarchème* associait des études sur les travaux de Élisabeth Ballet, Jessica Stockholder, Claude Rutault, Peter Downsbrough, Cécile Bart, démontrant que les œuvres ne sont plus toujours le point focal de la scène où elles s'exposent. En 2009, *Les Promesses*

du *zéro* reliait des artistes (Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed, John M. Armleder, Tino Sehgal) aux intentions très différentes, mais remettant pourtant tous en cause, dans le contexte postmoderne, « certaines valeurs que la conscience esthétique pensait statutairement attachées à l'art³ ». *Le Temps des intermèdes* vient poursuivre ce processus méthodologique. Composé de trois parties, l'ouvrage s'ouvre avec deux textes en vis-à-vis « Urbi et orbi » (p. 11). La remise en question de la perception, du concept de panorama, de la ville et du monde contemporain est perçue conjointement dans le travail de Sarah Morris et de Franz Ackermann. L'œuvre de ce dernier fait écho au phénomène de défocalisation (p. 21 et 22), problématique centrale de *L'Anarchème*. On trouve dans la seconde partie de l'ouvrage, la plus importante, une réflexion critique autour du paradigme postmoderne, déjà présente dans *Les Promesses du zéro*, ainsi qu'une mise en perspective historique des pratiques artistiques contemporaines.

La structure du livre est donc elle-même une clef de lecture. La notion d'intermède caractérisant ce nouveau recueil est exploitée dans toutes ses dimensions sémantiques : « C'est dans un statut résolu d'intermezzi que se livrent les dix textes réunis dans le présent volume » (p. 7). L'intermède est ici autant « représentation » qu'« intervalle de temps qui fait diversion entre deux choses »⁴, mais « signale également le moment de la médiation » (p. 7). Les textes monographiques eux-mêmes « se proposent comme un intermédiaire réflexif entre l'œuvre telle qu'en elle-même et l'œuvre vue, exposée » (4^e de couverture). L'intermède engendre surtout un principe de dualité. Ces dix textes s'attachent littéralement « à mettre en valeur la poétique de l'entre-deux qui caractérise les travaux ici analysés, à éclairer la dualité qui les traverse » (4^e de couverture). Si l'intermède structure poétiquement le propos, c'est finalement cette notion de dualité qui apparaît vraiment comme idée discursive.

Cet ouvrage confirme et poursuit une certaine conception du discours critique : « Définir l'apport spécifique d'une œuvre au regard des tendances historiques qui structurent le champ artistique⁵. » Michel Gauthier observe effectivement la scène

artistique contemporaine davantage à la manière d'un critique d'art qu'à celle d'un théoricien. Il la dialectise dans son rapport aux pratiques artistiques des années 1960 et plus largement vis-à-vis de la modernité, sans pour autant adopter la posture de l'historien. Cependant la construction de cette dualité s'appuie souvent sur un rapport à l'histoire de l'art, comme pour Didier Marcel, dont l'« intelligence historique est d'avoir compris que les deux pôles du réel et de l'artifice, loin d'être exclusifs l'un de l'autre, n'existaient pleinement que dans le jeu d'un rapport dialectique » (p. 95) ou encore chez Franck Scurti : « Pareille œuvre incarne exemplairement ce moment de l'histoire où l'art, pour rester fidèle aux exigences léguées par les avant-gardes du XX^e siècle, ne parvient à se définir que dans un entre-deux, en cette zone incertaine où se rejoignent les deux mouvements – de la vie vers l'art, de l'art vers le non-art » (p. 126). Les principes et péripéties du readymade, comme chez Mathieu Mercier, sont sources d'inspiration. L'observation des deux manifestations du double, la copie et l'autoréflexivité, opérée par Simon Starling, se nourrit naturellement de références à l'histoire de l'art. Les dix études finissent ainsi par systématiser une conjugaison de la notion de dualité avec la méthode consistant à mettre perspective les œuvres contemporaines avec l'histoire de l'art moderne. Pourtant le principe de dualité ne se réfère pas aux ruptures ou continuités du récit de l'histoire de l'art, mais correspond à une écriture critique constitutive des pratiques artistiques contemporaines, qui elles-mêmes se construisent en rapport à l'histoire et plus précisément à la modernité. Ce motif du double est essentiellement pensé « comme fil rouge, sinon comme règle » (p. 7), donné au recueil. Sa fonction est ici davantage de l'ordre du lexical, du mécanisme poétique, que de l'historiographie ou encore de l'esthétique.

La dimension littéraire de la méthode critique de Michel Gauthier se perçoit clairement lorsqu'il s'attache à la description des œuvres. Constituant une part importante de chaque étude, ces moments descriptifs, eux-mêmes à la manière d'intermèdes, non seulement alternent avec l'analyse mais la nourrissent : « La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un

objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes⁶. » L'intention descriptive et la part qu'on lui accorde au sein du discours sont des éléments révélateurs de l'évolution de la pratique critique. En préfaçant le livre *Fotografare l'arte*⁷ en 1973, Umberto Eco avait trouvé un contexte idéal pour redéfinir le rôle du critique contemporain, qui ne doit plus juger mais faire comprendre l'œuvre : « La capacité critique consiste à nous montrer comment l'œuvre est faite⁸. » La possibilité technique de publier des reproductions photographiques en vis-à-vis d'un texte a certainement, dès la fin du XIX^e siècle, fait évoluer l'appétence descriptive de la pratique critique⁹. Le devenir image d'une œuvre, plus prégnant que la mémoire de son expérience, allait nourrir l'écriture critique comme le phénomène de visualisation chez le lecteur. Mais la documentation photographique des œuvres a finalement provoqué une nouvelle ambition littéraire de description et une propension du critique à montrer les œuvres selon son point de vue.

Les dix chapitres composant *Le Temps des intermédiaires* s'ouvrent et/ou se ferment systématiquement par une reproduction d'œuvre ou une vue d'exposition en noir et blanc de faible qualité. Ces photographies sont-elles nécessaires compte tenu de l'ampleur et de l'ambition de l'hypotypose descriptive, de la « pensée visuelle à l'œuvre¹⁰ » ? La valeur documentaire des reproductions ne peut ici compléter et encore moins rivaliser avec la richesse de la visualisation linguistique : « Michel Gauthier situe l'œuvre historiquement tout en la décrivant précisément. Le style de l'écriture même, alternant des données factuelles et une appréhension sensible, construit un espace de pensée sans équivalent¹¹. » Ces illustrations ne cadencent donc peut-être la structure de l'ouvrage que pour démontrer leurs limites lorsqu'elles sont confrontées à la capacité de montrer et de démontrer propre à l'expression de l'*ekphrasis* et à la sensibilité de l'auteur. Cette écriture critique, cette propension à la description, cette volonté de rendre compte des œuvres de la manière la plus précise sont comparables à la rhétorique de Francis Ponge et ses définitions-descriptions. Michel Gauthier se place dans un intermède entre

sa fonction de conservateur et son expression de critique d'art pour énoncer le parti pris des œuvres.

Remi Parcollet

Notes

1. Marjolaine Lévy, « Portrait. Michel Gauthier », *Critique d'art*, n° 34, automne 2009, p. 120.
2. Michel Gauthier, Olivier Cadiot, *Le Facteur vitesse*, Dijon, Les presses du réel, 2004.
3. Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro*, Dijon, Les presses du réel, 2009, 4^e de couverture.
4. Définition du terme « intermède » sur le portail du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).
5. M. Lévy, « Portrait. Michel Gauthier », art. cité, p. 120.
6. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 10.
7. *Fotografare l'arte, Pietro Consagra – Ugo Mulas*, préface de Umberto Eco, 1973, Milan, Fratelli Fabbri Editori.
8. *Ibid.*, p. 10, cité et traduit par R. Parcollet, dans *La Photographie de vue d'exposition*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris, université Paris IV-Sorbonne, 2009, p. 348.
9. Remi Parcollet, « La photographie de vue d'exposition, outil critique ? » *Art Press 2*, n° 24 « L'art en images, images de l'artiste », 2012.
10. Marie de Brugerolle, « Michel Gauthier. Gerwald Rockenschaub; Michel Gauthier. Les Promesses du zéro », *Critique d'art*, n° 34, automne 2009, p. 31.
11. *Ibid.*, p. 31.

Maria Stavrinaki

Dada Presentism. An Essay on Art & History

Stanford, Stanford University Press, 2016, 120 p., \$ 18,95

Sous-titré sobrement « un essai sur l'art et l'Histoire », *Dada Presentism* de Maria Stavrinaki couvre un spectre de problèmes beaucoup plus large que celui des relations entre un courant de l'art moderne et la séquence historique à laquelle il appartient. À moins que l'article indéfini « un », en amorce de ce sous-titre, révèle l'un des apports majeurs de l'ouvrage, à savoir qu'à travers l'examen spécifique de la relation de Dada à son temps, est questionnée plus globalement la manière dont un art, quel qu'il soit, envisage son inscription dans l'Histoire. Car *Dada Presentism* explore aussi bien le présent de Dada qu'il nous autorise, par ricochet, à penser la façon dont les pratiques artistiques se positionnent par rapport