Université Paris II- Panthéon-Assas

École doctorale d'économie, gestion, information et communication (ED 455) – Laboratoire CARISM

Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication soutenue le 7 décembre 2020

Art press, une archive du contemporain. Histoire et sémiotique d'un périodique dans le champ élargi de l'art

Volume 1/3

Flore DI SCIULLO

Sous la direction de Monsieur le Professeur Frédéric LAMBERT

Membres du jury

Gwen ALLEN – Professor, San Francisco School of Arts

Anne BEYAERT-GESLIN – Professeure, Université Bordeaux 3 (MICA)

Laurent MARTIN – Professeur, Université Paris III (ICEE)

Erik VERHAGEN – Professeur, Université Polytechnique des Hauts de France (DeScripto)

Adeline WRONA, Professeure, Université Paris IV (CELSA/GRIPIC)

Thèse de Doctorat / décembre 2020

Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de thèse Frédéric Lambert pour son suivi à la fois bienveillant et exigeant tout au long de ce parcours de thèse. Il a su me sortir de mes usages disciplinaires philosophiques et m'ouvrir aux richesses de la sémiotique. Ses lectures minutieuses et la qualité de son accompagnement m'ont été d'une aide inestimable.

Mes remerciements les plus sincères vont également à Anne Beyaert-Geslin, Erik Verhagen, Adeline Wrona, Laurent Martin et Gwen Allen qui ont accepté de participer au jury de soutenance de cette thèse, et d'accorder leur temps et leur attention à cette lecture.

Cette thèse n'aurait pu se faire ni s'écrire dans des conditions aussi favorables sans l'aide d'un grand nombre de personnes.

Tout d'abord, merci à ceux qui ont facilité et permis l'accès aux ressources documentaires nécessaires à mes recherches : en premier lieu à l'équipe d'*art press*, pour leur accueil dans leurs locaux, leur bienveillance, leur écoute, leur disponibilité et la richesse de ce qu'ils m'ont transmis : Catherine Millet, Myriam Salomon, Étienne Hatt, Richard Leydier, Laurent Perez, Aurélie Cavanna, Catherine Francblin, Magdalena Recordon, Christophe Kihm, Thibault de Ruyter, Léa Bismuth, Bastien Gallet, Jean-Marc Huitorel. Ils sont la mémoire vivante d'*art press*, sans qui ces pages n'auraient pu être écrites. Puis à toute l'équipe de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine où sont conservées les archives d'*art press*, et en particulier à Yves Chèvrefils-Desbiolles, responsable des fonds artistiques, qui m'a offert de précieux renseignements sur les modalités d'archivages du fonds *art press*.

Merci à Jules Goupy, qui, dans le cadre de son mémoire sur Catherine Millet, a généreusement partagé avec moi les premiers articles de Catherine Millet publiés avant le lancement d'*art press*.
Merci également à Mara Goldberg pour m'avoir fait don de sa collection personnelle de numéros d'*art press*, qui m'ont permis d'avoir sous la main et à tout moment mon objet de recherche. Merci enfin à Daniel Soutif, pour la richesse de son témoignage et pour m'avoir donné accès à ses archives personnelles.

Merci aux administrateurs et aux membres du groupe Facebook « La bibliothèque solidaire du confinement », sans les ressources et le partage desquels une partie de cette thèse, rédigée entre mars et juin 2020 en l'absence de bibliothèques, n'aurait pas pu s'écrire. Je n'oublie pas, dans la période qui a suivie, les conservateurs et les magasiniers de la salle K de la BnF qui, malgré des conditions de travail parfois difficiles, ont gardé jour après jour le sourire.

Ma reconnaissance va également aux chercheurs avec lesquels j'ai pu échanger, de manière récurrente ou plus ponctuelle. C'est la richesse de ces partages qui m'a permis de décentrer mon regard sur mon objet de recherche, de me familiariser avec certains auteurs, de faire de riches découvertes. Je remercie donc chaleureusement l'ensemble des membres du groupe de recherche « GPS – Grand Paris Sémiotique », et en particulier à Maria Giulia Dondero, Denis Bertrand, Bernard Darras et Juan Alonso. Avec un écart disciplinaire, je remercie également les membres des groupes de recherche « Prisme », « Esprit », et « Tigre ». C'est au contact de toutes ces chercheuses et chercheurs brillants que j'ai pu découvrir, tout au long de ma thèse, qu'une recherche ne saurait se résumer au manuscrit du doctorat, mais qu'elle relève d'un engagement, au sens fort du terme.

Merci enfin à mes collègues, les doctorants, doctorantes et professeur du Carism, dont la jovialité et la générosité a été décisive dans ce parcours. Je remercie tout particulièrement Arielle Haakenstad pour sa patience et Guillaume Le Saulnier grâce à qui les pauses, dans les longues journées de rédaction, se sont toujours transformées en discussions passionnées et passionnantes.

Sur un autre registre, je remercie du fond du cœur mes parents, mes grands parents, mes sœurs, mes amis et tous mes proches qui m'ont soutenue (et supportée !) avec constance au fil de ce travail et m'ont permis d'arriver (presque) sereine au terme de ce long parcours. .

Et bien entendu, un merci particulier à ceux d'entre eux qui ont apporté une aide active à la finalisation de la thèse : Catherine, Pierre, Lydia, Christine, Julie, Claire, Cécile, Arthur, Élodie, Salomé et Arnaud.

Merci enfin à Ninon Bouhnik et Marianne Giraud pour leur précieux travail de relecture et de mise en page.

Résumé :

Art press, une archive du contemporain. Histoire et sémiotique d'un périodique dans le champ élargi de l'art

Née en 1972, la revue *art press* s'est développée dans le contexte du développement de l'art dit « contemporain ». Prenant le parti d'une approche monographique du périodique, cette recherche choisit d'articuler l'interdisciplinarité des sciences de l'information et de la communication et l'histoire de l'art pour mieux rendre compte des enjeux attachés à cette expérience éditoriale singulière. Elle s'appuie sur des choix de corpus opérés à partir de l'ensemble des numéros parus, des archives de la revue et d'entretiens avec ses principaux contributeurs. Le parcours chronologique établi entre 1972 et 2018 éclaire les façons dont *art press* vise, pour se distinguer des autres périodiques artistiques, à performer le contemporain, et comment cette construction discursive passe par une ambition de « faire archive ». Une analyse sémiotique des couvertures et de la maquette graphique révèle la fabrique visuelle de l'engagement critique qui caractérise la revue. Cet engagement, confronté aux contraintes économiques inhérentes à la presse artistique, doit être envisagé dans le champ élargi où il se situe. Une analyse des éditoriaux et des courriers de lecteurs laisse enfin apparaître les différentes manières dont *art press* tisse son autorité dans les arènes médiatiques pour faire de l'art contemporain un problème public, se saisissant à cette fin de la scène conflictuelle que constitue la censure. Nous souhaitons ainsi mettre en lumière ce qui permet à la revue de faire sens au sein de notre société, et de construire l'art contemporain comme espace d'interrogation du politique.

Descripteurs : *art press*, périodique artistique, presse magazine, art contemporain, histoire contemporaine, archive, institution culturelle, critique d'art, censure, problème public, sémiotique

Art press, an archive of the contemporary. History and semiotics of an art magazine in the expanded field

Created in 1972, the *art press* magazine grew in the developing context of what is now labeled as "contemporary" art. Through a monographic approach, our research articulates the interdisciplinarity of media studies and art history to underline what issues are at stake in this singular editorial experience. We based our research on a corpus made from all the magazine's issues, archives and interviews with its main contributors. Laid out chronologically, our overview of the magazine's history sheds light on how *art press* "performs" the contemporary as a means of distinguishing itself from other periodicals, and how this discursive construction has the ambition of being considered as an archive, and of being respected as such. A semiotic analysis of the magazine's covers and graphic design reveals the visual strategy, and intention to materialize the political engagement, which are *art press*' characteristic mark. This engagement, while facing the artistic periodicals' inherent economical strains, must be considered within the broader field to which *art press* belongs. Finally, the analysis of editorials and reader's letters enables us to underline how *art press* aims at weaving its authority in the public sphere, in order to make contemporary art a public issue. To this end, *art press* mobilizes censorship as a major theme of dispute. We therefore want to highlight what makes *art press* meaningful in our society and how it builds contemporary art as a space for questioning the political.

Keywords : *art press*, art magazine, periodical studies, contemporary art, contemporary history, archive, cultural institution, art criticism, censorship, public issue, semiotics

Principaux sigles et abréviations utilisés

AICA	Association internationale des critiques d'art
ARC	Animation - recherche – confrontations
AFNOR	Association française de normalisation
CAPC	Centre d'arts plastiques contemporains (Bordeaux)
CCI	Centre de création industrielle
CIEL	Comité pour l'Europe des libertés
CNAP	Centre national des arts plastiques
CREDAC	Centre d'art contemporain d'Ivry
DAP	Direction générale des arts plastiques
DGCA	Direction générale de la création artistique
DMF	Direction des musées de France
DRAC	Direction régionale des affaires culturelles
ENSBA	École nationale supérieure des Beaux-Arts (de Paris)
FIAC	Foire internationale d'art contemporain
FNAC	Fonds national d'art contemporain
FRAC	Fonds régional d'art contemporain
FRAP	Fédération des artistes plasticiens
FAP	Front des artistes plasticiens
IMEC	Institut mémoire pour l'édition contemporaine
MoMA	Museum of Modern Art (New York)
NRF	Nouvelle revue française
OLC	Observatoire de la liberté de création
Oulipo	Ouvroir de littérature potentielle
ORTF	Office de radiodiffusion – télévision française
RMN	Réunion des musées nationaux
SP	Société Perpendiculaire

Sommaire

Introduction générale **12**

PARTIE 1 *ART PRESS* DEPUIS 1972 — HISTOIRE D'UNE REVUE DANS UN CHAMP ÉLARGI DE L'ART CONTEMPORAIN : TÉMOIGNAGES ET CONSTRUCTION DISCURSIVE D'UNE AUTORITÉ **38**

Introduction — La revue d'art comme institution : entre construction discursive d'une autorité et logiques de conservation *40*
Prologue : Sous les pavés, la page, 1968-1972 *46*
Chapitre 1 — 1972-1976 : Sur les bases d'une utopie contestataire, naissance simultanée d'une revue et de son objet, l'art contemporain *54*
Chapitre 2 1976-1991 — Entre arrivée de la gauche au pouvoir et crise du modernisme : de profondes mutations pour la culture *79*
Chapitre 3 — 1991-2012 : Les années documents pour une revue désormais de référence *130*
Chapitre 4 — 2012-2018 : vers une altermodernité *174*
Conclusion de la première partie *217*

PARTIE 2 — ÉNONCIATION ÉDITORIALE ET SÉMIOTIQUE DU CONTEMPORAIN DANS *ART PRESS* : UNE ÉCRITURE POLITIQUE DE L'ART **222**

Introduction — La revue d'art comme objet de médiation : contribution à une méthode d'analyse du périodique artistique *223*
Chapitre 5 — Aux seuils de la revue : la fabrique d'une identité hybride *234*
Chapitre 6 — Archéologie du contemporain dans les couvertures d'art press *285*

PARTIE 3 — *ART PRESS*, UNE REVUE DANS LES ARÈNES PUBLIQUES : ENGAGER LA CRITIQUE D'ART VERS LE DÉBAT DE SOCIÉTÉ **352**

Introduction — Le rôle d'une revue d'art dans les disputes autour de l'art contemporain *354*
Chapitre 7 — L'art contemporain et ses rejets comme problème public dans les éditoriaux d'art press *376*
Chapitre 8 — Art press contre la censure : itinéraire accidenté d'une lutte pour la liberté de création *400*
Chapitre 9 — Le courrier des lecteurs : affects, valeurs et arguments mobilisés dans les débats profanes et professionnels autour de l'art contemporain *458*

Conclusion générale **498**

Bibliographie **510**

Sources **534**

Index des noms propres **544**

Index des périodiques **553**

Introduction générale

Dans son roman *La Carte et le territoire*, Michel Houellebecq narre le parcours de Jed Martin, artiste qui « consacra sa vie […] à l'art, à la production de représentations du monde[1] », avec pour projet de « donner une description objective du monde [2]». Cet artiste, au cours du roman, construit progressivement une carrière à succès : il obtient son diplôme de l'école des Beaux-Arts de Paris, participe à des expositions collectives (à la Fondation d'entreprise Ricard notamment), puis obtient sa première exposition individuelle à la fictive « Fondation Michelin pour l'art contemporain ». Il est représenté par une galerie, poursuit sa carrière, multiplie les pratiques. Le roman, très documenté, laisse une large place à une description minutieuse des interactions sociales et des rapports de force entre artistes, collectionneurs, responsables d'institutions et critiques d'art. Michel Houellebecq s'attache à décrire les différents processus par lesquels un artiste peut parvenir à la notoriété, observant par exemple le rôle que peuvent jouer les critiques et les historiens d'art, dont les missions sont décrites dans l'ouvrage. Ainsi les critiques sont ceux qui accompagnent le spectateur dans l'herméneutique de l'œuvre : « Les premiers tableaux de Jed Martin, ont plus tard souligné les historiens de l'art, pourraient facilement conduire à une fausse piste [3]». Les critiques sont aussi ceux qui encensent son travail et permettent d'accélérer sa carrière : « La critique était en effet, Jed s'en rendit compte en parcourant le dossier, exceptionnellement unanime dans la louange. […]. La carte Michelin, objet utilitaire, inaperçu par excellence, devint en l'espace de ces mêmes semaines le véhicule privilégié d'initiation à ce que *Libération* devait sans honte appeler la 'magie du terroir'[4] ». Si un arc narratif policier occupe la plus large partie du roman, nous avons été frappée dans cette lecture par la dimension profondément documentaire de son propos, qui en fait un excellent levier pour interroger les manières dont l'art contemporain est constitué collectivement comme une pratique culturelle et sociale. Outre son sujet, l'ouvrage lui-même et le succès qu'il a rencontré[5] sont symptomatiques d'un changement de perception de l'art *contemporain* qui, depuis que le terme s'est imposé entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, est passé d'un statut de niche et de culture élitiste à celui d'une culture largement partagée, trouvant une large place dans la production médiatique quotidienne et s'exposant dans l'espace public.

Il nous semble indispensable de nous demander comment une telle mutation se manifeste dans un format éditorial qui vient, de manière concomitante, enregistrer et contribuer à construire ces mutations : le périodique artistique, et en particulier *art press*, l'un des plus pérenne aujourd'hui publié en France[6]. Ce périodique a en effet été fondé en 1972 par le

[1] Michel Houellebecq, *La Carte et le* territoire, Paris, éditions de Noyelles / Flammarion, 2010, p. 39.
[2] *Ibid*., p. 51.
[3] *Ibid*., p. 119.
[4] *Ibid*. p. 89-90.
[5] L'ouvrage, après avoir obtenu le prix Goncourt en 2010, a été tiré à près de 400.000 exemplaires.
[6] *La revue de l'art* a été fondée par André Chastel en 1968.

collectionneur Hubert Goldet, le galeriste Daniel Templon, et la critique d'art Catherine Millet qui demeure en 2020 la directrice de rédaction. La longévité d'*art press* s'accompagne, de plus, d'une certaine constance, plusieurs de ses rédacteurs faisant partie de l'équipe depuis plusieurs dizaines d'années.

Dans l'immédiat après-guerre, Caroline Hoctan[7] observe trois grands modèles de revue culturelle : celui de la création (au sens artistique), celui des idées (au sens critique, théorique), et celui de la sociabilité (au sens de la représentation politique). *Art press* est précisément au croisement de ces différents modèles, accueillant dans ses pages critique d'art, philosophie et débat d'idées. Par les relations interpersonnelles entre ses contributeurs et sa volonté d'accompagner les jeunes artistes ou auteurs, *art press* correspond également à la définition de la revue intellectuelle que propose Rémy Rieffel :

> « Les revues sont, à n'en pas douter, les poumons de la vie intellectuelle, l'organe privilégié de la respiration de ce corps social particulier que représentent les intellectuels en France. Instances détectrices de talents, plates-formes de lancement pour mettre sur orbite des hypothèses novatrices, espaces de formation, de liberté et de sociabilité : les mérites intrinsèques sont légion et les rémunérations symboliques qu'elles octroient, non négligeables [8]

Nous verrons en quoi cette hybridité éditoriale, entre exigence de ses contenus et variété de ses centres d'intérêt, a contribué à la longévité d'*art press*. La revue a su se distinguer dans le champ élargi de la critique d'art grâce à une interdisciplinarité, un réseau de rédacteur diversifié et une conception spécifique du *contemporain*. Une étude centrée sur *art press* nous permettra d'analyser la revue d'art en tant qu'objet d'histoire, comme archive et comme média, d'envisager l'évolution du rôle de la critique d'art, la transformation des courants artistiques et intellectuels depuis la fin des années 1970 et enfin les manières dont l'art contemporain peut être construit comme problème public. Comment *art press* a évolué, quels moyens ont été employés pour garantir l'autorité de son discours sur le contemporain ? De quelle manière le contemporain y est-il raconté et performé d'une manière spécifique, différemment à la fois d'autres « récits autorisés[9] », et d'autres revues d'art publiées au même moment ? Comment l'art contemporain peut-il devenir objet de débat public, et quel rôle peut alors jouer une revue, même spécialisée, dans la circulation de ce débat autour des œuvres d'art ?

Nous examinerons *art press* à partir des outils des sciences de l'information et de la communication et de l'histoire de l'art contemporain. Nous sommes guidée dans cette interdisciplinarité par notre propre parcours académique, marqué par des études en philosophie esthétique et en histoire de l'art. En recourant ainsi à des méthodes variées, nous avons tenté de construire une approche originale du magazine d'art pour le déplier, l'interroger, l'ausculter, et ainsi le faire parler. Nous nous demanderons ce que l'analyse d'un périodique artistique du point

[7] Caroline Hoctan, *Panorama des revues à la Libération. Août 1944-Octobre 1946*, Caen, IMEC, 2006.
[8] Rémy Rieffel, *La Tribu des clercs, les intellectuels sous la Ve République*, Paris, Calmann-Lévy / CNRS Éditions, 1993, p. 220.
[9] Nous empruntons ce terme à Jean-Marc Poinsot, qui désigne par là l'ensemble des textes prescriptifs produits ou contrôlés par les artistes et les responsables d'exposition : catalogue, cartel, textes de médiation. Voir à ce sujet son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

de vue des SIC peut faire aux études artistiques et à la connaissance de l'art contemporain. En retour, nous nous demanderons ce que le périodique artistique, en tant que corpus, impose aux méthodes et aux outils des SIC souvent davantage adaptés à l'étude de médias de large diffusion. Il est important à nos yeux de ne pas négliger le périodique artistique et de passer outre l'étiquette élitiste et hermétique qu'on lui attribue. S'il est vrai qu'en termes de tirage, la circulation d'*art press* reste réduite, nous entendons démontrer qu'un magazine comme celui-ci mérite d'être analysé avec les outils info-communicationnels, car il a beaucoup à nous apprendre sur les représentations collectives, les manières de débattre en société autour de l'art contemporain et les questions profondément politiques qu'il pose.

Dans la première partie, c'est l'histoire des médias et l'histoire culturelle qui nous permettra de penser *art press* et les archives que la revue produit, en tant qu'institution ; dans la deuxième partie, l'histoire de l'art nous aidera à analyser les différents mouvements et tendances de l'art contemporain mis au jour par la revue, et la sémiotique nous permettra d'aborder son identité visuelle ainsi que la manière dont elle performe le contemporain ; dans la troisième partie, c'est par la théorie du problème public que nous aborderons la manière dont *art press* fait entrer la censure de l'art contemporain dans les arènes publiques — que nous entendrons au sens qu'en donne Daniel Céfaï, c'est-à-dire comme une « arène sociale dont les acteurs visent des biens publics, se réfèrent à l'intérêt public, définissent leurs problèmes comme publics et sentent, agissent et parlent en conséquence[10] ». Afin d'introduire notre propos, nous souhaitons ici situer notre recherche dans le cadre des travaux déjà menés sur ce terrain (A) ; indiquer les manières dont nous avons construit et détaillé notre corpus (B) ; préciser les différentes méthodes employées dans un cadre interdisciplinaire (C) ; présenter les principales questions de recherche et le détail des quelques grands thèmes que nous étudierons (D), et enfin énoncer les grandes hypothèses qui structurent notre recherche (E).

A. Le périodique artistique, un objet indiscipliné (état de l'art)

1. Art press, un périodique qui cherche à maîtriser son propre discours

Art press, est remarquable en ce qu'il[11] cherche à maîtriser le discours que l'on porte sur lui. En effet, une grande majorité des textes et ouvrages qui retracent l'histoire et le développement du magazine ont été écrits par des membres de la rédaction. Cette ambition de régulation du discours est rendue explicite dans les différents numéros « anniversaire » où la revue fait intervenir en priorité ses propres contributeurs. Catherine Millet et Jacques Henric, qui jouent

[10] Daniel Céfaï, « Publics, problèmes publics, arènes publiques… Que nous apprend le pragmatisme ? », pp. 25-64 in *Questions de communication*, 2016/30.

[11] Sauf indication contraire, nous emploierons le pronom masculin afin de désigner *art press*, ce « il» renvoyant au terme de journal ou de périodique, le plus employé par *art press* pour s'auto-désigner. Nous insisterons toutefois sur son hybridité éditoriale, recourant aux substantifs de « revue » et de « magazine ».

encore en 2020 un rôle essentiel dans le fonctionnement du périodique, reviennent eux-mêmes dans leurs ouvrages respectifs sur l'histoire de la revue, les événements qui ont marqué la rédaction, ses évolutions les plus notables. C'est particulièrement le cas des livres de Catherine Millet *La vie sexuelle de Catherine M*[12] où elle évoque son rôle de rédactrice en chef, puis plus encore dans *Le critique d'art s'expose*[13], et enfin dans ses entretiens avec Richard Leydier, *D'art press à Catherine M*. Quant à Jacques Henric, c'est surtout dans son ouvrage *Politique*[14] qu'il décrit son arrivée au journal et développe certains moments forts de l'histoire de la revue.

Une telle prise en charge par *art press* de sa propre histoire explique en partie que nous n'ayons trouvé aucune étude publiée menée par un chercheur extérieur à la revue — à l'exception de l'évocation d'*art press* dans des études plus larges sur la critique d'art contemporaine, notamment dans les articles « Que sont mes revues devenues [15]» de Patrice Joly et « Panorama de la critique d'art contemporaine depuis 1992 [16]» de Larys Frogier ; ainsi qu'une étude de Sylvain Maresca [17] portant sur la rubrique « Photographie » pour démontrer l'importance d'*art press* dans l'assise de la légitimité artistique du médium sur la scène contemporaine. Cependant, un grand nombre de travaux de Master portent sur *art press*. Nos investigations dans le fonds « art press » de l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC — situé dans l'Abbaye d'Ardennes, à proximité de Caen) nous ont permis de consulter plusieurs mémoires de recherche[18] menés en muséologie[19], en arts plastiques[20], en histoire de l'art[21], en lettres[22] et en communication[23] ; preuve de la variété des approches scientifiques à partir desquelles ce périodique peut être étudié. Cependant, ces travaux n'ont pas, à notre connaissance, donné lieu à des publications ni n'ont été poursuivis en doctorat. Le domaine de

---

[12] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins de l'art », 2011.
[13] Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critques d'art », 1993.
[14] Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, 2007.
[15] Patrice Joly, « Que sont mes revues devenues », in *Zerodeux*, n°80. Version en ligne, http://www.zerodeux.fr/essais/14432/. Dernière consultation le 21 octobre 2018.
[16] Larys Frogier, « Les enjeux de la critique d'art contemporain en France depuis 1992 », article publié sur le site des Archives de la critique d'art : https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/09/Article-de-Larys-Frogier-sur-les-Enjeux-de-la-critique-d-art.pdf. Dernière consultation le 27 juillet 2020.
[17] Sylvain Maresca, « Consécration d'un art ou simple fortune critique ? Chronique de la photographie dans la revue *art Press* », pp. 76-84 in *La Recherche photographique*, n°19 « Critique / Politique », novembre 1995.
[18] Nous avons recensée neuf travaux de recherche (cinq travaux de mémoire, deux de licence, et deux rapports de stage), tous conservés dans les boîtes ARP 47 et ARP 48 du fonds *art press* (premier inventaire). Dernière consultation le 1er août 2019. Le plus récent de ces écrits date de 2005 ; or, nous n'avons pas été en mesure de vérifier si l'absence de travaux plus récents s'explique par une non-actualisation du fonds de l'IMEC, ou le fait qu'aucun autre devoir universitaire n'ait été écrit depuis. Aucun autre mémoire n'était conservé, à notre connaissance, dans les dans les locaux de la rédaction.
[19] Hélianthe Bourdeaux-Maurin, « Parcours d'un critique d'art : Catherine Millet », mémoire sous la direction de Marie-Clarté O'Neill, École du Louvre, muséologie, année 1996-1997.
[20] Émilie Pessant, « Engagement esthétique et politique de la revue *art press* dans les années 1990 », Maîtrise d'arts plastiques sous la direction de Manuela de Barros, Université Paris 8, 2003.
[21] Véronique Terrier, « Historique de la revue *art press*, *1972-1992* », maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Patrick de Haas, 1993, Paris 1 ; Aurélie Rousseaux, mémoire présenté sous la direction de Mr Thierry Lenain en vue de l'obtention d'un titre de licenciée en histoire de l'art et archéologie, orientation art contemporain. Université libre de Bruxelles, faculté de philosophie et lettres. Année académique 2004-2005.
[22] Valérie Pauc, dossier « *art press* », sous la direction de Mlle Basset. Licence de lettres, année 1989-1990.
[23] Anne Katan, « *Art press,* de l'engagement à l'institution ? », sous la direction de Paul Ardenne, école d'art et de communication, 1993-94.

la recherche portant spécifiquement sur *art press* reste donc assez vierge, mais est en revanche corrélé à celui, très riche, des études sur les périodiques artistiques.

2. Études historiques des périodiques : le privilège de la monographie

La littérature sur les revues d'art comprend des ouvrages panoramiques, comme ceux d'Evanghelia Stead & Hélène Védrine *L'Europe des revues,* de Steven Heller *De Merz à Emigre*[24]*,* de Rossella Froissart-Pezone & Yves Chèvrefils-Desbiolles *Les Revues d'art*[25]*,* et la thèse de Sylvie Mokhtari portant sur les périodiques *Avalanche, ArTitudes, et Interfunktionen*[26]. Certaines études sont concentrées sur une période historique précise, tels l'ouvrage de Robert Scholes & Clifford Wulfman sur la naissance du modernisme (*Modernism in the Magazine)* ou celui d'Yves Chèvrefils-Desbiolles sur la première moitié du XXe siècle (*Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*[27]). Une abondante bibliographie existe également sur des sous-genres spécifiques : les revues d'artistes[28], les *fanzines*[29], ou les « petits magazines[30] ».

L'ambition première de ces ouvrages est de placer les périodiques dans leur contexte historique, d'interroger leur notoriété et leur postérité. Beaucoup de ces recherches se concentrent sur les interactions entre ces publications et les idéaux politiques dont elles sont le produit, afin de mettre au jour les enjeux idéologiques de ces productions textuelles et iconographiques. C'est la perspective suivie par les études consacrées aux périodiques de l'entre-deux-guerres comme *URSS en construction*, *New Masses* ou *Regards*[31]. En histoire de l'art et en histoire contemporaine, un grand nombre d'ouvrages portent spécifiquement sur un seul

---

[24] Steven Heller, *De Merz à Emigre et au-delà : Graphisme et magazines d'avant-garde au XXe siècle*, Paris, Phaidon, 2005.

[25] Evanghelia Stead & Hélène Védrine (dirs.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008 ; Rossella Froissart Pezone & Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

[26] Sylvie Mokhtari, *Avalanche, ArTitudes, Interfunktionen, 1968-1977 : trois trajectoires critiques au cœur des revues,* Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marc Poinsot (Rennes 2).

[27] Robert Scholes & Clifford Wulfman, *Modernism in the Magazines*, New Haven & London, Yales University Press, 2010 ; Yves Chevrefils-Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris,* 1905-1940, Paris, Ent'revues, 1993.

[28] Voir à ce sujet les ouvrages de Gwen Allen : *Artists Magazines, an Alternative Space for Art* (London, MIT Press, 2011) ; *The Magazine* (London, MIT Press « Documents for contemporary art », 2011) et de Marie Boivent : *La Revue d'artiste, enjeu et spécificité d'une pratique artistique*, Rennes, Incertain sens, 2015.

[29] Voir à ce sujet notamment Teal Triggs, *Fanzines*, Londres, Thames & Hudson, 2010 ; Fabien Hein, « Le critique rock, le fanzine et le magazine ; ça s'en va et ça revient », pp. 83-106 in *Volume*, n°5, 2006. Deux ouvrages récents sont également consacrés à la presse contre-culturelle : Steven Jezo-Vannier, *Presse alternative, la contre-culture en France dans les années 1970*, Paris, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2011 ; Jean-François Bizot, *Free Press, la contre-culture vue par la presse underground,* Paris, Actuel / Nova éditions, 2010.

[30] Beatriz Colomina, *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Barcelone, Actar, 2010. Frederick J. Hoffman, Charles Allen & Caroly Ulrich, *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, 1947, et plus récemment, S. Churchill & Adam McKible, *Little Magazines and Modernism: an introduction* in *American Periodicals*, vol. 15, n°1, 2015.

[31] Gaëlle Morel, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste *Regards* (1932-1939), pp. 44-63 in *Études photographiques*, n°9, mai 2011 ; Helen Langa, « At Least Half the Pages Will Consist of Pictures. *New Masses* and Politicized Visual arts, », pp. 24-49 in *American Periodicals,* vol.21, n°1, 2011 ; Victor Margolin « Construction Work » (chapitre portant sur le périodique soviétique *URSS en construction*), in Steven Heller et Georgette Ballance, *Graphic Design History*, New York, Allworth Press, 2011.

périodique, sous la forme d'anthologies critiques (*La revue de l'art*[32], *October*[33], *Artforum*[34], *Texte Zur Kunst*[35]) et de monographies sur des périodiques artistiques (*Tiger's Eye*[36], *VU*[37], *Cahiers d'art*[38]. *L'Art d'aujourd'hui*[39], *Artforum*[40] *Transition*[41], *Bomb*[42]) ou littéraires (*Commerce*[43], *Documents*[44], *Esprit*[45], *Critique*[46]). Dans ces ouvrages, une approche chronologique est privilégiée, délaissant parfois la part matérielle ou graphique de l'objet.

3. La presse artistique, angle mort des sciences de l'information et de la communication ?

On trouve dans la littérature anglo-saxonne un grand nombre d'études qui envisagent le périodique comme un objet commercial prenant sens dans les usages que ses lecteurs en font. Plusieurs revues universitaires sont en effet dédiées à l'analyse de la presse périodique, avec les titres *European Society for Periodical Studies Review* ; *Journal of Modern Periodical Studies*, ou *American Periodicals*. Le *Routledge Handbook of Magazine Research* est une importante somme des travaux menés dans différentes disciplines ces dernières années. Dans les diverses sections de l'ouvrage, le magazine est tour à tour appréhendé comme « forme de contrôle », « vecteur de communauté », et « objet culturel ».

En France, il faut souligner l'importance des ouvrages de Jean-Marie Charon[47], qui sont parmi les premiers à porter sur la presse magazine dans ses spécificités économiques et

---

[32] *L'histoire de l'art, fins et moyens. Revue de l'art*, présentation d'André Chastel, avec le concours du C.N.R.S., Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1980.
[33] Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloch, Hal Foster, Dennis Hollier, (eds), *October. The First Decade, 1976-1986* et *October, the Second Decade*, Cambridge, MIT Press, 1986 et 1996.
[34] Amy Newman, *Challenging Art:* Artforum *1962-1974*, Soho Press, 2000 ; Amy Baker Sandback, *Looking Critically : 21 Years of* Artforum *Magazine*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1984.
[35] Catherine Chevalier & Andreas Fohr (dirs.), *Une anthologie de la revue* Texte zur Kunst *de 1990 à 1998*, Dijon, Les presses du réel, 2011.
[36] Pamela Franks, The Tiger's Eye *: the art of a magazine*, New Haven & London, Yale University Art Gallery
[37] Danielle Leenaerts, *Petite histoire du magazine* VU *(1928-1940), Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010.
[38] Voir la thèse de Valérie Dupont, « Le discours anthropologique dans l'art des années 1920-1930 en France à travers l'exemple des *Cahiers d'art* », sous la direction de Andrzej Turowski, soutenue en 1999.
[39] Corinne Girieud, « La revue *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954), une vision sociale de l'art », Thèse de doctorat sous la direction de Serge Lemoine (Paris 4), soutenue en 2011.
[40] Amy Baker Sandback (ed), *Looking critically : 21 years of* Artforum *magazine ;* Amy Newman, *Challenging art :* Artforum*, 1962-1974,* New York, Soho Press, 2001.
[41] Céline Mansanti, « La revue *Transition* (1927-1938), le modernisme historique en devenir ». Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine Lemardeley, soutenue en 2007.
[42] Nell McClister, Bomb Magazine*, Celebrating 25 years*, in *New Art Publications,* n°96, été 2006.
[43] Ève Rabatté, *La revue* Commerce. *L'esprit classique – moderne (1924-1932),* Paris, Garnier, coll. « classiques », 2012.
[44] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. Il nous faut signaler que cet ouvrage n'est pas une monographie à proprement parler, car l'approche proposée est moins historique que philosophique.
[45] Goulven Boudic, Esprit*, 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005.
[46] Sylvie Patron, Critique*, 1946-1996 : Une encyclopédie de l'esprit moderne*, Paris, éditions de l'IMEC, 1999.
[47] Voir à ce sujet son ouvrage *La Presse magazine*, La Découverte, Paris, 1999, ainsi que le dossier de la revue *Réseaux* coordonné par ce dernier « La presse magazine, un média à part entière ? », pp. 53-78 in *Réseaux* n°105, 2001/1.

éditoriales, ainsi que l'ouvrage de Nathalie Sonna[48] qui traite des enjeux éconmiques de ce secteur. Le *Manuel d'analyse de la presse magazine*[49] récemment publié, issu du séminaire « La presse magazine, source et objet d'histoire[50] », constitue également une source préciseuse. On y trouve des textes ayant trait à l'histoire (Claire Blandin & Claire Sécail), à la sémiologie (François Provenzano), ou à des secteurs spécifiques de la presse magazine, tels la presse féminine (Bibia Pavard), la presse sportive (François Provenzano et Émilie Roche), la presse jeunesse (Françoise Hache-Bissette) ou encore la presse musicale (Gérôme Guibert). Cet ouvrage réunit un grand nombre d'études de cas et une riche bibliographie, mais le périodique artistique n'y est, comme le *Routledge Handbook for Magazine Research*, que très peu analysé[51].

En outre, la presse artistique entre moins que d'autres médias dans la constitution de corpus relatifs à l'art contemporain, davantage concentrés sur les quotidiens, la télévision ou les réseaux sociaux (nous pouvons citer les recherches sur les émissions consacrées à l'art contemporain à la télévision française de Clémence de Montgolfier et de Francesco Spampinato[52], ou celles sur la critique de l'art contemporain dans les journaux télévisés et sur Youtube de Thomas Legrand[53]). Ces travaux ont en commun d'interroger les manières dont l'art contemporain est construit médiatiquement, mais délaissent le périodique artistique, au profit de médias à plus large public. En effet, le périodique, et à plus forte raison un magazine spécialisé comme *art press*, ne s'adresse qu'à un lectorat réduit, du fait de son faible tirage et de l'exigence de ses contenus[54]. Le pari de notre thèse sera de proposer une monographie du périodique *art press* au croisement des méthodes de la sémiotique, des sciences de l'information et de la communication, et de l'histoire de l'art, afin d'en démontrer la spécificité dans les champs éditorial et artistique, et d'étudier les manières dont il nous renseigne sur les mécanismes de l'art contemporain.

Nous mènerons ces analyses selon deux niveaux d'investigation. D'une part, nous éclairerons les mouvements artistiques commentés par *art press* : l'art contemporain tel que nous l'entendrons ici n'est pas un donné, mais un construit, dans sa terminologie même (l'art contemporain pouvant aussi être qualifié d'art actuel par exemple) et dans l'opération de sélection que son usage implique : que désigne-t-on par « contemporain » ? Qu'exclure de cette désignation ? D'autre part, nous examinerons ce qu'*art press* révèle des relations entre les

---

48 Nathalie Sonnac, *La Presse magazine en France, essai d'analyse économique*, Grenoble, ANRT, 1996.

49 Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, coll. « I-com », 2018.

50 Cet ouvrage est l'aboutissement du séminaire « Presse magazine, source et objet d'histoire », mené sous la responsabilité de Claire Blandin, Émilie Roche, Jamil Dakhlia, François Provenzano et Claire Sécail, avec le soutien des laboratoires LCP et IRISSO.

51 Mentionnons toutefois le texte de Sheila Webb, « Magazines and the Visual Arts : the Ideal Showcase », pp. 347-361 in David Abrahamson & Maria R. Prior-Miller, *The Routledge Handbook of Magazine Research. The Future of the Magazine Form*, New York, Routledge, 2015.

52 Clémence de Montgolfier, *Représentations des mondes de l'art contemporain à la télévision française de 1960 à 2013. De la médiatisation à la médiation*, thèse sous la direction de François Jost ; Francesco Spampinato, « Art contemporain et télévision : formes de résistance, appropriation et parodie ».

53 Thomas Legrand, *Juger l'art contemporain dans les médias de masse. Les critères d'évaluation dans les journaux télévisés et sur Internet entre 2007 et 2011. T*hèse sous la direction de Fabrice d'Almeida soutenue en 2014.

54 Ce tirage à notre connaissance était de 40.000 exemplaires en 2012. Nous n'avons pas de chiffres plus récents ni plus précis à notre disposition, malgré nos requêtes auprès de la rédaction d'*art press.*

individus qui produisent, structurent et ordonnent l'art contemporain dans ses contextes de production, de diffusion et de réception : artistes et critiques d'art en premier lieu, mais aussi galeristes, responsables d'institutions, et spectateurs.

B. Du corpus au terrain

1. Un corpus insécable ?

Partant donc d'une ambition monographique, la première difficulté de notre recherche tient dans la constitution du corpus. En réponse à un courrier de lecteur, Catherine Millet affirmait qu'« *art press* n'est pas un objet qui autoriserait sa dissection scientifique[55] ». S'il n'est pas question de dissection, le geste scientifique implique pourtant bien des opérations de quantification, une analyse fine, un regard minutieux. Pour mener à bien cette étude matérielle, il est indispensable de prendre en compte tous les éléments du périodique : couvertures et quatrièmes de couverture, pages de publicité, bulletins d'abonnement, illustrations, éditoriaux, courriers des lecteurs, comptes-rendus d'exposition, entretiens, dossiers thématiques, et ainsi de suite. Or, *art press* est composé, à dater de juillet 2020, de 501 numéros, soit plusieurs dizaines de milliers de pages. Se pose donc le problème d'une masse, d'un corpus vaste et donc difficile à saisir dans sa totalité selon la perspective qui est la nôtre.

Afin d'aborder cette immensité, la première étape de notre recherche a consisté en un dépouillement méthodique de l'ensemble des numéros. Lors de cette première phase exploratoire, nous avons systématiquement relevé, pour chaque numéro, un ensemble de données relatives à l'ours, à la couverture et au sommaire Ce premier travail accompli (indispensable, mais clairement limité, comme l'a justement souligné Rémy Rieffel[56]), nous avions sous la main des données factuelles, qui nous ont permis de mettre au jour les grandes tendances éditoriales d'*art press,* les moments de rupture dans son identité ou à l'inverse ses principales lignes de continuité éditoriale. Nous disposions alors d'une base documentaire précieuse, à partir de laquelle construire notre corpus.

Cette construction relève de trois gestes : exclusion, délimitation et sélection. *Exclusion*, car nous avons choisi de ne pas prendre en compte, sauf en de rares occasions, les pages « littérature », les textes publiés sur le site internet (pour une grande part des comptes-rendus d'exposition), ni les suppléments[57] et les numéros hors-série (qui se présentent sous la forme du trimestriel *art press2* depuis 2003). Nous avons procédé à cette exclusion après les avoir recensés dans notre dépouillement initial. *Délimitation*, par les bornes temporelles qui encadrent notre travail. S'il était évident de commencer en 1972 avec la publication du premier numéro, la

[55] Catherine Millet, réponse à un courrier de lecteur, rubrique « Forum », n°176, janvier 1993.
[56] Rémy Rieffel, *La Tribu des clercs, les intellectuels sous la Ve République*, Paris, Calmann-Lévy CNRS Éditions, 1993, p. 221.
[57] Il s'agit principalement de cahiers spéciaux, qui sont publiés à l'occasion d'un événement artistique particulier (Festival d'automne, Biennale de Venise, etc.) ou pour mettre l'accent sur un artiste à riche actualité.

question se posait de savoir où et pourquoi arrêter, la publication de nouveaux numéros venant chaque mois augmenter potentiellement le corpus. C'est en septembre 2018 - apprenant le départ d'Anaël Pigeat de son poste de rédactrice en chef – que nous avons décidé de prendre cette date comme limite, au moment où allait nécessairement intervenir une nouvelle inflexion de la ligne éditoriale. *Sélection* enfin, puisque nous ne pouvions embrasser dans notre analyse tous les éléments a priori retenus. C'est pourquoi nous avons constitué des sous-corpus plus resserrés, afin de garantir des analyses aussi précises que possibles : les publicités, les autopromotions et les récits autobiographiques de Catherine Millet dans la première partie ; les couvertures, la maquette graphique, les sommaires et l'ensemble des péritextes dans la deuxième partie ; les éditoriaux et les courriers de lecteurs dans la troisième partie.

À ces corpus ce sont ajoutés, pour l'ensemble de la thèse, les archives du périodique consultés à l'MEC et dans les locaux de la rédaction situés rue François Villon. Outre les courriers qui constituent un corpus spécifiques, nous nous sommes servi de ces fonds d'archives comme source documentaire pour éclairer nos corpus et notre compréhension de l'histoire et du fonctionnement de la revue. De la même manière, les entretiens nous serviront d'éclairage constant sur le positionnement des contributeurs quant aux média qu'ils contribuent à faire exister. Et bien sûr, l'ensemble de nos analyses sera innervé par l'étude des articles, exploités de manière non systématique, mais en fonction des thématiques abordées dans les différentes parties.

2. Pourquoi la monographie ?

On sait les dangers qui guettent l'entreprise monographique. Le premier est celui de « l'illusion biographique » que Pierre Bourdieu propose de déjouer :

> « On ne peut comprendre une trajectoire (c'est-à-dire le vieillissement social qui, s'il l'accompagne inévitablement, est indépendant du vieillissement biologique) qu'à condition d'avoir préalablement construit les états successifs du champ dans lequel elle s'est déroulée, donc l'ensemble des relations objectives qui ont uni l'agent considéré – au moins, dans un certain nombre d'état pertinents – à l'ensemble des autres agents engagés dans le même champ et affrontés au même espace des possibles[58] ».

La biographie–monographie, évitant la problématisation, occulterait la part de construction et de fabrication que tout récit de vie implique. Autre danger, repéré notamment par les historiens de l'art[59], celui de l'exhaustivité à tout prix. Nous ne ne chercherons pas ici à établir un catalogue raisonné. Nous suivrons ainsi les préconisations d'Umberto Eco lorsque celui-ci définit la monographie comme « un travail qui aborde un seul sujet et qui, comme tel, s'oppose

[58] Pierre Bourdieu, *L'illusion biographique*, pp. 69-72 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 72.
[59] À ce sujet, voir les propos de Sylvie Aubenas et d' Eric de Chassey dans la transcription du débat « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ? » (Sylvie Aubenas, Eric de Chassey, Michel Laclotte, Nabila Oulebsir, Philippe Plagnieux et Agnès Rouveret), in *Perspective*, n°4, 2006, en ligne http://journals.openedition.org/perspective/10437 Dernière consultation le 27 juin 2020.

à une 'histoire de', à un manuel, à une encyclopédie [60]». U. Eco signale cependant qu'une thèse monographique n'exclut pas nécessairement des entrées panoramiques, ni n'écarte a priori toute tendance encyclopédique. Or celle-ci a précisément constitué une difficulté persistante dans notre recherche. Le corpus est à ce point foisonnant que la tentation d'établir des listes, des descriptions, des quantifications a été permanente, et chronophage. Tout l'enjeu a alors été de mener ces exercices sans s'y complaire ni s'en contenter, pour en faire le point de départ d'analyses problématisées. La monographie telle que nous avons essayé de l'appliquer n'est donc pas totalisante : nous ne dirons donc pas tout d'*art press* ; mais nous essaierons de parler *de tout* ce qui relève de notre domaine : de ses contenus critiques comme de sa matérialité, de ses prises de positions politiques, de ses choix esthétiques, de la personnalité de ses contributeurs, de sa circulation dans l'espace public, pour l'ensemble de ses années de publication, et sur l'ensemble de ses pages. Notre approche monographique entend ainsi échapper à une double aporie : oublier la dimension à la fois physique et iconographique du magazine en se concentrant trop sur ses aspects économiques et structurels, et perdre de vue les enjeux de diffusion de réception du magazine et des différentes appropriations par le lectorat. La monographie est la posture à partir de laquelle nous entendons questionner les constructions discursives du contemporain, plus spécifiquement de l'art contemporain dans un périodique et les manières dont ces discours participent d'un geste social, d'un « vivre ensemble » dans l'espace public. Notre thèse traitera donc d'art contemporain, mais en tant que celui-ci peut être construit, commenté, orienté par un discours institutionnel, celui d'un magazine de critique d'art. Nous suivrons donc Rémy Rieffel lorsqu'il suggère d'envisager la revue comme une *institution*, au sens d'une « organisation autonome dotée d'une base matérielle pour agir et durer ainsi que de producteurs spécialisés qui en assurent la légitimité ou la reproduction [61]».

C. Cadre théorique : entre histoire de l'art, sémiotique et sciences de l'information et de la communication

1. Les avantages de l'interdisciplinarité

Une part de subjectivité est inhérente à notre démarche. Patrick Charaudeau parle d'un « engagement » du chercheur et constate la difficulté, à laquelle nous avons été confrontée, de se soumettre à la neutralité axiologique. Cette subjectivité est avant tout de la partialité, car nous n'avons pas eu pour ambition de « rendre compte de toutes les données d'un événement[62] ». Frédéric Lambert parle quant à lui « d'impartialité négociée » pour désigner les moments où la thèse, tissée d'écriture de soi et d'inflexions idiosyncrasiques, devient « un lieu qui résonne de

[60] Umberto Eco, *Comment écrire sa thèse* [1977], trad. Laurent Cantagrel, Paris, Flammarion, 2015, p. 38.
[61] Rémy Rieffel, *La Tribu des clercs, les intellectuels sous la Ve République*, *op. cit.*, p. 219.
[62] Patrick Charaudeau, « Le chercheur et l'engagement. Une affaire de contrat », in *Argumentation et analyse de discours*, [en ligne], p. 6.

subjectivités avouées [63]». Nous n'y échappons pas. Nous avons été guidée par une attitude de réflexivité, gardant à l'esprit que les effets visés ne correspondent pas forcément aux effets produits ; comme le suggère F. Lambert « C'est une question de mode d'énonciation et de contrat de communication[64] ».

La question de la subjectivité rejoint celle de l'« implication » que Martine Arino estime nécessaire pour permettre la confrontation des positions théoriques prises[65]. Cette *implication* signifie que le chercheur doit pouvoir « injecter de l'affect [66]» dans les investigations menées. Pour ce faire, M. Arino préconise de rendre complémentaires des approches sémiotiques et sociologiques. Si le travail du sémioticien consiste à « mobiliser l'information indispensable à la construction du sens en explorant les différentes facettes de la réalité sociale[67]», à ce savoir sémiotique doit également s'ajouter une pratique du terrain. C'est pourquoi « La problématique de l'implication se situe dans la connexion signe-objet. Le signe établit une relation médiate avec son objet dans laquelle le sujet actualise son implication dans les institutions de la signification [68] ». Notre *implication,* déjà effective dans l'expérience de lecture de la revue s'est renforcée par notre présence quotidienne dans les locaux d'*art press*, entre avril et juillet 2019. Cette présence, justifiée par la consultation sur place des archives d'*art press*, nous a également permis d'observer au quotidien les mécanismes de son fonctionnement, d'assister aux conférences de rédaction, d'observer les interactions entre les contributeurs et parfois, d'engager des discussions informelles avec eux.

Il est désormais évident que le croisement entre les disciplines et les méthodes constitue une forte caractéristique des sciences de l'information et de la communication. Évoquer cette part d'interdisciplinarité dans une introduction de thèse telle que la nôtre relève en partie du poncif. Robert Boure, en retraçant leur légitimation institutionnelle progressive, définit en effet les SIC comme une « discipline collective », et une « (inter)discipline[69] ». Il est rejoint sur ce point par Éric Dacheux, qui constate que l'hétérogénéité des objets de cette discipline en appelle à l'adoption de plusieurs perspectives : « Ces recherches visent à restituer l'ambivalence et les multiples dimensions de la communication humaine et rendent visibles la dimension communicationnelle de nombreux phénomènes [70] ». Quand à Daniel Bougnoux, il postule que « penser les phénomènes de communication entraîne plusieurs ingérences dans d'autres disciplines, où nous exerçons un droit de suite [71]». Profitant de cette pluralité des approches, notre thèse emprunte aux SIC les méthodes de l'histoire des médias, de la sémiotique, et, de manière plus ponctuelle, une part sociologique par la méthode de l'entretien et du terrain.

---

63 Frédéric Lambert, *L'écriture en recherche*, Cannes, éditions Parcours SIC, 2007, p. 12.
64 *Ibid*., p. 12.
65 Martine Arino, *La Subjectivité du chercheur en sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2007.
66 *Ibid*., p. 14.
67 *Ibid*., p. 119.
68 *Ibid*., p. 201.
69 Robert Boure, *Les Origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés,* Lille, Septentrion – Presses universitaires, coll. « Communication », 2002, p. 9.
70 Éric Dacheux (dir.), *Les Sciences de l'information et de la communication*, CNRS Éditions « Les essentiels », Paris, 2009, p. 16.
71 Daniel Bougnoux, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1998, p. 5.

La difficulté à constituer les corpus et leur caractère parfois précaire ou lacunaire nous ont contrainte à recourir aux « ficelles du métier[72] », proches du « bricolage » selon Claude Lévi-Strauss[73]. Nous avons cherché les outils théoriques les plus appropriés pour tirer le meilleur de cet objet de recherche complexe qu'est *art press*, et de les combiner de manière cohérente, afin de tenter de « construire un système de paradigmes avec des fragments de chaînes syntagmatiques[74]». Nous avons ainsi progressivement élaboré des méthodes, souvent artisanales, procédé à des dépouillements, récolté des témoignages, essayé de faire coïncider acquis méthodologiques et nouvelles compétences théoriques. Dans notre « boîte à outils » volontairement interdisciplinaire se rencontrent ainsi des méthodes de l'histoire de l'art, de la sémiotique, des sciences de l'information et de la communication, et dans une moindre mesure, de l'esthétique. Cet outillage interdisciplinaire se légitime ainsi par le fait qu'*art press* se saisit à la fois comme média, comme discours critique et politique, comme support de la critique d'art associant texte et image, comme objet graphique, comme archive du contemporain et comme vecteur de débat public.

2. Histoire contemporaine de l'art et de la culture

Notre approche historique s'est avant tout basée sur les ressources de l'archive, dans une acception descriptive du terme : ce qui entoure le périodique, toute la production qui gravite autour des numéros publiés (l'archive se distinguant ainsi de la collection) : échanges de courriers entre la rédaction, les contributeurs, et le lectorat ; documents informant sur la vie économique du périodique ; indicateurs de son fonctionnement quotidien ; ébauches de projets avortés, comptes-rendus de réunions, traces de voyages, enregistrements de conférences : autant d'éléments décisifs pour comprendre le fonctionnement du périodique comme une institution, et les valeurs qui viennent structurer son autorité. En particulier, la consultation des courriers de lecteurs nous a permis de retrouver quelques-uns des gestes et méthodes inhérents à la démarche historique que décrit Arlette Farge (l'écran ayant toutefois supplanté la page) :

> « Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, où l'on recopie les textes, morceaux après morceaux, sans en transformer la forme. […]. L'archive recopiée à la main, sur une page blanche, est un morceau de temps apprivoisé ; plus tard, on découpera les thèmes, on formulera des interprétations. Cela prend beaucoup de temps et parfois fait mal à l'épaule en tiraillant le cou ; mais avec lui du sens se découvre [75] ».

[72] Howard Becker, *Les Ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales* [1998], trad. J. Mailhos & Henri Perez, Paris, La Découverte, coll. « Grands repères », 2002.
[73] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
[74] *Ibid*., p. 198.
[75] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 25. Nous n'avons que partiellement suivi ce geste décrit par A. Farge, dans la mesure où nous avons recopié non pas à la main, mais sur ordinateur, et sans noter les fautes d'orthographe, trop peu significatives à nos yeux pour être prises en compte.

Ce travail s'est en effet montré laborieux et parfois infructueux, mais nous a confrontée à la matérialité de l'archive, à son « grain »[76], à des documents poussiéreux, non classés par ordre chronologique, aux écritures manuscrites souvent illisibles, parfois effacées. Enfin, l'approche historique nous a également servi à appréhender l'art produit depuis la fin des années 1960, caractérisé par un éclatement des catégories. Il est de moins en moins pertinent de parler en termes de médium, de technique, ou de mouvement, ce à quoi s'ajoute une confusion progressive entre les genres de discours sur l'art : théorie de l'art, critique d'art, histoire de l'art, philosophie esthétique. Cette hybridation est analysée au prisme de la sociologie par Pierre François et Valérie Chartrain :

> « Les critiques d'art contemporain constituent, comme d'autres métiers participant de la composition des mondes de l'art, un cas exemplaire rassemblant *a priori* de nombreux traits prêtés aux nouveaux professionnels : la pratique de l'art contemporain implique la maîtrise d'un savoir ésotérique mis en œuvre lors d'engagements ponctuels et répétés (les critiques d'art salariés permanents sont beaucoup plus l'exception que la règle, la plupart exerçant comme pigistes) et la critique relève, là aussi *a priori*, de ces métiers intellectuels qui participent de mondes organisés autour d'activités innovantes[77] ».

Toutefois, nous nous attacherons moins à distinguer ces différents registres de discours d'un point de vue esthétique qu'à les saisir du point de vue des sciences humaines : c'est en tant qu'ils circulent dans l'espace public et qu'ils font de l'art contemporain un objet social que ces discours nous intéressent. C'est pourquoi notre bibliographie en histoire contemporaine de l'art (à l'appui de textes comme ceux de Georges Roque ou de Denys Riout[78]) sera également nourrie d'un certain nombre d'auteurs que nous engloberons sous l'appellation volontairement large de « théorie de l'art contemporain », qui ont en commun de se consacrer à l'art post-1960 et de mobiliser conjointement philosophie, histoire, voire psychanalyse. Ces auteurs sont pour la plupart américains (comme Rosalind Krauss, Harold Rosenberg) et français (tels Marc Jimenez, Nicolas Bourriaud, Paul Ardenne ou Jérôme Glicenstein). Nous suivrons alors Viviane Huys et Denis Vernant lorsqu'ils préconisent une *«* approche indisciplinaire de l'art » qui, fondée sur Aby Warburg, suppose « le recours à un modèle adductif qui introduit également de l'inattendu, de l'inhabituel, de la nouveauté [79] » – et repose en premier lieu sur l'observation et la description. Constatant qu'avec l'art contemporain et l'éclatement des frontières entre les médiums, ce sont aussi les frontières entre les disciplines et les méthodes qui sont déboutées, V. Huys & D. Vernant soulignent que « L'histoire de l'art constitue une discipline qui ne peut fonctionner autrement que dans l'indiscipline [80]». Cette *indiscipline* n'impliquant pas selon eux le désordre,

[76] Outre Arlette Farge, nous empruntons cette formule à Matthew Hershey, telle qu'il l'a développée dans son intervention « The Grain of the Archive » dans le cadre du colloque « Nihil Obstat » (Prague, 2019).
[77] Pierre François et Valérie Chartain, « Les critiques d'art contemporain. Petit monde éditorial et économie de la gratuité », pp 3-42 in *Histoire & mesure*, 2009/1, vol. XXIV, p. 6.
[78] Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000 ; George Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait*, [2003], Paris, Gallimard, 2012.
[79] Viviane Huys, Denis Vernant, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris, Armand Colin, coll. « U – histoire de l'art », 2014, p. 260.
[80] *Ibid*., p. 262.

mais une manière d'admettre une diversité de méthodes convoquées avec équilibre. Enfin, les méthodes de l'histoire de l'art nous permettront de prendre en compte le contexte au sein duquel *art press* a été créé puis s'est développé. En outre, l'art contemporain tel qu'il est construit par *art press* nous invite également à intégrer l'œuvre d'art dans l'histoire culturelle.

Nous mobiliserons celle-ci en particulier dans notre analyse de la place de l'art contemporain dans la politique culturelle française (telle qu'elle est commentée par *art press*), et de la place des intellectuels dans *art press*. Nous verrons ainsi comment s'exprime dans ses pages un renouvellement du paradigme de « l'intellectuel engagé », dans un contexte que beaucoup d'historiens s'accordent précisément à décrire comme celui d'un déclin, de ce qu'Edgar Morin désigne comme « grande décrue de la mythologie politique [81]». C'est la lecture d'ouvrages comme ceux de Jean-François Sirinelli, François Dosse, François Hourmant ou Michel Winock qui nous a guidée ici[82]. À propos de ces historiens et de leur démarche, Robert Boure, dans son texte « Quelle histoire pour les sciences de l'information et de la communication ? [83]», observe que ces derniers conçoivent l'histoire culturelle comme un chantier novateur, proposant d'observer les œuvres et les pratiques d'acteurs individuels et collectifs, avec la volonté de replacer le mouvement des idées dans un contexte social, culturel et institutionnel, en relation avec les supports de diffusion, les médias de masse et/ou spécialisés. Nous observerons ainsi comment les intellectuels permettent à *art press* de créer un réseau de coopération et d'oppositions, en prêtant une attention toute particulière aux modalités d'interactions entre intellectuels et presse magazine[84].

3. Pour une sémiotique : performer l'art contemporain

La sémiotique nous a appris que tout acte de communication suppose des codes socialement et historiquement définis, qui suppose de prendre en compte le locuteur comme l'interprétant. Analyser *art press* à partir des outils de la sémiotique, c'est envisager comment le discours de la revue cherche à performer le contemporain, et ce faisant tente d'imposer l'autorité de son discours et de sa position. C'est aussi penser comment la revue cherche à construire l'art contemporain comme un problème public, supposant l'intelligence de ses lecteurs et la mise en visibilité de ses compétences. Nous mobiliserons la sémiotique pour tenter de comprendre comment le discours d'*art press* se comprend dans les mécanismes de sa production, ses

---

81 Edgar Morin, « Ce qui a changé dans la vie intellectuelle française », pp. 72-84 in *Le Débat*, 1986/3, n°40.

82 Pascal Ory, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Paris, Seuil, 1983 ; Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1990 ; François Hourmant, *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après Mai 68* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997 ; Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997 ; Jean Baudoin et François Hourmant (dirs.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

83 Robert Boure, « Quelle histoire pour les sciences de l'information et de la communication ? », pp. 17-44 in Robert Boure, *Les Origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés,* Lille, Septentrion – Presses universitaires, coll. « Communication », 2002.

84 Ces réflexions ont été largement nourries par les discussions dans le cadre des séances du séminaire « Intellectuels & Médias » (Carism / Gripic) - auquel nous avons assisté entre 2016 et 2020.

circulations, ses appropriations. La question sémiotique centrale ici est de comprendre ce qu'une société propose comme représentations, comment le contemporain est construit discursivement et iconographiquement par une autorité – autorité à la fois collective (la rédaction), et incarnée par Catherine Millet. Le discours d'*art press* nous pose la question de la performativité des langages, ce que nous essaierons de détailler par trois entrées spécifiques.

a. Sémiotique du graphisme

À l'appui des textes d'Annette Beguin-Verbrugge et d'Anne Beyaert-Geslin, nous tenterons d'analyser les manières dont les constructions discursives du contemporain passent par un grand nombre de dispositifs que nous détaillerons. Nous porterons une grande attention au graphisme de la revue qui, loin de n'être qu'un détail, révèle d'importantes prises de positions éditoriales. Nous suivrons également Jean-Marie Floch lorsqu'il remarque que s'engager dans l'analyse d'une identité visuelle consiste à « Travailler sur les rapports entre le sensible et l'intelligible, et sur les relations entre le visuel et les autres manifestations sensorielles[85] ». Une telle analyse implique donc de prêter attention à la matérialité des objets, à la manière dont le graphisme doit faire partie de sa description. Nous nous appuierons également sur les textes de Nicole Everaert-Desmedt et son exposé sur la théorie peircienne appliquée à l'art contemporain. C'est avec elle que nous pourrons faire intervenir l'*interprétation* des œuvres présentées par *art press*, en partant du postulat que tout énoncé contient des indications pragmatiques qui permettent aux interlocuteurs de repérer les objets à propos desquels ils parlent. Une telle sémiotique « en contexte » nous permettra de prendre en compte les conditions de production et de réception des signes étudiés, des œuvres commentées et reproduites par *art press*. C'est au prisme de la sémiotique que nous questionnerons la circulation de l'objet médiatique que constitue le périodique dans les arènes publiques et que nous interrogerons les manières dont il construit un discours *politique,* capable de produire du débat public au sujet de l'art contemporain, comme objet médiatique qui circule et produit du débat collectif.

b. Énonciation éditoriale

La théorie de l'énonciation éditoriale nous permettra d'analyser les « seuils » du texte, les paratextes variés d'*art press,* en suivant Gérard Genette : « Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme[86] ». Ce sont précisément ces « seuils du texte littéraire » – qui contextualisent le texte et le donnent à lire dans un ensemble éditorial vaste pour le faire exister

[85] Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1995, p. 3.
[86] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1987, p. 8.

dans un espace social et culturel – que nous tenterons de déterminer. Nous détaillerons l'ensemble des paratextes du périodique, afin de saisir l'objet dans sa matérialité : format, organisation des illustrations, logotype, choix typographiques. Nous partirons du principe, avec E. Souchier, que « Prendre en compte la dimension graphique, visuelle de l'écriture, et plus généralement de l'information écrite, implique un autre regard, une attention autre que celle dévolue d'ordinaire au texte » et que ce texte présente alors « une résistance physique, matérielle, une présence sociale et idéologique qui s'expriment à travers l'histoire et la culture[87] ». La théorie de l'énonciation éditoriale nous permettra d'étudier en particulier les couvertures et la maquette graphique d'*art press*, afin de voir comment son identité visuelle contribue pleinement à l'éthos et à la « présentation de soi[88] » de la revue, qui cherche ainsi à obtenir l'adhésion de son lectorat, à jouir de la reconnaissance de ses pairs et à garantir sa légitimité dans les milieux artistiques et littéraires.

c. Analyse de discours

Cette démarche sera menée de manière complémentaire avec une analyse de discours (AD), qui nous permettra d'appréhender comment l'institution du contemporain dans *art press* se dit et se raconte, et ainsi comment le périodique construit une certaine critique d'art, et un certain sens du contemporain, avec ses propres mots. L'AD telle que nous la mobiliserons[89] se fera à partir de la lecture de M. Foucault, comme y invite D. Maingueneau. Une telle analyse de discours a pour mission de mettre au jour, dans les formations discursives, « Une certaine organisation de l'univers, liée aux comportements de diverses collectivités qui s'y trouvent impliquées[90] ». Partant, l'analyste du discours se donne pour objectif « de considérer des positions énonciatives qui nouent un fonctionnement textuel à la construction de l'identité et à la préservation d'un groupe[91]». Nous tenterons de suivre cette voie, en constituant un corpus qui privilégie le croisement entre des énoncés de différentes nature, puisque nous aurons à cœur d'étudier des articles publiés dans *art press*, des objets promotionnels[92], des courriers de lecteurs[93], et des pétitions ayant circulé dans et autour d'*art press*. L'AD est en effet ce qui permet d'insister « sur le nœud d'arguments contradictoires récurrents qui, traversant ces différentes arènes du débat

[87] Emmanuël Souchier, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », pp. 137-145 in *Les Cahiers de médiologie*, 1998/2, n°6, p. 138.
[88] Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF coll. « l'interrogation philosophique », 2000, p. 44.
[89] Nous n'ignorons pas que pour Claire Oger l'analyse de discours est une discipline à part entière à laquelle nous emprunterions donc ici plutôt une méthode : voir son article « Analyse de discours et sciences de l'information et de la communication. Au-delà des corpus et des méthodes », pp. 23-38 in Simone Bonnafous & Malika Temmar (dirs.), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, coll. « Les chemins du discours », 2007, p. 27.
[90] Dominique Maingueneau, « Analyse de discours et archive », in *Semen*, 8/1993. En ligne : https://journals.openedition.org/semen/4069 Dernière consultation le 13 juin 2019.
[91] *Ibid.*
[92] Il s'agit principalement des pages de publicité diffusées dans d'autres titres de presse, des bulletins d'abonnement et des campagnes de communication occasionnées par des événements tels que les anniversaires.
[93] Ces courriers ont été analysés à partir des rubriques « Courrier des lecteurs » et « Forum » ainsi que les dossiers conservés dans les archives de la revue.

public, marque l'identité discursive de la controverse [94] ». L'AD nous sera en effet particulièrement utile dans le cadre de notre troisième partie, consacrée à l'analyse des controverses relatives aux rejets de l'art contemporain auxquelles *art press* a participé.

D. Problématisation et détail des concepts structurant notre recherche

1. Champ, monde, espace : les territoires de l'art

Art press nous permet d'observer comment interagissent les différents individus qui structurent l'art contemporain : artistes, collectionneurs, galeristes, responsables d'institutions muséales, et publics. Il cherche à mettre en lumière ces dynamiques relationnelles tout en y participant lui-même. Son but est de décrire, de décrypter ces fonctionnements en cherchant à défendre son rôle d'intermédiaire comme son statut de référence incontournable pour la critique de l'art contemporain, déboutant toute concurrence. En ce sens, ce périodique est un outil pour comprendre le réseau décrit par Howard Becker : celui de « tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art[95] ». Le *monde de l'art* tel que H. Becker l'appréhende permet de mieux appréhender la complexité des coopérations dont l'art procède, de mieux comprendre les phénomènes en jeu dans tous les arts. Il s'agit ainsi de saisir l'art comme une activité, et donc l'œuvre comme le fruit d'une collaboration entre des acteurs variés. La spatialité et la temporalité de la production et de la réception de l'œuvre sont des éléments qu'il est indispensable de prendre en compte. Mais dans le cas d'*art press*, il ne s'agit pas seulement d'observer, à partir d'*art press*, comment artistes, critiques, galeristes et collectionneurs font ensemble exister l'art dans l'espace social. Car *art press* est aussi une publication en compétition avec d'autres, dont l'itinéraire depuis les années 1970 témoigne aussi de rapports de force, parfois de luttes.

Ces rapports de force font partie de la définition du concept de champ que propose Pierre Bourdieu, qu'il décrit comme « Un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.), entre des positions, par exemple […] celle que repère une revue […] comme lieu de ralliement d'un groupe de producteurs[96] ». Nous tenterons, avec cet éclairage, de lire les rapports d'*art press* avec des maisons d'édition, d'autres périodiques, des musées et galeries, ainsi que les relations entre ses contributeurs, puisque dans son organisation interne se côtoient critiques, galeristes (Daniel Templon, aux

[94] Juliette Rennes « Analyser une controverse, les apports de l'étude argumentative à la science politique », pp. 91-107 in Simone Bonnafous et Malika Temmar (dirs.), *Analyse de discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 2007.
[95] Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion « Champs », 1988, p. 22.
[96] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998, p. 378.

fondements du magazine) et collectionneurs (Hubert Goldet au départ, Myriam Salomon aujourd'hui).

Nous montrerons également que la revue est engagée dans une lutte pour obtenir visibilité, reconnaissance et légitimité[97]. La notion de champ a déjà été largement utilisée pour étudier ces dynamiques et ces échanges entre artistes et institutions (Annie Verger[98]), ou entre littérature et revues (Christel Brun-Franc[99] ; Alain Viala[100]). Nous pourrons ainsi interroger non seulement les rapports de force internes à la revue, mais plus encore sa place vis-à-vis d'autres périodiques intellectuels et artistiques. Dans son étude de la revue de l'entre-deux-guerres *Commerce*, Ève Rabaté rappelle ainsi qu'une revue « Ne peut être considérée comme un phénomène autonome : elle prend place au sein d'une cartographie littéraire composée par les différentes revues de son époque et se définit par rapport à elles[101] ». *Commerce* s'est en effet en grande partie définie par contraste vis-à-vis de la *Nouvelle Revue Française* ; de la même manière, *art press* se définit par ses contrastes avec, selon les périodes, *Les Chroniques de l'art vivant, Opus International,* plus récemment *Beaux-arts Magazine* et même des périodiques étrangers tels *Plus Moins Zero* (Belgique), *Flash Art* (Italie), et *Artforum* (États-Unis). E. Rabaté montre également que si les concepts bourdieusiens de capital symbolique, de pouvoir de consécration, d'anomie sont essentiels dans l'étude des revues, ils ne sont néanmoins pas sans présenter certaines limites. En effet, penser le « champ des revues [102]» comme le fait Christophe Prochasson pour la période autour de 1900 pose davantage de problèmes pour la période contemporaine. Bernard Lahire propose une critique détaillée du concept de champ dans son ouvrage *Mondes pluriels, penser l'unité des sciences sociales* (chapitre 3[103]). Nous retiendrons surtout les remarques suivantes : les différents champs (artistique, littéraire, etc.), ne sont pas, contrairement à ce que théorise P. Bourdieu, hermétiques les uns aux autres ; en outre, tout ne s'explique pas, comme P. Bourdieu semble l'affirmer, par la position dans le champ. B. Lahire insiste donc sur l'idée qu'il faut prendre en compte la vie hors du champ (famille, école, et autres cadres de socialisation) pour comprendre ce qui se joue à l'intérieur de celui-ci. Nous prêterons ainsi attention aux rapports de sociabilité dans la vie quotidienne du journal, sociabilité que nous avons pu observer lors de notre présence dans les locaux de la rédaction, dont plusieurs rédacteurs nous ont fait part lors de nos entretiens avec eux, et dont Catherine Millet parle elle-même abondamment dans ses différents ouvrages autobiographiques.

---

[97] Dans cette perspective, pour étayer les thèses bourdieusiennes, ce sont les théories de la « lutte pour la visibilité » (Olivier Voirol) et de la « lutte pour la reconnaissance » (Axel Honneth) qui nous intéresseront. Voir Olivier Voirol, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », pp. 89-121 in *Réseaux*, n°129-130, 2005/1 ; Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance* [1992], trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 2013.

[98] Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », pp. 2-40 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, 1991.

[99] Christelle Brun-Franc, « Les *Cahiers du Sud* dans le champ des revues pendant l'entre-deux-guerres », pp. 127-143 in Florence Bonifay, Marjorie Brousin, Stéphane Caruana et Mélanie Guérimaud (dirs.), *Concurrence(s) dans le monde des arts et des lettres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2016.

[100] Alain Viala, « Effet de champ, effet de prisme », pp. 64-71 in *Littérature*, 1988, n°70.

[101] Ève Rabaté, *La revue* Commerce. *L'esprit « classique moderne » (1924-1932)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « études littéraires des XXe et XXIe siècles », 2012, p. 13.

[102] Christophe Prochasson, *Les années électriques 1880-1910*, Paris, La Découverte, 1991.

[103] Bernard Lahire « Les limites du champ », chapitre 3 (pp. 143-223) in *Mondes pluriels. Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012.

Concernant les limites de l'opérabilité du concept de champ, Ève Rabaté fait le même constat. Selon elle, l'apport théorique de Pierre Bourdieu est essentiel pour renouveler l'étude des revues, mais ne permet pas nécessairement la convergence des méthodes ; or, l'étude d'Ève Rabaté cherche précisément à se situer « au carrefour de la sociabilité littéraire et de l'histoire culturelle des écrivains et des mouvements [104]». E. Rabatté choisit alors pour son étude de privilégier la notion « d'espace ». Dans une même préoccupation, Sarah Cordonnier propose quant à elle de parler de « scène »[105], et Gwen Allen d' « espace alternatif[106] » pour désigner non seulement l'espace de la page imprimée des revues d'artistes, mais aussi celui de la circulation des titres de presse *underground*.

Nous partirons nous-même des propositions bourdieusiennes, mais pour privilégier un concept plus souple, celui de « champ élargi ». Erik Verhagen retient ce terme dans sa lecture de l'anthologie de la revue *Texte Zur Kunst*[107], citant les deux fondateurs de la revue, Isabelle Graw et Stefan Germer**,** qui affirment :

> « La critique d'art nous intéresse comme un champ dans lequel les discours se croisent et comme un champ qui permet donc des connexions entre les différentes sphères de la société. La critique d'art signifie pour nous moins un champ circonscrit qu'une réflexion, et plus une critique *in the expanded field*, une critique d'art qui met en évidence la pertinence sociale à travers la pratique artistique dans le sens où, par exemple, elle article les discours psychanalytiques, politiques, féministes [108]».

Cette notion est particulièrement appropriée à une étude de la presse artistique dans l'époque contemporaine. Cette notion de « champ élargi » est donc un double emprunt, à E. Verhagen et les critiques qu'il cite d'abord, mais avant tout à Rosalind Krauss, qui semble être la première à l'avoir mobilisé dans son texte « La sculpture dans le champ élargi [109]». Dans ce texte consacré à la sculpture américaine de la fin des années 1960, le « champ » (*field*) est entendu dans un sens littéral : c'est le champ où sont érigées les sculptures de grandes dimensions, pensées *in situ*, et souvent éphémères, proposées par des représentants du *land art* ou de l'art minimal comme Robert Smithson et Walter De Maria. Mais ce *champ* est aussi celui dans lequel un élargissement des catégories esthétiques de la sculpture prend place. Ce « champ élargi » est pour R. Krauss celui du postmodernisme, qui intervient à un moment spécifique dans la récente histoire de l'art, et donc ces expériences artistiques témoignent. Partant de ce concept, nous en ferons un

---

[104] Ève Rabaté, *La revue* Commerce. *L'esprit « classique-moderne » (1924)*1932, *op. cit*., p. 14.

[105] Sarah Cordonnier, *Les sciences humaines dans le centre d'art. Convocations des savoirs et institution de l'art contemporain*, Cachan, Lavoisier/Hermès, coll. « Sciences de l'information et de la communication », 2012. Voir en particulier le passage « Un modèle guidant l'observation » dans le premier chapitre.

[106] Le terme « espace alternatif » est utilisé à la fois par Gwen Allen dans son ouvrage précisément titré *Artists Magazines, an Alternative Space For Art,* 2011, London / Cambridge, MIT Press, et par Kate Linker, Jérôme Glicenstein et Anne Moeglin Delcroix dans leur texte « Le livre d'artiste comme espace alternatif », pp. 13-17 in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/2.

[107] Isabelle Graw et Stefan Germer, « Préface » in *Texte Zur Kunst* n°5, cités par Erik Verhagen, « La critique d'art dans le champ élargi » in *Critique d'art,* automne 2011, URL: http://critiquedart.revues.org/1396 Dernière consultation le 2 octobre 2016.

[108] Isabelle Graw et Stefen Germer, Préface au n°5 de *Texte Zur Kunst* (1992), cités par Erik Verhagen in *Ibid.*

[109] Rosalind Krauss, « Sculpture in the expanded field », pp. 277-290 in Rosalind Krauss*, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [1984], Cambridge / London, MIT Press, 1985.

emploi, là encore, « élargi », pour désigner à la fois les mécanismes rigoureux qui régissent actuellement l'art contemporain, et en même temps sa porosité croissante avec d'autres aspects de la culture contemporaine. Ce terme de « champ élargi » nous guidera dans les première et deuxième parties de notre thèse, la troisième partie privilégiant une autre métaphore spatiale, celle de l'arène publique.

2. Quelle temporalité pour le « contemporain » ?

Le terme de *temporalité* renvoie pour Claude Dubar[110] à l'expérience qu'une société peut faire du temps. Cette expérience est donc construite collectivement. Dès lors le « contemporain » n'est pas, ou pas seulement, un terme désignant la stricte coprésence de deux individus, de deux événements, mais un terme engageant un rapport spécifique au présent. Hartmut Rosa[111] et François Hartog[112] voient tous deux dans les évolutions récentes de la société une mutation importante quant à la perception du temps, celle-ci étant principalement caractérisée par une accélération de la vie quotidienne et une conception de plus en plus resserrée de l'avenir, le temps ayant désormais un horizon rétréci. Le terme de « contemporain » devient particulièrement signifiant dans la mesure où il traduit certes la coprésence de deux phénomènes, mais permet encore davantage de désigner, dans le flou définitionnel qu'il implique, comme le souligne Lionel Ruffel, « une synchronisation des temporalités multiples[113] ». *Art press* construit le contemporain et en fait un élément fondateur de son identité éditoriale en se jouant des catégories chronologiques sans cesse remises en question.

Le terme *contemporain* lorsqu'il est employé à propos d'art recouvre deux niveaux de signification : chronologique et esthétique. L'acception chronologique, la plus littérale, implique la coprésence, généralement l'art en train de se faire au moment où l'on en parle ; la deuxième acception est celle que discute Nathalie Heinich qui choisit de penser que toute production « actuelle » n'est pas nécessairement contemporaine ; si le contemporain est une catégorie esthétique, il engage un partage de la part du critique. Dans *Le Paradigme de l'art contemporain*, elle propose ainsi de définir l'art contemporain comme un genre plutôt que comme la production artistique d'une période — genre dont la spécificité résiderait dans

> « Un jeu sur les frontières ontologiques de l'art, une mise à l'épreuve de la notion même d'œuvre d'art telle que l'entend le sens commun. […]. Considérer l'art contemporain non plus comme une catégorie chronologique (une certaine période de l'histoire de l'art) mais comme une catégorie générique (une certaine définition de la pratique artistique) me semblait avoir l'avantage de permettre une certaine tolérance à son égard [114] ».

[110] Claude Dubar, « Présentation du numéro 1 », in *Temporalités, revue de science sociales et humaines*, 1/2004, en ligne : http://temporalites.revues.org/539. Dernière consultation le 9 janvier 2020.
[111] Hartmut Rosa, *Accélération, une critique sociale du temps*, trad. D. Renault, Paris, La Découverte, 2010.
[112] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, [2003] Paris, Seuil « Points », 2012.
[113] Lionel Ruffel, *Brouhaha, les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016, p. 9.
[114] Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 24.

La désignation des collections « contemporaines » dans les musées, partagée entre chronologie et esthétique, reste ainsi problématique[115]. Nous tenterons de montrer comment *art press* fait converger ces acceptions du contemporain – chronologique et esthétique - dans un geste précisément *archéologique*. Ce faisant, la revue se pose comme une autorité institutionnelle constituant un sens spécifique du contemporain, et générant ainsi des exclusions.

3. L'archive : enregistrement du temps et institutionnalisation

L'archive est d'abord à entendre dans un sens factuel, comme « collection de documents anciens, classés à des fins historiques [116]», ensemble de documents qui *tracent* et relatent des événements, des rencontres, des déplacements, pour une période et un groupe de personnes donnés. Franck Jedrzejewski et Diogo Sardinha insistent ainsi sur le fait que l'archive envisagée au prisme de la philosophie se comprend comme dépendante face à la mémoire et à l'institution. Le fait d'archiver nécessite des choix, implique de privilégier une histoire au détriment d'une autre ; une forte responsabilité est inhérente à l'*archive*, dans sa constitution comme dans sa consultation : « Dans le travail avec des archives, le sociologue, l'historien, le philosophe ou l'anthropologue doivent, pour élaborer leur objet, assembler les sources, construire le dispositif d'archives qui permettra de mieux étudier cet objet [117]». L'archive suppose alors une opération de récupération, d'accumulation. Au geste d'archivation par *l'institution* correspond pour le chercheur un geste de collecte : dans les deux cas, l'opération n'est ni mécanique, ni systématique, mais relève bien de choix guidés par une cohérence systémique.

Dans ce premier sens de l'*archive*, ce sont donc les documents accumulés et collectés par le périodique qui nous intéressent. *Art press* a conservé diverses traces de sa création, de la vie quotidienne du journal, et les a déposées à l'IMEC. Or, le geste archivistique est un geste d'autorité par lequel un individu ou un groupe cherche à se constituer comme une institution. La notion d'*institution* pour comprendre les archives d'*art press* est d'autant plus importante qu'elle s'applique à deux niveaux : celui de la rédaction, et celui de l'IMEC. Entre nos deux passages à l'Abbaye d'Ardenne, l'état du fonds *art press* avait radicalement changé, passant d'énormes boîtes où s'entassaient des liasses de feuilles cornées, non datées, sans classement

[115] À la différence du MNAM ou du Mac/Val, par exemple, le Geffen Moca Museum de Los Angeles, qui s'appelait auparavant le « Temporary Contemporary », avait pour règle de toujours ôter de ses collections les artistes à mesure que ceux-ci décédaient, les transférant vers les collections du musée d'art moderne de la même ville. Aujourd'hui, le musée fonctionne sur un système plus souple, sans exclure de ses collections les artistes à leur décès.

[116] Dictionnaire Robert, édition 2019.

[117] Franck Jedrzejewski et Diogo Sardinha, « Introduction », pp. 11-24 in Franck Jedrzejewski et Diogo Sardinha (dirs.), *La philosophie et l'archive. Un dialogue international*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 13-14.

aucun à un fond soigneusement organisé, daté, ordonné avec beaucoup de précision. Entre ces deux moments, le geste institutionnel de l'IMEC s'était donc superposé à celui, plus erratique, du journal. La rédaction de cette partie a donc été précédée d'un long travail de dépouillement, effectué à l'IMEC et dans les locaux rédaction d'*art press*. Notre approche de l'archive ne se limitera pas à cette approche matérielle et factuelle. L'éclairage de Michel Foucault est déterminant pour comprendre le nécessaire élargissement du terme :

> « L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose ; c'est le *système de son fonctionnement*. Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce grand murmure confus d'un discours, loin d'être seulement ce qui nous assure d'exister au milieu du discours maintenu, c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre. [118]».

L'entreprise foucaldienne part en l'occurrence d'un renversement épistémologique décisif, où le document mérite d'être envisagé sous un angle nouveau :

> « Par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est sans doute pas encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports[119] ».

C'est dans cette pensée foucaldienne que s'inscrit l'historien Philippe Artières qui observe un basculement dans les années 1980, période à partir de laquelle on cesse de considérer les revues exclusivement comme support d'un discours à interroger : « En inversant la perspective, en s'intéressant à l'objet revue, dans sa dimension matérielle, sont immédiatement apparues des opérations matérielles et intellectuelles[120] ». Désormais, on s'intéresserait davantage aux revues comme lieu d'inscription et d'échange de connaissances. Cette rupture dans la définition de l'Histoire proposée par M. Foucault et Ph. Artières conduit à une approche de l'archéologie comme « ce qui décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive[121] ». La proximité entre cette posture foucaldienne et le point de vue affirmé dans les pages d'*art press* nous permettra de les considérer comme jalons pour une archéologie du

[118] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. 170.
[119] *Ibid.*, p. 17.
[120] François Borde, « Nouvelles archives, nouvelles recherches. Entretien avec Philippe Artières » in *La Lettre de l'IMEC*, n°12, automne 2010.
[121] *Ibid.*

contemporain, dans un balancement entre la rétrospective et la prospective, à partir notamment des outils méthodologiques proposés par Dominique Maingueneau lorsqu'il fait de l'analyse de discours « une lecture de l'archive[122] ».

Ce dernier insiste en effet sur la fertilité du concept d'archive, qui permet d'éviter à la fois l'explication de texte scolaire et la soumission à l'héritage structuraliste et althussérien en particulier. S'il est évident que l'analyse de discours permet toujours, comme le postulait Louis Althusser, de mettre au jour les idéologies sous-jacentes dans un ensemble d'énoncés, la mobilisation de l'archive permet de faire apparaître plusieurs niveaux de compréhension supplémentaires. D. Maingueneau perçoit ainsi l'analyse de discours dans la filiation de M. Foucault lorsqu'il propose d'« articuler les diverses composantes d'une formation discursive à travers un quadruple jeu d'articulations : celui des enchaînements intra-textuels ; celui des divers textes à l'intérieur d'une même formation discursive ; celui de la formation discursive dans un réseau intertextuel, celui de la formation discursive et de son 'contexte non-verbal' [123]». L'avantage de l'ouverture théorique permise par M. Foucault est de pouvoir désormais considérer les processus énonciatifs comme des dispositifs sociaux. Et le « discours » est alors compris, comme le fait M. Foucault, de manière corrélative au terme d'archive :

> « L'archive définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, come autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques, mais elle n'est pas non plus l'oublie accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est le système général de la formation et de la transformation des énoncés[124] ».

Dans sa démonstration, D. Maingueneau part de l'articulation foucaldienne entre archive et archéologie pour en arriver à la conclusion que « tel que nous le déterminons ici, l'objet de l'analyse de discours pourrait être dénommé une archive, qui permet de rapporter un ensemble 'd'inscriptions' à un même positionnement ». Pour D. Maingueneau, l'archive se conçoit donc indissociablement de la discursivité. Si l'analyse d'un tel programme peut sembler ambitieux, il ne se comprend que dans la mesure où notre point de départ est matériel : c'est à chaque fois la matérialité de la revue qui nous permet de dessiner les contours de cette histoire. C'est donc une acception physique du périodique comme *archive* qui constitue le point de départ de notre réflexion. Nous entendrons l'archive dans un double sens : à la fois comme les *documents* constitué par l'ensemble des numéros de la revue, et l'ensemble de péritextes produits et conservés par le périodique tout au long de son existence.

---

[122] Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.
[123] Dominique Maingueneau, « Analyse de discours et archive », in *Semen*, 8/1993. En ligne : https://journals.openedition.org/semen/4069 Dernière consultation le 13 juin 2019.
[124] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit*., p. 171.

4. De la critique d'art à la critique sociale

La critique d'art, construite au XVIIIe siècle, s'est imposée comme un genre littéraire avec Denis Diderot, qui en fait un exercice de commentaire subjectif d'œuvres qu'il découvre dans les *Salons*. La critique est alors un exercice à la fois littéraire et esthétique. Il s'agit de sélectionner certaines œuvres parmi la masse de celles observées, et d'exercer un jugement − en accord avec son sens étymologique : distinguer (*krinein)*. Marion Zilio, dans *Postcritique*[125], observe alors avec justesse que la critique d'art dans la forme que nous lui connaissons encore aujourd'hui s'est développée en même temps que l'esprit philosophique, tel que formulé par Kant et les Lumières, où elle relève de l'autonomie du jugement de chacun. De la même manière, le développement de la critique d'art est concomitant de celui des institutions artistiques modernes. Le sens commun consisterait donc à faire remonter la naissance de la critique d'art à Diderot et aux *Salons,* moment fondateur à partir duquel on pourrait établir une chronologie linéaire[126]. Cette généalogie pourtant prête à discussion. Daniel Siedell par exemple place l'origine de la critique d'art au XIXe siècle dans la filiation non pas des Salons, mais des intellectuels publics, dont la figure, engagée, se cristalliserait avec l'Affaire Dreyfus :

> « La critique d'art comme discipline ou comme profession est due au rôle instable mais dynamique de ce qu'on appelle « l'intellectuel public », une race de penseurs et d'écrivains qui tire ses origines de la fin du XIXe siècle. […]. Ces intellectuels étaient caractérisés par leur détermination à user de leurs outils critiques pour faire se recouper une grande variété de questions politiques, sociales, culturelles, et le plus souvent (bien que non exclusivement) une critique gauchiste du pouvoir institutionnel[127] ».

Art press serait ainsi directement héritière de cette tradition, au sens où la critique d'art telle qu'elle est y est développée est directement liée à une critique sociale, permettant de faire de l'art l'objet d'un débat public.

---

125 Marion Zilio, « Pour une postcontemporanéité », pp. 115-136 in Laurent de Sutter (dir.), *Postcritique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2019.

126 Voir à ce sujet Bernard Vouilloux, « Les trois âges de la critique d'art en France », pp. 387-403 in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111 et Dominique Berthet, *Les défis de la critique d'art*, Paris, Kimé, 2006.

127 Daniel A. Siedell, « Contemporary Art Criticism and the Legacy of Greenberg », p. 20. Citation originale : « Art criticism as a discipline or as a profession emerged out of the unstable but dynamic role of the so-called 'public intellectual', a breed of thinker and writer that has its origins in the late 19th century. […] These intellectuals were characterized by their willingness to use their critical skills to transverse a wide range of issues political, social, and cultural, most usually, (but not exclusively) from a Leftist critique of institutional power » — Notre traduction.

E. Hypothèses de recherche et annonce de plan

Notre recherche partira d'un postulat : *art press* s'est fondé et identifié sur une défense des avant-gardes, et est contemporaine de la construction même de l'art « contemporain ». Or, depuis les années 1970, l'art contemporain s'est institutionnalisé[128] et la légitimité de sa critique est remise en cause. *Art press* est une revue qui renseigne ses lecteurs sur l'actualité des expositions, la filiation des jeunes artistes, et permet d'établir des liens entre critiques, institutions et publics, contribuant à structurer le champ élargi de l'art. L'ambition de notre thèse est ainsi de questionner l'utilité de la revue d'art en deux niveaux : pour les acteurs du monde de l'art, et pour le public des amateurs d'art (à qui elle fournit des clés de compréhension). La revue d'art est donc un objet puissant, fécond pour comprendre la réflexion contemporaine sur les liens de l'art et du politique.

Notre principale hypothèse est ainsi qu'*art press* est un périodique artistique dont le fonctionnement illustre les mécanismes du champ élargi de l'art contemporain. La reconnaissance dont jouit la revue tient pour une grande part à l'articulation qu'elle propose entre les discours esthétique et politique. Son hybridité, à la fois formelle, éditoriale et idéologique permet à *art press* d'occuper plusieurs terrains simultanément. Nous montrerons comment la revue valorise une certaine vision de l'art et de la culture, et entend maintenir une position contestataire par ses choix éditoriaux. *Art press* cherche à se distinguer des autres périodiques en conceptualisant le contemporain, et à faire autorité sur celui-ci. Son évolution depuis le début des années 1970 illustre un paradoxe. La critique d'art connaît une crise de légitimité face aux injonctions de la spéculation financière privée et au manque de financements publics. Or, c'est précisément cette posture inconfortable qui fait d'*art press* une revue *actuelle.* Son analyse nous renseigne en tout point sur le rôle que joue l'art contemporain dans la société, sur l'importance de la pression capitaliste dans son fonctionnement et sur la tension entre les différentes représentations du monde qu'il implique.

Dans notre première partie, nous esquisserons une histoire d'*art press* depuis la rencontre de ses membres fondateurs Daniel Templon et Catherine Millet en 1966, jusqu'au départ d'Anaël Pigeat de son poste de rédactrice en chef en 2018. Cette histoire sera guidée par trois niveaux de réflexion : l'organisation interne de la revue, le contexte politique, et les grandes directions théoriques et artistiques empruntées. C'est pourquoi cette partie, seul moment chronologique de notre thèse, sera périodisée en fonction des différents rédacteurs et rédactrices en chef. Saisir *art press* comme une *institution* nous permettra de comprendre avec quelle autorité la revue cherche à construire le contemporain comme une catégorie discursive, et à l'archiver.

Dans notre deuxième partie, nous verrons qu*'art press* est un objet qui cristallise des tensions, des conflits quant aux manières d'appréhender l'art contemporain. En effet, un clivage

[128] Nous renvoyons à ce sujet à la thèse en cours de Nicolas Heimendinger « L'institutionnalisation des avant-gardes en Europe et en Amérique du Nord de 1960 aux années 1980 » qu'il rédige sous la direction de Jérôme Glicenstein (Université Paris 8).

se manifeste dans les pages de la revue entre « subversion et subvention » (R. Rochlitz[129]), ou bien entre « critique d'art et consensus culturel » (M. Jimenez[130]). À partir d'une analyse des couvertures, de la maquette graphique et des différents « seuils » du périodique, nous verrons qu'*art press* propose une archéologie du contemporain et cherche à mettre en avant une écriture politique de l'art contemporain. Ce faisant, la revue se présente comme une médiation de l'art, dont les dispositifs sont à distinguer de ceux du catalogue ou du texte d'exposition. Considérer la revue comme un objet de médiation permet de l'envisager comme lien entre artistes, critiques et publics, et comme convergence d'enjeux esthétiques et éthiques.

Enfin, dans la troisième partie, nous étudierons comment, pour lutter contre les rejets de l'art contemporain et plus encore contre sa censure, *art press* se présente comme un acteur décisif, capable de mobiliser lecteurs et pouvoirs publics. À partir d'une analyse des éditoriaux et des courriers de lecteurs, nous montrerons comment *art press* tisse son autorité dans les arènes médiatiques pour que l'art contemporain soit considéré comme un problème public et se saisit pour ce faire de la scène conflictuelle que constitue la censure. Nous souhaitons ainsi mettre en lumière ce qui permet à la revue de faire sens au sein de la société, et de construire l'art contemporain comme un lieu d'interrogation du politique.

[129] Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard « NRF Essais », 1994.
[130] Marc Jimenez, *La critique : crise de l'art ou consensus culturel*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1995.

PARTIE 1

ART PRESS DEPUIS 1972 — HISTOIRE D'UNE REVUE DANS UN CHAMP ÉLARGI DE L'ART CONTEMPORAIN : TÉMOIGNAGES ET CONSTRUCTION DISCURSIVE D'UNE AUTORITÉ

« La revue ne produira un effet sur ses lecteurs que si elle en produit un sur ses auteurs [131]»

[131] Yves-Alain Bois, « La leçon de i10 », pp. 7-13 in Catalogue de l'exposition « *I10 et son époque* », Institut Néerlandais de Paris, 15 mars – 30 avril 1989.

Sommaire de la première partie

Introduction — La revue d'art comme institution : entre construction discursive d'une autorité et logiques de conservation *40*

Prologue — Sous les pavés, la page, 1968-1972. *46*

Chapitre 1 — 1972-1976 : Sur les bases d'une utopie contestataire, naissance simultanée d'une revue et de son objet, l'art contemporain *54*

Chapitre 2 1976-1991 — Entre arrivée de la gauche au pouvoir et crise du modernisme : de profondes mutations pour la culture *80*

Chapitre 3 — 1991-2012 : Les années documents pour une revue désormais de référence *130*

Chapitre 4 — 2012-2018 : vers une altermodernité *174*

Conclusion de la première partie *217*

Introduction — La revue d'art comme institution : entre construction discursive d'une autorité et logiques de conservation

Notre ambition dans cette première partie est de proposer une histoire d'*art press* depuis la rencontre de ses fondateurs jusqu'en 2018, en pensant la revue dans un contexte éditorial, politique, artistique et intellectuel. Il est bien sûr impossible de résumer en ces quelques pages, de façon pertinente, l'ensemble des événements qui ont marqué l'histoire de l'art et de la vie intellectuelle en France depuis les années 1970. Une telle prétention ne conduirait qu'à un propos généraliste et dénué d'intérêt. Notre point de départ est bien la manière dont cette histoire est écrite, et construite par *art press*. Il s'agit de comprendre comment, et au moyen de quels dispositifs, *art press* enregistre ces mutations artistiques et théoriques, comment celles-ci s'inscrivent dans les pages de la revue. Pour comprendre les logiques à l'œuvre dans les discours d'*art press* sur le contemporain, il faut donc aussi interroger la revue dans ses positionnements sociaux, structurels, et économiques. Comment opère-t-elle des choix ? Comment sa ligne éditoriale est-elle infléchie par des jeux de rapprochements ou d'opposition avec d'autres périodiques ? Ses choix artistiques sont-ils corrélés à ses prises de positions politiques, et réciproquement ? Dans sa volonté d'archiver le contemporain, quelle autorité est mise en œuvre ? L'histoire d'*art press* ne peut se comprendre qu'en envisageant la place occupée par le périodique dans ce que nous appelons un champ élargi, entre réseaux artistiques, éditoriaux, et parfois politiques. Mu par un désir de perdurer, *art press* construit une ligne éditoriale dont la spécificité réside dans une articulation de l'esthétique du politique, inférant la seconde au premier.

A. Constitution du corpus : de la difficulté de désigner ce qui fait archive

Nous avons réuni les éléments suivants : sur la base des sommaires, l'ensemble des numéros de la revue et un certain nombre d'articles représentatifs des tendances artistiques ou théoriques de l'époque ; les documents produits par la revue à l'occasion de ses anniversaires (numéros et dossiers spéciaux, programmation extérieure, fascicules promotionnels, captations des événements organisés pour ces anniversaires, cartons d'invitation, ainsi que l'important ouvrage

rétrospectif publié à l'occasion du 40e anniversaire de la revue, *Art press, l'album*[132]). Nous avons également pris en compte les supports publicitaires produits par la revue, ainsi que les différents ouvrages biographiques et autobiographiques des principaux rédacteurs de la revue, Catherine Millet (*Le Critique d'art s'expose*[133]*, La vie sexuelle de Catherine M*[134], *D'art press à Catherine M*[135]), et Jacques Henric (*Légendes de Catherine M*[136], *Politique*[137]). Ce corpus trouve sa cohérence si on l'appréhende au prisme du concept « d'épitexte public » proposé par Gérard Genette, sous-ensemble des *paratextes* qui désignerait l'ensemble des autocommentaires, des épitextes éditoriaux, entretiens, des colloques ou débats, ainsi que les autocommentaires rétrospectifs[138].

Si l'étude d'*art press* nous permet de dessiner en creux l'histoire des mouvements artistiques et intellectuels depuis les années 1970, c'est que la revue a su perdurer depuis. Partant, la notion d'institution est indispensable pour comprendre comment la revue a su, précisément, s'*instituer* comme une revue de référence, gagner et conserver son statut d'autorité et de quasi-monopole sur la critique d'art contemporaine. Nous verrons par quelles stratégies, et par quels jeux de relations la revue a su s'octroyer une telle position. Notre étude sera nourrie d'une histoire orale, plusieurs des contributeurs, anciennement ou présentement actifs dans la revue, nous ayant fait l'honneur de nous accorder des entretiens. Nous verrons ainsi qu'*art press* cherche à proposer une archive du contemporain, tout en se valorisant comme archive à travers une démarche de conservation (par le dépôt à l'IMEC), de récit autobiographiques (Catherine Millet, Jacques Henric), et de témoignages. L'objectif pour nous sera de reconstituer le fil des événements marquants pour l'histoire de la rédaction d'*art press*, de manière chronologique. Il s'agira par la même occasion d'analyser les mécanismes par lesquels la revue a su exposer, mettre au jour sa propre histoire. En effet, notre analyse s'appuiera sur les différents discours auto-promotionnels produits par la revue. Nous chercherons à questionner ce que l'archive dit de l'institution qui la constitue, mettant la mémoire des rédacteurs au profit d'une histoire plus large de l'art contemporain. Ce sont ainsi les notions de *document*, de collection et de conservation qui nous seront utiles pour comprendre quelles logiques viennent structurer ce programme que se fixe la revue. Nous verrons ainsi comment la revue est une revue « incarnée », si bien que l'histoire de la revue se raconte aussi par le récit des contributeurs. Notre questionnement sera donc double : par quelles logiques de force et de coopération *art press* a-t-elle su perdurer en bientôt cinquante ans de publication ? Comment cette histoire est-elle racontée par la revue elle-même, dans des formes multiples où l'on observe une porosité entre écriture analytique et écriture de soi ?

---

132 Catherine Millet (dir.), *Art Press, l'album*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012.
133 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, coll. « Critques d'art », 1993.
134 Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M,* Paris, Seuil, coll. « fiction & Cie », 2001.
135 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard « témoins de l'art », 2011.
136 Jacques Henric, *Légendes de Catherine M*, Paris, Denoël, 2001.
137 Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, 2007.
138 Voir à ce sujet Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1987.

Notre démonstration entend reposer sur trois principales hypothèses de recherche :

- L'histoire d'*art press* est une histoire de rapports de force, qui ne prend sens qu'en envisageant l'histoire de la revue dans ses relations avec d'autres institutions.
- Les nombreux discours auto-promotionnels qu'*art press* met en place témoignent d'une volonté constante d'enregistrer l'art contemporain, pour s'en faire le principal « héraut », et ainsi construire un discours systémique et orienté sur celui-ci.
- Cette conception de l'art contemporain spécifique est mue par un désir de l'envisager dans ses frictions avec l'actualité politique, culturelle et médiatique.

B. Problématisation de la progression chronologique

La structure que nous adoptons ici est donc chronologique. Pour élaborer notre périodisation, nous avons d'abord consulté les différents travaux universitaires sur *art press* conservés à l'IMEC susmentionnés[139]. Plusieurs de ces textes choisissent plutôt une approche thématique. Le mémoire d'Héliante Bourdeaux-Morin[140], consacré spécifiquement à Catherine Millet, n'est chronologique que dans la première partie, biographique, qui retrace la jeunesse de Catherine Millet. Le reste du mémoire est plus thématique, examinant tour à tour les buts d'*art press*, ses collaborateurs, le style de Catherine Millet, puis, dans la dernière partie du mémoire, ses voyages, les œuvres de sa collection personnelle, sa vision du métier de critique d'art. Le mémoire d'Émilie Pessant[141], rédigé en 2003, est également thématique, composé de deux parties : « l'art contemporain entre modernité et postmodernité », « *art press*, la politique et les idéologies ». C'est également le cas de Valérie Pauc[142] dans un dossier de licence de lettres modernes, qui étudie successivement les débuts d'*art press*, l'équipe rédactionnelle, la vie du journal, ses contenus, et enfin son rapport au commerce de l'art et à la politique culturelle.

Quand en revanche c'est une approche chronologique qui est préférée, la périodisation est souvent fondée sur un même découpage, correspondant en partie aux passages d'une société éditrice à une autre. Véronique Terrier[143] propose en effet quatre parties (1972-1976, 1976-1979 (période qui correspond à *art press international*), 1979-1986, et 1986-1992). Quant à Anne

139 Voir *supra*, note 18.
140 Hélianthe Bourdeaux-Maurin, sous la direction de Marie-Clarté O'Neill, école du Louvre, muséologie, année 1996-1997. « Parcours d'un critique d'art : Catherine Millet ».
141 Maîtrise présentée par Émilie Pessant, sous la direction de Manuela de Barros. Juin 2003. Université Paris 8, UFR arts, département d'arts plastiques. Engagement esthétique et politique de la revue *art press* dans les années 1990 ».
142 Valérie Pauc, dossier « art press », sous la direction de Mlle Basset. Licence de lettres, 1990.
143 Véronique Terrier, « Historique de la revue *art press*, 1972-1992 », mémoire de maîtrise en histoire de l'art présenté par Véronique Terrier sous la direction de Patrick de Haas. Session octobre 93. Université Paris 1, UFR arts et archéologie.

Katan[144], elle propose un parcours chrono-thématique : « l'engagement, 1973-1979 », « la crise de l'engagement (1980-1986) », une « restructuration (1986-1993) ». Aurélie Rousseaux[145] suit un parcours similaire (son mémoire est pour une part thématique, pour l'autre chronologique), en distinguant trois principales périodes : 1972-1976, 1976-1979, et 1980-2002. Ces différents découpages ont chacun leur pertinence, mais sont cependant limités dans la mesure où cette périodisation est souvent très peu problématisée. De plus, si nous avions également choisi un découpage en fonction des sociétés éditrices, le chapitrage s'en serait trouvé extrêmement déséquilibré, puisque la revue a d'abord connu une première série de numéros de 1972 à 1976, puis de 1976 à 1980, avant de poursuivre, depuis 1980, sous le même titre et avec la même société éditrice.

Dans les entretiens de Catherine Millet avec Richard Leydier, le cheminement est également chronologique, distinguant « l'enfance et l'éducation » de Catherine Millet, ses premiers pas de critique aux *Lettres Françaises*, puis l'identité d'*art press* selon deux périodes, « les années héroïques[146] », et la « troisième génération [147]». Quant à l'ouvrage *art press, l'album,* il propose une périodisation par décennie, divisée donc en quatre parties, « années 1970 », « années 1980 », « années 1990 », et « années 2000 » (cette dernière partie incluant les années 2010, 2011, et 2012, date de publication de l'ouvrage).

C. Annonce du plan de la partie

Sur la base de ces observations, nous avons opté pour une périodisation différente, dont les bornes se recoupent en partie avec celles susmentionnées. Il s'agit d'un découpage en fonction des différentes rédactions en chef de la revue.

Nous conserverons, selon chacune des périodes étudiées, les trois même points d'analyse, dans une montée en généralité : d'abord les questions liées l'organisation interne d'*art press,* puis les éléments relatifs aux choix artistiques et théoriques qui viennent dessiner l'évolution de la revue et de ses prises de position ; enfin, nous envisagerons le périodique dans son insertion dans l'écosystème culturel français, qu'il s'agisse des institutions culturelles ou des autres revues artistiques, qui sont à la fois complémentaires et antagonistes d'*art press*. L'ampleur de la tâche nous conduira à employer tour à tour différentes focales ; c'est pourquoi les sous-divisions de ces chapitres n'englobent pas toutes le même nombre d'années, ni le même degré de précision. En

144 Anne Katan, « *Art press*, de l'engagement à l'institution ? », sous la direction de Paul Ardenne, école d'art et de communication, 1993-94. Remerciement à l'équipe d'*art press*.

145 Aurélie Rousseaux, mémoire présenté sous la direction de Mr Thierry Lenain en vue de l'obtention d'un titre de licenciée en histoire de l'art et archéologie, orientation art contemporain. Université libre de Bruxelles, faculté de philosophie et lettres. Année académique 2004-2005.

146 Aucune périodisation précise n'est proposée, mais le chapitre court jusqu'en 1980, avec le changement de société éditrice.

147 Ce chapitre ne possède pas de bornes temporelles précises.

outre, nous tenterons de démontrer que dans son traitement de l'actualité artistique, la revue *art press* a mobilisé des catégories discursives qui concernent à la fois le contexte qu'elle décrit, et la manière dont elle s'y insère. Ce sont les mêmes concepts qui désignent les tendances artistiques que la revue appréhende et les jalons de sa propre identité. Deux paradigmes se confrontent ainsi, un paradigme politique (contestation sociale, réalisme politique, société comme document, mondialisation), et un paradigme esthétique (avant-gardes, postmodernisme, esthétique de l'archive, esthétique des réseaux). Chacune de ces notions nous permettra ainsi de mettre au jour l'articulation entre l'esthétique et le politique qui guide le commentaire d'*art press* sur son époque.

Pour donner un support visuel à notre parcours chronologique, nous avons transcrit sur une frise chronologique (voir volume 2, annexe 1) les principales étapes de la vie d'*art press* (changements de formule, de rédacteurs en chef, de société éditrice).

Le premier chapitre porte sur les années **1972-1976**, « Sur les bases d'une utopie contestataire, naissance simultanée d'une revue et de son objet, l'art contemporain » s'articule autour de la notion de contestation. Prenant pour point de départ la relation de Catherine Millet et Daniel Templon dans le contexte des événements de Mai, nous tenterons de voir de quels désirs la création d'*art press* est le fruit, et l'esprit d'opposition à la presse artistique française dans lequel les premiers numéros de la revue ont été pensés.

Le second chapitre, « Entre arrivée de la gauche au pouvoir et crise du modernisme : de profondes mutations pour la culture », concerne la rédaction en chef de Catherine Francblin **(1976-1991)**, alors même que Catherine Millet continue d'être directrice de la publication. C'est ici le concept de modernisme qui nous permettra de voir cette période comme celle d'une transition, passant définitivement des avant-gardes et du paradigme moderniste à l'art désormais communément appelé « contemporain ».

Le troisième chapitre, « les années documents pour une revue désormais de référence », court sur une période plus longue, de **1991 à 2012**. En effet durant cette période, trois rédacteurs en chef travaillent ensemble, par duo : d'abord Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm ; puis Christophe Kihm et Richard Leydier. Ces trois « rédacteur en chef », « rédacteur en chef adjoint », et « chef d'édition », œuvrent dans des positions éditoriales distinctes mais complémentaires. Cette période sera envisagée au prisme du concept de « document », alors que la mobilisation d'image d'archives dans l'art contemporain est omniprésente et que la revue, à l'occasion de ses vingtième et trentième anniversaires, multiplie les célébrations de sa longévité.

Le quatrième et dernier chapitre, « *art press* dans le flux, vers une altermodernité », concerne une période plus brève, entre **2012 et 2018**, qui coïncide avec la rédaction en chef d'Anaël Pigeat. C'est ici le concept de flux qui nous permettra de décrire à la fois les logiques de mondialisation et de spéculation qui contribuent à redessiner le monde artistique contemporain, et créent pour *art press* de nouvelles contraintes face à de nouveaux modèles de critique d'art.

Prologue — Sous les pavés, la page, 1968-1972

A. Rencontre d'une critique d'art et d'un jeune galeriste dans un contexte de contestation politique

Dans leur ouvrage *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Luc Boltanski et Ève Chapiello proposent une analyse approfondie des mutations du capitalisme dans le dernier tiers du XXe siècle. Selon les auteurs, les étudiants qui étaient dans la rue en 1968 auraient fondé leur lutte et leur critique de la société sur la base de valeur individualistes, mettant au cœur de leur propos l'autonomie et la créativité : c'est ce que Luc Boltanski et Ève Chapiello nomment une « critique artiste[148] ». Celle-ci aurait, dans un processus de retournement, repris des valeurs révolutionnaires pour nourrir le système capitaliste qu'elle entendait au départ contester. En 1972, une convergence d'événements dans la vie politique et intellectuelle suffit à démontrer de quelles manières ce renversement opère. C'est d'abord cette même année que sont publiés plusieurs des ouvrages désormais considérés comme les piliers de la pensée philosophique française (*Pour une critique de l'économie politique du signe* de Jean Baudrillard, *La violence et le sacré* de René Girard), psychanalytique (Jacques Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*) et structuraliste en particulier : *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Lénine et la philosophie* de Louis Althusser, *Positions* de Jacques Derrida, le séminaire « *La société punitive* » et la réédition de *L'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault, puis en 1973 *Le Plaisir du texte* de Roland Barthes et *L'Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss. Dans son *Histoire du structuralisme*, François Dosse parle alors d'une « contagion structuraliste [149]», largement relayée par la presse généraliste, notamment autour du débat : « les structures descendent-elles dans la rue ? [150]», et qui s'accompagne d'une réflexion en profondeur sur la place accordée aux sciences sociales dans la société : la contestation de Mai implique également une remise en question des hiérarchies entre les disciplines.

Politiquement, nous n'avons que peu de repères et ne pouvons prétendre à une réelle analyse des mutations à l'œuvre dans cette période, mais nous nous permettons tout de même de

148 Luc Boltanski & Ève Chapiello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999. Voir en particulier le chapitre 7 de leur ouvrage « À l'épreuve de la critique artiste » (p. 501 et suivantes).
149 C. Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan*, 1981, cité par François Dosse, *Histoire du Structuralisme. Tome 2* : *le chant du cygne*, 1967 *à nos jours »,* [1992], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012, p. 125.
150 Anecdote reprise par François Dosse (Ibid, p. 126). À l'occasion d'une conférence de Michel Foucault à la Société Française de Philosophie, Lucien Goldmann apostropha Jacques Lacan pour lui dire « vous avez vu, en 68, vos structures. Ce sont les gens qui étaient dans la rue ». Et J. Lacan lui avait rétorqué « s'il y a quelque chose que démontrent les événements de Mai, c'est précisément la descente dans la rue des structures ».

signaler que 1972 marque à la fois la signature d'un programme commun entre le Parti Communiste et le Parti Socialiste, la création du Front National et la dissolution de La Gauche prolétarienne maoïste. Au même moment, les groupes artistico-révolutionnaires « Dziga Vertov[151] » et l'Internationale Situationniste mettent fin à leurs activités à quelques mois d'écart alors même que plusieurs intellectuels engagés au Parti Communiste le quittent ou en sont exclus (parmi lesquels Philippe Sollers, Pierre Guyotat et Jacques Henric). Cette transformation est encore précipitée en 1974, par la conjugaison de deux facteurs : la parution de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne d'une part, qui déclenche une vague anticommuniste pour tout un pan de l'intelligentsia française, et la création de l'émission *Apostrophe* par Bernard Pivot l'année suivante, qui cristallise une nouvelle figure, celle de l'intellectuel désormais *médiatique*. Michel Winock, dans le dernier chapitre de son ouvrage *Le siècle des intellectuels,* décrit l'année 1972 comme celle du déclin, marquant un moment d'arrêt à partir duquel les idéaux de gauche se décomposent, précipités notamment par la publication de *L'Archipel du Goulag* : « L'heure est à la dénonciation, à l'analyse et au rejet du 'phénomène totalitaire'[152] ». François Dosse va dans le même sens : c'est le moment où beaucoup d'intellectuels impliqués dans les protestations de Mai 68 et qui souvent militaient pour le Parti Communiste « troqu[e]nt leur col Mao pour un costume trois pièces[153] ». Pour François Dosse, cette publication et les remous qui s'en suivirent eurent pour conséquence durable le développement d'une nouvelle figure, celle de l'intellectuel libéral, qui rejette en masse les héritages de Mai 68, faisant de toute trace du marxisme le signe du totalitarisme.

Dans ce contexte de mutation et de transition, deux jeunes gens, Catherine Millet et Daniel Templon, se rencontrent en 1966 par l'intermédiaire d'un ami commun. Ils emménagent ensemble la même année dans un studio au 68, rue Bonaparte, à quelques pas de la galerie que Daniel Templon venait d'ouvrir, la « Cave Cimaise Bonaparte », sous la boutique occupée par un antiquaire. Ces débuts sont donc modestes pour Daniel Templon, avant qu'il ne s'installe rue Beaubourg en 1972, dans les locaux qu'il occupe encore en 2020. Les premières années de relation entre Catherine Millet et Daniel Templon sont davantage marquées par des découvertes artistiques que par une adhésion aux mutations politiques dont ils sont les témoins.

151 Fondé en 1968 par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin pour produire collectivement des films militants.
152 Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, p. 617.
153 *Ibid.*, p. 264.

Daniel Templon se souvient d'un rapport à Mai 68 plutôt distant et amusé que véritablement militant :

> « Catherine et moi habitions au 68, rue Bonaparte, la galerie était au 58, à deux pas de la place Saint-Germain des Prés, donc au cœur des manifs. Il était difficile de rester enfermés dans notre douze mètres carrés au sixième étage quand tout remuait autour de nous. Chaque soir, nous étions dans la rue comme au spectacle. […] Tout cela nous semblait naturel. Nous adhérions spontanément à cette nouvelle façon de vivre et de penser, plus libertaire et cosmopolite. Nous n'avions donc pas grand-chose à apprendre de ces événements dans lesquels, de surcroît, nous ne nous sentions pas politiquement impliqués[154] ».

Habitant rue Bonaparte, ils étaient aux premières loges, mais vivaient Mai 1968 moins comme un événement politique que festif. Ce qu'ils retiennent de cet été 1968, c'est d'avantage une autre révolution, celle des mœurs et de la création. Plutôt que les barricades, les événements marquants pour le jeune couple dans ces années-là sont les expositions qu'ils découvrent ensemble, par leurs voyages à New York, à Venise, à Cassel. Entre1968 et 1972, Catherine Millet de son côté commence à travailler pour la revue de poésie *Strophes* à partir de 1965, puis avec davantage de responsabilités éditoriales auprès de Georges Boudaille aux *Lettres Françaises* (son premier article porte sur l'artiste américaine Sue Britney), et par la suite écrit pour d'autres périodiques artistiques : *Flash Art*, *Opus International, Les Chroniques de l'art vivant*[155]. Pour quelques exemples de ces articles, voir volume 2, annexe 2.

Alors que Daniel Templon multiplie les expositions, et présente dans sa galerie des représentants de l'art conceptuel ou de Supports-Surfaces, les goûts artistiques de Catherine Millet s'affinent également : elle fait ses premiers pas en tant que commissaire d'exposition en 1971. Au gré de leurs rencontres respectives et communes, l'envie de créer un journal se fait sentir. La plus décisive de ces rencontres se fait en 1972, avec le collectionneur Hubert Goldet[156] alors âgé de 26 ans. Leur jeunesse et leur ambition de se distinguer dans les champ compétitifs à la fois de l'art et des revues viennent ainsi corroborer les propos d'Olivier Corpet lorsqu'il constate que : **«** Longtemps, la création d'une revue a été le premier acte d'affirmation d'une nouvelle génération […] sur la scène littéraire [157]». Le temps qui s'écoule entre 1968 et 1972-73 est donc caractérisé par un retournement de situation. En si peu de temps, c'est pourtant une mutation profonde qui s'opère à l'échelle qui nous intéresse, pour le milieu éditorial, artistique, culturel français.

---

[154] Julie Verlaine*, Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016, p. 75-76.

[155] Je remercie chaleureusement Jules Goupy – auteur d'un mémoire sur l'œuvre critique de Catherine Millet, pour m'avoir mis sur la piste de ces articles et m'avoir généreusement transmis des versions numérisées de la plupart d'entre eux.

[156] Il s'agit principalement d'une collection d'art africain et primitif, qui à la fin de sa vie comptera plusieurs centaines de pièces.

[157] Olivier Corpet, « Revue littéraire » in *Encyclopediae Universalis*, en ligne. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/revues-litteraires/Dernière consultation le 24 février 2020.

B. Un contexte artistique partagé entre archaïsmes et transgressions

Artistiquement, ces quelques années marquent une véritable transition. C'est d'abord une mutation économique et institutionnelle, avec la multiplication des galeries d'art. Julie Verlaine observe en effet que le succès du terme « galeriste » au détriment de celui, désormais désuet, de « marchand de tableaux », est le signe de l'importante transformation des représentations traditionnellement associées au métier de directeur de galerie. Ces évolutions sont accélérées par une brève crise financière que connaît le marché de l'art parisien l'année 1968, poussant les galeristes à trouver de nouvelles solutions pour répondre à la restructuration du marché : modernisation des espaces intérieurs, diversification des œuvres proposées à la vente, et recherche de nouveaux publics et de nouveaux clients en découlent :

> Le paradigme artistique et péri-artistique qui s'impose revendique d'introduire une rupture. En ce sens, la naissance du galérisme est elle aussi allogène. Elle se produit à New York, à Venise, à Cologne, et à Bâle[158] ».

Pour se faire un nom, les galeries d'art dépendent de la réussite des artistes qu'elles soutiennent et de l'intérêt des critiques d'art. Cette mutation de l'écosystème artistique se manifeste également, de manière plus localisée, par la tenue de plusieurs expositions collectives qui, à elles seules et plus encore rassemblées, représentent un bouleversement des codes esthétiques, à de multiples échelles, et permettent l'émergence d'une nouvelle figure déterminante du monde de l'art : le commissaire d'exposition. S'il est évident que l'histoire de l'art ne saurait être constituée principalement par les événements que sont les expositions, il n'en reste pas moins qu'en ces quelques années, plusieurs expositions vont venir marquer le milieu artistique, et restent aujourd'hui encore des cas d'école. C'est d'abord en 1969 que se tient « When attitudes become forms » par le commissaire Harald Szeemann[159]. Cette exposition présentait près de 70 artistes européens et américain, parmi les plus éminents de l'*earth art* (Walter de Maria, Robert Smithson), de l'art conceptuel (Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth), de l'art minimal (Carl André, Robert Barry), parmi beaucoup d'autres. Elle connut un très fort succès et jouit encore d'une postérité incontestable, considérée comme mythique et décisive pour les formes actuelles de la création au point qu'elle fut « re-créée » à la fondation Prada de Venise en 2013. Dans le catalogue de cette « réexposition », son commissaire Germano Celant constate que la première exposition de H. Szeemann « est désormais une part de l'histoire, et un élément fondamental dans le façonnage de l'expérience et la compréhension de l'art contemporain[160] ».

---

[158] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris, une histoire culturelle du marché de l'art*, 1944-1970, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 535.

[159] « Quand les attitudes deviennent forme », commissariat de Harald Szeeman, Berne, Kunsthalle, 22 mars-27 avril 1969.

[160] Germano Celant, « A Readymade : when atitudes become form », pp. 389-421 in Catalogue de l'exposition *When Attitudes Become form*, commissariat Germano Celant, Fondation Prada, Venise, 2001, p. 389. Citation originale : « It

Cette postérité s'explique par le fait que l'exposition mettait en place une « osmose entre l'histoire de la vie et des idées[161] », cette osmose étant rendue possible grâce aux rapports entretenus par H. Szeemann avec les artistes.

La critique d'art Marion Zilio démontre que l'exposition d'Harald Szeemann aura marqué l'apparition, ou plutôt la confirmation du rôle crucial du commissaire d'exposition (ou *curator*) dans son statut auctorial désormais assumé, comme celui qui va *prendre soin* des œuvres. « À l'avant-poste des mutations de l'art contemporain, les 'faiseurs d'exposition' comprirent, très tôt, que leur rôle devait évoluer [162]». Cette évolution du rôle du commissaire d'exposition est l'une des premières transitions de ce qui va devenir l'art « contemporain ». Dans son ouvrage, *Barthes contemporain*, Magali Nachtergael observe également qu'avec « Quand les attitudes deviennent formes », comme les quelques autres expositions qui sont présentées au même moment (la Documenta V de Cassel, la Biennale de Venise, Konzeption/Conception[163]), cette courte période « marque aussi le début d'une nouvelle ère, celle d'un art qui n'est plus conceptuel, ni moderne : l'art est désormais contemporain[164] ».

L'année 1972 est donc un moment de transition, qui permet aussi de proposer un bilan. C'est l'ambition de Jean Clair dans son ouvrage *Art en France, une nouvelle génération*. À ses yeux, 1968 a constitué une rupture, mais 1972 est déjà un moment de bilan, une sorte de remise à zéro des compteurs esthétiques. Il propose une cartographie diachronique des artistes français depuis le début des années 1960, dont beaucoup seront les figures décisives de cette fin de siècle, proposant des œuvres volontairement inclassables, ne correspondant ni à des formes d'art traditionnelles, ni au schéma, déjà ancien, des avant-gardes.

Il propose ainsi un tableau diachronique de la pratique artistique contemporaine en distribuant les noms de 52 artistes dans un cercle, une ligne horizontale marquant l'opposition entre le « pôle politique » et le « pôle esthétique » et une ligne verticale opposant « l'art comme instrument critique » et « l'art comme concept ». Les artistes sont classés par affinité de pratiques. Les noms sont, pour la plupart, issus d'articles publiés par Jean Clair lui-même dans *Les Chroniques de l'art vivant* (sans que davantage de critères scientifiques précis quant à leur sélection, ou l'exclusion d'autres, ne soient proposés). Parmi ces artistes, on peut mentionner les membres des groupes BMPT[165], Supports-Surfaces (Louis Cane, Claude Viallat), ou encore des figures encore inclassables : Christian Boltanski, Michel Journiac, Gina Pane. Le constat de Jean

---

is now a part of history and a fundamental part element in the moulding of an experience and understanding of contemporary art ». — Notre traduction.

161 *Ibid.* Citation originale : « Osmosmis between the history of life and of ideas » — Notre traduction.

162 Marion Zilio, « Pour une post-contemporanéité », *op. cit.*, p. 123.

163 34e Biennale de Venise en 1968 ; « Konzeption/Conception », commissariat Rolf Wedewer et Konrad Fischer, Leverkusen (Allemagne), Städlische Museum, 23 octobre-23 novembre 1969 ;
Documenta V, Cassel, 1969.

164 Magali Nachtergael, *Roland Barthes contemporain*, Paris, Éditions Max Milo, 2015, p. 30.

165 Groupe de quatre artistes (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Tororni), actif en tant que tel de décembre 1966 à décembre 1967.

Clair est alors explicite : « l'art en France, depuis bientôt dix ans, a subi des changements considérables [166]», qu'aucune nomenclature ne suffit à désigner : « de l'art qui naît à présent, on pourrait dire qu'il se déploie au contraire dans l'ordre de la métonymie, installant au cœur de son langage l'élision de l'être et la marque […] de son désir [167]». Si Jean Clair choisit un texte critique pour proposer un bilan de ces quelques années, un autre bilan identique est proposé, mais sous la forme d'une exposition de grande envergure : « 60-72, douze ans d'art en France ».

Au printemps 1972 et à la demande du Président Georges Pompidou s'ouvrait l'exposition « 1960-1972, 12 ans d'art contemporain en France » au Grand Palais, sous le commissariat de François Mathey[168]. Se voulant une vitrine de l'art actuel français, elle proposait les œuvres de cent-six artistes (parmi lesquels Yves Klein, François Morellet, César, Takis, Christian Boltanski, Arman[169]). L'exposition fut très rapidement et très vivement critiquée. On lui reprocha son organisation excessivement institutionnelle, ainsi que le manque de visibilité des femmes parmi les artistes sélectionnés[170]. Annie Verger observe que « cette exposition a un statut particulier : elle ne peut être considérée comme un baromètre de l'avant-garde internationale […] ni comme une compétition entre différents pays […]. Il s'agit d'une entreprise de célébration commandée par l'État[171]».

Certains collectifs d'artistes, dont Agentzia, proches de l'agence de l'organe de presse maoïste *La cause du peuple*, lancent un appel au boycott de cette « exposition Pompidou ». De nombreux artistes annoncent dans le même temps leur refus de participer à l'exposition, bien qu'y ayant été conviés [172]. Progressivement, le débat gagne l'ensemble de la presse, les communiqués et les interventions se succèdent. Cet intérêt concerne la presse généraliste[173] mais aussi la presse artistique[174]. À la suite d'un appel à signature, de nombreux intellectuels témoignent de leur soutien à cette contestation (dont Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze, Jean-Luc Godard ou Margueritte Duras). « 60-72 » est qualifiée tantôt « d'expo-

166 Jean Clair (de son vrai nom Gérard Régnier), *Art en France, une nouvelle génération*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, p. 7.
167 *Ibid.*, p. 26.
168 Il est assisté de François Barré, Jean Clair, Daniel Cordier, Maurice Espachapasse, Serge Lemoine, Alfred Pacquement.
169 Pour une liste détaillée des artistes et des œuvres exposés, voir le catalogue de l'exposition, *1972, 12 ans d'art contemporain en France*, Grand Palais, 1972, Éditions des musées nationaux.
170 Sur 106 artistes, seules deux femmes sont exposées : Sheila Hicks et Niki de Saint-Phalle.
171 Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », pp. 2-40 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, 1991, p. 12.
172 Il s'agit de Valerio Adami, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Barthélémy, Bernard Bioulès, Daniel Buren, Louis Cane, Leoardo Cremonini, Daniel Dezeuze, Jean Dubuffet, Robert Filiou, Ipousteguy, Alain Jacquet, Julio Le Parc, Olivier Mosset, Martial Raysse, Patrick Saytour, Niele Toroni et Guillaume Valensi.
173 On peut citer les articles de Raymond Cogniat dans *L'Express* ; *Le Monde* (16 février) ; de Jean Bouret et Georges Boudaille dans *Les Lettres Françaises*, de Lucien Curzi dans *L'Humanité* (25 février), d'Alain Riou dans *L'Aurore*, ainsi que des articles de « soutien » à l'exposition, comme celui de Jeanine Warnod dans *Le Figaro*.
174 *Opus International* (n°34 et n°52), *L'Art vivant* (article compte-rendu d'une table ronde entre artistes et membres du comité d'organisation dans les locaux de la revue, sur l'initiative de Jean Clair). *Artitudes* (n°4) ; *Arts* (*12* mars 1972) ; *L'Amateur d'art* (13 avril).

flic[175] », tantôt « d'expo-fric[176] ». Néanmoins, après plusieurs mois de débats, d'assemblées générales et de discussions, le vernissage a finalement lieu le 16 mai 1972. Dans le catalogue de l'exposition, Gaëtan Picon argue même avec un certain cynisme que ces contestations prouveraient l'intérêt de l'exposition : « Tout porte à croire, et d'abord les réactions d'hostilité venues de tous les horizons qui l'ont précédée, qu'il y a là de quoi rompre – enfin – avec cette sorte de torpeur, d'indifférence […] dont le propre, en tout cas, est de ne véritablement rien remettre en question [177]».

Le soir du vernissage, des artistes membres du F.A.P (Front des artistes Plasticiens) bloquent l'entrée au Grand Palais en scandant des slogans comme *«* l'expo 72, des artistes au service du capital ». Un groupe d'artistes sélectionnés, la coopérative des Malassis[178], expose alors *Le Grand Méchoui ou douze ans d'histoire*, une fresque relatant l'histoire de la Ve République depuis le Putsch d'Alger jusqu'à cette même exposition Pompidou. Le nom de ce collectif n'est pas anodin, entendant faire allusion à la position inconfortable des artistes engagés après Mai 1968. Ce soir-là, ces artistes vont décrocher les quarante-cinq toiles qui composent cette fresque, en protestation contre la répression des actions du F.A.P. La volonté commune aux Malassis et aux membres de la F.A.P fut alors de dénoncer l'excessive intervention de l'État, dans et autour d'une exposition d'art. Cette contestation le soir du vernissage s'accompagne de critiques directement adressées à la politique culturelle du gouvernement. Pour François Derivery, cette mobilisation collective est le signe d'un changement de mentalités, d'une plus dense politisation des artistes, désormais davantage aptes à penser et agir collectivement. « Avec l'exposition 60-72 c'est une politique culturelle nouvelle qui se met en place et qui teste notamment un nouveau type de relation entre le pouvoir et les artistes. Relations faites de paternalisme et de promotion en échange de soumission ou en tout cas de mutisme sur le plan idéologique et politique[179] ». C'est en réaction à cela qu'une politisation du champ artistique, une intensification de l'engagement des revues d'art et une porosité entre débats artistiques et politiques va se faire jour.

C. Un contexte éditorial favorable au développement de nouvelles revues

Cette phase de recomposition concerne également la presse. Les revues, que sont alors notamment *Critique, Esprit, Tel Quel* sont alors décisives dans leur structuration de la

175 Nous reprenons ici les termes qu'utilise Pierre Bourgeade dans son article sur l'exposition, publié dans *Combat* le 17 mai 1972.
176 Slogan de dénonciation utilisé sur des autocollants fabriqués par la F.A.P en mai 1972.
177 Gaëtan Picon, « un essai de mise en questions », pp. 95-106 in *Douze ans d'art contemporain en France*, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, mai-septembre 1972.
178 La coopérative des Malassis (active de 1968 à 1981) a été fondée par les peintres Henri Cueco Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré, Gérard Tisserand, Christian Zeimert.
179 François Derivery, *L'exposition 72*-72, Paris, E.C. Éditions, 2001, p. 55.

configuration politique et intellectuelle, fonctionnant beaucoup par interrelations et par jeu de réseau les unes entre les autres. Elles sont « enchâssées dans un jeu sans fin de correspondances [180] » et « dessine[nt] une ligne singulière dans la polytonalité des engagements[181] ». Or, à partir de 1972, beaucoup de ces revues perdent de leur poids. Dans son ouvrage *La Tribu des clercs,* Rémy Rieffel constate en effet une forme de déclin :

> « Le contexte politique et culturel leur est en tout cas, globalement moins favorable. Leur audience s'amoindrit, les difficultés de trésorerie s'amoncellent, les médias écrits et audiovisuels leur portent une rude concurrence. La plupart des revues intellectuelles connaissent, à partir de la décennie 70, une période de doute et d'interrogations. […] Tout porte croire qu'elles ont fait leur temps et que de nouveaux canaux de légitimation, voire de consécration, les ont provisoirement supplantées [182]».

Dans cette période, les revues cessent donc d'être des instances de prescription, n'ont plus le même rôle dans la légitimation et la célébration des clercs, de plus en plus remplacées dans ce rôle par la presse hebdomadaire et la télévision.

Alors que plusieurs titres de presse parallèle apparaissent[183], et que *Libération* et *Le Point* voient le jour au même moment, en 1973, plusieurs autres cessent de paraître, que ce soit dans la presse hebdomadaire (*Life, Paris-Jour*) ou parmi les revues. En effet, *Les Lettres françaises* et *Combat* - deux journaux nés sous l'Occupation et piliers de la presse militante – disparaissent en 1972 et 1974. Les *Lettres Françaises* avaient été fondées comme un hebdomadaire culturel par Jacques Decour en 1941, et aura vécu de nombreuses années de financements grâce aux relations de Louis Aragon avec l'Europe communiste. Mais quand ce dernier s'oppose à l'entrée des chars dans Prague en 1968, les financements de la revue par le Parti Communiste sont immédiatement interrompus, mettant fin à sa publication. *Art press* est pour beaucoup héritière du format des *Lettres françaises* - qui alliait textes de critiques d'art et de littérature, théorie et débat d'idée, à ceci près que ses engagements politiques sont plus diffus, et surtout que la position vis-à-vis du Parti Communiste est inversée.

Symboliquement, une place est donc à prendre.

---

[180] Jean Baudoin et François Hourmant (dirs.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 11.
[181] *Ibid.*, p. 11.
[182] Rémy Rieffel, *La Tribu des clercs, les intellectuels sous la Ve République*, Paris, Calmann-Lévy CNRS Éditions, 1993, p. 401-402.
[183] Plusieurs titres de presse alternative sont fondés entre 1972 et 1973, correspondant à différents fronts militants, parmi lesquels la lutte contre l'homophobie avec *Antinorm* et *Le Fléau social* (fondé par le FHAR, le Front homosexuel d'action révolutionnaire) et la lutte écologiste avec *La gueule ouverte* (journal fondé par Pierre Fournier).

Chapitre 1 — 1972-1976 : Sur les bases d'une utopie contestataire, naissance simultanée d'une revue et de son objet, l'art contemporain

A. Vie interne : naissance et organisation d'une rédaction

1. Pourquoi art press ?

L'envie de créer un nouveau magazine d'art, pour Daniel Templon comme pour Catherine Millet, part d'un constat partagé : la presse artistique française est trop fermée sur elle-même, et semble ignorer les bouleversements artistiques dont les expositions de Kassel, de Cologne ou de New York sont les expressions. Ces derniers ont le désir commun de fonder une revue, afin de donner libre cours à leurs goûts artistiques et à leur ambition d'ouvrir une brèche dans un contexte artistique marqué par un enfermement dans l'héritage des avant-gardes et une survalorisation de l'art français, dans ses deux principaux courants que sont alors : le Nouveau Réalisme et l' « École de Paris[184] ».

Pour Daniel Templon, la création d'*art press* est motivée par le souci d'avoir son propre outil de création et d'expression, dans un contexte qui en manque cruellement : « À l'origine d'*art press,* il y a le désir de Daniel Templon d'aller plus loin que la simple organisation d'expositions et l'envie de disposer d'un mensuel qui parle de l'art qu'il apprécie, de littérature, de théâtre et de musique[185] ». Le souvenir de Catherine Millet va dans le même sens : « Cette revue, nous l'avons pensée Daniel Templon et moi » afin de « pouvoir pleinement défendre ce qui était pour nous prioritaire dans la création[186] ». Après quelques hésitations, le titre d'*art press* apparaît finalement à Catherine Millet comme une évidence, puisque, dit-elle : « Quand on n'a [pas] d'emblée une idée originale, il faut être littéral[187] ». C'est grâce à la rencontre avec Hubert Goldet que ce désir se concrétise et que, très vite, les choses se mettent en place pour permettre, l'hiver 1972-1973, la publication du premier numéro.

L'ambition initiale est d'ouvrir une nouvelle voie, entre les revues d'histoire de l'art, qu'incarnent par exemple *La Revue de l'art*, ou des magazines dont les orientations sont considérées par C. Millet et D. Templon comme désuètes ou aveugles aux innovations

[184] Le terme est utilisé pour la première fois en 1925, par le critique André Warnod.
[185] Julie Verlaine*, Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016, p. 126.
[186] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 42.
[187] *Ibid*, p. 43.

formelles et picturales des artistes américains, en particulier celles de l'art conceptuel et des suites de l'Expressionnisme Abstrait, comme *Opus International*, qui excluait pour beaucoup l'art américain en raison de ses orientations politiques anti-impérialistes. Pour occuper cette place, D. Templon et C. Millet veulent non seulement défendre des artistes très peu présents sur la scène française, mais aussi trouver le style adéquat. Catherine Millet cherche en effet à défendre une critique d'art qui ne soit ni trop universitaire dans son ton, ni excessivement vulgarisatrice, et de fait à créer un journal qui puisse échapper aux injonctions de chapelles théoriques, ainsi qu'à une dépendance à l'actualité artistique et à ses conséquences promotionnelles.

Le brouillon de cet éditorial (voir volume 2, annexe 3), rédigé par Catherine Millet dans un carnet conservé à l'IMEC[188], fut exposé dans le cadre du quarantième anniversaire de la revue. Nous reproduisons ce document en annexes, qui témoigne de la sensibilité avec laquelle ce premier texte fut écrit. Sa conservation et son exposition rétrospective témoignent aussi de l'importance que la revue accorde aux traces de sa fondation. Ce texte se fait directement l'écho de cette ambition, dès les premières lignes :

> On ne connaît d'habitude que deux types de revues d'art : classiques et conservatrices, vouées aux antiquités et aux salles de vente ; modernistes, mais reflétant, sans référence à l'histoire, des avant-gardes venues de nulle part. Toutes se montrent à la fois éclectiques dans leurs cautionnements et cantonnées dans l'opposition arbitraire, classicisme – avant-garde. Ainsi se créent des réseaux (galeries, magazines, public) sans relation les uns avec les autres, entretenant les conventions et les partis-pris de toutes sortes. Un premier objectif consiste en la destruction de ce cloisonnement artistique. S'ouvrir à des discours autres, plus rationnels que la traditionnelle critique d'art, relier la production artistique contemporaine à l'histoire, permettra, en retour, de situer précisément les options de la revue[189].

La « revue d'art » qu'*art press* entend devenir cherche à échapper à plusieurs carcans et éviter plusieurs pièges : « une revue d'art n'est ni un journal intime, ni un poème lyrique, ni l'officiel de la mode[190] ».

À artistes nouveaux, style nouveau. En décidant d'occuper une position singulière dans le milieu artistique et éditorial, l'ambition de ce périodique naissant est de s'imposer comme inédit et de prendre position. La stratégie est donc d'emblée celle de l'opposition à des titres de presse déjà existant et, donc, celle de la distinction. Nous nous permettons d'insister sur une phrase qui finalement vient faire écho de notre démarche d'analyse :

> « Les mouvements artistiques ne sont pas des phénomènes isolés et ne peuvent être jugés en eux-mêmes ; c'est pourquoi on ne peut tous les concilier. Nous prenons le risque de tenter d'y voir clair et de choisir. Dès maintenant [191]».

[188] Le carnet dont les pages sont ici reproduites est conservé dans la boîte « CMI 3 » du fonds Catherine Millet.
[189] Catherine Millet, éditorial (sans titre), n°1, décembre 1972-janvier 1973.
[190] *Ibid.*
[191] *Ibid.*

De même que « les mouvements artistiques ne sont pas des démarches isolées », de même *art press* ne peut être pensé sans un regard scientifique pluriel qui observe la circulation des signes dans la vie sociale.

2. Des annonces de publication au ton similaire

Dans les archives conservées à l'IMEC, nous avons relevé quelques coupures de presse qui signalent les débuts de publication d'*art press,* que nous reproduisons en annexes (volume 2, annexe 4). Bien qu'il ne s'agisse que de peu d'exemples (nous ne savons pas si celles-ci sont peu nombreuses ou n'ont pas été systématiquement conservées, et nous ignorons également si ces brèves ont été rédigées sur la base d'un dossier de presse constitué par la rédaction), nous avons constaté que ces annonces de première publication emploient des formulations très similaires : c'est une « *revue traitant de l'expression moderne des arts* [192]» pour *L'Écho de la presse* et pour *Politique Hebdo* un nouveau venu qui « situe son propos dans une perspective théorique », prouvant qu'il faut « entreprendre un travail de démystification idéologique, et s'en prendre au statut même de l'art[193] ». Selon le *Figaro*, *art press* « entend servir la création libre, étant entendu que cette information et cette liberté sont très nettement orientées vers une certaine conception[194] », et est présentée par *Libération* comme une « revue de peinture, stricte, élégante, un peu glacée […] [dont] l'axe privilégié de la nouvelle abstraction américaine est l'instrument d'un autre discours critique [195]». La presse magazine mentionne également *art press*, que *Elle* décrit comme « une revue qui s'adresse à un public nouveau qui a besoin d'une revue pour situer et expliquer l'art d'avant garde[196] ». En revanche, la presse spécialisée ne semble avoir fait que peu d'écho à la naissance d'*art press* : nous n'en avons trouvé mention que dans *L'architecture d'aujourd'hui*, qui en parle comme de la « revue française la plus intéressante et la plus indispensable pour celui qui est passionné d'avant-gardes internationales[197] ». Ces quelques mentions d'*art press* dans divers périodiques nous indiquent deux choses : son apparition fait parler d'elle, bien qu'elle s'adresse en premier lieu à un public spécialisé, avec un tirage réduit ; la récurrence des termes employés

[192] *L'Écho de la presse et de la publicité*, 22 janvier 1973, Coupure de presse collectée dans le dossier argus de la presse, ARP 49-50, dernière consultation juillet 2019.
[193] *Politique Hebdo*, 28 décembre 1972. Coupure de presse collectée dans le dossier argus de la presse, ARP 49-50, dernière consultation juillet 2019.
[194] *Le Figaro*, 4 janvier 1973. Coupure de presse collectée dans le dossier argus de la presse, ARP 49-50, dernière consultation juillet 2019.
[195] *Libération*, 27 février 1976, Jean-Louis Hennig, « Dans *art press*, le porno : c'est-y de l'art ou du cochon ? »
[196] *Elle*, novembre 1974. Coupure de presse collectée dans le dossier argus de la presse, ARP 49-50, dernière consultation juillet 2019.
[197] *L'Architecture d'aujourd'hui*, février 1974. Coupure de presse collectée dans le dossier argus de la presse, ARP 49-50, dernière consultation juillet 2019.

pour la désigner et l'enthousiasme des tournures de phrase indique qu'une place était vacante, et qu'*art pres*s a su, dès sa création, l'occuper.

*3. L'identité de la rédaction d'***art press***, entre le collectif et le phalanstère*[198]

Catherine Millet, revenant sur ces premières années, insiste sur l'idée que l'équipe d'*art press* s'est constituée par un mélange entre le hasard et les interrelations. La toute première équipe se forme avec Wanda Makowski et Sylvie Dupuis, respectivement responsables du secrétariat et de la « régie[199] » qui sont recrutées suite à des petites annonces. Myriam Salomon, d'origine américaine et collectionneuse, intègre la rédaction à l'orée des années 1980, par l'intermédiaire d'Erik Franck[200]. Catherine Millet propose tout de suite à Jacques Henric[201], qu'elle rencontre aux *Lettres Françaises*, de contribuer, pour s'occuper des pages littératures (dont il est toujours responsable à ce jour). À eux deux, ils réunissent rapidement des collaborateurs de *Tel Quel* (Philippe Sollers, Guy Scarpetta, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva, puis Catherine Francblin, recommandée auprès de C. Millet par Marcelin Pleynet). Arrivent aussi très tôt Philippe du Vignal (qui s'occupera principalement d'arts vivants) et que C. Millet rencontre aux *Chroniques de l'art vivant*, ainsi que le musicologue Dominique Jameux rencontré via *Musique en jeu.* Ce mode de mise en relation indique qu'*art press*, bien que cherchant à occuper une place nouvelle, fonctionne dès ses premiers numéros sur un évident système de réseau et d'amitiés lié à des revues déjà connues. Réseau porté par de jeunes générations partageant une même vision de la vie artistique et littéraire et animées d'une volonté commune de gagner en visibilité et en légitimité dans le champ élargi de la création contemporaine.

Cette petite équipe, où se dessinent rapidement des signatures régulières et d'autres plus ponctuelles, fonctionne sans qu'une hiérarchie ne soit officiellement instaurée. Bien qu'un ours figure dès le premier numéro, le comité de rédaction n'existe alors pas à proprement parler. Dans cette première série, le terme même de comité de rédaction n'apparaît pas ; on lui préfère celui de « collaborateurs réguliers », mentionnés en fonction de leur spécialité. Les premiers numéros (outre Roger Tallon pour le système graphique) ne créditent que Catherine Millet, Wanda Makowski et Sylvie Dupuis, respectivement aux statuts de rédactrice en chef, assistante de rédaction et « responsable des actualités ». Catherine Millet insiste sur ce fonctionnement horizontal et ce partage des tâches déhiérarchisé. « Pendant longtemps, *art press* a fonctionné

198 Pour quelques illustrations des équipes d'*art press* au fil des années, voir photographies reproduites volume 2, annexe 5.
199 C'est le terme employé par Catherine Millet dans *D'art press à Catherine M*, op. cit., p. 45. Wanda Makowski est présentée différemment dans l'ours de la revue.
200 Ce dernier était alors directeur chez Maeght, et fonda plus tard sa propre galerie, consacrée à la photographie (située à Bâle et Genève) – qui fermera en 1992.
201 Ce dernier est né en 1938, dix ans avant Catherine Millet (née le 1er avril 1948).

sans comité de rédaction. Nous entretenions des contacts très étroits, nous dînions plusieurs fois par mois ensemble, Scarpetta, Catherine [Francblin], Jacques et moi, mais c'était des discussions très informelles[202] ».

L'équipe rédactionnelle qui s'installe dans les premières années forme un noyau dur : ce sont des contributeurs qui resteront présents à *art press*, de manière plus ou moins régulière, pendant de nombreuses années. Avec cette petite équipe, *art press* fonctionne comme un microcosme où les relations sont avant tout chargées d'affect : d'amitié, de fidélité, et parfois d'amour (entre Catherine Millet et Daniel Templon puis Jacques Henric en particulier). Les relations qui le nourrissent dans ces premiers temps sont avant tout bienveillantes et fonctionnent autour de quelques lieux de sociabilité, souvent rapprochés géographiquement :

> « Le monde de l'art est fait d'une multitude de communautés, de familles, dont les points de ralliements étaient, à l'époque où j'ai commencé à exercer le métier de critique, plus des lieux de travail, galeries, rédactions de magazines, que des cafés. Ces petits phalanstères étaient naturellement des viviers d'amoureux occasionnels. Comme j'habitais en plein Saint-Germain des Prés, qui était encore le quartier où étaient regroupées les galeries d'art moderne, il n'y avait que quelques mètres à faire pour aller d'une exposition à un intermède câlin[203] ».

Cependant, la vigilance est de mise, après l'expérience aux *Lettres Françaises*[204], et plus encore de *Tel Quel*, revue très marquée par ses ruptures successives souvent motivées par les rapports de différents contributeurs au Parti Communiste et à ses représentants. J. Henric, fort de sa propre expérience d'exclusion du Parti Communiste après son ralliement au mouvement de Juin 1971, souligne les potentiels dangers d'un tel mode de fonctionnement endogène : « Gare aux familles de substitution. La vie au sein d'un groupe est à ses débuts la meilleure des choses, elle peut être la pire si elle se prolonge au-delà du raisonnable[205] ». Si *art press* se nourrit de relations proches, ses rédacteurs semblent en même temps soucieux de maintenir un certain équilibre.

4. Une organisation économique instable sur fond de ruptures multiples

Ces années 1972-1976 sont marquées par une première fixation des ambitions de la revue, ce qui ne se fait pas sans quelques difficultés financières auxquelles les membres de la rédaction pallient d'abord par bricolage, notamment en injectant chacun quelques ressources personnelles. Les tirages sont modestes, environ deux-mille exemplaires[206], sans que la totalité ne soit vendus. Des offres d'abonnement à 30F sont prévues dès le premier numéro, avec une

---

202 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit*, p. 51.
203 Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M,* Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001, p. 46.
204 Catherine Millet en avait été renvoyée pour avoir défendue les peintres de Supports-Surfaces.
205 Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, 2007, p. 126.
206 Ce tirage augmente rapidement, pour atteindre 8·000 exemplaires en 1975. Chiffre indiqué dans un support publicitaire diffusé en 1994.

mise en vente dans deux-cent-cinquante kiosques à Paris, et trois-cent-cinquante en province, ce à quoi s'ajoutent quelques librairies spécialisées. Rapidement, la revue trouve sa formule économique qui restera constante : un tiers de recettes publicitaires, et deux tiers de recettes par abonnements et ventes au numéro. Les premiers numéros contiennent déjà des publicités pour des annonceurs qui seront toujours ceux de la revue : des galeries d'art, des musées, d'autres périodiques (comme *Musique en jeu*, *Les chroniques de l'art vivant*). Entre 1972 et 1976 paraissent vingt-deux numéros[207] (un tous les deux mois) dans un contexte économique où le milieu artistique est lui aussi fragilisé par le crash pétrolier de 1973 et la crise financière qui s'ensuit. De plus, les conflits se multiplient entre Daniel Templon et Hubert Goldet, si bien que ce dernier, fin 1974, quitte la direction de la publication pour se consacrer pleinement à ses activités de collectionneur.

Bien que bénéficiant de l'aide de quelques proches (dont le galeriste Baudoin Lebon, ou des artistes qui font des donations comme Simon Hantaï, Arman et César), la revue a besoin d'un nouveau partenaire financier. Catherine Millet et Daniel Templon rencontrent diverses personnes, dont Jacques Boissonnas (que Catherine Millet présente comme un « fils de mécène [208]» et la collectionneuse Sao Schlumberger qui fréquentait la galerie D. Templon. C'est finalement en préparant le n°22[première série] sur la pornographie que la rencontre se fait avec Louis Dalmas, dit Melchior Louis Dalmas. D'origine noble, fortuné, après avoir dirigé *Science & Vie*, il est à la tête de la société d'édition Europrom et détient alors principalement un autre titre de presse : *Elle et lui*, une publication destinée à l'échangisme et au libertinage en Île-de-France, qui paraît alors à 100·000 exemplaires. Ce dernier reprend officiellement le titre en 1976 (et quittera ses fonctions en 1980). Même s'il devient directeur de la publication, des dispositions juridiques sont prises pour que Catherine Millet demeure pleinement propriétaire de la revue à titre intellectuel. Dans un courrier daté du 24 mai 1976, C. Millet précise en effet qu'elle est « propriétaire du titre *art press* depuis le 17 novembre 1972 », et qu'elle en laisse à L. Dalmas « la libre disposition dans le cadre de l'accord intervenu entre nous le 26 avril dernier », bien qu'il soit « expressément convenu, néanmoins, [qu'elle pourra] disposer à nouveau à titre personnel, ou pour toute autre personne physique ou morale […] dans l'hypothèse où [l']accord ci-dessus indiqué viendrait à se rompre pour quelque cause que ce soit[209] ». *Art press* cessera de paraître quelques temps en 1976, avant de reparaître sous un autre titre, celui d'*art press international*, reprenant sa numérotation à partir du n°1[210]. Les locaux d'*art press* déménagent alors dans ceux

[207] Lorsque nous nous référerons à ces premiers numéros (entre 1972 et 1976 donc), nous indiquerons « première série ») après la mention du numéro afin de ne pas créer de confusion. (n°1[première série]). Sans indication spécifique, les numéros correspondent à la deuxième série.

[208] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 58.

[209] Courrier de Catherine Millet adressé à Louis Dalmas, daté du 24 mai 1976. Conservé dans les archives de l'iMEC — Boîte ARP 56 (cote 2e inventaire).

[210] Afin d'éviter toute confusion, nous signalerons systématiquement de la mention « première série » les vingt-deux premiers numéros (publiés entre 1973 et 1976). À partir du n°23, il s'agit nécessairement de la deuxième série, la numérotation n'ayant pas été de nouveau interrompue depuis.

de la société d'édition de Louis Dalmas, Europrom, rue Saint-Denis. Jacques Henric se plaît à remarquer que l'emplacement des locaux d'*art press* incarnait à ce moment, de manière propice, les valeurs contestataires alors vivement défendues : « Voilà comment, fin 76, nous nous installons en plein quartier Saint-Denis, au milieu de la prostitution, dans la bien-nommée rue de la Grande Truanderie [211]». Par la suite, la revue aura ses locaux successivement dans plusieurs lieux parisiens : après le 43 rue de Montmorency[212] et la rue de la Grande Truanderie, la rédaction déménage encore plusieurs fois, rue Cambon, avenue Matignon, rue Sait-Dominique, puis rue Saint-Simon, avant de s'installer en 1997 dans les locaux qu'elle occupe encore actuellement, au 8 rue François Villon, dans le 15e arrondissement.

En 1976, alors que la revue est reprise par Louis Dalmas suite au départ d'Hubert Goldet, la relation amoureuse entre Daniel Templon et Catherine Millet, qui avait débuté en 1966 se termine. Un élément précis semble venir accentuer les tensions entre Catherine Millet et Daniel Templon. En mai 1976, un entretien avec Leo Castelli, galeriste new-yorkais dont le soutien a été décisif pour Daniel Templon, est publié. Daniel Templon souhaite accorder la couverture à celui qu'il considère comme son mentor ; mais ce choix – celui d'un galeriste et donc un acteur du marché de l'art, en première page – est inacceptable pour C. Millet. Plus récemment, Catherine Millet précise et modère pourtant le rôle joué par ce point de discorde, considérant qu'entre elle et Daniel Templon, « les désaccords étaient nombreux[213] ». Elle voit surtout dans ces tensions éditoriales ce qui a précipité leur rupture :

> « Par un effet de déplacement bien connu, la revue servait de prétexte et cristallisait ce que nous pouvions avoir à nous reprocher par ailleurs. Et dans les rapports de force, c'est presque une loi dans l'édition que les enjeux portent sur les couvertures. Je me revois allant me cacher sur le toit d'une petite cour couverte sur laquelle donnaient les fenêtres de nos bureaux, emportant avec moi des maquettes que je voulais dissimuler à Daniel [214]».

Daniel Templon se montre acerbe dans la version donnée de cette rupture dans son ouvrage biographique, sous forme d'entretiens avec Julie Verlaine :

> « Les désaccords qui sont intervenus par la suite ont toujours été liés à des questions non pas d'orientation esthétique, mais de pouvoir car elle voulait contrôler intégralement le journal. Ce fut le motif de la rupture. Elle est partie avec un magnifique outil de travail que j'avais créé et d'une certaine façon donné. Elle ne m'a jamais, par la suite, exprimé le moindre signe de gratitude. Mais je n'ai pas trop de regret car, par sa compétence et son travail, ce journal existe plus de 40 ans après[215] ».

[211] Jacques Henric, *Politique*, *op. cit.*, p. 245.
[212] Cette adresse a depuis accueilli plusieurs galeries, aujourd'hui la galerie Anne de Villepoix.
[213] Catherine Millet, « Daniel Templon, 50 ans et du mordant », n°437, octobre 2016.
[214] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, *op. cit.*, p. 62.
[215] Julie Verlaine*, Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, *op. cit.* p. 137-138.

Après la rupture, Daniel Templon, qui n'aura jamais figuré dans l'ours bien qu'ayant publié quelques articles en son nom[216], cesse donc ses collaborations directes avec la revue. Il se consacre pleinement à sa galerie, qui depuis 1972, au même moment que le lancement d'*art press*, se trouve au 30 rue Beaubourg (adresse qu'elle occupe toujours aujourd'hui[217]). En dépit de cette rupture affective, la revue et la galerie maintiennent d'importants liens, par le biais d'annonces publicitaires pour les expositions de la galerie, d'entretiens, d'articles à l'occasion des anniversaires de la galerie[218].

B. Construction d'une ligne éditoriale *engagée* : défense des avant-gardes, de la jeune création française et d'une certaine école de philosophie

1. Rue Beaubourg, rue de Montmorency : jeux de correspondances

Ces choix artistiques se manifestent sous la forme d'une correspondance entre choix éditoriaux de la revue et de la galerie Daniel Templon. Il est par ailleurs intéressant de constater qu'alors même qu'ils se fréquentent encore, Catherine Millet, dans son entretien avec Daniel Templon (« Daniel Templon au Palais Galliera : l'art au présent »[219]), s'amuse à le vouvoyer, à imposer une distance pourtant bien fictive, pour masquer une complicité qui sera plus assumée par la suite[220].

Outre cette complicité factuelle, les liens entre Catherine Millet et Daniel Templon s'établissent entre les organes dont ils sont respectivement responsables. Cette correspondance prend la forme d'une « collusion », pour reprendre les termes de Raymonde Moulin lorsque celle-ci observe que « Dans le marché de l'art contemporain, l'asymétrie de l'information est d'autant plus évidente qu'il existe le plus souvent une collusion, une communion esthétique ou une complicité souterraine, entre acteurs culturels et acteurs économiques[221] ». Sans forcément

---

216 Outre l'entretien conduit avec Catherine Millet « Daniel Templon au Palais Galliera : l'art au présent » (n°13, septembre-octobre 1974), Daniel Templon signe les articles suivants: « Bayreuth, les fumées de Bayreuth » (n°11, mai-juin 1974) ; « Entendre Wagner » (n°3, décembre 1976).

217 La galerie Daniel Templon possède à ce jour trois espaces : rue Beaubourg, rue du Grenier Saint-Lazare, et rue Veydt à Bruxelles.

218 Après le départ de Templon, trois articles lui sont encore consacrés : « Daniel Templon, 10 ans » propos recueillis par Catherine Millet (n°10*,* septembre 1977) ; « Daniel Templon, une certaine idée du mécénat », propos recueillis par Catherine Millet (n°138, été 1989); « Daniel Templon, 40 ans d'éclectisme », par Bernard Blistène (n°328, novembre 2006).

219 « Daniel Templon au palais Galliera, l'art au présent » – propos recueillis par Catherine Millet, n°13 (septembre-octobre 1974).

220 « Daniel Templon, dix ans », propos recueillis par Catherine Millet ; « L'ambition Templon », propos recueillis par Catherine Millet, *le Figaro Magazine* n°23, 1976 ; Daniel Templon, entretien avec Catherine Millet, *Cimaise*, n°181 (printemps 1986).

221 Raymonde Moulin, *L'Artiste l'institution et le marché*, [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009, p. 49.

chercher à établir de liens directs de coercition ou de promotions réciproques entre ces deux acteurs culturels que sont la revue et la galerie, il s'agit en tout cas d'une coïncidence évidente, justifiée par des goûts artistiques partagés. Catherine Millet n'hésite pas à insister sur ce point : « À ce moment-là, Daniel et moi nous nous engagions davantage dans nos choix, avec sinon plus de maturité, du moins plus d'assurance qu'auparavant[222] ». Ces correspondances, que nous avons recensées (voir volume 2, annexe 6), s'expliquent par le fait qu'ils ont fait leur éducation artistique ensemble (par des voyages à Venise, Cologne, Cassel, New York), et se sont mutuellement émulés dans la construction de leurs penchants. Les échanges entre la revue et la galerie (textes/expositions) autour de mêmes artistes se multiplient.

Étant donné la récurrence de ces correspondances (qui se poursuivent par la suite, mais d'une manière moins exacerbée), le bénéfice semble être mutuel. C. Millet bénéficie du réseau de Daniel Templon, et lui d'*art press* comme d'un organe pour répercuter ses activités et les faire connaître à un large public. Dans sa biographie de Daniel Templon, Julie Verlaine voit dans cette collaboration étroite un exemple caractéristique du modèle d'échanges « marchand-critique », alors prévalent dans le marché de l'art contemporain (bien qu'hérité du XIXe siècle) :

> « [L]es critiques d'art sont des alliés objectifs, à même de faire d'une exposition un événement et, partant, de contribuer à la légitimation des œuvres qu'il présente ». Si bien que « [f]ace à l'indifférence, voire l'hostilité éprouvée par la plupart des critiques d'art de l'époque à l'égard des tendances artistiques exposées chez Templon […] *Art press* […] a fonctionné comme une chambre d'écho toujours plus efficace, en France puis vers l'étranger, de leurs activités[223] ».

Eu égard au rapport complémentaire qu'établissent alors galerie et revue d'art, on comprend que Daniel Templon ait ensuite lancé sa propre revue : *ArtStudio*, qui sera publiée de 1986 à 1992.

a. Des choix artistiques déterminés

Dans ces premiers numéros, les éditoriaux se présentent régulièrement sous forme de lexique, annonçant les termes clés mobilisés dans les articles du numéro. Ces mises en exergue permettent à elles seules de distinguer les trois grandes orientations alors choisies par la revue : un traitement approfondi des avant-gardes historiques ; une valorisation des artistes américains ; et une mise en lumière des artistes français proposant une autre voie que celle de l'École de Paris, comme on peut le voir dans la sélection suivante :

> N°2 : Nouvelle abstraction, minimal art, Kandinsky, Nouveau Roman, Fluxus. /N°3 : Marcelin Pleynet, Joseh Albers, David Lamelas, Philippe Sollers. N°4 :

[222] Catherine Millet, D'*art press* à *Catherine M*, *op. cit.*, pp. 40-41.
[223] Julie Verlaine*, Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, *op. cit.* , p. 129.

Peinture, texte, réalisme, arts primitifs. / N°7 : Futurisme ; Post-Painterly Abstraction ; environnement /N°8 : Pontus Hulten ; Georges Braque ; liure ; critique, matérialisme ; *Process art* ; couleur ; achrome / N°10 : blanc, dessin, *art as idea as idea* ; idéologie ; dessin / N°11 : Expressionnisme ; griffonages ; poésie ; purisme. N°14 : Hartung /N°15 : Dots ; Suprématisme, *Fluxus* / N°16 : Des femmes (citation de Julia Kristeva, des chinoises) /N°17 : monochrome / N°18 :Surréalisme /N°19 : Motherwell /N°21 : Dada.

b. Artistes américains : une « rébellion contre la chronologie[224] »

Conformément aux ambitions énoncées par D. Templon et C. Millet, l'art américain est omniprésent. En ces vingt-deux numéros, cinquante-quatre articles lui sont dédiés, dont nous proposons la liste (voir volume 2, annexe 7). Outre *art press*, Catherine Millet consacre d'autres articles à ce sujet, en particulier à l'art conceptuel. Elle publie ainsi en 1972 : *10 textes sur l'art conceptuel*, somme de quelques articles écrits depuis 1968 à l'occasion des expositions chez D. Templon[225]. Elle voit dans les artistes conceptuels une forme de modèle à tout point de vue : ouverture à l'international, innovation, exclusion des carcans et des anciens modèles : « L'art américain nous a appris à nous sentir plus libres par rapport à l'histoire, y compris par rapport aux traditions déjà instituées par la modernité, sans pour autant renier ces traditions ni l'histoire en général[226] ». Ce constat se fait alors même que peu de galeries à Paris montrent de l'art contemporain, si bien qu'*art press* joue pleinement son rôle de révélateur, de *promoteur*, et profite de son primat en la matière. C'est une double aubaine pour la revue : jouir d'un statut unique parmi les autres revues d'art, tout en pouvant innover en matière de critique d'art et proposer un modèle théorique propre. Catherine Millet l'affirme à propos de B. Newman, dans le premier numéro : « si l'Europe révise sont histoire de l'art contemporain, elle n'en risque pas moins d'échouer sur de nouveaux écueils », le principal étant celui des « interprétations idéalisantes[227] ». Parler des américains dans une telle perspective permet à *art press* de poser la principale pierre à son programme théorique : penser l'histoire de l'art de manière non-linéaire, en échappant aux contraintes restrictives d'une stricte chronologie.

[224] Expression employée par Catherine Millet dans son ouvrage *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1993, p. 84.
[225] Ces textes sont pour la plupart des reprises de ses premiers articles pour d'autres journaux.
[226] Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit.*, p. 19.
[227] Catherine Millet « Barnett Newman, nous soulevons le problème du sujet », *art press*, n°1, décembre 1972-janvier 1973.

c. Une place importante consacrée aux avant-gardes historiques

En revenant *a posteriori* sur les ambitions qui fondent *art press*, Catherine Millet indique une contradiction, souvent exprimée dans les pages de la revue : *« Art press* est une revue d'avant-garde souvent très critique sur les avant-gardes, une revue engagée qui n'a jamais défendu l'art engagé[228] ». C'est qu'il ne s'agit pas de parler des mouvements artistiques, quels qu'ils soient, de manière autarcique, ni en raison de leur intérêt contestataire, mais plutôt pour éclairer leur rôle. Les avant-gardes historiques sont commentées, moins pour un seul regard historique que pour mieux montrer comment celles-ci informent la création la plus récente. Pour cela, des parallèles sont proposés avec des artistes ou des outils théoriques plus récents. L'ambition est de faire comprendre au lecteur l'importance que ces mouvements conservent et dont il reste encore tout à découvrir. Sabine Wold et Michel Giroud expliquent à propos de Dada : « lorsque *tous* les textes de cette période seront publiés, on mesurera l'ampleur de sa critique de l'autorité […] de la vérité [229]». Chantal Béret propose également d'avoir sur l'œuvre d'un artiste comme Casimir Malévitch un regard rétrospectif, qui permette de « revoir [son] rôle fondamental dans la remise en question de la peinture à partir de moyens strictement picturaux [230]». Pour parler des avant-gardes, l'important est aussi de sortir des idées reçues et de proposer un regard neuf sur les artistes les plus célèbres de l'art moderne. Ainsi trouve-t-on dès le premier numéro une mise au point sur la pratique duchampienne, énormément commentée et pourtant souvent trop méconnue : « La clef des conséquences du malentendu qu'illustre l'œuvre de Marcel Duchamp se situe quelque part entre une histoire idéaliste du développement formel et autonome de l'art et une idéologie 'politique' de l'art coupé de toute histoire spécifique, formelle[231] ».

Entre cette envie de mise au point que rendent possible des précisions historiques et un appareil théorique conséquent, l'ambition de ces articles est aussi d'élargir le champ de réflexion, précisément pour ouvrir les avant-gardes historiques vers des pratiques contemporaines, comme le conclut l'article sur M. Duchamp « Et si les véritables héritiers de Dada, du Surréalisme, du 'ready made' se trouvaient être J. Pollock, B. Newman, R. Motherwell et M. Rothko ? [232]» Cette question, rhétorique, incite le lecteur à sortir des schémas habituels de l'histoire de l'art et résonne dans ce premier numéro de manière programmatique. Concernant le Futurisme, Noémie Blumenkranz affirme que « Ce sont des œuvres, des recherches qui ont eu la plus féconde influence sur les avant-gardes des années 20 […] et même, de nos jours, sur

[228] Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit.*, p. 18.
[229] Michel Giroud et Sabine Wold, « Festival Dada-Berlin », n°21première série, novembre-décembre 1975
[230] Chantal Béret, « Casimir Malévitch, suprématisme », n°15première série, décembre/janvier 1975.
[231] Catherine Millet et Marcelin Pleynet, « Le fétiche Duchamp », n°1première série, décembre 72-janvier 1973
[232] *Ibid.*

des artistes comme Tinguely, Schöffer[233]». On le comprend alors : la critique telle qu'elle s'écrit dans *art press* fera fi de la chronologie.

d. Un intérêt également pour les artistes français vivants

Bien que dominant en termes de volume, le discours sur les artistes américains et les avant-gardes historiques laisse tout de même la place à des commentaires sur des artistes français contemporains. Entre 1972 et 1976, les travaux de nombreux artistes français sont analysés, dans pratiquement tous les numéros, y compris des peintres dont les tendances sont antagonistes, comme l'abstraction lyrique (Georges Mathieu), Jean-Pierre Raynaud, et en particulier les peintres du groupe Supports-Surfaces. On trouve ainsi des articles (que nous mentionnons par ordre chronologique de publication[234]) sur les vingt-huit artistes suivants :

> Jean-Pierre Raynaud, Louis Cane, Claude Viallat, Alain Kirili, Joël Fremiot, Christian Jaccard, Bernard Moninot, Jean-Michel Meurice, Simon Hantaï, Arman, Marc Devade, Gérard Titus-Carmel, Georges Mathieu, Jean Le Gac, Martin Barré, BMPT, Ben, Bernar Venet, Joël Kermarrec, Noël Dolla, Daniel Dezeuze, Jean-Pierre Pericaud, Daniel Dezeuze, Bertrand Lavier, Jean-Pierre Pincemin, Vincent Bioulès, Dominique Thiolat, César.

L'un des procédés critiques récurrents à leur propos consiste à les comparer aux américains, comme s'il y avait là un gage de qualité, le signe d'une légitimité. Ainsi est-il dit de Claude Viallat qu'il produit une série de toiles « dérivant du free-canvas » (cf. Pollock et sa mise en question de la notion de format) [235]» ; de la démarche de Georges Mathieu qu'elle « s'inscrit historiquement dans la période de l'après-guerre et se développe dans un mouvement de pensée existentialiste […]. Par rapport à l'histoire picturale elle-même, ces peintres font partie de ce que l'on a appelé l'abstraction lyrique, tentative pour créer un équivalent européen de l'expressionisme abstrait (Pollock, De Kooning, Motherwell)[236] ». Par ailleurs, c'est souvent l'esprit contestataire des démarches artistiques qui est souligné. Le mouvement Fluxus est décrit par Jean-Marc Poinsot comme comparable aux *happenings* d'un Allan Kaprow, mais dans une perspective toutefois « plus radicale, plus ouverte à toutes les catégories d'artistes, plus subversive[237] ». Et la peinture du groupe Supports-Surfaces est pour Claire Stoulig « une pratique spécifique nécessairement liée à la pratique sociale, consistant en une lutte politique

---

233 Noémie Blumenkranz, « Le Futurisme italien, un mouvement d'art-action », n°71première série, novembre/décembre 1973

234 Cela vaut à partir du n°2. Par la suite dans ces premières années, fréquent qu'il ne soit pas du tout question d'artistes français ; s'ils sont certes présents, isl ne sont néanmoins pas privilégiés par rapport aux artistes américains.

235 Claire Stoullig, « Claude Viallat » n°41première série, mai/juin 1973.

236 Chantal Beret, « Georges Mathieu », n°101première série, mars/avril 1974.

237 Jean-Marc Poinsot, « Fluxus, un art de l'événement », n°151première série, décembre / janvier 1975

précise : la lutte des classes[238] ». Cependant, la conception du politique est encore assez flottante dans les lignes d'*art press*, et surtout, il n'est pas question d'y réduire l'interprétation des œuvres par cette référence. Très vite, l'invocation des luttes idéologiques s'estompe pour laisser place à un questionnement plus général sur le sens que peuvent prendre, dans les formes artistiques, la subversion ou l'engagement, indépendamment d'une filiation politique explicitement énoncée.

2. Premières amours théoriques et littéraires

a. La parenthèse structuraliste, et barthésienne en particulier

La critique d'art, telle que la construit *art press,* n'est pas seulement portée par des choix artistiques cohérents, mais aussi par un style, très marqué dans cette première période par une érudition fièrement affichée, par une importante exigence intellectuelle, associée à la présence récurrente de l'univers théorique structuraliste.

Le structuralisme peut grossièrement être défini comme le courant de pensée qui, trouvant son acmé en 1966 (« l'année lumière [239]»), emprunte à L. F. de Saussure la dyade signifiant / signifié, mais pour affirmer que la structure du signe peut devenir une métaphore pour penser l'humain, la vie sociale. C'est pourquoi le structuralisme nourrit aussi bien la linguistique que la psychanalyse ou l'anthropologie. Le structuralisme tel que le définit François Dosse prend ses racines dans la linguistique, et se réfère à Roland Barthes en « figure mère [240]». Le structuralisme se développe dans un contexte bien spécifique, celui d'une autonomisation des sciences sociales. Les conditions de l'apparition d'une théorie comme le structuralisme peuvent partiellement être éclairées par la prise en compte des frottements interdisciplinaires à l'intérieur du champ de la recherche et de l'enseignement[241]. Le contexte décrit par F. Dosse comme propice à l'émergence de ce courant de pensée est surtout celui d'une rupture : « Le structuralisme correspond bien à un moment de l'histoire occidentale en tant qu'expression d'une certaine dose de détestation de soi, de rejet de la culture occidentale traditionnelle, d'appétit de modernisme à la recherche de modèles nouveaux[242] ».

C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'attrait d'*art press* pour le structuralisme : une pensée nouvelle, avide de s'émanciper des carcans de la pensée, et revendiquant une porosité entre les disciplines et une émancipation de la recherche vis-à-vis des institutions. Toutefois,

238 Claire Stoullig, « Claude Viallat », n°41première série, *op. cit.*
239 Voir les pages 368 à 403 in François Dosse, *Histoire du structuralisme, tome 1., le chant du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992.
240 *Ibid.,* chapitre 11.
241 À ce sujet, on peut également se référer à l'ouvrage de Johannes Angermuller, *Le champ de la théorie. Essor et déclin du structuralisme en France*, Paris, Herman, 2013.
242 *Ibid.*, p. 10-11.

l'importance du structuralisme pour *art press* est à relativiser. Il ne s'agit pas d'une influence véritable, mais plutôt d'une tendance passagère. C'est surtout Roland Barthes qui est la figure tutélaire du structuralisme tel que l'envisage *art press*. La revue ne cherche d'ailleurs pas à faire de véritables distinctions entre les différentes tendances du structuralisme, tendances que distingue F. Dosse entre un structuralisme scientifique (avec Claude Lévi-Strauss, A. J. Greimas, J. Lacan), un structuralisme sémiologique (avec R. Barthes, M. Serres), et un structuralisme épistémique (avec Louis Althusser, Pierre Bourdieu, Michel Foucault). Par conséquent, il semblerait que dans *art press*, le structuralisme soit davantage un argument d'autorité qu'une véritable école de pensée. Ces références s'expliquent surtout par les liens étroits entretenus par la revue avec *Tel Quel*, principalement par l'intermédiaire de Jacques Henric, au comité de rédaction des deux revues. Ainsi écrivent dans *art press* Julia Kristeva, Philippe Sollers, et Marcelin Pleynet qui figure dans l'ours comme « conseiller ». Alors que les anthropologues structuralistes (alors portés par la pensée de Claude Lévi-Strauss) sont pratiquement absents des pages de la revue, plusieurs philosophes et sémiologues structuralistes interviennent régulièrement, et ce sous différentes formes : références théoriques dans un article de critique d'art, débat d'idée, compte-rendu de lecture, entretien ou bonnes feuilles.

Parmi eux, Roland Barthes est le plus souvent convoqué. Il est cité par Philippe Sollers dans un entretien comme l'une de ses références-phares[243]. Celui-ci l'évoque comme « l'être [qu'il] a eu le plus de mal à voir mourir[244] » ; il est aussi présenté par J. Henric comme une ressource inestimable pour les futurs historiens de l'art : « Il ne fait pas de doute que les futurs historiens de l'art et de la littérature, qui auront à travailler demain sur le mouvement des avant-gardes d'après-guerre, seront amenés à rencontrer, à chaque étape de leur démarche, le nom, les textes de Roland Barthes [245]» - propos confirmé quelques mois plus tard lorsque Thierry Kuntzel mobilise des passages du *Degré zéro de l'écriture* pour commenter les sculptures de Bernar Venet. Notons encore, parmi d'autres : l'entretien donné à l'occasion de la publication des *Fragments d'un discours amoureux*[246], et la publication d'un texte inédit[247], ou encore l'hommage qui lui est rendu après son décès :

> « Nous considérons tout simplement que ce journal et nous mêmes n'aurions pas été tout à fait ce que nous étions sans l'existence de livres comme *Mythologies*, *Le degré zéro de l'écriture*, *Critique et vérité*, *Le plaisir du texte*… […] Barthes, pour nous, fut *aussi* le défenseur courageux de la modernité littéraire de son temps[248] ».

[243] Philippe Sollers, « Comment aller au Paradis ? », n°44, janvier 1981
[244] *Ibid.*
[245] Jacques Henric, « Roland Barthes », n°41première série, mai-juin 1973.
[246] Jacques Henric, « Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux », n°71première série, novembre-décembre 1973.
[247] Roland Barthes, « Supplément », n°41première série mai-juin 1973.
[248] N°37 (mai 1980), rubrique actualité, texte non signé.

Cette omniprésence de la figure de Roland Barthes dans ces premières années fait écho aux liens noués par celui-ci avec la revue *Tel Quel*. Lors du « Voyage en Chine » organisé par Philippe Sollers, Marcelin Pleynet et Julia Kristeva, R. Barthes est également présent.

b. *Art press* et la Chine

Pendant cette brève période, fort de ses liens avec *Tel Quel*, *art press* consacre en effet un certain nombre d'articles à la vie culturelle et politique chinoise enrichis d'une dense iconographie (voir volume 2, annexe 8). La première manifestation de cette parenthèse maoïste est iconographique. On trouve en couverture du n°5 *première* série une photographie de paysans et de soldats pendant la Révolution Culturelle chinoise. Cette couverture fait écho à l'invitation cette même année (1975) de peintres paysans du Hu-Xian (province du Shaanxi) à la Biennale de Paris. Quelques mois plus tard, la couverture du n°9 première série est illustrée d'un poème calligraphié de Mao-Tsé-Toung[249], et celle du n°20 première série, d'une vue de peintres paysans chinois. Cette sinophilie s'observe dans plusieurs dossiers thématiques (n°9 première série, n°18[250]), ainsi que dans les échos très positifs donnés aux ouvrages *De la Chine* de Maria-Antonietta Macchiocchi (1971), à *Des chinoises* de J. Kristeva (1975), ou encore à *L'Écriture poétique chinoise* de François Cheng (1977)[251]. Mais une telle vision de la Chine, idéalisée, parfois ignorante de la réalité du régime maoïste autoritaire, ne perdurera pas. C'est ensuite une autre parenthèse, bien plus longue cette fois-ci, qui s'ouvre à partir 1976.

L'apparition d'une seconde vague de positionnement politique est précipitée par la publication et les abondants commentaires des trois tomes de l'ouvrage d'Alexandre Soljenitsyne *L'Archipel du Goulag*, qui dénonce les dérives du totalitarisme communiste en URSS[252]. Cette prise de conscience touche une grande part de l'intelligentsia française et va trouver un écho important dans *art press*. Au moment où les philosophes structuralistes se déplacent de plus en plus vers les États-Unis, marquant le point de départ simultané de la « french theory » et du « poststructuralisme », *art press* s'éloigne de plus en plus de ces positions, pour privilégier les Nouveaux Philosophes. Le structuralisme, à l'exception de Roland Barthes, se trouve donc en grande partie évincé des pages de la revue, de même que le mouvement artistique avec lequel ces philosophes avaient alors beaucoup d'affinités : la Figuration Narrative. Ces affinités entre les philosophes structuralistes et les peintres de la Figuration

[249] Cette couverture peut se lire comme un miroir de celle de *Tel Quel* n°59 (automne 1974), également illustrée d'un poème chinois calligraphié (l'image n'est pas légendée).
[250] Guy Scarpetta, « Peinture populaire chinoise » (n°18, mai-juin 1975).
[251] Ces échos consistent à la fois en références récurrentes dans de nombreux articles, ainsi qu'en comptes-rendus de lecture ; voir à ce sujet les comptes-rendus de l'ouvrage de M-A. Macchiochi (J. Henric, n°10, avril 1974), de J. Kristeva (J. Henric, n°16, mars 1975), et de F. Cheng (Eugène Simion, n°9, sept. 1977).
[252] Le premier tome est publié dès 1973, mais c'est surtout à partir du troisième tome qu'*art press* en parlera abondamment.

Narrative sont détaillées par Sarah Wilson, qui montre les jeux d'échanges entre ces deux pôles de la vie culturelle dans l'après-68. Ces échanges sont multiples : le peintre Gérard Fromanger se rend également en Chine, et réalisera des toiles issues de son expérience, dont le catalogue est préfacé par Michel Foucault. Jean-François Lyotard écrit lui sur Jacques Monory, Jacques Derrida et Valerio Adami nouent des liens d'amitié. S. Wilson insiste sur l'interrelation entre la pensée marxiste et ce courant artistique : « Dans le répertoire pictural de la figuration narrative se cache un corpus de thèmes et de pratiques liées à la peinture réaliste socialiste, à l'histoire et à la mémoire communiste de la France [253]».

Or, au moment où s'ouvre la Biennale de Venise en 1976, où ces peintres sont présents, l'idéologie communiste et la répression soviétique conduisaient à un réexamen généralisé de la grille de lecture marxiste, comme ce fut le cas pour *art press*. On comprend donc pourquoi la figuration narrative est aussi peu présente dans les pages de la revue : le rejet de la pensée communiste au profit de celle des Nouveaux Philosophes implique d'un même geste certains rejets esthétiques, qui relève sans doute davantage d'un choix idéologique que d'un véritable désintérêt pictural. L'année 1976 et celles qui suivent constituent ainsi un moment décisif à partir duquel la pensée maoïste ou postmarxiste disparaît durablement des pages de la revue.

c. L'apparition d'une thématique déterminante : l'érotisme et la pornographie

Forte de l'affirmation d'une telle ligne artistique et théorique, *art press* présente aussi son programme éditorial par la publication récurrente de dossiers thématiques, qui ne sont pas en prise directe avec l'actualité artistique, mais qui proposent plutôt des regards transversaux sur une problématique actuelle, aux échos politiques, traitée selon de multiples points de vue. Parmi ces dossiers, le plus notable est celui qui fait la couverture du dernier numéro de cette première série : « La pornographie ». Ce dossier est publié en réaction au décret du 30 octobre 1975 instaurant la classification de certains films à caractère pornographique sous le signe « X », ce qui les sanctionne financièrement, mais les empêche également d'être diffusés dans l'ensemble des cinémas français. Cette loi est immédiatement assimilée par *art press* à de la censure et révèle à ses yeux un puritanisme latent dans la société française. C'est pourquoi la revue consacre son n°22 à la pornographie. Le contraste entre les thématiques de l'avant-garde et de la pornographie est revendiqué dans l'éditorial :

> « Le porno dans une revue d'art ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Surtout dans *art press*, plutôt guindé d'habitude... Et bien d'abord envisager un problème de fond qui se pose très simplement. Comment se fait-il que tout le monde étant *contre* la culture (Giscard, lui – c'est autre chose – dit qu'elle n'existe pas) tout le monde (la droite, la gauche, les mouvements de femmes, les esthètes et les proxénètes…) se trouve être quand même *contre* la porno ? […] Dès que la vague de réaction (bien que naturelle, faut pas rêver) se sera aplanie, qu'à nouveau on achètera son hebdo porno dans le premier kiosque venu,

[253] Sarah Wilson, *Figurations 68. Le monde visuel de la French Theory*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 13.

> que la porno sera redevenue un genre cinématographique parmi d'autres, que l'on baignera dedans comme on baigne dans la télé et les campagnes électorales, à quelle formidable prise de conscience on assistera ! Souvenez-vous en 68, ce qu'il a fallu de grèves et de barricades, de discours et de pavés, pour que l'on commence à enregistrer que *tout* était politique. La porno, proliférante, censurée et redoublante va commencer à faire entrevoir que *tout* est sexualité. Une revue d'art comme le reste… [254]».

Pour ce dossier, chacun des contributeurs était invité à publier en regard de son texte son nu photographique. Seul Pierre Guyotat tient parole, et propose son *Nu sans la tête*, (1976)[255]. À sa publication, ce numéro d'*art press* a trouvé des d'échos, dans la presse française (*Les Cahiers du cinéma*, *Obliques*, *Opus International*[256]) et jusque dans la presse étrangère[257]. *Libération* lui consacre un article conséquent.

C'est le journaliste Jean-Louis Hennig qui signe cet article, ce qui n'est pas fortuit dans la mesure où celui-ci publie justement un texte dans ledit numéro d'*art press*, « du blues porn à Salo ». Dans son texte pour *Libération* dont nous proposons la reproduction (voir volume 2, annexe 9), il insiste sur l'idée que ce numéro constitue « une terrible agression visuelle par rapport aux catégories habituelles du journal : érections, transsexualités, bites et culs », mais ne se réduit pas pour autant à sa dimension provocatrice « justement parce qu'on y mêle bizarrement Sylvia Bourdon, Guattari, *Elle & lui*, Sollers et Guyotat ». Plus encore, ce dossier amène à un constat sans appel de la part de *Libération* basé également sur l'observation que les tirages sont passés de 7.000 à 20.000 exemplaires en trois ans : « Voilà, *art press*, qu'on le veuille ou non, s'inscrit désormais dans notre environnement culturel, dont il marque peut-être mieux que d'autres les cassures [258]». Cette ligne sera ensuite revendiquée à mainte reprise par la revue, faisant de la dénonciation de la censure un prétexte pour laisser libre cours à ce qui deviendra une thématique récurrente, dont le traitement était alors facilité par les réseaux de Louis Dalmas : la sexualité et l'érotisme. Seront ainsi publiés de manière assez rapprochée d'autres dossiers, consacrés de nouveau à la pornographie[259], au naturisme[260], puis dans les années suivantes, aux images avilissantes de la femme[261], aux obscénités[262]. Il s'agit à chaque fois de maintenir une position d'exigence permettant d'ouvrir le champ des possibles, au-delà des questions attenantes aux arts visuels ou à la littérature, à commencer par la pornographie : « une revue qui traite des problèmes les plus avancés et les plus sophistiqués de culture, de

[254] Non signé, « La porno dans une revue d'art ? », éditorial n°22 première série, janvier / février 1976.
[255] Cette photographie sera plus tard republiée en couverture d'*art press*.
[256] Coupures consultées dans le dossier « Argus de la presse », boîte ARP 76, premier inventaire, dernière consultation le 30 juillet 2019.
[257] Voir article de Joao Fatela, « Art press, tudo é sexualidade », publié dans l'hebdomadaire portugais *Expresso*, le 4 juin 1976.
[258] Jean-Louis Hennig, « Dans *art press*, le porno, c'est-y de l'art ou du cochon ? », *Libération*, 27 février 1976.
[259] Catherine Millet, « La pornographie contre les monopoles du sexe », n°2, mars-avril 1976.
[260] Un long article sur le naturisme est proposé à l'occasion du dossier « actualités de l'été», n°1, été 1976.
[261] Dossier « Images avilissantes de la femme », n°78 (février 1984), avec notamment les articles « Éoge de la fellation à l'écran » par Britt Nini, ou « L'avortement de la vierge » par Dominique Laporte.
[262] Dossier « Obscénités », n°59 (mai 1982), avec notamment les articles « La scène et l'obscène » par Jean Baudrillard, « Le putain » par Jean-Louis Hennig, « Le sexe n'est pas naturel » par Guy Scarpetta.

philosophie, d'esthétique, la première doit bien un jour, ne serait-ce qu'un moment, en revenir à la nudité[263] ». Pour ce faire, chacun de ces dossiers a recours à un appareil théorique conséquent.

Les articles ne se contentent pas de bousculer les habitudes des lecteurs, surtout les plus prudes d'entre eux : ils éclairent la réflexion sur la sexualité par la présence de nombreux textes théoriques (Jean-François Davy, François Éliet, Felix Guattari) et d'extraits de textes littéraires (Pierre Guyotat, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon). Rétrospectivement, Catherine Millet insiste sur l'idée qu'il s'agit moins d'une volonté de choquer et d'aller contre l'ordre établi que de « témoigne[r] d'une préoccupation constante pour ce que notre culture a tendance à dissimuler[264] ». L'objectif principal est celui d'aller à l'encontre du puritanisme, de toute forme de censure existant dans la société et la culture en particulier, afin de faire se rencontrer les réflexions artistiques, théoriques et sociétales dans un ensemble indifférencié. Cela permet à *art press* de se singulariser et de gagner en notoriété, jusqu'à l'international.

C. *Art press* et le contexte extérieur : une volonté de critiquer la politique en partant de questions esthétiques

1. Une actualité politique orientée vers la défense de la liberté d'expression

En dépit de ces parenthèses constituées autour des articles sur le maoïsme, c'est essentiellement l'actualité artistique qui est commentée et qui constitue le cœur de la ligne éditoriale du journal. Lorsque prise de position il y a, c'est en priorité en rapport direct avec un événement artistique. Ainsi ne trouve-t-on aucun écho à la dernière décapitation qui a lieu le 10 septembre 1977, ni à l'abolition définitive de la peine de mort qui suivra en 1981.

C'est dans cette articulation que commence à se dessiner une thématique prioritaire, qui n'aura de cesse d'être enrichie depuis : la défense de la liberté d'expression, et la dénonciation de la censure. On trouve en page de sommaire du n°5[première série] (été 1973) une photographie légendée : « Cortège funèbre, marche publique de protestation du dimanche 13 mai 1973, derrière la dépouille mortelle de la liberté d'expression dont le Ministre dit qu'elle fait partie des 'grandeurs et servitudes de la démocratie'[265] ». Si l'événement ne trouve pas d'écho plus approfondi dans la revue, on voit prendre corps une critique directe à l'égard du gouvernement et de sa politique culturelle. Cette critique à l'égard des institutions étatiques et culturelles se

263 Non signé, chapeau introducteur à l'article « Le paradis des naturistes » de Jean-Marie Fitere.
264 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit.*, p. 23.
265 Photographie légendée, n°5, juillet-août 1973.

renouvelle fréquemment, par exemple pour dénoncer « la censure à Projekt 74 [266]» (une foire de laquelle la revue avait été éjectée), pour s'inquiéter du fait que « Ce qui se passe en ce moment à la maison de la culture de Rennes est symptomatique d'une politique de pénurie où tout travail de recherche et de création d'avant-garde est délibérément censuré[267] », ou encore pour se faire l'écho de la grève des gardiens de musée[268]. Néanmoins, ces quelques références à une actualité politique restent encore discrets.

a. Des acteurs économiques en émergence : la FIAC et le Festival d'Automne

Le contexte dans lequel *art press* s'insère alors est avant tout celui d'un art contemporain en élaboration, dont les acteurs s'organisent en réseau et construisent une nouvelle économie. En 1972, deux nouveaux événements annuels se mettent en place, qui vont respectivement contribuer à une structuration de l'espace artistique : la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), et le Festival d'Automne.

Le début des années 1970 est une période qui voit selon Julie Verlaine la naissance du « gallerisme », avec une nouvelle génération de galeristes : Daniel Templon, ainsi qu'Yvon Lambert et d'autres viennent remplacer la génération précédente. Ce renouvellement s'opère sur deux critères : l'ouverture à l'international et la compréhension que dans ce concept nouveau, le galeriste n'est plus seulement marchand de tableau mais promoteur de talents artistiques. J. Verlaine insiste sur ce point : « Dans les années 70-80, le marché de l'art confirme et accentue son emprise sur les mécanismes de consécration artistique. […] Plus que jamais ils [les galeristes] méritent d'être qualifiés d'entrepreneurs ; et plus que jamais, l'art et l'argent s'unissent, pour le meilleur et pour le pire. [269]» C'est dans cette période de transition qu'*art press* a aussi un rôle à jouer. Elle peut se faire l'écho des mutations à l'œuvre dans le marché de l'art, et tenter d'analyser les nouveaux rouages économiques dont la revue fait, malgré elle, partie. En effet, en tant que périodique artistique, son rôle est aussi de témoigner des manifestations qui rythment la vie artistique quotidienne, dans un but à la fois d'information et de promotion. Dans ces contraintes d'agenda, l'apparition de nouvelles manifestations à partir de 1972 va permettre à *art press* d'étendre son appareil critique et de nouer des liens pluriels avec les institutions : la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain[270]) et le Festival d'Automne, dont les premières éditions se tiennent respectivement en 1974 et 1972. *Art press* noue des

[266] Cette polémique se poursuit sur trois numéros, envenimé par la prise de position de Jean Clair dans les colonnes de *L'art vivant*, qui fera l'objet de joutes verbales par colonnes interposées entre les deux journaux pendant plusieurs mois.
[267] Dany Bloch, « Culture et tutus », rubrique actualité, *art press* n°19, juillet-août 1975.
[268] Marie-Claude de Rouilhan, « La grève des gardiens de musée », n°21, novembre-décembre 1975.
[269] Julie Verlaine, *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016, p. 542.
[270] À l'initiative de Daniele Talamoni et Daniel Gervis, la première FIAC se tient en 1974 gare de la Bastille, malgré une grande réticence de la plupart des galeries parisiennes.

relations très étroites avec le Festival d'Automne, facilitées au début par l'intermédiaire de Michel Guy (alors Secrétaire d'État à la culture). On trouve le premier dossier exclusivement consacré au Festival n°20[première série], avec plusieurs articles de fond sur des artistes présents dans la manifestation : Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Pierre Boulez, entre autres. La revue s'en fait depuis l'écho systématiquement[271], faisant de la manifestation l'occasion de proposer des dossiers consacrés à la performance, à la danse ou à la musique contemporaine.

b. Croiser les points de vue pour questionner le marché de l'art

Étant donné cette ébullition, on comprend qu'*art press* cherche à répercuter les actualités de la vie culturelle et son économie. Partant, il est question d'économie de l'art, dans un souci de croiser les points de vue et les opinions. Le marché de l'art contemporain en ce début des années 1970 est, comme le reste de la vie culturelle, en pleine mutation. Si Daniel Templon parle de lui-même comme d'un galeriste, le terme n'est pourtant qu'un néologisme, remplaçant le terme alors plus usité de *marchand de tableau*[272]. D. Templon remarque que le galeriste « reste encore pour beaucoup un élément de la mythologie artistique, l'exploiteur du peintre, celui qui avilit son œuvre en en faisant de vulgaires objets de commerce » dans un contexte où « La France a un lourd handicap à remonter. L'École de Paris, les peintres, mais surtout la critique et les instances officielles qui la soutinrent, nous ont fait le plus grand tort. [273]». Soucieux de cette situation difficile en France, *art press* cherche à questionner ce tournant pris dans le marché de l'art. Au-delà des échanges directs avec Daniel Templon, cette volonté se manifeste aussi par la publication de plusieurs dossiers consacrés au sujet, et ce dès le n°2[première série].

Dans son article, « La crise du marché de l'art », Otto Hahn emploie un ton pessimiste : « Ce n'est pas l'art qui suscite la spéculation, mais la spéculation qui s'empare de l'art après avoir épuisé les possibilités offertes par d'autres secteurs ». Le dossier, outre l'article, est enrichi, de nouveau, par des entretiens croisés, menés par Wanda Makowski avec un marchand (Daniel Gervis), un commissaire-priseur (Maître Binoche), et un artiste, Arman (qui est aussi présenté comme collectionneur d'art primitif). Chacun explique son propre rapport au marché, et les manières dont ils peuvent chacun s'accommoder ou profiter de ces contraintes économiques.

Les articles publiés dans ces premières années privilégient donc l'enquête, les listes, et les entretiens croisés. Francis Gars, dans son texte « Les ventes publiques, trois opinions [274]», mène un entretien croisé avec, encore une fois, Maître Binoche, un acheteur (Jean Henoscsberg), et un peintre : Robert Malaval. Ce souci de décrire tous les mécanismes à l'œuvre

---

271 La revue a depuis transformé cela en partenariat officiel, avec publication d'un supplément « New Settings », accompagnant chaque année le numéro de septembre.
272 Le terme de « galeriste » n'entre vraiment dans le dictionnaire qu'à partir de 1981.
273 « Daniel Templon au Palais Galliera : l'art au présent », propos recueillis par Catherine Millet, n°131[première série], septembre/octobre 1974.
274 Francis Gars, « Les ventes publiques, trois opinions », n°21[première série], février/mars 1973.

dans la vie artistique implique une volonté de recueillir les propos de ses principaux protagonistes : les galeristes (comme Daniel Templon, Ileana Sonnabend, Leo Castelli[275]), et les collectionneurs (notamment Peggy Guggenheim[276]).

À ce dossier polyphonique sur le marché de l'art s'ajoutent bientôt la rubrique « les galeries », et la publication ponctuelle du Kunstkompass, qui constitue alors l'outil de prévision financière le plus élaboré pour évaluer la valeur financière des œuvres d'art. L'objectif du Kunstkompass est de « fournir, à partir d'une évaluation 'objective' de la valeur esthétique, l'équivalent pour l'art du rapport cours/bénéfice pour les actions boursières[277] ». S'il est très efficace, cet outil, élaboré par Willy Bongard, n'est pas sans poser quelques problèmes évidents, sur lesquels revient Raymonde Moulin dans son ouvrage *L'artiste, l'institution, et le marché* : la difficulté majeure tient au fait que la valeur esthétique ainsi définie et le prix ne sont pas indépendants : si le prix est fonction de la valeur artistique supposée, l'estimation de la valeur esthétique est au moins partiellement dépendante de celle du prix. Dans *art press*, la publication du Kunstkompass est toujours annotée et commentée, par exemple dans le n°14 première série, où l'on peut lire que le Kunstkompass permet d'établir « la position de chaque artiste au sein de l'éventail des opinions qui évaluent l'art d'aujourd'hui ». L'article commente le classement, s'attachant à observer quel artiste a gagné ou perdu en notoriété, depuis la première publication du Kunstkompass en 1970.

Art press cherche également à rendre compte des importantes manifestations artistiques, en distinguant les commentaires sur les démarches artistiques et institutionnelles. C'est pourquoi les articles sur la Biennale de Paris[278] (n°6 première série, n°20 première série[279]), cherchent à questionner son fonctionnement, ses modes de financement : « lire une manifestation comme la Biennale de Paris, une manifestation « d'avant-garde », la visiter, c'est à son tour, par-delà les inévitables concessions auxquelles sont amenés les organisateurs, ordonner son interprétation [280]» ; le constat est encore plus marqué quelques années plus tard : « L'art de l'exhibition, ses surenchères dans l'irrationnel, n'évitent le refoulement, la répression sociale (la psychothérapie), là aussi, que par la valeur qu'ils acquièrent sur le marché [281]».

Cette ambition de rendre pluriel le discours sur le marché et cette capacité à documenter le propos ouvre la voie d'un commentaire critique sur l'économie de l'art contemporain, qui

---

275 « Daniel Templon au Palais Galliera : l'art au présent », *op cit.* ; « Aspects de l'art actuel, une interview d'Ileana Sonnabend, par Catherine Millet », n°71 première série (1973) ; Leo Castelli, interview par Catherine Millet (n°1).
276 Claire Stoulig « La collection Peggy Guggenheim », n°15 décembre janvier 1975.
277 Raymonde Moulin, *L'Artiste l'institution et le marché*, *op. cit.*, , p. 78.
278 Cette manifestation organisée par le Ministère de la Culture fut mise en place en 1959 à l'initiative d'André Malraux. Elle fut brièvement remplacée par la Triennale « la Force de l'art » (qui n'aura que trois éditions, en 2006, 2009 et 2012).
279 Il s'agit en effet d'un rendez-vous régulier, comme le confirme Catherine Millet dans son éditorial n°11 (octobre 1977) : « Tous les deux ans, le numéro de rentrée est un numéro spécial Biennale de Paris » parce qu'il s'agit « du plus précis baromètre de l'art contemporain, parce que consacrée aux moins de 35 ans ».
280 Catherine Millet, éditorial, n°6 première série, septembre-octobre 1973.
281 Catherine Millet et Georges Boudaille, « Biennale 75 », n°20, septembre-octobre 1975.

sera renouvelé par la suite, bien qu'une place de moins en moins importante soit donnée aux marchands et collectionneurs[282], pour privilégier un discours critique sur la spéculation, la pression que peut exercer l'argent sur la production, l'exposition et la réception des œuvres d'art pour les artistes comme pour les spectateurs.

2. Art press et les autres périodiques artistiques : une volonté d'occuper le terrain

a. *Art press*, *Peinture*, *Cahiers-théoriques*, *Tel Quel* : triangle d'or

Art press naît et se développe en voulant revendiquer une distinction vis-à-vis d'autres revues déjà en place, tout en gagnant à la comparaison avec d'autres périodiques culturels, afin de s'assurer le soutien de pairs et l'ouverture vers un réseau solide. Afin de pouvoir matérialiser cette force qui la caractérise, nous avons répertorié dans sur une frise chronologique (voir volume 2, annexe 10), l'ensemble des périodiques artistiques francophones dont la période de publication a correspondu à celle d'*art press*. Nous y avons intégré les périodiques que nous évoquerons dans les chapitres suivants, pour faire apparaître aussi bien la longévité d'*art press* qu'une compétition grandissante au fil des années.

À partir de sa création en 1972, *art press* noue surtout des liens de correspondance très forts avec *Tel Quel* et *Peinture-Cahiers théoriques* (revue éditée par les peintres de Supports-Surfaces *:* Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade et Daniel Dezeuze), qui méritent d'être mises en regard des relations nouées, dans le même temps, avec *Artforum* et *October* aux États-Unis (pour une synthèse graphique de ces relations, voir volume 2 annexe 11). Au moment où Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva lancent la revue *Tel Quel,* le sommaire du premier numéro de *Peinture, Cahiers théoriques* qui paraît en 1971 propose également des articles de Philippe Sollers, de Marcelin Pleynet. *Peinture, Cahiers théoriques* affirmait dans son premier éditorial :

> « La revue *Peinture, Cahiers théoriques* se situe en un lieu tout à fait nouveau par rapport aux autres revues existant dans le champ « artistique » ; son objet n'est pas journalistique (informatif) - ni économique (soutien de produits du marché de la peinture, valorisation d'objets). Elle se situe au creux même de l'absence de théorie qui donne lieu soit au dogmatisme (recouvrement de la pratique picturale par la politique), soit à l'éclectisme (censure de la politique sous le couvert du « libéralisme »)[283] ».

[282] En effet dans le dossier spécial « Art et argent » publié n°118 (1987) à l'occasion de la FIAC, aucun marchand d'art n'a été interrogé pour le dossier.
[283] Philippe Sollers, « La peinture : avant, après », in *Peinture, Cahiers théoriques*, n°1, juin 1971.

On ne peut donc que souligner le rapprochement avec le premier éditorial d'*art press*, qui, rappelons-le, affirmait dès ses premières lignes :

> « Une revue d'art n'est ni un journal intime, ni un poème lyrique, ni l'officiel de la mode. Il est inutile, pour suivre l'actualité, d'imposer au lecteur autant d'exercices de style ou de dithyrambes qu'il y a de faits à rapporter. À l'opposé, le mode journalistique, elliptique, que l'on veut parfois appliquer aux arts, s'ouvre trop facilement à l'anecdote quand ce n'est pas, faute de repères historiques et théoriques, à un sociologisme réducteur[284] ».

Les trois revues s'articulent surtout autour de signatures communes : celles de Marcelin Pleynet, de Julia Kristeva, et plus encore, de Philippe Sollers. Ce dernier cherche, au début des années 1970 à guider une génération mue par un nouvel espoir au-delà des utopies soixante-huitardes : celui de la Révolution Culturelle chinoise. L'importance que prend la Chine dans *art press* ne peut alors se comprendre qu'en lien avec la place qui lui est déjà donnée, sous l'égide de P. Sollers et J. Kristeva, dans *Tel Quel,* après le lancement par ses membres du « Mouvement de juin 1971», ainsi que dans *Peinture-Cahiers théoriques*, où ce même appel est publié. Le programme théorique de cette revue est, dès son premier numéro, pour le moins limpide :

> « Pratique expérimentale, linguistique, sémiotique, pensée et écriture chinoise avec le marxisme léninisme, la psychanalyse, la pensée Mao Tsé-Toung doit permettre de produire un certain nombre de concepts constituant la science de la peinture, une nouvelle pratique de la peinture, de produire les armes de la lutte contre l'idéalisme et ses corollaires le capitalisme cosmopolite d'État et l'impérialisme. Changer les bases de la peinture, ce n'est pas transformer le monde, mais c'est contribuer à ce que celui-ci change de base. *PEINTURE Cahiers Théoriques* y contribuera [285]».

Si les rapprochements de pensée avec ces revues sont évidents, il s'agit en revanche d'opérer une rupture vis-à-vis des autres revues d'art. Bien que Catherine Millet affirme plus tard que « Les différentes revues ne se gênaient pas [286]», l'intention de les éclipser pour exister comme un souffle nouveau n'en est pas moins évident. Cette stratégie de distinction vaut surtout par rapport aux trois principaux autres périodiques artistiques d'alors aux lignes éditoriales divergentes.

Opus International, alors dirigée par Gérald Gassiot-Talabot, était du côté de la figuration narrative. Jean Clair dans *L'art vivant* défendait des formes de figuration que Millet considère comme plus traditionnelles. Quant à François Pluchart, il cherche dans *ArTitudes* à valoriser l'art corporel. À comparer les sommaires de ces trois revues en 1972 à celui du premier numéro d'*art press*, il est évident que les orientations artistiques et les positions éditoriales sont très différentes. Pour Daniel Templon, *art press* entendait clairement apporter quelque chose que

[284] Catherine Millet, éditorial n°1 première série, *op. cit.*
[285] Non signé, « éditorial », in *Peinture, Cahiers théoriques* n°1, 1971.
[286] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 42.

d'autres n'apportaient pas, cherchait à combler un manque : « À Paris, nous étions sous-informés. Les revues, peu nombreuses, ne donnaient pas d'informations sur l'art que j'avais découvert à Cassel : *Cimaise*, propriété de la galerie Arnaud, était très 'École de Paris' ; *Opus International*, fondée en 1967, était centrée sur les figuratifs français mais aussi politiquement engagée et anti-américaine[287] ». Ainsi *art press* affirme aussi son identité en contradiction avec d'autres titres de presse, en se positionnant comme une chance inespérée dans un contexte éditorial alors considéré comme moribond. Dans la rubrique 'actualité'[288] du premier numéro, il est ainsi souligné que les revues d'art aux États-Unis traversent une « crise » qui s'explique par le fait qu'elles sont « de plus en plus spécialisées (de plus en plus engagées) [289]». Cette stratégie de distinction passe également pour *art press* par une part d'attaque frontale. Dès le début des années 1972, et bien que Catherine Millet affirme rétrospectivement la volonté d'*art press* de « se partager le monde de l'art [290]» avec d'autres revues, elle ne s'engage pas moins dans un conflit ouvert avec *L'Art vivant*, par joutes verbales interposées dans les colonnes respectives de Catherine Millet et de Jean Clair.

b. L'opposition à *l'Art Vivant, exemple d'une* « lutte pour la visibilité[291] » ?

L'art vivant, revue lancée par Aimé Maeght en 1968, est dirigée par Jean Clair. Avant de fonder *art press*, Catherine Millet y écrit plusieurs articles. En dépit de ces liens préexistants, et de certaines similitudes éditoriales entre les deux revues, de vives tensions émergent entre Jean Clair et Catherine Millet, qui seront cristallisées par les événements survenus lors de la Foire de Cologne « Projekt 74 » en 1974 et marquent le début d'une polémique entretenue par les deux périodiques sur plusieurs numéros. L'élément déclencheur est le suivant. Été 1974, l'équipe d'*art press* est invitée à occuper un stand « revues d'art » dans cette foire, en compagnie de *Flash Art* (Italie), *Artforum* (États-Unis), *Heute Kunst* (Allemagne) et *L'art vivant*.

En un sens, *L'Art Vivant* et *art press* sont donc en compétition pour représenter la revue d'art française. La direction de cette Kunstmarket informe *art press* que des pressions auraient été faites pour les en exclure, et lui propose en guise de conciliation d'occuper un stand à part. Les motifs exacts de cette décision restent confus, mais cela laisse l'occasion à Catherine Millet de l'assimiler directement à de la censure. Elle dénonce surtout les pressions qu'aurait exercées Jean Clair personnellement pour les écarter, ce dernier profitant sans doute de l'occasion pour attaquer une revue qu'il considère à juste titre comme sa principale compétitrice. *Art press*

[287] Julie Verlaine, *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, *op. cit*, p. 78.
[288] Nous développerons l'enjeu de ces rubriques, de leur présence et de leur fréquence dans le premier chapitre de notre deuxième partie.
[289] Rubrique « Actualité » - commentaire d'un dossier sur la « crise des revues d'art » parue le 18 septembre dans l'hebdomadaire américain *Newsweek*) – article non signé, n°1*,* été 1976.
[290] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.* , p. 42.
[291] Nous empruntons cette tournure de phrase à Olivier Voirol dans son article « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », pp. 89 à 121 in *Réseaux*, n°129-130, 2005/1.

réplique en s'adressant directement J. Clair dans ses colonnes : « Ce doit être ainsi qu'à *L'Art vivant* on entend la liberté d'expression […]. Il n'est plus possible désormais de se tromper sur le personnage de Jean Clair : c'est Tartuffe [292]». Jean Clair réplique dans ses propres colonnes : *«* Où est la 'censure', Catherine ? Mais une question maintenant, puisque tous ces gens aiment décidément les trucages : comment se fait-il qu'*art press*, lors de la dernière Biennale de Paris, ait eu l'exclusivité du stand de presse […] ?[293] ». Cette réponse semble manifester moins une volonté de rétablir la vérité que l'inquiétude pour une lutte de pouvoir qui s'installe et une certaine forme de jalousie à l'égard de l'influence déjà gagnée par *art press*, facilitée par ses liens avec D. Templon. On comprend alors pourquoi C. Millet rétorque une dernière fois, pour dénoncer la fausseté des éléments donnés par Jean Clair, mais surtout pour lui asséner un dernier coup : « Plus Jean Clair s'énerve et plus nous devrions nous réjouir de vérifier ainsi l'efficacité de notre travail [294]».

Cette petite dispute, bien que brève et relative à un événement circonscrit dans le temps, est symptomatique d'une posture qu'adopte tout de suite *art press*, et qui semble aller dans le sens d'une lutte pour la visibilité. Dès ces premières années, la préoccupation principale semble moins celle d'asseoir une légitimité, déjà acquise par les fondateurs grâce à leurs précédentes collaborations. Il s'agit plutôt d'occuper le terrain, de défendre sa position pour chercher, progressivement, à en être l'exclusif détenteur. Bien que *L'art vivant* cesse de paraître en 1975, les points de discorde entre C. Millet et J. Clair subsisteront, ces deux derniers s'opposant fréquemment quant à leur vision respective de l'art contemporain[295]. Si Catherine Millet évoque ce partage du monde de l'art, il semble que, dès le début, c'est davantage un règne qui est espéré. Cette ambition se concrétisera rapidement, le début des années 1970 marquant justement l'arrêt de plusieurs périodiques artistiques : *Robho*[296], quoique confidentiel, laisse la place libre en 1971 sur un créneau de convergence entre expérimentations visuelles et poétiques ; *Jardin des arts* cesse de paraître en 1973 (après 29 ans de publication), *Les Chroniques de l'art vivant* en 1975, et *Artitudes* en 1977 (après seulement cinq années de publication). Cette succession de disparitions se fait au bénéfice d'*art press*, qui acquiert alors une position quasi-hégémonique dans cette niche, pourtant prisée, que constitue la revue d'art contemporain. C'est avec les États-Unis (avec *Art Forum* et *Art in America*), ou en Europe (en Italie avec *Flash Art*, en Belgique avec *Plus Moins Zero*[297]), que des ponts et des points de convergences se constituent alors progressivement.

---

[292] Rubrique actualité : « Jean Clair et la censure », n°14, novembre-décembre 1974.
[293] Jean Clair, « Les joyeuses calomnies d'*art press* », *Les chroniques de l'art vivant,* n°54, décembre 1974.
[294] Catherine Millet, « Jean Clair et la censure », n°16, février 1975.
[295] Ces différents échanges, parfois très sévères, mais néanmoins basés sur une estime réciproque, ont fait l'objet d'un volume « Jean Clair » dans la collection « Les grands entretiens d'*art press* ».
[296] Publié entre 1967 et 1971, ce périodique était sous la responsabilité éditoriale de Jean Clay et du poète Julien Blaine. La revue accordait une place toute particulière à l'art cinétique.
[297] Plus confidentielle et tirant à moins d'exemplaires, *Plus moins zero* parviendra tout de même à subsister jusqu'en 1991.

Chapitre 2 1976-1991 — Entre arrivée de la gauche au pouvoir et crise du modernisme : de profondes mutations pour la culture

Les années 1980 sont une période d'efflorescence pour *art press* qui se développe et gagne en notoriété. C'est aussi et surtout une période de bouillonnement culturel, à partir de la victoire de François Mitterrand aux élections présidentielles en 1981. Son arrivée représente une alternative politique inédite depuis le début de la Ve République. Les années 1980 étant profondément marquées par cette mutation politique, nous détaillerons la politique culturelle menée pendant cette période qui cherche à valoriser la culture et à décentraliser ses institutions.

Pour autant, le bilan des historiens sur cette période est loin d'être dithyrambique. Cette décennie est celle des « années d'hiver » pour Felix Guattari[298], du « grand cauchemar » pour François Cusset. Ces deux auteurs déplorent un effondrement des idéaux construits dans l'après Mai 1968, une déréliction de l'esprit contestataire. En effet, François Cusset analyse cette décennie comme marquée par un esprit de contre-révolution après les utopies soixante-huitardes. Ainsi l'émergence de la Nouvelle Droite sous la houlette d'Alain de Benoist est un exemple parmi d'autres qui conduit à une redéfinition de l'intellectuel libéral, dont les agissements sont motivés par une « posture d'intransigeance morale prise par tous, qui permet à des intellectuels de second rang de reprendre le dessus au nom d'une urgence éthique, d'un Bien à défendre, invalidant ainsi par avance leurs contradictions théoriques mais requérant ce face-à-face impossible pour être légitimés[299] ». Aux yeux de F. Cusset, au-delà de la sphère intellectuelle, c'est progressivement toute la société « qui se voit transformée par une approche libérale, entrepreneuriale et commerciale, qui dicte de nouveaux modèles pour penser le monde, instaurant une sémantique de la crise [300] ». F. Cusset voit dans ces années 1980 une surabondance de culture qui risque de la vider de son sens : « On assiste à la fois à une extension indéfinie du sens du mot 'culture', qui se dilue en une vague idéologie de la créativité et du sens de la vie, et l'assèchement de la culture élitaire traditionnelle, qui perd de son

[298] Felix Guattari, *Les Années d'hiver, 1981—1985*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Essais », 2009. Dans cet ouvrage, somme de divers textes de l'auteur parus dans la presse quotidienne et hebdomadaire, il n'est que très peu question des arts plastiques, à l'exception de deux courts textes portant respectivement sur deux peintres : Merri Jolivet et Gérard Fromanger.
[299] François Cusset, *La Décennie, le grand cauchemar des années 1980*, [2006], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008.
[300] *Ibid.,* p. 45.

autorité[301] ». F. Cusset considère la culture de cette époque comme étant marquée par un certain goût pour le kitsch et la nostalgie du passé.

Artistiquement, les années 1980 sont caractérisées par un retour en force de pratiques figuratives, qui correspondent à une revendication postmoderne, l'abstraction et les avant-gardes faisant partie des « grands récits » déconstruits par le postmodernisme, que Jean-François Lyotard définit comme « L'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle[302] »

L'objectif de ce chapitre est de poursuivre notre parcours chronologique, à partir du départ de Catherine Millet de son poste de rédactrice en chef (en 1976), jusqu'au départ de Catherine Francblin de ce même poste en 1991. Notre ambition ici est de montrer de quelles manières *art press* mobilise des catégories de discours qui correspondent à la fois à son identité et à son analyse du contexte culturel. Ce sont ici les concepts de *modernité* et de *progrès* qui nous seront utiles. Car si le postmodernisme n'aura constitué qu'un moment dans l'histoire des idées, il n'aura pas moins durablement marqué une sortie de paradigme du modernisme pour entrer dans un autre, celui du contemporain.

A. Organisation interne de la revue : une structuration progressive

1. Louis Dalmas, Jean-Pierre de Kerraoul : d'un gérant à l'autre

a. La courte lune de miel entre Catherine Millet et Louis Dalmas

Une fois acté le départ d'Hubert Goldet se pose la question de trouver un repreneur pour la revue. C'est vite Louis Dalmas qui s'impose. Son arrivée est perçue par C. Millet comme un échange de bons procédés : Dalmas apporte au journal son argent et son réseau ; le journal lui permet de se « refaire une santé intellectuelle ». En effet, ce dernier trouvait l'essentiel de ses revenus dans la détention de sex-shops et la publication d'un journal échangiste. Louis Dalmas est décrit par Catherine Millet comme un personnage haut en couleurs :

> « Voilà comment nous avons entamé la collaboration avec Louis Dalmas, plus exactement Melchior Louis Dalmas, marquis de Polignac, militant contre la censure, des bagues érotiques à tous ses doigts de motard, et marié avec Zaza, ancienne danseuse, qui avait tenu un sex-shop et publié un livre, *Le sexe en vitrine*, qu'il l'avait sans doute pas mal aidée à écrire[303] ».

[301] *Ibid.*, p 310.
[302] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir,* Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 7.
[303] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 58.

Après la reprise du journal par Louis Dalmas à partir de l'été 1976, l'organisation de la rédaction se stabilise. Dans les premiers temps, les orientations du journal sont en accord avec celles de ce nouveau directeur de publication, et bénéficient du réseau de celui-ci : son goût pour les thématiques libertines et les sujets relatifs à la liberté sexuelle constituant un terrain d'entente mutuel. Avec Louis Dalmas, c'est un « nouvel *art press* » qui voit le jour, profitant du changement de société éditrice (désormais Europrom) pour faire peau neuve : un nouveau format de 31, 2 x 24,8 cm, avec une impression en offset, une pagination augmentée et une diffusion qui atteint désormais les 8.000 exemplaires[304], à Paris et en province. *Art press* profite de cette réorganisation pour viser un public plus diversifié et se félicite déjà de la constance de ses engagements, ainsi que de sa capacité à affronter les difficultés financières. Ainsi est-il annoncé, en ouverture du n°14 (janvier 1978) :

> « *Api* a plus d'un an. Quatorze numéros de dur labeur, d'angoisses de fin de mois, et de joies, à lentement augmenter notre tirage et le nombre de nos abonnés. Quatorze numéros d'engagement, de polémiques, de défrichage pour vous informer. Petite fête, qui coïncide avec les grandes de fin d'année. À leur occasion, et pour nous réjouir avec vous de l'année écoulée et de l'année à venir, nous vous adressons nos vœux les plus chaleureux pour 1978 [305]».

En dépit de cette capacité à tenir bon et à continuer de publier, y compris sous les menaces de censure, Catherine Millet se souvient de la fin des années 1970 comme une période très précaire : « Nous avons travaillé dans des conditions matérielles misérables. Le papier était de piètre qualité, nous bricolions en permanence[306]».

La collaboration avec Louis Dalmas est surtout le fruit d'un désir commun : celui de lutter contre la censure, et de défendre la liberté d'expression contre toute forme politiquement correct. Louis Dalmas signe en effet l'article « La presse muselée[307] ». Mais cette lune de miel ne sera que de courte durée. Des tensions émergent lors de l'engagement de la revue pour les Nouveaux Philosophes, Louis Dalmas s'opposant directement à cette prise de parti dans les pages mêmes du journal. Il n'hésitera pas à réitérer ses prises de position contre les orientations de son propre journal en publiant en ouverture du n°19 le texte « Il ne faut pas craindre de dire ce que l'on pense » où il affirme : « Si parmi nos amis, certains réagissent comme moi à l'orientation de tel texte, ou la préciosité de tel autre, qu'ils nous écrivent. Je serai heureux de savoir si mon opinion est partagée [308]». Ces désaccords sont si profonds qu'ils finissent par poser problème dans le choix même des sujets et de la ligne directrice de la rédaction. C. Millet se souvient :

---

304 Chiffres indiqués sur un support publicitaire datant de 1994.
305 Catherine Millet, sans titre, éditorial n°14 (janvier 1978).
306 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 62.
307 N°1*,* février 1976.
308 Louis Dalmas, « Il ne faut pas craindre de dire ce que l'on pense », éditorial, n°19, juin 1978.

> « Le problème, c'est que Louis Dalmas n'était pas vraiment d'accord avec cette évolution. En vieux trotskiste, il demandait à répondre dans nos pages, engageant une sorte de polémique qui s'est étirée sur plusieurs numéros. Par la suite, nos rapports n'ont cessé de se dégrader en raison de ces divergences politiques [309]».

L. Dalmas lui aussi exprime des regrets rétrospectifs, voyant dans *art press* « une petite chapelle, une annexe de *Tel Quel* [310]», et dit avoir eu des difficultés à faire converger les thématiques récurrentes de la revue avec l'ambition de tirer à 15 000 exemplaires[311]. Outre ces divergences, Louis Dalmas cherche à s'approprier le journal, réduisant la marge de manœuvre laissée à C. Millet, si bien que le climat à la rédaction devient de plus en plus délétère, ce à quoi s'ajoutent de nouvelles difficultés financières. Plusieurs amis, au courant de cette mauvaise passe que traverse la revue, proposent un soutien financier. Dans le même temps, Bernard-Henri Lévy, soucieux d'apporter son aide, présente Guy Sorman à Catherine Millet. Mais ce dernier, plutôt que de venir en aide à C. Millet et J. Henric, s'alliera à L. Dalmas pour racheter à leur insu le titre *art press* et constituer une nouvelle équipe rédactionnelle, provoquant du même coup une lutte intestine.

Aux yeux de Millet et Henric, il s'agit d'une trahison, puisqu'ils se voient remplacés malgré eux, de surcroît par leurs propres connaissances. Cependant, J. Henric se plaît à souligner que « Magnanimes, nous n'avons pas exercés de représailles contre eux, une fois la revue reprise en main [312]». Un passage en justice (les échanges entre Catherine Millet et son avocat sont conservés à l'IMEC) permet à C. Millet de prouver que le titre *art press* lui appartient bel et bien. Après une brève interruption de quelques mois (de novembre 1979 à février 1980), le journal paraît de nouveau, reprenant une fois pour toute son titre d'origine : *art press* ; et le périodique change une nouvelle fois de format. Résumons ces aléas de publication : la première série d'*art press* numérotée de 1 à 22 est parue de 1972 à 1976, format 32 x 25 cm. La deuxième série, dont le titre est *art press international*, numérotée de 1 à 33, est parue de 76 à 79, format 30 x 23 cm. La 3e série, numérotée à partir du n°34 (1980) et toujours en cours, format 28,5 x 22 cm.

Si *art press* a connu trois formats, ceux-ci restent proches du format classique de la presse magazine, proche du standard 21x29,7cm. Un encart du n°48 (mai 1981) résume brièvement les faits : « par jugement en date du 22 mai 1980, la troisième Chambre du Tribunal de Grande Instance de Paris avait débouté Europrom et Mr Dalmas et leur avait fait défense d'utiliser le titre et la marque *art press* ». Après son départ, L. Dalmas se consacrera à ses autres activités de presse, lancera notamment un périodique consacré à la pétanque, passant d'une niche à l'autre, marquant ainsi le peu d'intérêt qu'il porte spécifiquement à l'art contemporain. Une fois son

309 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 65.
310 Jean-Pierre Thibaudat, « La boule à Dalmas, entretien », in *Libération*, 1-2 mars 1980.
311 *Ibid.*
312 Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, 2007, p. 249.

départ acté se pose la question d'un repreneur, sans quoi la revue ne saurait subsister économiquement. L'arrivée d'un nouveau directeur de publication se fait notamment grâce à l'aide d'Alain Ravennes, que Jacques Henric rencontre au CIEL (Comité pour l'Europe des Libertés, créé en 1978 à l'initiative de Raymond Aron et d'Eugène Ionesco[313]) et qui va permettre la prise de contact avec celui qui demeure à ce jour le directeur de publication d'*art press* : Jean-Pierre Vittu de Kerraoul.

b. L'arrivée de Jean-Pierre de Kerraoul (société Arts Publications).

En 1980, Jean-Pierre Vittu de Kerraoul devient directeur de la publication, poste qu'il occupe encore au moment où nous écrivons ces lignes. C'est donc désormais la société éditrice « Art publication » qui gère *art press*. Jean-Pierre de Kerraoul (aidé de son frère, Loïc), est alors déjà responsable d'un très grand nombre de titres de presse bien plus rentables qu'*art press* et assure de nombreuses responsabilités dans l'édition de presse périodique[314]. S'il reprend *art press*, c'est donc moins par recherche d'une activité lucrative que par amitié pour Catherine Millet, et parce qu'il considère que la revue « correspond à un engagement intellectuel, notamment contre l'extrême droite et la répression de la liberté sexuelle génératrice de tendances récurrentes à abattre [315]». Aujourd'hui, *art press* partage encore ses locaux avec d'autres rédactions dont Jean-Pierre de Kerraoul a la responsabilité, principalement *Jardin Pratique* qui occupe l'étage inférieur de la même adresse (le 8 rue François Villon). La reprise par J-P. de Kerraoul est l'occasion de donner une structure plus pérenne à l'ours[316], de structurer encore davantage les contenus du journal afin de fidéliser le lectorat.

---

313 Dans le n°16, Jacques Henric explique à propos de ce groupe que son but est d' « affirmer les droits inaliénables de la culture face à toutes les formes de totalitarisme », et pour vocation « d'amener à penser, à s'exprimer et à agir ensemble […] et défendre le pluralisme idéologique, la diversité, l'enracinement et la spontanéité de la culture ».

314 En 1980, il est déjà Directeur Général de la S. A « L'observateur d'Avesnes » (qui regroupait *L'observateur, La Thiérache*, et *la Sambre*), Président du Groupement publicitaire *Nord-pas-de-Calais hebdo*, Secrétaire Général adjoint du syndicat national de la presse hebdomadaire régionale d'information-S.N.P.H.R.I et membre du Bureau de l'Union Nationale de la Presse Périodique d'Information (U.N.P.P.I). Il sera plus tard Président de la SPHR (syndicat de la presse hebdomadaire régionale), de la FFPR (Fédération de la presse périodique régionale), et de la FNPF (fédération nationale de la presse française), avant de fonder le cabinet de conseil Sogémédia, dont les locaux accueillent la rédaction d'*art press* et de *Jardin pratique* depuis 1996.

315 Céline Edwards-Vuillet, « Jean-Pierre de Kerraoul, l'homme-orchestre » in *Tribune de la vente*, mensuel, 2003. Article conservé dans les archives de l'IMEC, ARP 49 dossier « Argus de la presse », dernière consultation le 1er août 2019.

316 Celui-ci distingue dès lors un comité de direction (composé de Catherine Francblin, Guy Georges, Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul, Catherine Millet, Myriam Salomon et Guy Scarpetta), une direction de publication et une rédaction en chef, ainsi que les postes d'assistante de rédaction, secrétaire de rédaction, secrétaire et responsable du calendrier, graphiste)

c. De nouvelles signatures viennent pérenniser l'identité de la revue

Cette stabilisation financière permet rapidement d'accueillir de nouveaux contributeurs et d'assurer un roulement dans le fonctionnement de la rédaction. Entrent alors dans la rédaction Daniel Gervis (galeriste), Guy Georges (éditeur de musique), le galeriste Éric Franck, ainsi que Robert Storr, critique d'art, conservateur au MoMA de New York de 1990 à 2002, qui devient collaborateur régulier à partir de 1984, Catherine Francblin, arrivée à la rédaction en 1975, s'occupe au début de sujets ayant trait à la littérature[317], puis devient assistante de rédaction et, à partir de 1985, rédactrice en chef.

Cependant, le partage des tâches et l'organisation de la rédaction sont moins verticaux et cloisonnés que l'ours ne le donne à penser, en distinguant un comité de direction (Catherine Francblin, Guy Georges, Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul, Catherine Millet, Myriam Salomon et Guy Scarpetta), et des « collaborations », réparties par spécialité : Gérard Courant et Dominique Païni pour le cinéma, Georges Banu pour le théâtre, Carole Naggar pour la photographie, Philippe Muray pour la littérature, Marc Deschamps et Michel Giroud pour la rubrique « art », et Patrick Amine pour la rubrique « média ». L'équipe s'élargit donc et des rôles de plus en plus déterminés se forgent, sans pour autant que ne s'installe une véritable hiérarchie. Sans verticalité, le contenu de chaque numéro se construit collectivement, même si le dernier mot revient à Catherine Millet. Progressivement, des correspondants réguliers, en région et à l'international apparaissent : André Jocou et Alain Van der Hofstaedt pour la Belgique, Roger Marcel Mayou pour la Suisse, Antonio Urrutia pour l'Espagne, Sandra Miller pour l'Angleterre, Robert Storr pour les États-Unis[318]. Une attention toute particulière est accordée à la Belgique. Un partenariat particulier est mis en place en 1978, avec plusieurs pages de supplément « *art press* Belgique[319] ». À cette portée internationale s'ajoute une volonté de contrer le reproche de parisianisme souvent fait à la revue, en traitant également de l'actualité artistique en province.

Cette diversification de l'équipe rédactionnelle permet à Catherine Millet de multiplier ses activités professionnelles en marge du journal. Elle devient commissaire d'une section de la Biennale de Paris pour quatre éditions successives[320], puis de l'exposition « Baroque 81[321] », et

317 Elle entre dans la rédaction d'*art press* par l'intermédiaire de Marcelin Pleynet, après avoir écris pour celui-ci l'article « Le féminisme utopique de Charles Fourier», *Tel Quel*, n°62, été 1975.
318 Les collaborations que nous mentionnons ici sont basées sur un ours de 1981.
319 Ce projet n'aura été que de courte durée : six cahiers publiés entre les numéros 18 (1978) et 24 (janvier 1979). On en trouve un descriptif en ouverture du n°18 : « Un cahier réservé à la vie culturelle en Belgique », moyen pour le journal de faire « un nouveau pas dans la voie de l'information internationale qui a toujourd été [son] but ».
320 Pour les années 1971, 1973, 1975 et 1977.
321 L'exposition « Baroque 81 » fut co-curatée par Suzanne Pagès et se tint au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 1er octobre au 15 novembre 1981. Y étaient notamment exposés Frank Stella, Erik Dietman, François Rouan, Bernar Venet, Julian Schnabel, Louis Cane, Sigmar Polke.

quitte finalement la rédaction en chef d'*art press* pour en devenir « directrice de la rédaction », poste qu'elle occupe encore aujourd'hui. Son rôle est de superviser l'ensemble du processus de publication, de valider la composition finale des numéros, de trancher en cas de questions délicates et de superviser les travaux de tous les autres membres de la rédaction.

Cette nouvelle fonction lui permet de maintenir un engagement constant et d'assurer un suivi global de tous les contenus, tout en se focalisant sur d'autres activités, dont l'écriture qui prendra une importance croissante au fil des années. Néanmoins, Catherine Millet demeure l'incarnation d'*art press*, celle par qui tout passe au quotidien, concrètement et symboliquement. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre collective, c'est avant tout « son » journal. Elle le dit déjà en 1980, « *art press*, c'est ma vie, si bien que vous le présenter revient un peu à vous raconter une ou deux expériences personnelles ». La revue constitue le fruit d'un labeur qu'elle revendique comme la source de son épanouissement :

> « En dehors du travail, il n'y a pas grand chose qui m'intéresse. Mon fantasme était de me tuer à la tâche à *art press*, de m'endormir sur mon ouvrage. Quand nous avons redémarré le journal avec Dalmas, puis, après Dalmas, lors du nouveau redémarrage en 1980, on peut dire que j'ai réalisé ce fantasme[322] ».

Catherine Millet semble percevoir sa tâche au sein d'*art press* comme totalement dépendante, inséparable de sa vie intime. Toutes les autres missions dans lesquelles elle s'implique sont irrémédiablement corrélées, faisant d'*art press* non pas une activité parmi d'autres, mais au contraire celle qui semble toutes les subsumer. Elle l'affirme au début de son autobiographie érotique, *La vie sexuelle de Catherine M*, où elle fait converger ses diverses activités professionnelles et sa vie intime :

> « Dans la poursuite de ces objectifs, je suis mieux que constante ; si la vie n'avait pas de terme, je les poursuivrais sans fin, puisque je ne les ai pas définis moi-même. C'est avec cette disposition que je n'ai jamais dérogé à la tâche qui m'a été confiée, il y a longtemps déjà, de diriger la rédaction d'*art press*. J'ai participé à la création de la revue, je me suis suffisamment consacrée à ce travail pour qu'il se soit établi une identification entre lui et moi, mais je m'y sens plus comme un guide qui sait où se trouve le port. J'ai baisé de la même façon[323] ».

Cette convergence des activités pour Catherine Millet fait d'*art press* un périodique incarné, et les relations intimes de ses contributeurs permettent d'en assurer le bon fonctionnement. *Art press* s'installe dans cette période en position de force dans le champ éditorial grâce à son credo à la fois ambitieux et interdisciplinaire, qui lui permet rapidement de gagner tant en diffusion qu'en variété de lectorat. Cette ambition s'accompagne de plusieurs évolutions dans la matérialité de la revue.

---

[322] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 63.
[323] Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M,* Paris, Seuil, coll. « fiction & Cie », 2001, p. 31.

2. Passage à un rythme mensuel, à la couleur et à l'anglais : une volonté d'élargir le lectorat

Au cours des années 1980, *art press* prend rapidement conscience de son rôle dans le contexte éditorial français. Le journal passe tout d'abord à un rythme mensuel, ce qui lui permet de gagner en régularité de publication comme en volume : désormais onze numéros par an, d'une quarantaine de pages chacun. En outre, la revue fait à la fin des années 1980 le choix d'une publication en couleurs après près de vingt ans de parution en noir et blanc fièrement revendiquée.

Bien que ce soit au départ pour des raisons économiques, *art press* a longtemps pris le parti du noir et blanc par volonté de distinction et gage de sérieux, considérant – à raison – qu'un bon noir et blanc vaut mieux qu'une mauvaise reproduction en couleurs. Des questionnements similaires se sont posés au cinéma, quand des cinéastes comme Jim Jarmusch (*The Barber, Stranger than paradise*), Wim Wenders (*Les ailes du désir, Alice dans les villes*), ont choisi avec le noir et blanc une esthétique du rejet de la couleur « publicitaire ». Pour *art press*, refuser la couleur revenait à rejeter une allure trop publicitaire ou télévisuelle (puisque c'est aussi à ce même moment que la couleur se généralise à la télévision).

Assumer le passage à la couleur n'est donc pas évident et le projet est plusieurs fois reconduit et décalé avant d'aboutir. Cette transition s'opère progressivement, avec d'abord des couvertures en bichromie, puis quelques pages en couleurs, puis petit à petit, l'intégralité des pages en couleurs. L'arrivée de la couleur est annoncée prématurément, n°18, puis retardée : « La couleur dans *api* est un problème difficile à résoudre, et nous avons été obligés d'en reculer la réalisation ». Celle-ci ne fera vraiment son apparition que beaucoup plus tardivement, à partir du n°116 (octobre 1988). Cette transition n'est au départ pas une évidence, tant le noir et blanc constituait une part importante de l'identité visuelle de la revue. *Art press* pouvait, par le noir et blanc, revendiquer une distinction vis-à-vis de ses concurrents (*Galeries Magazine*, *Beaux-arts Magazine* qui est fondé en 1983), eux déjà en couleur et très richement illustrés). C'est pourquoi Millet se souvient :

> « La couleur, j'y suis vraiment venue à reculons. L'identité d'*art press* reposait tellement sur le noir et blanc de qualité, et j'étais si convaincue qu'une bonne reproduction en noir et blanc trahit moins un tableau qu'une photo en couleurs, que j'ai mis quelques temps avant d'accepter ce changement [324]».

[324] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 92.

La réticence à la couleur témoigne aussi d'une certaine de prudence, car la revue se montre méfiante à l'égard de ce qui pourrait la rendre plus populaire et viendrait altérer l'image élitaire qu'elle chérit alors. Au moment de l'adoption de la couleur, *art press* se transforme graduellement, rendant de plus en plus ténue la frontière entre revue et magazine : son identité éditoriale s'hybride, entre une ambition intellectuelle exigeante et l'envie de toucher un public toujours plus large ; entre une vocation à défendre les courants artistiques mêmes les plus obscurs et celle de couvrir une portion de l'actualité artistique aussi vaste que possible, tous médiums confondus.

3. L'installation de la « marque art press » : le club des 5000

a. Une revue de « services » : des produits dérivés très variés

Art press profite de sa stabilisation financière et administrative et de son ancrage dans le paysage éditorial français pour préciser son image auprès du lectorat en instituant une « marque » *art press*. Pour ce faire, plusieurs dispositifs sont déployés. Il s'agit d'abord d'une campagne publicitaire, par le biais d'encarts diffusés dans d'autres titres de presse.

Ces supports publicitaires dont nous proposons une reproduction (voir volume 2, annexe 12), publiés dans des revues littéraires comme *Autrement* ou *Spirales*, sont d'une grande homogénéité. Ces différents supports et les slogans qu'ils énoncent sont autant de manières pour *art press* d'expliciter ses manières d'envisager le contemporain, de penser la temporalité. Ces supports ont en commun d'annoncer un esprit d'analyse et d'ouverture. En choisissant le motif de l'œil, c'est la thématique du regard qui est déployée, ce regard étant à la fois celui de la rédaction porté sur la production artistique (d'où le slogan, « l'analyse en profondeur de l'actualité artistique ») et celui du spectateur, gageant que l'un et l'autre peuvent, grâce à la lecture du journal, se rencontrer, voire se confondre. Ces encarts semblent avoir été pensés pour suggérer, et insister sur la nécessité d'un dialogue entre le journal et le lecteur / spectateur, filant la métaphore d'un point de vue sur l'art pouvant toujours s'enrichir d'analyses différentes mais convergentes, dans un échange permanent.

« Le mensuel de l'avant-garde » est le premier slogan d'*art press*, qui témoigne d'un attachement à la promotion des avant-gardes, en particulier américaines. Les avant-gardes étant indissociables du modernisme, et donc du rejet des valeurs bourgeoises, elles-mêmes indissociables de l'académisme – *art press* se positionne en annonçant s'y consacrer. Les formes de création qui seront valorisées dans les pages du journal seront donc bien orientées vers la promotion de la nouveauté et le rejet des archaïsmes.

Par la suite, les slogans de la revue seront « L'analyse en profondeur de l'actualité artistique », puis « L'art d'aujourd'hui, la mémoire de demain », toujours en vigueur. Notons que les slogan anglophones mis au point au même moment furent « analyser, comparer, et provoquer » (*Analyze, compare and provoke*), puis « l'histoire de l'art en train de se faire » (*art history in the making*). « L'analyse en profondeur de l'actualité artistique » insiste plus sur les missions du magazine que sur son objet. *Art press* se positionne comme un média ayant son propre discours, dont la spécificité sera celle du commentaire de l'art dans ce qu'il a de plus actuel. « L'art d'aujourd'hui, mémoire de demain : c'est ici une temporalité de l'archive et du contemporain qui est énoncée. *Art press* annonce alors une ambition qui ne fera que s'affirmer au fil des années : celle de documenter le présent, d'archiver le contemporain. Une telle ambition est légitimante, puisqu'elle implique la capacité à distinguer ce qui, sur le long terme, mérite d'être retenu, de mettre de côté ce qui à l'inverse ne serait pas digne d'entrer dans la postérité.

Avant-garde, actualité, aujourd'hui : tous ces slogans ont en commun de mobiliser le même lexique, celui d'une même question, la temporalité du contemporain. Catherine Millet insiste à plusieurs reprises sur cette idée, dans *Le Critique d'art s'expose* : « Peu à peu, nous [*art press*] abandonnons la vision d'une histoire comme progressive et organique évolution des formes[325] ». La revue affirme ainsi ce qui constitue sa ligne directrice : penser l'art dans une temporalité mobile, le penser entre la rétrospective et la prospective. Deux temporalités se confrontent alors : l'une à court terme, numéro après numéro : celle de *aujourd'hui,* et de l'*actualité* ; et l'autre à long terme, celle de *demain,* pour un patrimoine futur que le périodique s'applique à constituer. Ce vœu est exprimé littéralement, dans le supplément promotionnel proposé en 1980 : « demain, les artistes de notre époque entreront dans l'histoire. Aujourd'hui, vous assistez à leur naissance ». C'est également ce prisme qu'utilise Olivier Kaeppelin pour décrire les années 1980 et le rôle qu'*art press* a pu y jouer. Il explique, en exergue de la section « années 1980 » dans *art press l'album*, que la revue a su tirer son épingle du jeu dans une époque souvent vue comme un marasme.

> « J'ai eu le sentiment, à cette époque, que nous pouvions mieux remonter le temps, nous fonder, éventuellement, sur 'la formidable force révolutionnaire du passé' et continuer à nous projeter en avant, à faire le pas au-delà, vers l'inconnu, mais riches, à nouveau, de cette durée de l'art et de la pensée, de la complexité et de l'ampleur de la dimension matérielle c'est-à-dire, en premier lieu, de la dimension humaine[326] ».

Le refus de linéarité s'explique par la mission principale du périodique, la critique d'art. Ces trois slogans et les encarts publicitaires qui les diffusent témoignent de l'identité d'*art press* en tant que périodique, puisqu'ils renvoient, implicitement, à de nombreux autres périodiques

[325] Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit*., p. 84.
[326] Olivier Kaeppelin, « La durée et la diversité retrouvées », pp. 77-79 in *art press l'album, op. cit.*

mobilisant le même lexique : *L'Avant-Garde, L'art d'Aujourhui, Actuel*[327] et *Art Today* pour ne citer qu'eux. Ils indiquent également la manière dont *art press* envisage la critique d'art, dans une volonté de combiner information et analyse[328]. En outre, l'encart diffusé dans *Spirales*, bien que plus succinct, n'en est pas moins révélateur. En annonçant « il n'y a qu'*art press* », le magazine s'expose comme étant à la fois unique et indispensable, affichant la liste des médiums abordés dans chaque numéro, liste assourdissante par sa longueur pour mieux affirmer un credo interdisciplinaire et une volonté totalisante. Durant cette période se met également en place de manière de plus en plus régulière la publication de numéros hors-série, qui porteront tour à tour le titre de *art press hors-série, art press spécial,* et *art press+,* avant de devenir à partir de 2003 une publication trimestrielle, *art press2*. Le premier numéro hors-série, qui paraît en 1982, est consacré à l'audiovisuel et le rythme de publication est alors annuel (semestriel dans certains cas). Dans les années 1980, les numéros suivants sont consacrés à l'architecture (1983), à Vienne (1984), au cinéma de Jean-Luc Godard (1985), au roman contemporain (1986), au design, à la danse (1987), à la « révolution culturelle française » (1988), au théâtre ; à la Révolution Française (1989), à la photographie (1990).

b. Les lecteurs d'*art press* forment le « club » de l'art contemporain

Deuxième dispositif d'installation de la « marque » *art press* : le développement d'un certain nombre de produits dérivés, qui contribuent à « transformer la revue en service[329] ». Le périodique propose d'abord des coffrets pour ranger les numéros, ainsi que des volumes reliés, incitant à la constitution d'une collection pour faire du journal un objet que l'on peut garder.

Ces produits dérivés se multiplient progressivement, faisant d'*art press* non plus seulement un journal, mais aussi un prestataire d'un certain nombre de services (voir volume 2 annexe 13). Arrivent rapidement des livres (monographies[330]), des cassettes audio et vidéo[331], un service Minitel[332], et même, de façon éphémère, des croisières[333].

---

327 Catherine Millet fut à cette époque proche de Jean-François Bizot, et eut ainsi l'occasion (qui ne se concrétisera finalement pas) d'écrire dans le journal de ce dernier, *Actuel*.

328 En effet, la description d'*art press* sur la page Facebook est encore en août 2020 « L'art d'aujourd'hui, la mémoire de demain ».

329 Catherine Millet, éditorial (sans titre), n°64 (novembre 1982).

330 Ces monographies sont les suivantes : *Nam-June Paik* par Jean-Paul Fargier, *Christian Boltanski* par Didier Semin, *Daniel Buren* par Catherine Francblin, *Yves Klein* par Catherine Millet, *Robert Malaval* par Gilbert Lascault, *Jean Le Gac* par Catherine Francblin, *Christo* par D.G Laporte, Alain Jacquet par Duncan Smith.

331 Avec notamment un film de Jean-Paul Fargier avec Philipe Sollers, sur *Le Paradis* et *Le Trou de la vierge*, réalisé à l'occasion des dix ans de la revue.

332 Ce service télématique proposait principalement un calendrier des expositions.

333 L'existence de ces croisières a été évoquée lors de plusieurs conversations informelles. Toutefois, ni les entretiens avec les contributeurs ni des supports écrits ne sont venus corroborer ce souvenir.

À cela s'ajoute la proposition d'avantages liés à la souscription à un abonnement. Rapidement, s'abonner à *art press* implique de recevoir en échange un signe d'adhésion au « club » *art press*, adhésion marquée symboliquement par un certain nombre de cadeaux (places gratuites pour des expositions, réduction dans certaines librairies, ouvrages offerts), mais aussi physiquement d'abord par un pin's (qualifié de « griffe de l'art contemporain »), et plus tard par une carte de membre. Dans un esprit similaire, la revue a produit, en 2020, une série de *tote bags* arborant des fac-similés de couvertures.

Ces objets témoignent d'une volonté pour *art press* de fournir à ses lecteurs le sentiment d'appartenir à une communauté, à mi-chemin entre la « communauté interprétative » problématisée par Stanley Fish[334], c'est-à-dire « Un ensemble d'individus qui ont intériorisé des normes, des attentes, des visées, des méthodes, des réflexes, des 'recettes de cuisine' [335]», et une rencontre de personnes autour d'une même personnalité élitaire, comme lors des Salons bourgeois des XVIIIe et XIXe siècles. Posséder la « griffe » de l'art contemporain et l'afficher sur un vêtement permettrait de revendiquer une appartenance à une élite intellectuelle, témoignerait d'une adhésion aux valeurs dont elle dit être porteuse : ouverture d'esprit, certes, mais aussi exigence et réunion autour de références partagées. Cette 'marque' (aux deux sens du terme) est consacrée à la fin des années 1980, d'une part par l'augmentation exponentielle du nombre d'abonnés, mais aussi par une reconnaissance institutionnelle croissante, concrétisée par des échanges de visibilité et des garanties de distribution. Cette reconnaissance atteint son acmé lorsqu'*art press* remporte en 1987 le prix des revues de la FIAC, et en 1989 le prix Vasari[336] (voir volume 2 annexe 14 pour une photographie de cette médaille).

c. Premiers événements de célébration : les dix ans d'*art press* (1982) et le n°100 (1986)

Tout au long de son histoire, *art press* a produit une importante somme de documents autoréflexifs, publiés principalement à l'occasion de ses anniversaires ou ses numéros centenaires. L'ensemble de ces documents pourrait constituer un corpus en soi, dont l'étude spécifique révèlerait la spécificité des catégories de discours mobilisées, la récurrence ainsi que l'évolution des caractéristiques du périodique revendiqués au fil du temps. Malgré l'homogénéité de ces différents documents, nous les aborderons séparément, anniversaire par anniversaire, afin de respecter le caractère chronologique de notre argumentation.

En 1980, *Libération* consacre à *art press* un grand entretien publié sur deux numéros, le premier avec Jacques Henric, Guy Scarpetta et Catherine Millet ; le second avec Louis Dalmas.

334 Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, [1980], trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser / croiser », 2007.
335 Yves Citton, « Préface » in *Ibid.*, p. 20.
336 Ce prix avait été décerné l'année précédente à *Connaissance des arts.*

On y retrouve le même lexique que celui du premier éditorial de la revue, avec la mise en avant des valeurs d'inventivité, d'esprit contestataire et de défense des avant-gardes. Pour Guy Scarpetta, *art press* se distingue par son « rôle de tête chercheuse », sa capacité à aller sur des terrains inexplorés par les autres périodiques ; et son ambition interdisciplinaire, « le va-et-vient, le rapprochement entre des rubriques qui habituellement sont complètement étanches [337]». Très vite, c'est le terme d'engagement qui revient pour qualifier la démarche fondatrice animant ses rédacteurs : Catherine Millet affirme également « j'ai commencé mon travail de critique d'art d'une manière assez engagée sur ce qu'on appelait à l'époque l'art conceptuel [338]».

Art press se démontre capable de s'auto-décrire et de mettre en avant la stabilité de ses objectifs : informer, expliquer, « faire aimer [339] ». C'est d'abord l'exposition « Dix ans d'art en France » organisée à l'ARC[340] qui fournit à C. Millet le prétexte idéal pour lister les plus importants dossiers publiés sur des artistes français, démontrant déjà la capacité de la revue à former une anthologie de l'art actuel et à produire des listes, comme en témoignent également un grand nombre de supports publicitaires, proposant des listes de numéros par thèmes ou par artistes. Ce recours fréquent à un dispositif d'énumération semble empreint de la « poétique des listes » que théorise Umberto Eco, pour qui celles-ci « représentent à leur manière une forme, car elles confèrent de l'unité à un ensemble d'objets qui, bien que dissemblables, obéissent à une pression contextuelle, c'est-à-dire qu'ils sont apparentés par le fait d'être présents ou attendus tous dans le même lieu, ou par le fait de constituer le but d'un projet donné[341] ». Une telle poétique selon U. Eco, si elle se développe dans l'art médiéval, et plus encore à la Renaissance, marque de plus en plus profondément les médias : « La liste envahit aussi plusieurs aspects de la culture de masse, mais avec des intentions différentes de celles de l'art d'avant-garde [342]». Ce recours à la liste se pratique de plus en plus intensément dans la rhétorique auto-promotionnelle de la revue, passant par des figures tant lexicales (énumération, accumulation, anaphores), que visuelles (comme en témoigne la mosaïque du support publicitaire que nous reproduisons volume 2, annexe 15). La liste que pratique *art press* correspond à ce que U. Eco désigne comme une liste « figurative » (par opposition à la liste poétique), c'est à dire une liste qui se construit « comme une suggestion où la liste se poursuit hors-cadre[343] ». Le hors-*cadre*, ou le hors-*champ*, correspond ici à une incitation au lecteur à poursuivre cette liste, à se replonger dans les textes d'*art press* pour venir la compléter, l'améliorer, la poursuivre.

---

337 Guy Scarpetta in « Il n'y a plus d'avant-garde », propos des rédacteurs de la revue recueillis par J-L Hennig, C. Nadaud et J-P Thibaudat, *Libération*, vendredi 29 février 1980.
338 Catherine Millet in *Ibid.*
339 Fascicule promotionnel, 1980.
340 L'ARC, Animation Recherche Confrontation, était la section « contemporaine » du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
341 Umberto Eco, *Vertige de la liste*, trad. M. Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009, p. 115.
342 *Ibid.* p. 353.
343 « La lange imparfaite des images par Umberto Eco » – entretien avec Adeline Wrona & Frédéric Lambert, pp. 9-48 in Frédéric Lambert (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman*, Paris, INA, 2011, p. 43.

Ces dispositifs discursifs et visuels sont utilisés de manière ambitieuse à l'occasion du dixième anniversaire de la revue. Cette première célébration est éditoriale (un dossier de plusieurs articles rétrospectifs), et festive, par la programmation sur deux dates d'un festival de cinéma au Studio 43 ainsi que d'une exposition de manuscrits d'écrivains et d'affiches d'artistes à la librairie « L'arc en terre ». L'ambition de cette programmation cinématographique est de présenter des films en lien avec les centres d'intérêts de la revue, qui ont en commun leur caractère *expérimental*, et d'être appréciés respectivement par différents membres de la rédaction. C'est l'occasion pour *art press* de renouveler les partis pris annoncés dans le premier numéro, en reprenant le même procédé rhétorique de distinction :

> « Par sa vocation plurielle, *art press* se distingue des revues expérimentales, liées à un groupe d'avant-garde. […] Nous ne nous assimilons pas non plus à ces revues de pure réflexion, prenant leurs distances par rapport à l'actualité et qui sont déjà presque des livres […][344]».

Art press se constitue dès ses dix ans comme le promoteur de sa propre histoire et initie un regard autoréflexif. Pour autant, l'objectif n'est pas celui du bilan. Guy Scarpetta insiste sur ce point dans son article « Anniversaire, le cinéma d'*art press* [345]», qui présente le programme de films diffusés au cinéma Studio 43 pour cet anniversaire[346] : *«* Nous nous sentons beaucoup trop vivants, beaucoup trop 'en mouvement' pour éprouver vraiment l'envie de nous livrer au rituel du bilan. […]. Nous n'avons guère le goût des commémorations [347]». Pour autant, G. Scarpetta a recours à la prétérition, en disant tout ce qu'*art press* ne fera pas pour ce dixième anniversaire, et de fait l'énonce malgré tout : « Nous aurions pu montrer en quoi l'existence d'*art press* a changé quelque chose dans le panorama culturel européen […], nous aurions pu évoquer la somme de nos engagements […] les mutations de nos discours [348]». C. Millet insiste à cette occasion sur ce qui constitue à ses yeux le principal élément de constance de la revue : sa forme, sa maquette graphique : « J'ai toujours revendiqué cette permanence comme si la simplicité et la clarté de la mise en page reflétait notre attitude profonde face à l'actualité artistique, une attitude morale constante au delà des aléas du quotidien [349]». En dépit de cette constance revendiquée, C. Millet signale en même temps la capacité d'*art press* à évoluer, et s'adapter à son contexte : *«* J'aurais plutôt envie aujourd'hui de comprendre le parcours aléatoire

344 Éditorial n°85 (décembre 1982), non signé, non titré.
345 L'article publié n°64 (novembre 1982) est illustré par deux couvertures : celles du premier numéro, et de ce même n°64 (un portrait photographique de Laurie Anderson).
346 Programmation au Cinéma Studio 43 dans le 9e arrondissement de Paris, (du 24 au 29 novembre 1982) à raison de un à huit films par soir, avec des films d'artistes (Andy Warhol, Michael Snow, Simon Hantaï, Joseph Beuys), des courts-métrages de cinéastes (Wim Wenders, Jean-Luc Godard, Robert Bresson), quelques films majeurs de l'histoire du cinéma (comme *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov). Cette programmation a aussi inclut deux débats, l'un avec Philippe Sollers, Pierre Guyotat et Herbert Achternbusch ; l'autre avec l'équipe de la rédaction.
347 Éditorial n°85 (décembre 1982), non signé, non titré.
348 *Ibid.*
349 *Ibid.*

qui a suivi ces déclarations nettes et claires, les assauts qu'elle a subis au travers de l'actualité, des bouleversements de la pensée… et de la biographie de ceux qui contribuent à réaliser ce journal [350]».

À ce premier regard rétrospectif s'en ajoute un second, plus théorique : le n°100, publié en 1986. Ce numéro, qui se revendique comme un « numéro trampoline » choisit comme mode de célébration celui du questionnement, centré principalement sur la crise des avant-gardes et le postmodernisme, formulé dans un dossier au titre dialectique : « De la mort de l'art à la mode de l'art, et comment en sortir». C'est l'occasion pour la revue d'éviter l'écueil de la nostalgie (comme déjà souligné à l'occasion du dixième anniversaire), et de désigner les enjeux esthétiques et idéologiques de l'époque, et par là même, s'attribuer le rôle de boussole analytique dans un contexte caractérisé par une perte des repères :

> **«** *Art press* est une revue spécialisée dans une ère qui restera, pour l'Histoire, comme celle de l'explosion médiatique, *art press* est une revue combative dans un temps où les médias ont tendance à niveler les valeurs. C'est-à-dire qu'*art press* ne s'adresse pas à des consommateurs, mais à des amateurs[351] ».

Ce débat permet à *art press* de s'exposer à son lectorat comme une revue *réfléchie*, dont la lecture est nécessaire à la compréhension du monde culturel contemporain. Le débat se compose de plusieurs grandes thématiques. Par le croisement entre les médiums (le théâtre, la musique, le cinéma, la littérature, les arts visuels), ce sont deux grands axes qui sous-tendent la réflexion : le rapport aux médias de masse et à une économie faisant de plus en plus pression sur les formes émergentes d'art ; et les manières adéquates pour penser l'histoire de l'art, quand les catégories de modernité, d'avant-garde, deviennent obsolètes. Cette période est pour *art press* celle de l'accès à une certaine notoriété, qui se traduit par la multiplication d'invitations de ses contributeurs. La revue est régulièrement conviée à occuper son propre stand dans certaines foires artistiques, mais ces invitations prennent aussi d'autres formes.

C'est d'abord toute la rédaction qui est conviée par Martine Dufour à rédiger le deuxième numéro du périodique annuel *Le Narraté Libérateur* (pour une reproduction de la première page de ce journal, voir volume 2 annexe 16). Martine Dufour décrit elle-même le concept de la manière suivante : « *Le Narraté Libérateur* a un rédacteur en chef différent à chaque numéro. […] Je publierai 4 numéros par an. Mon action est le choix du rédacteur en chef, et ce choix seulement ». Dans cette édition, Catherine Millet propose un long article de réflexion sur les avant-gardes et la pertinence même de cette catégorie esthétique, pour mieux insister sur le rôle que joue *art press* à cet égard : « Têtue à l'heure du Petit Larousse de la peinture et des revues d'art épaisses comme des bottins, je continue de faire un magazine qui n'arrête pas de

[350] Catherine Millet, éditorial n°64, *op. cit.*
[351] Catherine Millet, éditorial n°100, sans titre, février 1986.

changer [352]». L'équipe de la revue est également invitée à Bordeaux pour animer le débat « L'art et les nationalismes », puis à Tarbes en 1983, où se tient du 28 avril au 31 mai, au Centre culturel du Parvis, une exposition réunissant dix-neuf artistes choisis par les rédacteurs du journal [353]. C'est l'occasion pour *art press* d'exposer, littéralement cette fois-ci, ses goûts artistiques. L'exposition fut également l'occasion d'un débat, dont la transcription, qui figure dans le n°70, est titrée, « Rupture, pas rupture ? ». C'est le concept de *crise* qui domine ce débat : crise des avant-gardes pour Catherine Francblin, crise de la sublimation pour Guy Scarpetta, de la jouissance dans l'expérience esthétique pour Jacques Henric. La finalité du débat est celle d'interroger ce qui a pu « changer » dans l'art moderne, et ce dont les goûts de la rédaction dont la sélection présentée témoigne peut être le « symptôme » en cette fin de XXe siècle.

Les années 1980 sont donc une période où *art press* déploie son image de marque et gagne en notoriété grâce à une diversification de ses activités. Ce faisant, c'est aussi la ligne éditoriale qui s'affine, toujours marquée par les mêmes thématiques, mais qui s'enrichit également d'autres horizons théoriques, et de nouvelles orientations esthétiques. Cet affinement de la ligne éditoriale et la diversification des contenus qui l'accompagne se traduisent dans les sommaires par le croisement entre un élitisme théorique et une ouverture au grand public : la revue traite en plus de sujets extra-artistiques, pour correspondre aux nouvelles ouvertures disciplinaires des sciences humaines et sociales.

B. Une ligne éditoriale marquée par une exigence théorique

Les années 1980 correspondent dans les pages d'*art press* à la poursuite de ce qui caractérise la revue depuis ses débuts, à savoir une très forte densité théorique, tant dans les références mobilisées dans ses articles critiques qu'à travers la place laissée aux philosophes.

1. Philosophie et psychanalyse pour une exigence théorique soutenue

a. La Nouvelle Philosophie : une Morale contre le spectre totalitaire

La publication de *L'Archipel du Goulag* (en 1974 pour la version française[354]) occasionne de vifs débats au sein de l'intelligentsia française, dont *art press* se fait l'écho à de multiples reprises. Dans son compte-rendu de lecture pour *art press* en 1976, le philosophe Roger Dadouin

[352] Catherine Millet, « À propos d'un carré noir » in *Le Narraté libérateur,* février 1980.
[353] Ces artistes sont : Art&Language, Bill Beckley, Vincent Bioulès, Christian Boltanski, Daniel Buren, Louis Cane, Luciano Castelli, Alain Jacquet, Joseph Kosuth, Lea Lublin, Mario Merz, Annette Messager, Bernard Pagès, Sarkis, Pat Steir, Richard Tuttle, Bernar Venet, Wolf Vostell.
[354] Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, Paris, Seuil, 1974.

souligne qu'avec ce livre, **«** Soljenitsyne met à vif les nerfs de l'Occident, qu'incommode dangereusement l'haleine fétide du Goulag[355] » et que sa lecture « offre les matériaux concrets et lisibles d'une stratégie de dissidence[356] ». C'est à compter de ce moment qu'*art press* devient autant revue de critique d'art que de débat d'idées. La réception de la pensée d'A. Soljenitsyne dénonçant les dérives répressives du gouvernement soviétique permet à la rédaction d'*art press* d'affirmer plus solidement sa posture contestataire. Le journal fait d'une génération de penseurs anti-communistes les chantres salvateurs de cette posture : les Nouveaux Philosophes. Bernard-Henri Lévy, Jean-Paul Dollé, André Glucksmann, Guy Lardeau et Christian Jambet[357] ont rapidement su trouver une place dans l'intelligentsia française grâce à leur rejet des figures d'autorité philosophique traditionnelles (poststructuraliste en premier lieu) et leur capacité à jouer de la visibilité médiatique, et télévisuelle en particulier[358]. Ce 'programme' est donné par Bernard-Henri Lévy lui-même, lorsqu'il explique dans l'un de ses premiers textes pour *art press* :

> « Voyez par exemple la polémique déclenchée par l'affaire dite des « Nouveaux Philosophes ». […] Ce qui a fait scandale c'est que pour la première fois depuis longtemps des intellectuels choisissaient de parler en leur nom et à la première personne ; qu'ils décidaient d'en finir avec la traditionnelle arrogance d'un discours politique, depuis 'les masses' recueilli, et aux 'masses' encore adressé ; qu'ils prenaient le parti de leur solitude, de leur misère, de leur impuissance, - qu'ils faisaient vertu de leur marginalité, de leur dissidence, de leur séparation[359]».

Avec le soutien donné aux Nouveaux Philosophes, *art press* s'éloigne définitivement de ses premières amours théoriques, affichant désormais un anticommunisme peu nuancé. Jacques Henric reconnaît en eux une « génération de philosophes qui, ces dernières années, bouleversèrent pas mal de consensus sur quoi reposaient idéologies et politiques, à droite comme à gauche[360] ». Les Nouveaux Philosophes développent une pensée articulée autour d'une poignée de concepts : le totalitarisme (*Les Maîtres Penseurs* d'André Glucksmann*, L'Idéologie française* de Bernard-Henri Lévy) la morale, les droits de l'Homme, la « Loi ». La première occurrence d'un texte consacré à l'un d'eux date de 1976, lorsque J. Henric propose un compte-rendu de lecture élogieux de *La Cuisinière et le Mangeur d'homme*[361], affirmant que son auteur, André Glucksmann, était « sensible à l'apparition du nouveau en Occident tout en ne

355 Roger Dadouin, compte-rendu de lecture, *art press* n°1, octobre 1976.
356 *Ibid.*
357 Dossier publié dans *Les Nouvelles littéraires* le 10 juin 1976, où ces jeunes auteurs (Jean-Paul Dollé, Bernard-Henri Lévy, Jean-Marie Benoist, Michel Guérin, Christian Jambet, Guy Lardeau, A. Leclerc, François Lévy et Philippe Roger) - se voient confier la tâche se d'entretenir avec leurs aînés : Roland Barthes, François Châtelet, Michel Serres, Claude Lévi-Strauss. Initialement, le titre du dossier devait être « du nouveau en philosophie », mais, par souci de dramatisation et sous le conseil de P. Guilbert, il deviendra « Les nouveaux philosophes ».
358 Bernard Pivot « Apostrophe » du 27 mai 1977 intitulée « Les Nouveaux Philosophes sont-ils de gauche ou de droite ? ». Sont présents sur le plateau de Bernard Pivot, Bernard-Henri Lévy, André Glucksmann, Maurice Clavel qui les soutient, et François Aubral et Xavier Delcourt qui sont leurs détracteurs. .
359 Bernard-Henri Lévy, « Le Stalinisme n'existe pas », n°13, décembre 1977.
360 Jacques Henric, « André Glucksmann, discours de la guerre », n°32, septembre 1979.
361 Jacques Henric, « La Cuisinière et le mangeur d'homme d'André Glucksmann, compte-rendu de lecture », n° 20, septembre-octobre 1975.

méconnaissant pas ce qui bougeait ailleurs», ce qui lui permet d'écrire un livre chargé « d'une saine colère [362] ». Cette promotion des ouvrages des Nouveaux Philosophes est quasi-systématique[363], l'ensemble de leurs publications faisant l'objet de comptes-rendus. Outre les comptes-rendus d'ouvrages, la mise en valeur des Nouveaux Philosophes passe également par des entretiens, ainsi que des articles de réflexions portant principalement sur deux thématiques : le sens du sacré, et la place de la morale en politique, avec une insistance particulière sur les mécanismes du totalitarisme. Bernard-Henri Lévy est celui à qui la parole est le plus souvent donnée, et celui par qui l'anticommunisme s'exprime avec le plus de virulence, lorsqu'il constate :

> « Il y a du stalinisme encore, même si débonnaire et souriant, dans notre intelligentsia socialiste, quand elle soumet au jeu des poids et mesures politiques la leçon de Soljenitsyne, et ses récentes prises de positions : toujours la même rengaine des 'bons' et des 'mauvais' morts, des causes 'correctes' et 'incorrectes', des dissidents 'de droite' et des dissidents 'de gauche'. Nous vivons encore souvent, en 1977, à l'heure des procès de Moscou[364] ».

Dans ce texte, l'auteur s'en prend à la fois aux « marxistes new look », aux « idéologues-chic du Parti Communiste » compare Régis Debray à un « suiveur », et assimile marxisme et stalinisme au point d'en faire l' « ultime pensée d'ordre du siècle, machine à exclure et à ensanglanter le monde[365] ». Il poursuit encore cette réflexion dans son ouvrage *L'Idéologie française*, que Jacques Henric décrit comme salvateur :

> « On a longtemps cru chez nous qu'il y avait deux placards où chacun avait planqué ses cadavres, la droite et la gauche, les vichyssois et les staliniens. Lévy, avec son nouveau livre, prouve qu'il n'y a qu'un seul placard et que les victimes qui s'y trouvent ont toutes eu un bourreau commun : l'idéologie française[366] »

La promotion des Nouveaux Philosophes dans *art press* se comprend parallèlement aux engagements anticommunistes de la rédaction (Jacques Henric et Guy Scarpetta en particulier). En effet, on peut lire dans un éditorial non signé qu'il « y a toujours dans le gouvernement français quatre ministres complices des assassins » et qu'en Pologne « le marxisme est du côté des militaires et des bourreaux [tandis que] le christianisme, lui, est du côté du peuple et des victimes [367]». Cette critique est à comprendre dans le contexte politique de l'époque, où de nombreux pays de l'ex-URSS connaissent une grave crise politique, notamment en Roumanie où la politique de Ceaușescu se durcit, ou en Pologne, où la loi martiale est déclarée en 1982.

C'est ce contexte d'un basculement des gouvernements communistes vers une politique de plus en plus totalitaire qui permet à Jacques Henric d'affirmer : « Nous [art press] sommes

---

362 *Ibid.*
363 Exception : critique négative de l'ouvrage de Guy Lardeau, *La mort de Staline,* qualifiée de « bouffonnerie ».
364 Bernard-Henri Lévy, « Le Stalinisme n'existe pas », n°13, décembre 1977.
365 *Ibid.*
366 Jacques Henric « Bernard-Henri Lévy et le fascisme à la française », n°45 — à propos de l'ouvrage *L'idéologie française,* Paris, Grasset, 1981.
367 « La théologie, une idée neuve », éditorial non signé, n°55, janvier 1982.

anti-communistes aujourd'hui comme hier nous aurions été antifascistes, antifranquistes, anticolonialistes [368]». Ces prises de position ne se feront d'ailleurs pas sans certaines représailles. Le numéro proposant le dossier spécial « Stalinisme toujours vivant ? [369]» est retiré de la vente dans la librairie parisienne « La Répétition », d'obédience communiste, ce que la rédaction analyse comme de la censure : « Voilà donc vérifiée, dans la pratique, la conception que le PC se fait de la liberté d'expression[370] » ; dans les mêmes temps, les bureaux de la rédaction sont vandalisés en 1977, occasion de plus pour *art press* de se placer en position dénonciatrice : « Dans les milieux intellectuels et artistiques, un certain type de complaisance envers le terrorisme » dont « l'agression contre *api* n'est rien d'autre, pour nous, que le passage à l'acte[371] ».

Dans cette promotion, *art press* laisse libre cours à un travers largement reproché aux Nouveaux Philosophes : celui d'une langue inutilement jargonnante. Gilles Deleuze leur reprochait de « procéder par gros concepts, aussi gros que des dents creuses [372]», n'apportant d'autre nouveauté que celle d'introduire en France un « marketing littéraire ou philosophique, au lieu de faire une école [373]». François Cusset analyse l'ambition des Nouveaux Philosophes comme celle d'une mainmise sur l'ensemble de l'intelligentsia, allant jusqu'à parler d'une « opération [qui] s'apparente à une mise au pas du champ intellectuel[374] ». Quant à Felix Guattari, il voit dans leurs textes une « *opération de promotion collective* » dans laquelle « on lance le thème du prophète intellectuel pataugeant dans sa propre déchéance [375]».

Dans cette période, par métonymie, on fait le même reproche à *art press* qu'aux Nouveaux Philosophes : de stigmatiser excessivement les idéaux communistes au point de faire des amalgames douteux. En témoigne ce courrier adressé à la rédaction :

> « J'ai de plus en plus l'impression d'être abonné à une revue chiraquienne tant votre anticommunisme hystérique s'étale de manière obsessionnelle dans vos pages ! […] Question : *art press*, est-ce AUSSI ou AVANT TOUT une revue d'art ? Abonné à *art press* depuis le tout début […] je vous dis franchement que je commence à en avoir ras la tartine de vos attitudes partiales et partielles[376] ».

---

[368] N°57 (mars 1982), réponse à un courrier de lecteur.
[369] Ce dossier propose les articles suivants : « Le stalinisme n'existe pas », par Bernard-Henri Lévy ; « Stalinisme et langage » réponses de Jean-Louis Houdebine à des questions de J. Henric et Guy Scarpetta ; « Stalinisme et culture, petite anthologie » ; « Réalisme socialiste en France : chronologie ».
[370] Non signé, rubrique « Actualité », n°14, janvier 1978.
[371] Guy Scarpetta, « À propos d'un passage à l'acte », n°13, décembre 1977 (rubrique « actualité »).
[372] Gilles Deleuze, « À propos des nouveaux philosophes », entretien publié comme supplément au numéro 24 (mai 77) de la revue *Minuit*, en ligne : http://1libertaire.free.fr/Deleuze03.html (dernière consultation le 18 février 2019). Entretien daté du 5 juin 1977.
[373] *Ibid.*
[374] François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La découverte, 2003, p. 325.
[375] Felix Guattari, *Les Années d'hiver, 1981—1985*, *op. cit.*, p. 30-31.
[376] Courrier de lecteur, publié n°57, mars 1982.

Nonobstant, la promotion de la Nouvelle Philosophie permet à *art press* de revendiquer son appartenance à une nouvelle génération, porteuse de ses propres idéaux et de sa propre vision de monde, et promise à éviter les erreurs ses aînés : celles de tomber dans des mécanismes réactionnaires. On le voit notamment dans un texte où Catherine Millet oppose frontalement Régis Debray et Bernard-Henri Lévy, pour en faire chacun les épigones de deux époques. Le premier est dépeint comme un « intellectuel crispé », l'autre, un intellectuel capable de « renoncer à l'attitude masochiste par rapport aux grands médias et [de] décide[r] de reconquérir un peu de maîtrise [377]». Les engagements d'*art press* en faveur de la Nouvelle Philosophie expliquent ainsi un certain rejet à l'égard de tout un autre pan de la philosophie, en particulier les philosophes d'obédience postmarxistes. Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, ou les membres de « Socialisme et Barbarie » sont souvent occultés, ou sont mentionnés pour être moqués. Le paradoxe mérite d'être souligné : alors même que la revue défend les avant-gardes américaines, elle délaisse tout un pan de l'activité philosophique française, qui précisément connaît alors aux États-Unis une importante notoriété. François Cusset insiste sur cet écart : « Pendant qu'à la suite des États-Unis le reste du champ intellectuel mondial incorporait peu à peu les perspectives lacano-derridiennes et foucaldo-deleuziennes […] le paysage intellectuel français tourne obstinément dos au monde[378] ». Notons que cette forte valorisation de la part d'*art press* et d'autres titres de presse a été raillée, notament par *L'Événement du jeudi*, qui publie non sans humour une adaptation de la « carte du Tendre » de l'époque médiévale pour y situer les soutiens apportés à Bernard-Henri Lévy et consorts. Comme on peut le voir sur cette carte (volume 2, annexe 17), *art press* est situé dans la région des « grands services » au même titre que *Le Figaro* ou *Le Nouvel Observateur*.

En dépit de cette forte présence, la Nouvelle Philosophie n'aura guère de postérité en tant que groupe. Seul Bernard-Henri Lévy restera présent dans les pages d'*art press*, et ce jusque très récemment[379]. Une fois la parenthèse refermée, *art press* tentera par la même occasion de sortir de ce jargon qu'on lui reproche souvent, tout en en profitant pour gommer progressivement des positions politiques trop clairement énoncées : la fin de cette parenthèse sera aussi pour la revue l'entrée dans une période plus lisse dans ses opinions, toujours dans la volonté d'asseoir sa notoriété tout en continuant d'étendre le plus possible son lectorat et de confirmer son image de périodique artistique éclectique.

---

377 Catherine Millet, éditorial (non titré), n°17, avril 1978.

378 François Cusset, *French Theory*, *op. cit.*, p. 323.

379 La « Nouvelle Philosophie » n'est déjà plus nommée en tant que telle après le n°44, et de ses protagonistes, seul B-H. Lévy restera encore actif dans les pages d'*art press*, mais pour d'autres sujets : un questionnement sur « l'intellectuel » et son rôle dans la société (entretien de Guy Scarpetta avec Alain Finkelkraut et Bernard-Henri Lévy, à l'occasion de la parution de leurs ouvrages respectifs *Défaite de la pensée* et *Éloge des intellectuels*. Ils y discutent notamment du « droit de l'intellectuel à ne *pas* s'engager ». Sa dernière apparition dans la revue était un entretien avec Catherine Millet en 2013 (n°402) pour évoquer le commissariat de son exposition : « Les aventures de la vérité », Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 29 juin-11 novembre 2013.

b. Le vocabulaire de la psychanalyse : conquête lexicale de la critique d'art[380]

Outre la Nouvelle Philosophie, *art press* s'arme durant cette période d'un bagage théorique important, qui lui permet de déployer une critique d'art forte de références et de concepts, à commencer par des concepts psychanalytiques. Les dossiers consacrés à la psychanalyse, qui étaient déjà présents dans les premières années de publication[381], sont nombreux : « folie et psychanalyse [382] », « théâtre et psychiatrie infantile [383] » ; « psychanalyse et théâtre [384] » ; « psychanalyse et musique[385] », « l'art et la psychanalyse[386] ». La psychanalyse dans *art press* est d'abord une histoire de rencontres et d'amitié, en particulier celle nouée par la rédaction avec le philosophe italien et spécialiste de la psychanalyse Armando Verdiglione. Proche des membres de *Tel Quel* et des Nouveaux Philosophes, ses ouvrages sont fréquemment commentés, et il donne à la revue des entretiens[387].

Catherine Millet se souvient de lui comme quelqu'un « de gentil et mystérieux, dans le mélange des genres[388] », qui dans son passé aurait effectué une peine de prison, ce qui n'est pas pour déplaire, accordant ainsi à la rédaction une forme de caution rebelle. Outre ces relations directes de proximité, c'est le recours aux textes et aux concepts de la psychanalyse —de Jacques Lacan[389] en particulier — qui permet d'éclairer d'une nouvelle manière la critique d'art. Le *Séminaire* permet à Bernard Lamarche-Vadel d'analyser la peinture de Marc Devade[390], à François Wahl de parler de l'abstraction américaine[391], à Severo Sarduy de problématiser le rapport du peintre à son modèle[392]. Catherine Francblin se souvient ainsi que :

> « À l'époque, pour défendre les avant gardes, on ne pouvait pas justifier nos choix artistiques sans passer par une forme de théorisation. Comme on sait, les années 1970 ont été fertiles en débats idéologiques. Pour ma part, j'avais fais des études de lettres, pas d'histoire de l'art. Pour affirmer nos choix idéologiques, nous cherchions à nous appuyer sur des savoirs. On s'efforçait de fonder notre discours à partir d'un background où se mêlaient l'histoire de l'art, les approches de la littérature par les gens de *Tel Quel*, la psychanalyse, le structuralisme, etc.[393] ».

---

380 Pour cette formule, nous détournons le titre de l'article de Christian Delacampagne « Freud et la conquête psychanalytique de l'art » (n°24, janvier 1979).
381 Catherine Francblin, « Colloque de Milan, de l'art, des bords », n°25, février 1979 ; « Dissidence de l'inconscient et pouvoirs, N°17, avril 1978) ; « Colloque de Milan - de la violence », n°23, décembre 1978.
382 n°3, mai-juin 1976.
383 Philippe Du Vignal, « Théâtre et psychiatrie infantile : entretien avec Georges Bonnaud», n°16, mars 1978.
384 Dossier « Psychanalyse et théâtre » avec les articles de Daniel Sibony (« *Hamlet,* effet d'écritures dans l'écriture », et de Daniel Mesguish (« Le *Hamlet* de Shakespeare »).
385 L'article de Sigmund Pfeifer « Psychanalyse et musique » est publié n° 5, été 1973.
386 N°24, janvier 1979.
387 Catherine Francblin, « Entretien avec Armando Verdiglione », n°14, janvier 1978 ; Jacques Henric, « Entretien : Armando Verdiglione, de l'intellectuel » n°29, juin 1979 ; Jacques Henric, « Entretien avec Armando Verdiglione : il n'y a plus de psychanalystes » n°46, mars 1981.
388 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 59.
389 Jacques-Henri Miller, « À propos des 4 concepts fondamentaux de la psychanalyse », n°5, mars 1977 ; bonnes feuilles du volume « LE moi dans la théorie et dans la technique de la psychanalyse », n°12, novembre 1977.
390 Bernard Lamarche-Vadel, « Marc Devade, violence feutrée et attention flottante », n°18, mai 1978.
391 François Wahl, « Pour une technique de l'incongruité », n°20, été 1978.
392 Severo Sarduy, « La vengeance du modèle », n°4 (été 1976) et « *La Doublure*, bonnes feuilles », n°55 janvier 1982.
393 Catherine Francblin dans le débat « 40 ans d'*art press*, trois générations de critiques », n°400, mai 2013.

Ce sont ainsi des concepts psychanalytiques qui viennent enrichir la langue du critique d'art. Le *symptôme* permet de subsumer l'histoire des avant-garde : « je me demande si toute l'avant-garde depuis le début ne tourne pas autour […] de cette question-là : le travesti. Le symptôme sexuel est bien là[394] ». Pierre Daix décrit le Réalisme soviétique comme procédant par « *lapsus*, inconscient laborieux de la forme affleurant en irradiation incidente de la couleur [395]». Le refoulé est mobilisé aussi bien par Jacques Henric pour converser avec Julia Kristeva[396], que par C. Millet pour caractériser la mise sous silence de la religion dans la société (« Notre société a refoulé un certain nombre de choses, notamment le phénomène religieux [397]») ou pour évoquer un *retour* du refoulé afin de désigner le processus de la modernité picturale (« Nous revient en retour du refoulé, à travers les États-Unis, tout ce que l'Europe fasciste et stalinienne des années 40 avait exclu, et qui constitue la modernité [398]»).

La présence de la psychanalyse se comprend aussi par une volonté de la part de Catherine Millet de densifier le contenu théorique de la revue, pour forger une identité élitiste, bien que cette manière fut, elle le concède ultérieurement, quelque peu maladroite :

> « Ces lectures sémiologiques ou psychanalytiques ont durablement imprégné notre manière d'écrire. Nous leur avons emprunté un vocabulaire qui ne facilitait pas toujours la lecture des articles, d'autant que nous faisions cela en amateurs — en tout cas moi et quelques autres[399] ».

La grille de lecture psychanalytique permet surtout d'intégrer la critique d'art dans une pensée plus générale, par l'usage de laquelle *art press* se fait non seulement journal de théorie sur l'art, mais aussi outil d'analyse pour le fait social, qui intègre l'art moderne dans un contexte plus global, en le mettant en relation avec les autres disciplines et les autres écoles de pensée qui lui sont contemporains.

2. Nouvelles rubriques, nouvelles thématiques : une langue adoucie

a. Diversification des rubriques et des contenus : l'interdisciplinarité se confirme

Progressivement, *art press* met en place une ligne éditoriale marquée par un double intérêt : la défense les avant-gardes du début du XXe siècle (le Dadaïsme, le Futurisme, le Suprématisme), et des dossiers thématiques qui abordent conjointement œuvres d'art et

394 Transcription du débat *art press* à Tarbes, « Rupture pas rupture ? » n°70, mai 1983.
395 Pierre Daix, « Les pays de l'est, les avant-gardes et le réalisme socialiste », n°20, septembre-octobre 1975.
396 Jacques Henric « Entretien avec J. Kristeva », n°2, mars-avril 1976.
397 Catherine Millet, intervention dans le débat « Rupture pas rupture ? », à l'occasion de l'exposition « *art press* à Tarbes », transcription n°70, mai 1983.
398 Non signé, « Résister à l'archaïsme », octobre 1977.
399 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 54.

phénomènes de société. L'identité d'*art press* se construit dans les années 1980 dans une articulation entre critique d'art, engagement politique et ouverture à l'international :

> « Cette conscience élargie, née sur fond des grandes remises en causes idéologiques des années 1960 et 1970, a finalement produit un ovni, ni strictement un magazine d'art, ni une pure revue d'idées, certainement pas un organe engagé, mais presque une aporie : un lieu extrêmement ouvert, où beaucoup d'artistes ont vu paraître le premier écrit sur leur travail, où plusieurs générations de critiques ont fait leurs débuts, mais lieu toutefois suffisamment identifié pour qu'on soit sûr d'y trouver, ou de se sentir autorisé d'y proposer, des articles et des dossiers spécifiques qui ne trouveraient sans doute pas leur place ailleurs[400] ».

À partir de sa reparution en 1980, suite au conflit avec L. Dalmas, *art press* diversifie ses rubriques comme ses signatures, orientant de plus en plus sa ligne éditoriale dans une perspective interdisciplinaire : « Ça ne peut pas ne pas vous avoir sauté aux yeux, *art press* int., depuis quelques numéros (nouvelle formule, nouvelle rubrique, noms nouveaux) prend l'air». Le journal cherche à diversifier ses activités en élargissant le spectre de ses contenus. À partir du n°12, on trouve la rubrique « inter a-p-i », qui témoigne de l'envie de se présenter comme un carrefour, comme l'épicentre de l'actualité artistique et culturelle de son époque : « Nous avons pensé qu'une rubrique de petites annonces serait utile à nos lecteurs. Voici donc « inter a-p-i », qui, espérons-le, deviendra rapidement l'indispensable lieu de rencontre des offres et demandes les plus variées[401] ».

Cette diversification de la ligne éditoriale passe également par la publication de plus en plus fréquente de dossiers spéciaux portant sur des régions du monde (« Les avant-gardes en Espagne », n°23 ; dossier Italie n°37 ; « La peinture en Allemagne, les confusions de la critique » n°57 ; « En Pologne, les jeux ne sont pas faits », n°71, « Vienne mode d'emploi », n°99), sur des disciplines (littérature[402], philosophie[403]), ou sur des médiums spécifiques (cinéma[404], photographie[405], art vidéo[406]). L'objectif est celui d'être au plus près de la création dans ses diverses manifestations, de chercher à enregistrer les mutations au fur et à mesure qu'elles ont lieu, pour s'en faire le *document* : cette identité d'*art press*, qui se fait archive du contemporain, est littéralement exprimée en 1981 : « En 1440 nous aurions fait un numéro spécial sur Gutenberg. En 1981 un spécial vidéo s'imposait pour entreprendre ce que Nam June Paik appelle

[400] Catherine Millet (dir.), *Art press, l'album*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012, p. 8.
[401] Non signé, éditorial, n°12 (novembre 1977).
[402] Numéro spécial littérature n°10, septembre 1977, avec des textes (entre autres) de Samuel Beckett, Pierre Guyotat, Jacques Henric, Maurice Roche, Alain Robbe-Grillet, Severo Sarduy, Guy Scarpetta, Philippe Sollers.
[403] N° spécial philosophie n°20, septembre-octobre 1975; dossier science et épistémologie n°31, septembre 1979.
[404] Ce dossier publié n°25 contient plusieurs articles consacrés à Michael Snow ainsi qu'un entretien avec Gérard Courant.
[405] Le dossier « Photographie » publié n°21 (octobre 1978) et coordonné par Carole Nagaar comprend notamment les articles « Les premiers photomontages » par Danièle Boone, « Les archives de la fondation Kahn » ; « La photographique truquée » par W. Grochowki.
[406] Dossier publié n°47 (avril 1981) — avec des articles consacrés à des artistes vidéastes : Dan Graham, Nam June Paik, Wolf Vostell.

"l'archéologie du présent"[407] ». Cette archéologie du présent est inspirée par le travail pionnier de l'artiste dans ses manipulations des tubes cathodiques.

De plus, *art press* cherche à se donner une image plus accessible, par exemple en proposant des rubriques « jeux » tournant autour de l'actualité artistique ; mais cette tentative sera finalement peu fructueuse, puisque l'on en trouve seulement deux occurrences : un dossier été 1977 « *art press* on the beach[408] » et en 1981 un jeu « Qui a dit quoi[409] ». Si ces rubriques sont amusantes et démontrent une prise de distance avec le sérieux habituel de la revue, le fait qu'elles n'aient pas été prolongées montre que le journal n'a pas souhaité poursuivre dans cette veine ludique, que l'on pourrait aussi qualifier de « kitsch », dans une dialectique avec l'orientation prioritaire : l'avant-garde.

b. De l'avant-garde, et du kitsch aussi

Clement Greenberg, dans son article de 1939 « Avant-garde and kitsch », introduisait déjà une réflexion sur l'identité plurielle de la culture, dans un contexte historique où les médias « de masse » complexifient d'une nouvelle manière les rapports hiérarchiques entre différentes productions culturelles, en facilitant et en diversifiant l'accès de « tous » à la culture. Il constate ainsi : « Une seule et même civilisation produit simultanément deux choses aussi différentes qu'un poème de T. S. Eliott et une chanson de Tin Pan Alley, ou un tableau de Braque et la couverture du *Saturday Evening Post*. Ces quatre exemples sont d'ordre culturel, et font manifestement partie de la même culture, car ils sont produits dans la même société[410] ». Sa thèse dans cet article consiste à démontrer que si la culture englobe des manifestations de plus en plus variées, il n'en est pas moins nécessaire de garder en tête une hiérarchie, une distinction qui s'opère selon lui entre l'avant-garde d'un côté, le kitsch de l'autre. Sa définition de l'avant-garde comme du kitsch repose largement sur le concept d'industrie culturelle (rendue synonyme de culture de masse) pensé par l'École de Francfort, en particulier dans le chapitre éponyme de Theodor Adorno et Max Horkheimer dans leur ouvrage *La Dialectique de la raison*[411]. Bien que ce texte, par la définition de la culture comme des médias qu'il en propose soit daté, il n'en reste pas moins essentiel pour notre démonstration. En effet penser cette dialectique de l'avant-garde

[407] Éditorial (non titré, non signé), n°47, avril 1981.
[408] Pages de jeux « *art press* on the beach », n°10, été 1977.
[409] Page de jeu « Qui a dit quoi », n°46, mars 1981.
[410] Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch », pp. 3-21 in *Art and Culture, critical essays,* Boston, Beacon Press, 1961, p. 3. Citation originale : « One and the same civilization produces simultaneously two such different things as a poem by T. S. Eliot and a Tin Pan Alley song, or a painting by Braque and a *Saturday Evening Post* cover. All four are on the order of culture, and ostensibly, parts of the same culture and products of the same society» — Notre traduction.
[411] Theodor Adorno & Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* [1944], É. Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « DL », 1974.

et du kitsch, de différents régimes de valeur culturelle nous permet d'éclairer la variété les choix éditoriaux opérés par *art press* dans cette période.

Dans le premier éditorial de la nouvelle série, en 1976, Catherine Millet renouvelle l'objectif qu'elle se fixe pour le journal, celui d'aborder « L'éventail de thèmes le plus large, le point de vue le plus aigu [pour] une revue qui se veut à la fois spécialisée et touche-à-tout, ouverte et critique ». Cet éditorial fonctionne sur une trame qui consiste à mettre en tension différents régimes de valeurs culturelles : le cinéma d'art et d'essai / le cinéma hollywoodien ; la musique classique (Pierre Boulez) / The Rolling Stones ou David Bowie ; la presse militante / la presse magazine à large tirage), pour mieux affirmer que « tout ce qui est neuf aujourd'hui se transporte d'un bout à l'autre des domaines traditionnels sans s'y confondre[412] ». Et dans ce même numéro, un article de Patrick Eudeline confronte les textes de Jean-Paul Sartre avec les chansons de Johnny Halliday[413]. *Art press,* en mettant en place ces couples d'opposition, cherche autant à marquer une distinction (il ne s'agit pas de dire que toutes ces productions sont du même ordre), qu'à affirmer son goût pour *toutes* ces formes d'expression. Ce positionnement est répété en exergue du dossier « Identités culturelles », où Catherine Millet explique : « L'opposition culture savante / culture populaire fait aujourd'hui partie de ces topos sur le bien-fondé desquels on ne s'interroge même plus [414] », considérant la culture savante comme assimilée à la tradition, et à l'écrit, là où la culture populaire serait davantage associée à l'oralité ; mais dans cette distinction, « l'une n'est pas plus importante que l'autre, il y a un jeu d'influences de l'une sur l'autre qui est très bénéfique [415]».

Dans le journal, cette mise en tension de plusieurs régimes de valeurs culturelles se traduit par la mise en place de nouvelles rubriques. Ces rubriques apportent à la ligne éditoriale une richesse supplémentaire, pour à la fois maintenir une exigence intellectuelle et s'ouvrir à un lectorat plus diversifié (du moins dans l'intention). On trouve en fin de numéro une rubrique au ton pédagogique : les « Fiches-artistes » ou « Fiches-musées », objets détachables qui se présentent comme de petits outils éducatifs qui peuvent se collectionner[416].

Cette stratégie se traduit très vite dans le choix des articles et des dossiers. Au début des années 1980, la revue propose ainsi des sujets qui semblent suivre la devise « sexe, drogue et rock'n'roll ». On trouve par exemple des articles consacrés à la pornographie (voir chapitre précédent), à la drogue (dossier n°7, avec notamment un article de Bryon Gysin, qui détaille ses expérimentations avec différents psychotropes) ou aux musiques actuelles (des articles sont consacrés au jazz[417], au rock[418], à la pop[419]).

412 Catherine Millet, « Éditorial » n°1, février 1976.
413 Patrick Eudeline, « Le rock'n'roll, rêve de fer d'une génération perdue », n°1, février 1976.
414 Guy Lardeau, « Georges Duby, culture 'populaire' et fausse mémoire. Entretien », n°26, mars 1979.
415 Catherine Millet, « Entretien : Luc Ferrari, cultures savantes et cultures populaires » in *Ibid.*
416 Nous détaillerons le contenu de cette rubrique dans le premier chapitre de notre deuxième partie.
417 Pierre Sterckx « Les transports du jazz », n°6, novembre décembre 1976.

La volonté d'apporter un regard critique sur les médias de masse, et de la télévision en particulier, se met en place dans cette période. Faisant la promotion des Nouveaux Philosophes, il est logique qu'*art press* s'intéresse à ce mode de diffusion, puisque ces derniers ont justement gagné en notoriété grâce à la télévision, et à l'émission de Bernard Pivot « Apostrophes » en particulier. Philippe Muray y consacre le premier article de ce qui deviendra une rubrique entièrement dédiée à la télévision[420]. Dans cet article « Culture et politique à la télévision [421]», il analyse le dispositif d' « Apostrophe » et éclaire cette émission à la lumière de deux sources théoriques : celle des « appareils idéologiques d'état » de Louis Althusser, et celle de la « pensée spectrale » proposée par Régis Debray.

Plusieurs dossiers sont consacrés à la télévision, la figure tutélaire pour réfléchir à ce médium étant celle de Marshall McLuhan. On trouve une interview de ce dernier (« Marshall McLuhan : Marx à Hollywood », n°2), puis un long article de Jean Marabini consacré à sa pensée, dans un dossier spécial télévision (qui propose aussi un portrait de Bernard Pivot, et un article de Jean-Louis Guillaud intitulé « La télévision initiatrice »). Il y est affirmé dès l'éditorial : *«* Il n'était pas question d'entreprendre une énorme et puissante sociologie de la télévision qui, de toute façon, n'aurait pas été dans nos cordes ». Il s'agit plutôt de dépasser les idées reçues à propos de la diffusion de masse, « et si de leur côté les médias, moins grandes bêtes aveugles qu'on ne l'imaginait, n'avaient pas fini par percevoir et enregistrer quelque chose du monde des puristes et des esthètes ?[422]». Ce même éditorial permet à C. Millet de conclure, malgré tout, en rétablissant la distinction entre médias de masse et élitistes entre lesquels se tient un « décalage irréductible » qui mène au positionnement suivant :

> « Il ne faut pas, dans ses critiques, manquer d'ambition. C'est aux supports spécialisés, c'est connu, de plus en plus nombreux —, s'adressant à 30.000 lecteurs super-motivés, à chatouiller et à interpeller les médias qui répondent à des millions de spectateurs louvoyant et glanant… C'est ce que nous venons de commencer [423]».

Louis Dalmas réitère cette prise de parti et en fait une ligne de conduite dans son court texte ouvrant le n°19 (1978) : « Il ne faut pas craindre de dire certaines choses » : « Une revue comme api ne peut être réservée aux initiés. Elle interpelle des gens informés, mais aussi des gens s'informant. C'est-à-dire qu'elle doit faire un effort pour écarter le snobisme du verbe, le clin

---

418 Patrick Eudeline « Le Rock'n'Roll, rêve de fer d'une génération perdue », n°1 ; Patrick Amine, « Sex & drugs & rock'n'roll » n°59, mai 1982 ; Gilles Cornec, « Rock necrophilopolis » n°82, juin 1984.
419 Dossier « *American connection* », n°1 ; « Laurie Anderson, un être humain dans un monde électronique », n°64, novembre 1982 ; « Les actualités de la pop music », n°2, février 1976.
420 Cette rubrique, poursuivie pendant plusieurs reprises, sera ensuite reprise par Jean-Paul Fargier.
421 Philippe Muray, « Culture et politique à la télévision », n° 65, décembre 1982.
422 *Ibid.*
423 Catherine Millet, éditorial (sans titre), n°17, avril 1978.

d'œil aux compères, et l'étalage d'une érudition par trop spécialisée[424]».Toutefois, *art press* a bien conscience de s'adresser à une élite.

La volonté de traiter des sujets 'pop' et de s'adresser à un public de plus en plus large est donc contrebalancée par le sujet qui reste le cœur de la ligne éditoriale du journal, à savoir les avant-gardes artistiques et littéraires, cette période étant précisément marquée par une crise, où les penseurs se confrontent à la nécessité de recourir à de nouvelles catégories de pensée et de nouveaux modèles de représentation, dans un contexte de perte de repères généralisé : le postmodernisme.

3. Crise des avant-gardes : comment penser l'après de la modernité ?

a. La « crise des avant-gardes » : rupture dans une tradition de la rupture

Si les avant-gardes ont été l'expression artistique de la modernité et ont constitué l'un de ses principaux mythes, les années 1980 marquent une fracture, tant du point de vue artistique qu'épistémologique. François Cusset constate dans son ouvrage *La Décennie, le grand cauchemar des années 1980* que « L'inversion des principes de l'avant-garde est l'une des caractéristiques de la décennie 1980 [425]». Le terme de *crise* désigne alors moins une volonté collective d'émancipation et de renversement que le constat solipsiste d'un désœuvrement, d'un mal de vivre.

Le constat d'un dépassement, d'un épuisement de la modernité se formule de plusieurs manières, trouvant en la chute du mur de Berlin un événement paroxystique qui corrobore cette remise en question. Plusieurs éléments viennent attester de cette fissure, chez les artistes d'abord (Hervé Fischer propose en 1981 la performance « Je déclare que l'histoire de l'art est terminée », Victor Burgin publie en 1986 le texte *The End of Art Theory*[426]). Chez les théoriciens, plusieurs ouvrages au titre similaire, mobilisant le champ lexical d'une « fin » de la modernité et /ou de l'histoire de l'art, sont publiés en moins de vingt ans : *L'histoire de l'art est terminée* (Hans Belting, 1980[427]), *The De-Defenition of art* (Harold Rosenberg, 1983[428]*), After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History* [Arthur Danto, 1997[429]], *Farewell to an Idea* [TJ Clark, 1999]. Dans ce dernier ouvrage, Clark affirme que « Le modernisme, c'est notre antiquité, nous en

[424] Ce texte a une vocation de dissidence vis-à-vis des prises de positions répétées dans la revue en faveur des Nouveaux Philosophes.
[425] François Cusset, *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*, [2006], Paris, La Découverte, coll. « poche », 2008, p. 315.
[426] Victor Burgin, *The End of Art Theory : Criticism and Postmodernism*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1986.
[427] Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, [conférence donnée en 1980] trad. J-F Poirier et Y. Michaud, Paris, Gallimard, 2007.
[428] Harold Rosenberg, *The De-definition of art*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
[429] Arthur Danto, *Après la fin de l'art,* trad. C. Harry-Schaeffer, Pars, Seuil, coll. « Poétique », 1996.

parlons déjà comme quelque chose de passé[430] ». Bien que restant flou et prenant un sens différent selon les auteurs qui l'emploient, le terme de postmodernisme désigne *a minima* une « remise en cause de la modernité elle-même − le terme modernité [étant] compris ici comme impératif d'adhésion à son époque et à ses valeurs)[431]». De même que l'art moderne a constitué une rupture avec l'académisme et le « classique », l'idée d'une fin de la modernité s'installe.

Les années 1980 sont ainsi marquées pour *art press* par un paradoxe qui contraint le journal à infléchir sa ligne éditoriale : la revue s'est fondée sur un paradigme, celui des avant-gardes, qui est désormais est en plein effondrement. Déjà en 1972, Catherine Millet participe au dossier « Une avant-garde massacrée » pour *L'art vivant*[432], et en 1980, Guy Scarpetta observe que « s'il y a bien une chose qu'on a enregistré dans les années 1970, c'est la crise de la notion d'avant-garde [433]». La remise en question des avant-gardes par la revue est avant tout d'ordre idéologique, tant ce concept implique, selon C. Millet, une appréhension linéaire de l'art inhérente au marxisme, précisément rejeté par la revue depuis la fin des années 1970. En se souvenant de cette transition, pour l'art comme pour la revue, qu'a constitué le postmodernisme à partir du début des années 1980, C. Millet revient sur la difficulté qu'a pu avoir *art press* à traiter de la crise des avant-gardes, alors même que la revue s'était justement construite autour de la promotion et la défense de celles-ci :

> « La notion d'avant-garde associe en effet l'art et la littérature à un sens de l'histoire qui est celui du marxisme. Nous remettions en cause ce lien, et il apparaissait d'un coup que l'art et la littérature étaient ailleurs, dans un rapport d'indépendance critique par rapport aux mouvements politiques […] Pour ma part, je réfléchissais surtout par rapport aux problématiques artistiques de l'époque, c'et-à-dire essentiellement le postmodernisme[434] ».

Les avant-gardes sont associées « à l'idéologie des sociétés qui prétendent tout recommencer à zéro, et fondent leur totalitarisme dans l'oubli du passé[435] ». C'est également le point de vue de Philippe Sollers, pour qui « il n'y a d'avant-garde que tant que l'espace d'interprétation marxo-psychanalytique constitue l'horizon rationnel de la pensée [436] ». Or, « la fin du marxisme est en vue […] et c'est ce qui explique à mon avis le relâchement de la production avant-gardiste [437]». Il faut tendre vers un « dépassement de la notion d'avant-garde elle-même comme forme de

---

430 Timothy James Clark, *Farewell to an Idea : Episodes From A History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 1999.
431 Didier Ottinger « Moderne et après », pp. 7-16 in *La parenthèse moderne*, Actes du colloque, 21-22 mai 2004, « L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art ? », Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2004, p. 8.
432 Catherine Millet, « Une avant-garde massacrée, in *Chroniques de l'art vivant*, n°27, février 1972.
433 Guy Scarpetta in « *art press*, il n'y a plus d'avant-garde », propos de la rédaction recueuillis par J-L Hennig, C. Nadaud et J-P Thibaudat, *Libération*, vendredi 29 février 1980.
434 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 65.
435 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit.*, p. 119.
436 Philippe Sollers, « Crise de l'avant-garde ? », n°16 (suite à une conférence donnée à Beaubourg le 12 décembre 1977).
437 *Ibid.*

transition freinant de plus en plus aujourd'hui l'avènement d'un art ou d'une littérature d'après la limite rationnelle ayant provoqué [...] des symptômes, à proprement parler dominés par ces limites[438] »

Aux yeux de C. Millet, tous les mouvements d'avant-garde, des constructivistes russes des années 1920 aux formalistes américains des années 1970, ont cru marquer des jalons, progresser vers un art davantage conforme aux attentes de l'Homme moderne. Elle insiste sur l'idée que la volonté d'*art press* de remettre en cause une telle vision de l'histoire de l'art. Les avant-gardes aux fondements d'*art press*, en même temps que le constat de leur déréliction permettent à la revue de produire un grand nombre d'articles théorique. En 1978 Catherine Millet signe l'éditorial « Il faut briser le tabou de l'avant-garde », où elle affirme :

> « Les avant-gardes des années 10-20 ont voulu briser toutes les formes, tous les préjugés qui constituaient des limites. Mais les moyens qu'ils ont employé pour parvenir ont, depuis, à ce point été érigés en dogmes, que se déplacer aujourd'hui dans le milieu de l'art, revient à un véritable slalom entre les tabous » si bien que « Il y a aujourd'hui un combat neuf à mener : il faut briser les tabous de l'avant-garde. Je propose la création d'un front de déculpabilisation des artistes. [439]»

Cet éditorial a suscité de nombreux courriers des lecteurs, auxquels Catherine Millet répondit d'un court texte dans le numéro suivant, en réaction à un reproche récurrent : *art press* critiquerait ce qu'elle a en même temps contribué à construire. C'est précisément de ce paradoxe que la revue entend se nourrir : « C'est parce que l'on s'engage dans une lutte contre les tabous de l'avant-garde, qu'il faut, *a fortiori*, renforcer la lutte contre les tabous de l'arrière-garde. Le débat continue[440]». Un tel programme permet à *art press* de jouer sur deux tableaux simultanément : celui de la rétrospective, en traitant de mouvements d'avant-garde à la lumière de leurs héritages contemporains ; et celui de la prospective, en examinant ce qu'il peut y avoir *après* les avant-gardes. La revue s'érige ainsi en organe de presse de l'histoire contemporaine de l'art capable de s'en faire la trace, d'enregistrer le présent pour « mâcher le travail des historiens [441] ». En témoignent un certain nombre de dossiers de réflexion relatifs à ce sujet, dont le dossier « Histoire de l'art » publié n°149, qui propose une réflexion approfondie sur le devenir de l'histoire de l'art *après* la modernité. On peut y lire notamment les propos de l'historien de l'art américain et conservateur au MoMA William Rubin, pour qui « L'histoire de l'art et l'art moderne sont fatalement les aspects complémentaires d'une même culture », tandis que « L'historicité postmoderne est une historicité particulière [442]» ; ou ceux de Tomas Llorens (historien de l'art espagnol, spécialiste d'architecture), selon qui « L'art moderne n'a pas encore

[438] *Ibid.*
[439] Catherine Millet, « Il faut briser le tabou de l'avant-garde », éditorial n°23, janvier 1978.
[440] Rubrique courrier des lecteurs, n°24, janvier 1979.
[441] Catherine Millet, éditorial sans titre, n°65, décembre 1982.
[442] Catherine Millet, « Entretien avec William Rubin : L'histoire de l'art et l'art moderne ont le même âge », n°149, été 1990, dossier « histoire de l'art ».

une épaisseur d'interprétation suffisante pour constituer un corpus cohérent comparable à celui dont nous disposons pour l'art de la Renaissance [443]».

Ces réflexions sur l'écriture de l'histoire de l'art sont corrélées à celles sur la critique d'art, durablement marquée par la tradition greenbergienne du formalisme, qui elle aussi pose problème. En effet, le formalisme pensé par C. Greenberg entendait trouver dans l'art moderne une spécificité médiumnique. Celle-ci selon C. Greenberg s'envisageait séparément dans chaque médium, opérant principalement pour la peinture à travers le concept de planéité. Or, à mesure que les pratiques s'hybrident, une telle façon de pratiquer la critique devient caduque ; il faut plutôt, comme le suggère Yves-Alain Bois, mettre en œuvre un *nouveau* formalisme : « Un formalisme pour lequel une mission essentielle [serait] la définition de médiations entre l'espace sémantique de l'œuvre, ses stratégies formelles et tout ce qui n'est pas elle […]. Cette médiation est à coup sûr d'ordre idéologique, mais elle est premièrement formelle : la forme est toujours idéologique [444]».

La critique des avant-gardes est une prise de position théorique de la part de la revue, mais relève également d'un positionnement vis-à-vis de l'actualité, l'érection du concept de postmodernisme en réaction à celui de modernité occupant une place prépondérante dans les débats esthétiques des années 1980, puis 1990. Catherine Millet se souvient ainsi qu' « entre [s]es débuts comme critique militante d'avant-garde et le commencement de [s]a maturité dans le vieillissement du siècle, [elle aura] vu l'art moderne se retourner comme une carte à jouer[445] ». Elle revendique, pour elle-même comme pour *art press* une écriture de la critique d'art libérée des utopies des avant-gardes : « Le roi de cœur, si c'en est un, a un cœur d'artichaut, il aime tout, tout ce dont l'austérité théorique des années [19]70 nous avait sevrés [446]».

b. Le postmodernisme, un nouveau paradigme ?

C'est Nathalie Heinich qui, dans son ouvrage *Le Paradigme de l'art contemporain*, propose de déplacer le concept de « paradigme » forgé par l'épistémologue Thomas Kuhn[447] à la situation artistique la plus récente, en constatant que la spécificité de l'art contemporain relève de bien d'autres niveaux que la nature des œuvres elles-mêmes[448]. Ce qui se joue dans ces années-là, c'est, pour reprendre la formulation de Thomas Kuhn, une structuration générale de conceptions admises à un moment donné du temps, à propos d'un domaine de l'activité

443 Catherine Millet, « L'histoire de l'art moderne reste à écrire. Entretien avec Tomas Llorens » in *ibid.*
444 Yves-Alain Bois, « Vive le formalisme (bis) », *ibid.*
445 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit.*, p. 117.
446 *Ibid.*, p. 121.
447 Thomas S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques* [1970], trad. T. Kuhn, Paris, Flammarion, 1972.
448 Pour une application de la théorie de la « révolution scientifique » à l'art contemporain, voir aussi Rémi Clignet, *The Structure of Artistic Revolutions*, University of Philadelphia, 1985.

humaine, un socle cognitif partagé par tous. Un paradigme ne peut s'imposer qu'en rupture avec un état antérieur du savoir. Pour Thomas Kuhn, on ne peut entrer dans un paradigme qu'en sortant d'un autre, ce qui s'applique aussi à l'art, et permet à N. Heinich d'observer : « Pour intégrer le monde de l'art, il faudra que le paradigme en vigueur accepte l'extension à de nouveaux genres, tels que l'art brut ou l'art naïf — eux-mêmes d'ailleurs soumis à des codes esthétiques bien précis [449] ». Au paradigme du modernisme se substitue celui de postmodernisme.

Le Postmodernisme revient d'abord dans *art press* sous forme de préfixe, qui permet de proposer un état de l'art après la chute du mur de Berlin et l'éclatement du Bloc Soviétique : « Post-Yougoslavie » ; « Post-japonisme »; « art Post-soviétique » [450] ; ainsi qu'un bilan des pratiques artistiques : « La Post-Painterly Abstraction », « D'autres musiques, les post aux avant-postes » ; « Post-suprématisme de Malévitch [451] » : ces différents articles nourrissent un questionnement des pratiques dans leur « après », comme si elles n'existaient que par ruptures successives. Le Postmodernisme est aussi là pour qualifier et questionner l'évolution de pratiques très variées : le roman, la danse, l'architecture, la photographie, la musique[452]. En outre, le concept est mobilisé par les contributeurs d'*art press* comme l'occasion de repenser philosophiquement le rôle de la critique d'art. C'est pourquoi ils se nourrissent des thèses de Jean-François Lyotard (**«** Narrations incommensurables, réponses à des questions de Patrick de Haas » [n°13, décembre 1977] ; « Que peindre ? Interview par Bernard Marcadé » [n°129, octobre 1988] ou de celles de Frederic Jameson (« Postmodernisme et société » interview par Jean-Joseph Goux [n°149, été 1990]); **«** Frederic Jameson, le postmodernisme en question », par Cédric Rognon [n°341, janvier 2008]; « Frederic Jameson, ouvrir le présent », [n°352, janvier 2009].

Art press affiche surtout à l'égard du Postmodernisme un grand scepticisme, titrant dès le n°54 « L'art de la fin de l'art », puis n°100 « De la mort de l'art à la mode de l'art et comment en sortir » et plus récemment n°292 « Nous n'avons jamais été postmodernes ». Ce dossier s'ouvre sur le constat que les termes de modernité et de postmodernité opèrent dans le commentaire

[449] Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique,* Gallimard « NRF », 2014, p. 48.
[450] Dossier « Post-Japonisme et Néo-Japonisme », n°184, octobre 1993 ; Dossier « Post-Yougoslavie » par Bojana Pejc, Rada Ivekovic et Dunja Blazevic, n°192, juin 1994 ; James Scarborough, « Art post-soviétique », n°194, septembre 1994.
[451] Madeleine Deschamps « Post-Painterly Abstraction », n°36, avril 1980 ; François Champarnaud, « Post-suprématisme de Malévitch », n°38, juin 1980 ; Daniel Caux « D'autres musiques, les post aux avant-postes », n°139, septembre 1989.
[452] Patrick Amine, « Histoire du roman postmoderne », n°284, novembre 2002 ; Lise Brunel, « Postmoderne Americans : Postmodern dance », n°4, été 1976 ; « Une architecture postmoderne pour le musée de Mönchengladbach », n°64, novembre 1982 ; Daniel Privat, « La photographie entre idéalisme postmoderne et excès de réalité », n°229, novembre 1997 ; Warren Burt, « Compositeurs/performeurs postmodernes d'Australie », n°74, octobre 1983.

des œuvres un « effet de brouillage[453] » qu'il faut estomper. Ainsi, « le vrai problème que masquent les notions d'hybridation, de métissage, d'ouverture, d'inachèvement, c'est de savoir si, dans cette sorte de bréviaire du contemporain où les concepts sont 'gros comme des dents creuses' (Deleuze), il est encore possible de trouver un appui solide pour penser les opérations de l'art [454]». Ce désir de renouvellement des concepts rime avec l'épuisement du modèle sémiologique et structuraliste pour la critique d'art et aboutit à une impasse *«* que rencontre aujourd'hui ce régime sémiotique de l'art et ses pratiques de manipulation devenues très conventionnelles [455]». La critique principale faite au Postmodernisme est qu'il constituerait un esprit paresseux et fataliste. Cette fatalité est associée à un enfermement — là où à l'inverse *art press* revendique le décloisonnement : « Le Postmodernisme nous a fait croire que le monde était replié sur lui-même et que l'histoire était close. Mais on peut ne pas accepter cet enfermement. Un besoin d'altérité s'exprime auquel répondent un certain nombre de peintres et de sculpteurs[456] *».* Cela n'empêche pas Catherine Millet d'affirmer son intérêt pour le Postmodernisme, en ce qu'il permet de nourrir une réflexion sur l'art **: «** Pour ma part, je réfléchissais surtout par rapport aux problématiques artistiques de l'époque, c'est-à-dire essentiellement le postmodernisme [457] ».

Mais ce regard d'*art press* sur le postmodernisme, regard qui va se prolonger jusque dans les années 2000, n'est pas unilatéral, observant également qu'avec cette nouvelle période de l'histoire de l'art, de nombreux artistes se sont saisis conjointement des modes opératoires de l'avant-garde et du kitsch, dans l'héritage notamment du dadaïste et surréaliste Francis Picabia, pour questionner la fonction de la représentation dans une société où la consommation de masse occupe une place encore plus prépondérante qu'auparavant. C'est ainsi qu'*art press* prend le parti de briser cette nette opposition entre haute et basse culture, notamment par le dossier « Subversion du kitsch : hypothèses sur l'usage de la représentation » (n°292), où la peinture figurative est défendue, soutenant l'hypothèse que des peintres comme Glenn Brown, John Currin ou Jim Shaw, en étant des « champions du mauvais goût en peinture », usent du kitsch « comme d'un outil conceptuel dont l'origine remonte à Picabia et aux discours dissidents sur le kitsch et le modernisme[458] ». Cette disparition d'une distinction claire entre avant-garde et kitsch est également constatée par Benjamin Buchloch en 1997 : « Il est devenu indiscutable que la sphère de production sociale traditionnellement appelée 'art d'avant-garde' et celle nommée depuis 1947 'industrie culturelle' ont accompli avec succès leur fusion[459] ». Or, un tel constat est

453 Mark Alizart, Elie During, Christophe Kihm, chapeau introducteur au dossier « Nous n'avons jamais été postmodernes », n°292, été 2003.
454 *Ibid.*
455 Christophe Kihm « Le langage des signes », *Ibid.*
456 Catherine Millet, « Ce n'est qu'un début, l'histoire continue » in *art press spécial* « 20 ans », 1992.
457 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 65.
458 Alison Gingeras, « Subversion du kitsch », n°263, décembre 2000.
459 Benjamin Buchloch, « Critical Reflections », in *Artforum*, vol. XXV, n°5, janvier 1997, p. 69.

appuyé dans plusieurs couvertures valorisant les œuvres de Jeff Koons (n°151, n°417), Maurizio Cattelan (n°265), Takashi Murakami (n°374), Errò (n°194) ou encore Damien Hirst (n°268).

Mais *art press* se saisit surtout de l'iconographie postmoderniste selon deux aspects : la citation et la dé-chronologie. Dans les couvertures, le Postmodernisme apparaît comme une lecture du contemporain caractérisée d'une part par un retour de l'histoire de l'art sur elle-même, par le biais du pastiche et de la citation ; et d'autre part, par une volonté qui en découle : cesser de considérer l'histoire de manière linéaire, et donc permettre des parallèles, voire des frictions entre différentes périodes de l'histoire de l'art, précisément pour les rendre contemporaines les unes des autres.

c. La peinture figurative : répondre à l'ascèse des avant-gardes

Cette prise de distance vis-à-vis des avant-gardes correspond également pour *art press* à une prise de position, qui consiste à valoriser davantage des formes artistiques mois valorisées auparavant : la peinture figurative. Pour Olivier Kaeppelin, cette période est celle dans la revue d'un retour à la peinture figurative, dans la mise en valeur d'artistes qui cherchent à « rebrancher » leurs productions avec « la pluralité des mondes [460]». Ce retour à la peinture et à la figuration prend également corps en marge de la revue, dans l'ouvrage de Jacques Henric, *La Peinture et le mal*[461] (1983), où il cherche à déconstruire le concept d'avant-garde et questionne l'histoire de la peinture occidentale en interrogeant ses liens avec la morale, la politique et la sexualité.

Ce « retour » concerne en France principalement deux mouvements qui se développent entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. La Nouvelle Figuration, aussi dite figuration narrative, (Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Errò, Gérard Fromanger, Bernard Rancillac), est apparue dans les années 1960 et s'est développée dans les années 1970. Elle était décriée par beaucoup de critiques, dont ceux d'*art press*, qui lui préféraient des expressions de la modernité plus abstraite, et surtout plus politisée, comme c'était le cas de Supports-Surfaces. Dans les années 1980 se développe la Figuration libre (Hervé di Rosa, Robert Combas, François Boisrond, Rémi Blanchard), cette fois-ci sur un mode plus décontracté.

Ces deux mouvements ont en commun de tirer leurs sources d'un peintre dit « Naïf » comme Douanier Rousseau. Pour Aurélie Adamo, ils se caractérisent par l'« expression d'une forme de subjectivité spontanéiste effrénée qui affiche un goût pour le trivial, le mal peint, se nourrit de références populaires comme la bande dessinée pour l'univers des *mass medias*[462] ». Il ne faut cependant pas penser uniquement en terme de « retour » de la figuration, une telle optique constituant pour A. Adamo une approche réductrice, qui conduit à occulter un pan

460 Olivier Kaeppelin, « La durée et la diversité retrouvées », pp. 77-79 in *Art press, l'album*, *op. cit.*
461 Le titre de cet essai fait explicitement à l'ouvrage de Georges Bataille *La Littérature et le mal*, publié en 1957.
462 Aurélie Adamo, *Une histoire de la peinture des années 1980 en France,* Paris, Klincksieck, 2010, p. 20.

essentiel de la création en France. Il s'agit ainsi moins d'un retour de la figuration que d'un renouveau, qui est aussi une réponse au contexte artistique :

> « Le caractère de nouveauté alors revendiqué par ces jeunes peintres (dont l'expression instinctive et jouissive contraste avec l'ascèse théorique et formaliste de leurs aînés immédiats, du conceptuel à Supports-Surfaces) devient rapidement un argument de vente[463] ».

Il s'agit d'autant moins d'un retour que le recours à la figuration après des années d'abstraction n'implique pas pour autant de revenir à la figuration telle qu'elle pouvait déjà être pratiquée auparavant. C'est sur ce point qu'insiste Philippe Piguet dans son histoire de la Figuration libre :

> « Après des années d'interdit, le 'figurer' était de retour. C'en était fini de sa mise à l'index et les artistes abandonnèrent toute inhibition à son égard. Ils se révélèrent très nombreux à reprendre leurs pinceaux, à repenser le tableau, à y tracer une figure, à y projeter une histoire, à reconsidérer la notion de mythe. Mais autres temps, autres mœurs et… autres références [464] ».

Cette réaction trouve en France de nombreux échos, mais elle en trouve ailleurs en Europe également, puisque c'est au même moment que se développent en Italie la « trans-avant-garde » et en Allemagne le « néo-expressionnisme » et les « nouveaux fauves ». Pourtant, dans les années 1980, *art press* ne laissera que peu de place à ces tendances, privilégiant encore les expérimentations artistiques plus ascétiques. Ce n'est que plus tard, rétrospectivement, que la revue laissera une plus large place à la peinture figurative, si l'on en juge par la présence en couverture des peintres Bernard Rancillac n°133 (1989), Errò n°194 (1994), ou de Peter Klasen n°254 (2000) à l'occasion d'un dossier « La Figuration narrative revisitée », et de Robert Combas n°321 (2006) — et surtout la publication d'un *art press2* entièrement consacré à la Figuration Narrative[465].

Dans les années 1980 puis 1990, *art press* consacre aussi de nombreux dossiers à des scènes artistiques émergentes, ainsi qu'à de nouvelles formes de création. Cette ouverture éditoriale s'explique à la lumière de son contexte économique et politique : l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir et de Jack Lang au Ministère de la Culture, dont le programme entendait favoriser les initiatives culturelles.

---

[463] *Ibid.*, p. 19.
[464] Philippe Piguet, *Il était une fois la Figuration libre*, Paris, Éditions Adam Biro, 2002, p. 6.
[465] *Art press2* n°6, « La Figuration narrative », février-mars-avril 2002.

C. Contexte extérieur : De nouvelles institutions et de nouvelles normes pour la culture contemporaine

1. La politique culturelle des années 1980

a. Les années Lang-Mitterrand : des initiatives pour la culture

Laurent Martin s'attache, dans la biographie de J. Lang, à remettre en perspective le bilan souvent hagiographique de celui-ci, en insistant sur les ambitions qui le mouvaient lors de son investiture : « Placer la culture au cœur des pratiques et des représentations de la société, et donc de l'action du gouvernement ; sceller un nouveau pacte entre la culture et l'économie ; libérer les initiatives, la parole, reconnaître la diversité et supprimer les fausses hiérarchies ; on retrouve ces priorités dans les textes et le discours que Jack Lang égrène tout au long de l'année 1981 [466]». Laurent Martin montre également que parmi les différents domaines de la culture, les arts visuels ont été particulièrement valorisés dans les premières mesures prises par J. Lang, dès la mise en place du CNAP (Conseil national des arts plastiques).

Dans son analyse approfondie des mutations du marché de l'art et du statut social de la culture dans les années 1970-1980[467], Raymonde Moulin analyse en détail les différentes restructurations établies dans cette période, ainsi que les implications d'une telle valorisation de la culture par l'État. R. Moulin cherche à montrer que le système d'organisation de la vie artistique a été bouleversé par l'intervention massive de l'État, ce qui a eu des conséquences variées sur les modes de reconnaissance des artistes. Cette dernière distingue deux grandes modalités d'interventions : celles de l'État providence (« mécanismes de socialisation du risque »), et celles de l'État mécène (« modalités d'intervention sur le marché des œuvres et de la commande [468]»). Elle rappelle que les grandes orientations de la politique artistique sont les suivantes : la démocratisation culturelle, la décentralisation artistique et la réconciliation de l'art avec l'économie. En effet, cette période est d'abord celle de grands travaux : la Pyramide du Louvre, la Bibliothèque Nationale de France, l'Opéra Bastille, ou encore la Grande Arche de la Défense[469]. Les grands axes de cette politique culturelle sont annoncés lors du discours de l'UNESCO (19 mars 1981) où F. Mitterrand affirme l'importance qu'il souhaite accorder à la politique culturelle alors pensée comme « une anti-solitude, un rassemblement de la nation[470]». Ces objectifs sont précisés dans les « 72 mesures pour les arts plastiques) », issues des

466 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 168.
467 Raymonde Moulin., *L'Artiste l'institution et le marché*, [1992] Flammarion, coll. « champs arts », 2009.
468 *Ibid.* p. 89.
469 Les bâtiments de la Pyramide du Louvre (Ieoh Ming Pei), l'Opéra Bastille (Carlos Otti), et la Grande Arche de la Défense (Johan Otton von Spreckelsen, Paul Andreu, Peter Rice, Erik Reitzel), sont tous inaugurés la même année, en 1989. Le site François Mitterrand de la BnF (Dominique Perrault) est inauguré quelques années plus tard, en 1994.
470 Claude Mollard, *La Culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand, 1981-2002 : cinquante histoires édifiantes*, Paris, PUF, 2015, p. 29.

préconisations du rapport Troche. Parmi ces actions, plusieurs lignes directrices : la décentralisation des institutions artistiques[471], l'augmentation des bourses et ateliers pour les artistes, la mise en place du dispositif du 1% artistique[472] et la valorisation de la commande publique. Parmi les nombreux exemples de commandes publiques alors passées aux artistes les plus reconnus de l'époque, on peut citer la commande à Arman pour le perron de l'Élysée (1985), à Jean Dubuffet pour la sculpture monumentale *La tour aux figures*, à Gérard Fromanger (le plafond du Louvre), ou encore à Pierre Paulin (bureau de François Mitterrand). De toutes ces commandes, celle qui connut le retentissement le plus important et sans doute la contestation la plus vive fut celle des *Deux plateaux*, commande confiée à Daniel Buren pour les jardins du Palais Royal. Laurent Martin revient avec humour sur la genèse du projet, soulignant que les motivations n'auraient pas été uniquement d'ordre artistique :

> « Excédés par le spectacle des voitures transformant en parking l'un des plus beaux sites de Paris, Jack Lang et Claude Mollard imaginèrent de faire d'une pierre deux coups : interdire l'accès aux voitures en installant une œuvre d'art contemporaine, objet d'une commande publique, dans ce cadre historique [473]».

L'œuvre, en dépit des très vives contestations dont elle a pu faire l'objet (nous reviendrons sur cet exemple de controverse suscitée par l'art contemporain dans notre troisième partie), fut finalement inaugurée en mai 1986, et *art press* consacre sa couverture à ces désormais fameuses « colonnes » (n°101).

Claude Mollard, qui a lui même été acteur[474] de ce grand programme, considère (avec un point de vue très partial, donc) le mandat de J. Lang comme un âge d'or, inégalé depuis, une période au cours de laquelle « La Gauche invente de nouvelles pratiques culturelles citoyennes à l'heure de la médiatisation, de la décentralisation et du rassemblement de la nation appelée à un effort de modernisation et d'ouverture [475]». Ressortent de cette perspective, entre autres, des mesures concrètes qui réforment l'agencement de la vie culturelle : la défiscalisation des œuvres d'art dans l'Impôt sur la fortune, la hausse du budget de la culture (pour atteindre 1% du budget total de l'État), la privatisation partielle de l'audiovisuel (disparition de l'ORTF, émergence des radios libres qui s'ensuit) et un changement de l'organisation des institutions artistiques, avec la création de plusieurs institutions : le Musée de la Mode, la Cité de la musique, l'École de la

[471] Ce discours qui sera justement prononcé depuis Lille.
[472] Le dispositif du « 1% artistique » est défini par la Mairie de Paris comme étant « consacr[é] à 1% du coût des travaux de construction, de réhabilitation ou d'extension d'un bâtiment public à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art spécialement conçues par des artistes vivants pour être intégrées au bâtiment considéré ou à ses abords ». (source : https://www.paris.fr/pages/l-art-dans-la-ville-221#le-1-artistique - dernière consultation le 26 novembre 2019).
[473] Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 198.
[474] Il fut chargé de mission au ministère de la culture, chargé de la supervision du doublement du budget du ministère. En juin 1981, Claude Mollard est nommé chargé de mission auprès du ministre et exerce par intérim les fonctions de délégué à la création, au métier d'art et aux manufactures. En juillet 1982, il est nommé délégué aux arts plastiques. Conseiller à la cour des comptes, C'est à lui qu'est confiée la mise en œuvre de la politique gouvernementale dans le secteur des arts plastiques, et c'est entre ses mains que, de 1981 à 1986, ont été concentrés les pouvoirs.
[475] Claude Mollard, *La Culture est un combat. op. cit.*, p. 36.

Photographie à Arles, l'École du Magasin à Grenoble et la mise en place des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)[476]. Les FRAC sont placés sous la responsabilité des DRAC et de la DAP (Délégation aux arts plastiques[477]). Les FRAC à ce moment étaient financés en partie par les DRAC, les directions régionales des affaires culturelles (décentralisation du Ministère de la Culture), et principalement par des financements locaux, variables selon les régions concernés.

Les FRAC sont pensés pour avoir chacun leur conseil d'administration, leur propre direction, et leur propre autonomie. Ils constituent l'un des points centraux de la volonté de décentralisation du gouvernement et de la politique culturelle de Jack Lang. Daniel Buren, revenant sur la genèse de ce projet, voit dans les FRAC « une très grande idée, qui a permis de constituer assez rapidement un patrimoine d'art contemporain dont la qualité est appréciée et dont la richesse ira en s'amplifiant au fur et à mesure qu'on prendra du recul[478] ». Lors de l'instauration des FRAC et de la décentralisation qu'ils impliquent, de nombreuses contestations se font entendre : la DMF (Direction des musées de France) signe une tribune dénonciatrice du projet, Dominique Bozo fait savoir son opposition, arguant qu'une bonne politique culturelle ne devrait pas passer par plusieurs FRAC, mais plutôt par un autre musée d'art moderne en région. La polémique a d'autant plus le temps de se déployer que l'acquisition des œuvres ne se fait que lentement : les premières commissions d'achat des nouvelles associations de FRAC se réunissent fin 1982, mais en 1983, il n'y a encore aucune œuvre à montrer. *Art press* est partie prenante de la critique de cette institution débutante, ouvrant la polémique : les achats d'art contemporain ne devraient passer que par des experts reconnus, ceux des institutions déjà en place[479]. Raymonde Moulin observe quant à elle que, en dépit des nombreuses polémiques que leur mise en place a pu susciter: « L'atout des FRAC a été d'être une institution culturelle confiée aux seules régions. Elles y ont joué leur réputation de modernité, en concurrence les unes avec les autres, et à contre-courant du goût des contribuables[480] ». Aujourd'hui, on compte vingt-trois FRAC[481] en France, dont chacun bénéficie d'un lieu d'exposition (en Île-de-France on compte deux sites : le « Plateau », situé dans le 19e arrondissement de Paris, et le château de

476 Nous nous permettons de rappeler que les FRAC sont à bien distinguer du FNAC, c'est-à-dire le Fonds National d'Art Contemporain, qui existe depuis bien plus longtemps ; il s'agit d'une collection nationale d'œuvres réparties après leur achat dans les différents musées de la RMN (réunion des musées nationaux), les bâtiments officiels, les ministères. Cette collection est principalement conservée et gérée par le CNAP (Centre National des arts plastiques).

477 Aujourd'hui, la DAP n'existe plus, remplacée depuis 2008 par la DGCA : Direction générale de la création artistique.

478 Daniel Buren, « Préface : Il était une fois un âge d'or …» pp. 13-21 in Claude Mollard, *La Culture est un combat*, *op. cit*, p. 17.

479 Voir à ce sujet article de Marie-Claude Beaud dans *art press* n°72, été 1983.

480 Raymonde Moulin, *L'Artiste l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 144.

481 Pour chacune des régions suivantes : Auvergne (Clermont-Ferrand), Rhône-Alpes (Villeurbanne) , Franche-Comté (Besançon), Bourgogne (Dijon), Bretagne (Rennes), Val-de-Loire (Orléans), Corse (Corte), Lorraine (Metz), Champagne-Ardenne (Reims), Alsace (Sélestat), Picardie (Amiens), Hauts-de-France (Dunkerque), Île-de-France (Paris), Normandie (Caen et Rouen), Poitou-Charentes (Angoulême), Aquitaine (Bordeaux), Limousin (Limoges), Occitanie (Montpellier et Toulouse), Pays-de-la-Loire (Carquefou), PACA (Marseille) et Réunion (Saint-Leu).

Rentilly en Seine et Marne [482]), et dont l'ensemble cumule à ce jour un ensemble de près de 30.000 œuvres.

b. *Art press* propose une critique de « l'étatisation rampante »

La politique culturelle qui caractérise les années 1980 affecte par la force des choses les contributeurs d'*art press* et imprègne leur écriture. La revue réitère à plusieurs reprises un vœu de distance vis-à-vis de l'actualité politique : « Sous couvert du 'tout est politique', on a en fait tout réduit au politique. […] Non, on ne se laissera pas surdéterminer l'œil par la politique[483] ». Ce vœu est réitéré peu après : « *art press* se veut une 'tribune de la création' qui n'aura toujours qu'un seul parti-pris : la primauté du culturel sur le politique, le refus de soumettre l'esthétique à l'idéologie [484]».

Cette volonté de primauté esthétique et culturelle sur l'idéologie et ses injonctions est portée avec constance par la revue, qui souhaite avant tout être identifiée comme un périodique culturel, où la question politique reste indexée à l'actualité artistique, cherchant à éviter une polarisation politique explicite : « Si idéologie et politique il y a quelque fois dans *art press*, ce n'est pas à partir d'un point de vue idéologique et politique. Ce sont les enjeux culturels qui nous retiennent et suscitent le langage même de nos interventions [485] ».

Toutefois, on trouve de façon ponctuelle quelques positionnements politiques explicites, en particulier dans les années qui suivent l'élection de F. Mitterrand, et l'application de son programme pour un financement étatique de la culture. La réaction du journal à ce moment est en effet ostensiblement attentive à la liberté des acteurs culturels. Pour Jacques Henric :

> « Après l'arrivée de la coalition socialo-communiste au pouvoir en France, on pouvait s'attendre à ce qu'une chape de plomb s'abattit sur la presse dite de gauche […]. C'est dans le quotidien *Le Matin* qu'il nous a été donné d'entendre chaque mardi, pendant un an, une voix libre, celle de Bernard-Henri Lévy[486] ».

Ce dernier renouvellera ce point de vue, d'une manière plus virulente encore, après les funérailles de François Mitterrand en 1995. Il signe alors un éditorial très critique, qui témoigne d'une certaine confrontation entre les lignes esthétiques et politiques dans la revue, sur laquelle nous insisterons dans la troisième partie de notre thèse. Catherine Millet se justifie d'une telle vigilance :

---

[482] Le choix du lieu n'est pas anodin : il s'agit des anciens locaux de l'ORTF (rue du Plateau, dans le 19e arrondissement de Paris).
[483] Catherine Millet, éditorial (sans titre) janvier 1978, n°14. Texte lu en public lors du débat animé par *Tel Quel* et *Musique en Jeu* sur le thème de l'avant-garde, le 12 décembre 1977 au Centre Pompidou.
[484] *Art press*, sans titre, éditorial n°34, février 1934.
[485] Éditorial n°75 (novembre 1983), non titré, non signé
[486] Jacques Henric, « Bernard-Henri Lévy, questions de principe », n°66, janvier 1983.

> « Nos lecteurs savent, et certains nous l'ont parfois reproché – qu'il nous est arrivé d'être très critiques à l'égard de la gauche. […] C'est que nous restons attachés à un certain nombre d'idées, de valeurs minimales sans lesquelles la politique et l'art risquent toujours de contracter des alliances contre-nature. La connaissance de l'histoire des avant-gardes artistiques au XXe siècle devrait nous protéger contre certains démons[487] ».

En 1977, cette dernière s'inquiétait que la direction du Centre Pompidou soit partagée entre les deux grandes institutions politiques françaises : la majorité gouvernementale et l'Union de la Gauche. On comprend donc qu'une fois F. Mitterrand arrivé au pouvoir, sa réaction soit davantage celle de la prudence que de l'euphorie : « Avec l'arrivée de la Gauche au pouvoir, on voulait rétablir un certain équilibre en évoquant la Terreur, l'Iconoclasme[488] ».

Dans le début des années 1980, un certain nombre d'articles et de dossier sont consacrés à la politique culturelle, sur un ton souvent critique, parmi lesquels « Enquête sur le projet d'organisation des espaces de la vallée de la Seine », par Catherine Millet (n°3), le dossier « Décentralisation[489] », n°72 (été 1983), motivé par le constat que « Depuis mai 1981, depuis que la gauche a pris en mains les affaires de l'état, rien en France, dans le domaine de la culture, n'est tout à fait comme avant [490]» ; un entretien, en 1986, avec le ministre de la Culture François Léotard [491], et le dossier sans doute le plus virulent « L'étatisation culturelle rampante » (n°41). Si le ton concernant les politiques culturelles s'adoucit par la suite, *art press* ne se définit pas moins comme « une revue qui ne se veut l'expression ni du marché ni de ses institutions[492] ». Parmi ces institutions, l'une retient particulièrement l'attention d'*art press* : le Centre Georges Pompidou, qui est inauguré en janvier 1977.

c. Le Centre Pompidou : un allié pour la défense des avant-gardes, mais une institution contestée dans son fonctionnement

Les liens d'*art press* avec le Centre Pompidou se comprennent sur la durée, puisque le journal, comme la galerie Templon, naissent quelques années avant le Centre, si bien que, comme le dit Catherine Millet, « C'est une histoire que nous partageons [493]», comme en témoigne aussi la

[487] Catherine Millet, « Décentralisation », n°72 (été 1983).
[488] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.* p. 88. Elle fait notamment référence au numéro hors-série « Révolution culturelle française » publié en 1989 à l'occasion du bicentenaire de la Révolution Française.
[489] Dossier constitué d'entretiens (avec Jack Lang, Claude Mollard et Gérald Gassiot-Talabot) et de plusieurs articles : Catherine Francblin « Décentralisation des arts plastiques : des chiffres et des faits », Josiane Rousseau, « Décentralisation théâtrale : la coïncidence d'une politique et d'une esthétique ».
[490] Catherine Millet, « Décentralisation », n°72, été 1983.
[491] Catherine Millet, « Culture, les priorités de François Léotard : entretien », n°107, octobre 1986.
[492] Catherine Francblin, « Sortir de la mélancolie », éditorial n°121, janvier 1988.
[493] Richard Leydier, préface in *Catherine Millet*, Paris, éditions de l'IMEC, coll. « Les grands entretiens d'*art press* », 2018, p. 8.

publication d'un volume entier « Le Centre Pompidou [494]» dans la collection « Les grands entretiens d'*art press* » coédités avec l'IMEC.

Déjà le 13 décembre 1974, *art press* s'était associé avec la revue *Musique en jeu* pour organiser une soirée consacrée au « grand et au petit Beaubourg », qui s'est tenue à l'Institut Goethe. Le numéro de janvier de cette même année consacre sa couverture à Pontus Hulten devant ce qui est encore le chantier du bâtiment. Karl Gunnar Pontus Hulten, d'origine suédoise, avait été auparavant directeur du Moderna Museet de Stockholm. Sa nomination au Centre Pompidou (il y restera jusqu'en 1981), annonçait une programmation antinationaliste, ouverte aux échanges et sensible aux avant-gardes. Catherine Millet observe ainsi, à l'occasion de l'inauguration du Centre Pompidou en 1977 :

> « Dans le domaine des arts plastiques, le choix de Pontus Hulten comme directeur est apparu comme une garantie. On sait que ses goûts personnels vont plutôt vers les démarches dada, néo-dada, pop… Nos options sont autres mais, du coup, on sait aussi qu'on a affaire à une volonté sûre, à une logique critique et surtout à un parti-pris international. 1) Hulten est suédois et en dehors du parisianisme et des complicités d'anciens combattants, 2) ses choix esthétiques recoupent de larges mouvements européens comme américains. Cette notion *d'internationalisme* est essentielle [495]».

On trouve dans ce dossier publié en 1977 un entretien avec Pontus Hulten, un autre avec Pierre Boulez (nommé directeur de l'IRCAM), ce à quoi s'ajoutent les points de vues de Claude Mollard et Claude Renard (administrateurs de la culture), ainsi qu'un tableau récapitulant les manifestations à venir, département par département[496]. La question financière, dans le souci général de questionner le mécanisme des institutions culturelles, préoccupe aussi *art press*. Un encadré accompagnant l'entretien avec Claude Mollard précise ainsi « La construction de Beaubourg aura coûté 983 millions, soit 100 km d'autoroute. Son budget annuel de fonctionnement sera de 130 millions soit 9% du budget du secrétariat d'État à la culture ou 3% du budget public culturel global [497] ». Le journal s'enquiert de ce futur fonctionnement économique auprès de Claude Mollard et Claude Renard, ce dernier constatant alors que « Le Centre n'est la propriété de personne ; il appartient à la collectivité. […] Le Centre est d'abord un centre d'information ouvert au grand public. Ce n'est pas une super-Villa Médicis ![498] ». Dès l'ouverture du Centre, la posture d'*art press* est double : être informatif, d'une part, en détaillant au plus près ses expositions, ses événements, et questionner les tenants et aboutissants économiques, administratifs et institutionnels, d'autre part.

---

494 « Le Centre Pompidou », Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « les grands entretiens d'*art press* », 2017.
495 « Beaubourg, an 1 », n°4, février 1977.
496 Les départements ici listés sont les suivants : salle des manifestations temporaires ; salle des contemporains ; cabinet des arts graphiques ; manifestations diverses.
497 Catherine Millet, « Entretien avec Claude Mollard », n°4, février 1977.
498 Catherine Millet, « Un musée défi, entretien avec Claude Renard », n°4, février 1977.

Le premier objectif de ce dossier est de contrer les idées reçues eu égard à son ouverture, le déménagement des collection du MNAM depuis les bâtiments du Palais de Tokyo[499] ayant alors été vivement décrié. Le centre Pompidou était en premier lieu critiqué pour son architecture pensée par Renzo Piano, Gianfranco Franchini et Richard Rogers, comparée à « une usine, un paquebot une raffinerie, une espèce d'écorché monstrueux et multicolore avec ses tripes à l'air [500]». D'autres contestations viennent du Musée d'art moderne alors situé avenue du Président Wilson (où se trouve l'actuel Palais de Tokyo), plusieurs donateurs craignant un éparpillement des œuvres de la collection.

Parmi ces critiques, l'une des plus vives fut sans doute celle exprimée par Jean Baudrillard, qui en concevra un ouvrage, *L'effet Beaubourg*, au ton pour le moins virulent, où l'auteur décrit le Centre comme un « monument aux jeux de simulation de masse [501]», « une machine à faire le vide[502] », un « espace de dissuasion articulé sur l'idéologie de visibilité, de transparence, de polyvalence [503]». Là où l'initiative du Centre est vivement contestée, *art press* cherche au contraire à défendre le projet :

> « À quelques jours de l'ouverture du Centre Georges Pompidou, il s'en trouve encore pour contester le transfert de collections du Palais de Tokyo (il n'y aurait pas de lien à établir entre l'art en 1915 et l'art d'aujourd'hui ! cf. *Le Monde* du 13 janvier), contester ses dimensions (les mêmes sans doute qui auparavant reprochaient à Paris de ne pas avoir un musée d'Art Moderne digne de ce nom). Et puis la justification de l'architecture… quand partout les technocrates de droite comme de gauche comptabilisent, rentabilisent, planifient, normalisent, que deux architectes aient éprouvé le besoin d'une bouffée de liberté, on ne peut vraiment pas leur en vouloir. Beaubourg est peut-être beau, Beaubourg est peut-être moche, de toutes façons c'est avec des gestes de ce type que l'architecture, au cours de l'histoire a posé ses pierres blanches [504] ».

Dans les années suivantes, les articles consacrés au Centre Pompidou conserveront ce même clivage : traiter la dimension artistique des expositions ou des aménagements[505], tout en évoquant la dimension économique, voire politique, de cette institution. Le dossier publié à l'occasion des dix ans du Centre en est l'exemple. L'entretien collectif de Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement traite en priorité de l'exposition « L'époque, la mode, la morale, la passion [506]», avant de bifurquer − sur un ton plus polémique − sur la place de l'art

[499] Deuxième aile du musée d'art moderne de la ville de Paris, le bâtiment du Palais de Tokyo fut construit en 1937 à l'occasion de l'exposition Internationale. Ce n'est que depuis 2002 que celui-ci accueille le centre d'art contemporain du même nom.
[500] Jean d'Ormesson, « Éditorial », *Le Figaro*, 31 janvier 1977.
[501] Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg, implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1977, p. 9.
[502] *Ibid.*, p. 10.
[503] *Ibid.*, p. 13.
[504] « Beaubourg, an 1 », chapeau non signé, dossier publié en février 1977.
[505] Voir à ce propos l'entretien avec Jean Maheu publié n°97, portant en grande partie ur les travaux d'aménagement et de modernisation du centre ; puis avec Jean-Jacques Aillagon (n°223, avril 1997) ; après un nouveau réaménagement des espaces du centre.
[506] « L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui », commissariat Alfred Pacquement, Paris, Musée national d'art moderne, 21 mai-17 août 1987. Cette exposition était pensée pour fêter le dixième anniversaire du centre Pompidou.

actuel au Centre, ainsi que son impact sur la vie artistique du « quartier Beaubourg », et sur ses galeries avoisinantes. Cette démarche conduit parfois le journal à être très critique envers le programme artistique et la gestion administrative du Centre, affirmant encore en 1990 que « Le Centre est en crise. […]. Le malaise, certes, ne date pas d'hier. […] La pauvreté des programmes proposés par le musée depuis l'exposition des 'Magiciens de la terre' a aggravé l'état de ce grand corps malade » si bien que « des remèdes semblent s'imposer d'urgence[507] ».

Dans cette démarche à la fois informative et critique, il reste indéniable que le Centre Pompidou occupe une large place dans les pages d'*art press* ; toutes les grandes expositions sont traitées, plusieurs occupent la couverture du magazine ou ont fait l'objet de dossiers approfondis (on peut citer l'exemple de quelques expositions qui ont fait date, d'abord le premier trio d'exposition *Paris-New York*, *Paris Berlin* et *Paris Moscou* (en 1977, 1978 et 1979[508]), puis plus tard « Les Immatériaux [509]» ou « Les magiciens de la terre [510]». Tous les directeurs du MNAM ou du Centre Pompidou ont tour à tour été interrogés dans les pages d'*art press*[511], sans compter, au fil des années, des partenariats plus ponctuels, le plus pérenne ayant été celui établi avec le département de la « Parole [512] ».

Questionner ainsi le Centre Pompidou dans ses différentes actions permet à la revue de se positionner comme un acteur indispensable de l'écosystème artistique, et d'apparaître comme un lieu incontournable pour toute discussion relative à l'art contemporain, qu'elle soit économique ou politique. En 1980, C. Millet présente *art press* dans une stratégie de distinction, arguant que la force de sa revue tient dans son caractère unique et exclusif : « De quoi parle-t-on dans *art press ?* De ce dont tous les autres journaux, saturés, négligent de parler[513] », et n'hésite pas à écorcher certaines revues au passage, comme *Traverse* (revue éditée par le Centre Pompidou de 1975 à 1989), dont elle suggère qu'il s'agit d'une « revue de fond, utile, mais dont on peut se dire que l'impact critique se limitera à son public restreint [514]». Bien qu'affirmant ce

507 Catherine Francblin, « Reconstruire Beaubourg », n°149 (juillet-août 1990).
508 « Paris-New York », commissariat Pontus Hulten, Daniel Abadie, Alfred Pacquement, Paris, Musée National d'art moderne, 1977 ; « Paris-Berlin », commissariat Pontus Hulten, Jean-Hubert Martin, Paris, Musée National d'art moderne, 12 juillet 1978-6 novembre 1978 ; « Paris-Moscou », commissariat Pontus Hulten, Jean-Hubert Martin, Stanislas Zadora, Paris, Musée National d'art moderne, 31-mai 1979- 5 novembre 1979.
509 « Les Immatériaux », commissariat Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, Paris, Musée National d'art moderne, 28 mars 1985-15 juillet 1985.
510 « Les magiciens de la terre », commissariat Jean-Hubert Martin, Paris, Musée national d'art moderne et Grande Halle de la Villette, 18 mai-14 août 1989.
511 Citons entre autres : Dominique Bozo, « Le retour au musée », n°62, 1982 ; Jean Maheu, « La vocation interdisciplinaire » n°97, novembre 1985 ; Catherine Millet, « Entretien avec Jean-Jacques Aillagon », n°223, 1997 ; Catherine Millet, « Alfred Pacquement, entretien », n°298 ; Bruno Racine, « Centre Pompidou, c'est reparti, n°331, février 2007 ; Alain Seban, « La stratégie du centre Pompidou » n°351, décembre 2008 ; Catherine Millet, « Bernard Blistène, entretien », n°429.
512 Selon Jean-Pierre Criqui, directeur du Service de la Parole de février 2009 à septembre 2016, ce partenariat consistait surtout en l'achat par ce service d'encart pour la rubrique agenda, achat d'espace payé 700€ l'année.
513 Fascicule auto-promotionnel, 1980.
514 Catherine Millet, article en guise d'exergue à celui de Jean-Paul Gourevitch, « l'imagerie politique », n°7 janvier-février 1977.

statut d'exclusivité, *art press* ne se rapproche pas moins d'autres revues d'art notamment anglo-saxonnes, dont à cette même période, le lectorat se développe sur un plan international.

2. *Entre revues américaines et européennes, des modèles en compétition*

a. *Artforum*, périodique hégémonique

Dans cette période (entre 1976 et 1990), *Artforum*[515] constitue, avec un poignée d'autres titres (*Art in America, ArtNews*) le socle de l'information artistique en Amérique du Nord, bénéficiant également d'une large diffusion en Europe. Fort d'un système économique pérenne, le magazine américain paraît à un rythme mensuel (s'ajoute rapidement un second périodique, *Bookforum*[516]) sans rencontrer de difficultés financières. C'est avec son succès que s'affirme une polarisation, au sein même de la presse artistique, entre des publications *mainstream*, et des revues moins diffusées, et plus indépendantes, à la durée de vie souvent plus brève, comme *Avalanche*. Gwen Allen montre bien que dans les États-Unis des années 1960 et suivantes, *Artforum* constitue un *parangon* de ce qu'elle désigne comme *mainstream media*, en opposition à quoi une kyrielle de revues de plus petite envergure vont se développer dans une veine sciemment contre-culturelle :

> « Pendant que des magazines comme *Artforum* témoignaient du règne de la critique formaliste comme de l'intégration de la critique par la société du spectacle, l'industrialisation de la culture — les magazines artistiques insistaient sur d'autres conditions et d'autres critères pour juger l'art[517]. ».

Fondé en 1962 par John P. Irwin, *Artforum* fut d'abord ancré sur la Côte Ouest des États-Unis (San Francisco, puis Los Angeles en 1964), avant de déménager à New York en 1967. Ce déménagement implique une inflexion de la ligne éditoriale qui s'ouvre davantage à l'international et s'éloigne de l'héritage pictural du modernisme pour s'intéresser à de nouvelles pratiques artistiques.

---

[515] Nous parlons surtout d'*Artforum*, mais *Art in America* joue aussi un grand rôle : c'est une revue vis-à-vis de laquelle *art press* a revendiqué ses liens : « [n]ous lisions beaucoup de magazines américains, nous étions proches d'Art in America dont nous traduisions souvent des articles » — Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 93. On trouve également dans *art in america* un grand nombre de textes critiques, de Benjamin Buchloch, Hal Foster, Rosalind Krauss, Barbara Rose, Robert Storr, parmi tant d'autres. À ces deux titres s'ajoutent encore plusieurs autres périodiques américains de grande envergure qu'il faut mentionner : *Artnews*, *Studio international*, et au Canada *Parachute*.

[516] *Bookforum* est publié à un rythme semestriel à partir de 1994, puis devient trimestriel de 1998 à 2005, avant d'être publié à un rythme bimensuel (cinq publications par an) depuis 2005, et circule à environ 60 000 exemplaires.

[517] Gwen Allen, *Artists Magazines, an Alternative Space for Art,* 2011, London / Cambridge, MIT Press, p. 7. Citation originale : « While art magazines such as Artforum witnessed the reign of formalist criticism as well as the integration of this criticism within the spectacular economy of advanced media culture, artists' magazines insisted on a different set of conditions and criteria for evaluating art» — Notre traduction.

C'est dans cette période que les œuvres du Pop art, du Minimalisme, de l'art conceptuel, encore peu connues du grand public, trouvent une large place dans les pages du magazine :

> « Ce qui serait plus tard désigné comme du 'Pop minimal', des œvres dites 'Earth-Work', du Néo-expressionnisme ou de la *New Wave* a commencé à exister alors même que les œuvres d'art en question étaient encore inconnues du grand public, et qu'elles n'avaient pas encore été définies, déterminées par un ensemble de textes critiques[518] ».

Le périodique gagne alors en notoriété, actant que la critique d'art contribue à créer, à diffuser les mouvements artistiques. Son format carré adopté en 1967 (et pensé en référence au pochettes de disques vinyles), devient vite un modèle pour beaucoup d'autres publications américaines. En outre, *Artforum* publie une large quantité de textes critiques qui demeurent aujourd'hui des textes fondamentaux de la théorie esthétique contemporaine : « Art and Objecthood » de Michael Fried, « Notes From the White Cube » de Brian O'Doherty, « On Criticism » d'Harold Rosenberg, parmi beaucoup d'autres[519]. En 1976, le critique d'art John Walker note que «Le pouvoir du périodique artistique, c'est de définir et de légitimer les nouveaux développements dans l'art. Ce pouvoir est devenu plus important que celui des galeries ou des musées[520] ». Les artistes se sont appropriés l'importance du magazine, en en faisant un nouvel espace d'exposition (« *A new kind of medium and exhibition space* »[521]). Thomas Crow, en 1993, considère l'*Artforum* des années 1960 à 1980 comme une revue marquée par un style hybride, qui fait coexister deux ambitions, l'une critique et l'autre commerciale, qui sont en tension permanente : « La force critique d'*Artforum* à cette époque n'était rien d'autre qu'une vive contradiction entre des dimensions commerciales et réflexive[522] ».

Les correspondances entre *art press* et *Artforum* sont très minces, tant pour les artistes traités que pour les plumes signant les articles. Deux éléments semblent venir justifier cette absence d'interaction entre *art press* et *Artforum* : le manque d'implication politique d'*Artforum* d'une part, son excessive tendance commerciale d'autre part. Jack Burnham, qui a longtemps écrit pour le magazine, se souvient qu'*Artforum* s'est développé dans un contexte de tension économique, en plein essor du marché de l'art. Ce qui assoit la notoriété du magazine, c'est son

---

518 Amy Baker Sandback (ed), *Looking critically : 21 years of Artforum magazine*. Citation originale : «What would later be tagged as Pop Minimal, Earth-work, Neo-expressionism, and New wave, was introduced while the artworks were as yet unknown to the general public and before they had been defined by a body of criticism», p. ix. — Notre traduction.

519 Harold Rosenberg « On criticism », III/8 février 1964 ; Michael Fried « Art and Objecthood », V/10, juin 1967 ; Peter O'Doherty, « Inside the white cube, notes on the gallery space », XIV/6, mars 1976.

520 John Walker, « International Memorandum », in *Studio international*, octobre 76, p. 113. Citation originale : « The power of art magazine to define and legitimize new developments in art has become greater than that of the art gallery and museums » — Notre traduction.

521 Gwen Allen, *Artists Magazines, an alternative space for art*, *op. cit*., p. 13.

522 Thomas Crow, « Extracts from 'On the Greying of Art Criticism' », in *Artforum*, vol. 32, n°1, September 1993". Texte reproduit in Gwen Allen (dir.), *The Magazine*, London, MIT Press « Documents for contemporary Art », 2016, p. 36. Citation originale : « The critical force of the old *Artforum* was never anything but a lived contradiction between thought and commerce » — Notre traduction.

autorité, son statut de référence : même une critique négative pouvait valoir de l'or pour un artiste. *Artforum* (avec *Art in America*) domine le monde de l'art, et jouit d'une place indétrônable, d'un pouvoir prescriptif et d'une autorité omnipotente :

> « *Artforum* était adulé par les jeunes artistes ; le magazine parvenait à aller au plus près des désirs d'amour et de reconnaissance qu'ils [les artistes] nourrissent. […] Pour les étudiants en école d'art, *Artforum*, c'était la porte du Nirvana, une porte qui semblait totalement inaccessible, car ce n'est qu'en de rares occasions que des artistes hors de New York pouvaient avoir une critique de leur exposition[523] ».

En dépit de cette position de force, le principal reproche adressé au magazine est son manque d'implication politique. En effet, sa ligne éditoriale semble être dirigée davantage par l'actualité et la vente d'espaces publicitaires dans ses pages que par de véritables choix éditoriaux ; en outre, la politique culturelle n'est que très rarement traitée. Thomas Crow écrit, dans les pages même du journal :

> « Nous étions arrivés à une situation où les critères commerciaux l'emportaient sur la parole des théoriciens ; revenir à un véritable débat contradictoire était alors notre tâche[524] ».

Ces deux critères de neutralité politique et de priorité à la dimension financière de la presse artistique ont d'ailleurs largement contribué au départ de plusieurs membres actifs du magazine pour créer leur propre revue, essentiellement une revue de théorie critique : *October*, fondée en 1976 par Rosalind Krauss, Benjamin Buchloch et Annette Michelson. Ces derniers ont fait le choix de quitter *Artforum* en contestant un virage exagérément commercial à leurs yeux[525]. Ses trois fondateurs en quittant *Artforum*, auquel ils reprochaient sa dépendance à la publicité, étaient avant tout désireux de proposer un périodique plus dense théoriquement. On peut ainsi voir comme un pied de nez à *Artforum* l'ambition qu'affiche *October* d'être « un forum ouvert à des discussions théoriques et critiques sur l'art contemporain et ses contextes sociopolitiques [526]». La mobilisation de la pensée française est revendiquée pour sa capacité à

---

[523] Jack Burnam, « Ten Years before the *Artforum* Masthead», *New Art Examiner*, vol. 4, n°5, Chicago, February 1977, 1, 6, 7, publié in Gwen Allen, *Documents for Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 32. Citation originale : « *Artforum* lionized the youthful artist in a way that dug at the core of each young artist's fantasies for approval and love. […] For the art students *Artforum* was the gate to Nirvana, one that seemed incredibly inaccessible, if for no better reason that is rarely conceded that artists outside the New York era were even worth reviewing»— Notre traduction.

[524] Thomas Crow, extracts from « On the Greying of Art Criticism », in *Artforum*, vol. 32, n°1, September 1993 in Gwen Allen, *Documents for Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 36. Citation originale : « We have passed through a period when commerce has displayed the superior intelligence and outrun the theoreticians: simply getting back to a state of effective contradiction is the task of the moment » — Notre traduction.

[525] L'un des événements ayant cristallisé cette discorde serait la publication dans les pages d'*Artforum* (13/3, novembre 1974 à d'une fausse publicité par l'artiste, un autoportrait de cette dernière où elle pose nue, un godemiché entre les mains.

[526] Support auto-promotionnel présent dans les pages intérieures des premiers numéros. Citation originale : « an open forum for critical and theoretical discussions of the contemporary art and their social and political contexts» — Notre traduction.

> « Jouer un rôle actif de médiation dans cette production théorique, car il nous semble que la réponse la plus convaincante au retour des valeurs occidentales traditionnelles dans les sphères sociales et culturelles est la critique de ces valeurs et de leurs fondements faites par des théoriciens français, ceux qu'on nomme désormais les poststructuralistes[527] ».

October se voulait une revue engagée politiquement, certaines de ses signatures étant d'obédience postmarxiste. Son titre même, faisant référence au film éponyme de S. Eisenstein, revendiquait explicitement une idéologie révolutionnaire. Rétrospectivement, Catherine Millet voit dans ce positionnement politique une source de dissension avec *art press* :

> « Ce qui nous distinguait surtout c'était les points de vue politiques. Je me rappelle être intervenue dans ce colloque en racontant, entre autres, qu'à Paris, on voyait arriver les dissidents soviétiques. Ne serait-ce qu'en raison de ce contexte humain, nous prenions déjà du recul par rapport au marxisme alors que, aux États-Unis, le marxisme s'installait dans la théorie de l'art. Elles [Rosalind Krauss, Annette Michelson], elles titraient leur revue *October* ; et nous, nous commencions à nous intéresser à la Nouvelle Philosophie[528] ».

Néanmoins, le rapprochement entre les deux périodiques est manifeste, Il opère à plusieurs niveaux, à commencer par la publication d'articles de R. Krauss et d'A. Michelson. Les deux revues présentent aussi à leurs débuts des affinités communes avec *Tel Quel*. La proximité d'*October* avec *Tel Quel* - rendue possible par l'intermédiaire de Dennis Hollier, compagnon de R. Krauss - s'observe notamment par son sous-titre (« Art / Theory / Criticism / Politics »), proche de celui de *Tel Quel* (« Littérature, philosophie, science, politique »). Le parallèle[529] entre *art press* et *October* s'explique également par leur commune vocation à se distinguer d'autres périodiques artistiques par leur ancrage théorique dense (même si celui-ci varie d'un périodique à l'autre) et diversifié qui implique dans les deux cas un contenu interdisciplinaire.

C'est donc avec *October* qu'*art press* tissera surtout des liens, en particulier par l'intermédiaire de Rosalind Krauss, même si ces liens s'amoindrissent à mesure que la revue s'éloigne de ses premières amours marxistes et maoïstes. Bien que partageant avec *artforum* des goûts artistiques avérés, les deux revues prennent des directions différentes. D'autant plus que durant cette période, *art press* reste aussi intéressée par des artistes peu connus, des structures de petite taille, et par les problématiques du local et de la décentralisation. Ce sont donc aussi avec

---

527 Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (dirs.), *October, The First Decade, 1976-1986*, Cambridge / London, MIT Press, 1988, p. x. Citation originale (notre traduction) : « play an active mediating role in that theoretical production, for it seemed to us that the most cogent response to the return to traditional western values in every sphere of social and cultural life was the critique of the presupposition of those values made by French theorists, those who had come to be called poststructuralists» — Notre traduction.

528 Catherine Millet dans la table ronde « 40 ans d'*art press*, trois générations de critiques », n°400, mai 2013.

529 Nous rappelons toutefois que dans la mesure où le format éditorial de ces deux périodiques périodiques diffère (l'un est un magazine mensuel, l'autre une revue universitaire trimestrielle), il ne s'agit pas d'en proposer une comparaison *stricto sensu*.

des revues européennes, de moindre envergure mais non moins ambitieuses en termes de qualité, que des parallèles peuvent être établis.

b. En Europe, d'autres modèles : *Plus moins zero* (Belgique) ; *Flash art* (Italie)

Là où *art press* entretient donc un rapport complexe aux revues d'art américaines, en Europe elle installe autour d'elle un réseau de revues amies, avec lesquelles des échanges d'articles, de signatures, de goûts artistiques s'instaurent. Ces revues européennes sont principalement + - *0* en Belgique (fondé en 1977 par Stéphane Rona) et *Flash Art* en Italie (fondée en 1967 par Giancarlo Politi). Ces deux revues culturelles sont d'abord comparables dans leur matérialité : une maquette graphique sobre et minimaliste, prônant le noir et blanc[530].

i. Flash art

C'est dans *Flash Art* que C. Millet a publié parmi ses premières critiques, un texte sur la performance « La lessive » de Michel Journiac, et elle se crée une place dans cette revue du fait de sa grande connaissance de l'art conceptuel[531].

Flash art a eu pour slogans « *the largest European magazine* », puis « *The leading European art magazin*e » (le magazine artistique pionnier en Europe », et se présente comme une « international review of visual arts, design and architecture ». Outre cette vocation internationale, *Art press* et *Flash Art* trouvent une proximité dans leur mode de fonctionnement : une indépendance financière, grâce à un modèle économique qui allie vente des numéros et publication d'ouvrages (monographies d'artistes, guides des lieux d'expositions de l'art contemporain). Les liens entre *art press* et *Flash art* se nouent également autour de signatures communes et d'intérêts artistiques partagés. En effet, après Catherine Millet, de très nombreux contributeurs d'*art press* ont publié dans *Flash Art,* en langue originale dans la rubrique « *Flash Art France* », ou sous forme de textes traduits. Parmi ces auteurs, on trouve notamment Catherine Francblin « Pierre Klossowski, the voyeur and his counterpart » (n°107) ; un entretien avec Jean Baudrillard, « Au-delà de l'indifférence » (n°130), Michel Nurisdany (n°94), Catherine Strasser (n°96), Maïten Bouisset (entretien avec Thierry Cheverny, n°131), Jérôme Sans « Information, fiction, publicité » (n°132, mars 1987), ou encore Bernard Marcadé « La grandeur de l'artiste, c'est aussi d'avoir choisi le mauvais camp[532] ».

---

[530] *Plus moins zero* n'a jamais publié en couleur. *Flash Art* n'est passé que progressivement à la couleur à partir de 1985.

[531] Voir n°27. À l'occasion d'un article sur la Biennale de Paris, dont elle était co-commissaire, elle est décrite comme la « critique la plus informée et la mieux formée de l'art conceptuel ».

[532] Nous avons dépouillé les numéros uniquement pour la période étudié dans ce chapitre, entre 1976 et 1991.

À cela s'ajoutent des centres d'intérêts artistiques communs. Dans les mêmes années, on trouve dans les deux périodiques des couvertures dédiées à Jeff Koons[533] ou à Pierre Klossowski[534]. Dans les années 1980, *Flash Art* et *art press* se rapprochent d'autant plus qu'ils partagent une réflexion commune sur les institutions artistiques, la mutation de l'économie de l'art, en publiant des dossiers de fond sur de grandes expositions[535], ainsi des dossiers sur le marché de l'art (« Conversation with art dealers » n°104, novembre 1981, et n°133 avril 1987). L'orientation de départ de *Flash Art* est déterminante pour *art press* : dans les années 1970, Ben, Vitto Acconci, Carl André, On Kawara ou encore Daniel Buren sont très présents dans les pages du magazine italien. Cependant, la ligne éditoriale des deux périodiques diffère au tournant des années 1980, où *Flash Art* accorde une importance croissante à la peinture figurative, sans pour autant ouvrir ses pages à la littérature, aux arts vivants, où à des rubriques d'opinion[536].

ii. Plus Moins Zero

Dans cette même période, un autre point de comparaison est à chercher en Belgique avec le trimestriel *+-0 (Plus Moins Zero),* trimestriel fondé par la galeriste Élisabeth Rona en septembre 1973. La proximité *d'art press* avec ce périodique se crée déjà dans les liens entretenus avec la Belgique, principalement via le supplément « *art press* Belgique ». *Plus Moins Zero*, bien que peu diffusé en France[537], partage avec *art press* un goût prononcé pour la polémique, publiant dans ses pages tribunes et courriers des lecteurs, permettant ainsi une réaction personnalisée à l'actualité culturelle. C'est ainsi que s'exprime dans les pages du journal un fort rejet du Centre Pompidou[538], ou une critique des choix d'exposants à la FIAC[539]. La maquette graphique des deux périodiques est très similaire : choix du noir et blanc, privilège du texte sur l'image, même police de caractère (Helvetica) pour les titres des articles, logotype (nous reviendrons sur ce point en détail dans le premier chapitre de notre deuxième partie). On trouve également dans *Plus Moins Zero* beaucoup de dossiers aux problématiques proches de celles d'*art press*, comme la

533 Une œuvre de Jeff Koons illustre la couverture de *Flash Art* en 1986 (n°131) et d'*art press* en 1990 (n°151).
534 Une œuvre de Pierre Klossowski illustre la couverture de *Flash Art* en 1984 (n°107) et d'*art press* en 1989 (n°136).
535 Voir notamment le dossier consacré à la « Documenta 7 » et à la Biennale de Venise (n°110, novembre 1982).
536 Dans la période dépouillée, nous n'avons trouvé qu'un seul éditorial, n°94-95, à l'occasion d'un changement de format, et pour annoncer une restructuration des contenus du magazine : « Plenty of interesting novelties are in store for whoever has the patience to follow us and the desire to really know what's happening today in the world of art and culture » — Letter from the editors, Giancarlo Politi et Helena Kontova.
537 À Paris, le périodique n'avait que trois points de vente : le Musée d'art moderne de la ville de Paris, le Centre Pompidou, et la Hune. Ailleurs en France, dans six autres points de vente (Lyon, Bordeaux, Villeurbanne, Lille, Carcassonne, Perpignan).
538 « L'avis d'Ernest Schoffeniels » in *+ - 0* n°3 (1977), où ce dernier affirme « Je ne m'associe pas avec des impuissants de création qui osent se faire prendre en charge par l'institution ».
539 Rubrique « Actualité », n°47, juin 1987.

crise des avant-gardes,[540] ou des questionnements sur la politique culturelle (dossier « la politique culturelle en Belgique n'existe pas », n°40). On trouve également beaucoup de couvertures et d'illustrations en commun entre *art press* et *Plus moins zero*: Robert Ryman (l'une des photographies illustrant un article n°6[541] est la même que celle employée en couverture d'*art press* n°17[542]) Alain Jacquet (n°17); Marina Abramovic (n°31, décembre 1980), ou encore Laurie Anderson (n°32-33 mai 1981). On trouve également quelques signatures communes aux deux périodique : Bernard Marcelis (n°17), Liliane Touraine (n°47, 49) ou Jacques Henric (n°31). Cependant, la ligne de *Plus moins zero* reste différente de celle d'*art press*, tant les artistes américains y sont peu présents au profit principalement d'artistes belges ou français, souvent proches des mouvements Fluxus, tels Marcel Broodthaers, Robert Filliou ou Ben Vautier. Les articles du journal, bien qu'ouverts à des courants très variés, n'ont que très peu recours à des références théoriques. Malgré ces différences, les deux revues ont eu des échanges fructueux et répétés.

À l'aune de ces quelques exemples, on comprend qu'*art press* parvient dans les années 1980 à asseoir encore davantage sa notoriété, traitant de la scène internationale sans délaisser l'actualité locale, accordant une place à l'opinion, sans délaisser des références théoriques solides. Partant, *art press* revendique un caractère exclusif, tout en cherchant à s'inscrire dans un réseau d'autres revues artistiques.

[540] Hervé Fischer et Stéphane Rona « La crise de l'avant-garde », n°34, février 1980 ; Eliezer Levi « On est toujours l'arrière-garde d'une avant-garde », n°26, mars 1979.
[541] Marian Verstraeten, « Le geste. Entretien avec Robert Ryman », *Plus Moins Zero* n°6, novembre 1974.
[542] Cette coïncidence s'explique par la tenue d'une exposition de Robert Ryman au Palais des beaux-arts de Bruxelles.

Chapitre 3 — 1991-2012 : Les années documents pour une revue désormais de référence

Ce chapitre couvre la période la plus longue de notre partie, près de vingt ans, qui correspond à trois rédacteurs en chef : Jean-Yves Jouannais, Christophe Kihm et Richard Leydier. Ce choix de regroupement s'est opéré sur la base d'une observation : celle de l'homogénéité de la ligne éditoriale et de la continuité des choix esthétiques et théoriques proposées par Jean-Yves Jouannais (1991-1999[543]), puis par Christophe Kihm et Richard Leydier (2001-2012). De plus, J-Y Jouannais et C. Kihm ont tous deux été liés par leur collaboration au groupe « Perpendiculaire ».

Notre étude nous a permis de constater que ces vingt années sont dans leur ensemble marquées par une catégorie d'analyse qui les caractérise globalement : le documentaire, et le document. Nous tenterons de montrer en détail les différentes manifestations de ce que Hal Foster analyse comme une « pulsion documentaire[544] ». Il constate en effet que le témoignage, le document et l'archive constituent pour un grand nombre d'artistes une matière première, au point que se dessine à travers ces choix une tendance dans l'art contemporain, qui a depuis fait l'objet de commentaires tout aussi foisonnants[545]. Le commissaire d'exposition Okwui Enwesor fait le même constant, mais parle quant à lui, recourant aussi à une métaphore corporelle, de « fièvre archivistique[546] » (*archive fever*), titre qu'il donne à une exposition au Centre International de la photographie à New York. Dans les pratiques artistiques commentées par H. Foster comme par O. Enwesor, le recours à l'image d'archive, aux documents papiers, au témoignage sont légion, comme autant de manières pour l'artiste d'inscrire sa démarche de commentaire du monde dans un contexte spécifique.

Par le document, l'artiste vient situer d'où il parle, spécifie le point de vue à partir duquel il perçoit la société. Dans ces pratiques, le postulat est souvent celui d'une résilience face

543 Jean-Yves Jouannais, après son poste de rédacteur en chef, mit notamment en place un cycle de conférence, qui se poursuivait encore en septembre 2020 : « L'encyclopédie des guerres ». Il s'agit d'un exercice savant de réflexion pluridisciplinaire sur la guerre, ses lexiques, ses représentations et ses imaginaires. À ce sujet voir l'interview par Bernard Blistène « Jean-Yves Jouannais, à l'assaut (de la pensée) », n°410, avril 2014.
544 Hal Foster, « An Archival Impulse », in *October*, vol 110, automne 2004, pp. 3-22.
545 À ce sujet voir notamment Catherine Grenier, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2014 ; Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », pp. 707-718 in *Critique*, n°759-760, 2010/8 ; le dossier « Archives » de la revue *Marges* (n°25, 2017/2) ; le dossier « Les promesses de l'archive » de la revue *Poli* (n°6, 2012).
546 Okwui Enwesor, *Archive Fever, Uses of Document in contemporary art*, International Center of Photography, New York, 18 janvier – 4 mai 2008 / Steidl Publishers, Göttlingen, Allemagne.

à ce qui était alors considéré comme un flux médiatique excessif, un « robinet à image [547]» largement décrié dans un contexte où les chaînes télévisées d'information en continu faisaient leur apparition. Dans le même temps, le *document* est aussi celui qu'*art press* cherche à devenir, en commentant l'articulation entre discours artistique et fait social. Rétrospectivement, la revue revendique ce statut de document, en faisant même un trait fort de son identité. La décennie 1990-2000 est ainsi caractérisée par Maurice Olender dans *art press l'album :* « C'est l'ensemble des dimensions critiques de l'histoire qui s'impose à nous dans une archéologie du présent dont la première livraison porte la marque : une revue d'art qui veut informer et critiquer, restituer les œuvres dans leurs contextes historiques, souligner leurs caractéristiques techniques, sans jamais les isoler de leurs conditions économiques, politiques[548] ». Ce constat est prolongé par Nicolas Bourriaud dans le même ouvrage, observant que cette période constitue l'avènement de l'art documentaire en même temps que l'émergence du Web 2.0, si bien que « Le paradigme documentaire se voit désormais assumé par tous, non par un [549]». Le document n'est plus l'apanage des professionnels, mais il est l'objet d'un commerce mondial entraînant que « son usage par les artistes passe désormais par le démontage de l'idéologie et des formats qui assurent leur circulation[550] ». Nous tenterons de montrer en quoi le *document* concerne tant une tendance de l'art contemporain que le statut que prend *art press* dans ce contexte. Nous verrons également dans quelle mesure cette période correspond à une apogée pour la revue, en termes de notoriété, d'expansion de ses centres d'intérêt et de la diversification de ses équipes.

A. Organisation interne : diversification générationnelle

1. Catherine Millet s'éloigne d'art press pour se consacrer à d'autres activités

Les années 1990 et 2000 sont pour Catherine Millet une période d'intense publication. Elle signe douze ouvrages, théoriques d'une part, récits autobiographiques d'autre part. Elle publie notamment plusieurs textes et ouvrages monographiques consacrés à la galeriste Denise René[551], aux peintres Yves Klein[552] et François Arnal[553], à Roger Tallon[554], ainsi qu'une série de

[547] Cette formule est attribuée à Jean-Luc Godard, lorsqu'il affirmait, « La télé, c'est comme un robinet : ça coule en continu, suffit de verser le poison dedans ». Toutefois, cette expression a été reprise de nombreuses fois par la suite dans des contextes bien moins péjoratifs.
[548] Maurice Olender, « 1990-2000 : une poétique pour le politique » in *art press* l'album, Paris, Éditions La Martinière, 2012.
[549] Nicolas Bourriaud, « 2000-2012 : des nouvelles du monde », pp. 198-201 in *Ibid.*
[550] *Ibid.*
[551] Catherine Millet, *Conversation avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991.
[552] Catherine Millet, *Yves Klein*, Paris, éditions art press / Flammarion, 2006.
[553] Catherine Millet, *François Arnal,* Paris, Cercle d'art, 1998.

trois ouvrages généraux sur l'art contemporain : *L'art contemporain en France* (1987), *L'art contemporain* (1997)[555], et *L'art contemporain, histoire et géographie* (2006), ce à quoi s'ajoutent des ouvrages plus ciblés, sur la critique d'art (*Le critique d'expose*, 1993[556]*),* ou certaines tendances de la création contemporaine (*De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art* , 1994) ; *Le corps exposé* [2011])[557]. En parallèle de ces différents ouvrages, largement nourris par les articles écrits pour *art press*, Catherine Millet publie également quatre récits à teneur autobiographique. Elle détaille ses pratiques sexuelles dans *La vie sexuelle de Catherine M* [2001], développe son attirance pour un certain type d'hommes dans *Riquet la houppe, Millet à la loupe* [2003], son ressenti de la jalousie dans le couple dans *Jour de souffrance* [2009], et plus récemment revient sur son enfance dans *Une enfance de rêve* [2014][558]. Sachant ainsi jongler entre différents registres d'écriture, elle publie également deux ouvrages qui sont des études théoriques mais écrites à la première personne, où elle situe son point de vue de façon très personnelle : *Dali et moi* (2005), et dernièrement *Aimer Lawrence* (2017)[559].

Bien que l'on puisse aisément proposer une partition dans les ouvrages de Catherine Millet, entre ceux composés sur la base d'un récit autobiographique, et ceux écrits sur la base d'une analyse, C. Millet refuse le terme d'*ouvrages théoriques*, car elle considère que *«* Ce sont précisément les philosophes qui théorisent, pas les critiques d'art. […] [560]». Les différents ouvrages de C. Millet sont la traduction, malgré leurs différences de style, de présentation et d'écriture, de ses ambitions à la fois intimes et intellectuelles, qui se transforment avec le temps. Ainsi dit-elle : « J'avais une ambition littéraire très diffuse, que je portais en moi sans trop savoir comment elle se manifesterait ; mais j'étais confiante, je savais que ça adviendrait[561]». L'écriture de ces différents ouvrages, aussi hétérogènes que soient leur style ou leur présentation, est portée par une même ambition, qui traverse l'ensemble de l'œuvre de C. Millet : celle de comprendre, d'analyser l'époque qui est la sienne :

> « La seule manière d'envisager mon époque était d'essayer de comprendre ce qui se jouait entre les différentes tendances de l'art contemporain. En quelque sorte, ne pas nier la contradiction, ni chercher à la résoudre, mais la soutenir, au double sens de maintenir et d'affronter[562] ».

---

554 Catherine Millet, texte principal pour le catalogue de l'exposition *Roger Tallon à Vallauris,* Musée Magnetti, Nice, 2001 ; Catherine Millet, texte dans le catalogue de l'exposition *Roger Tallon, itinéraires d'un designer industriel*, MNAM-CCI, Paris, 20 octobre 1993-10 janvier 1994, Paris, éditions du Centre Pompidou.

555 Commande passée par Nayla Farouki avec un cahier des charges inhérent à la collection « Dominos » : structurer l'ouvrage en deux parties : exposition et discussion, la lecture devant pouvoir se faire en un trajet de TGV Paris-Lyon.

556 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon « critiques d'art », 1993.

557 Catherine Millet, *De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art*, Paris, éditions Art press*,* 1994 ; *Le corps exposé*, Nantes, Cécile Defaut, 2011.

558 Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M,* Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001 ; *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, Paris, Stock, 2003 ; *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008 ; *Une enfance de rêve*, Paris, Flammarion, 2014.

559 Catherine Millet, *Dali et moi*, Paris, Gallimard, 2005 ; *Aimer Lawrence*, Paris, Flammarion, 2017.

560 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.,* p. 173.

561 *Ibid.*, p. 174.

562 *Ibid.* p. 178.

Les quatre ouvrages consacrés spécifiquement à l'art contemporain ont en commun une grande concision dans les termes employés, et le recours à des exemples variés, représentant une large proportion de la création actuelle dans les arts plastiques, ce qui explique sans doute que de très nombreux auteurs y aient eu recours, les faisant donc circuler dans la sphère théorique sur l'art contemporain, et leur conférant par la force des choses un statut d'argument d'autorité. Malgré la reconnaissance critique dont jouit Catherine Millet pour sa production théorique, son ouvrage ayant rencontré le plus grand succès demeure incontestablement son premier récit, *La Vie sexuelle de Catherine M*. Il a été publié simultanément à la parution du livre de Jacques Henric, *Légendes de Catherine M*, un livre essentiellement composé de photographies de nu de cette dernière.

Catherine Millet justifie ainsi l'écriture de son ouvrage, où elle détaille avec minutie ses pratiques érotiques : « J'avais la quarantaine, mon rapport à la sexualité a changé, je l'ai traité avec plus de scepticisme. Le découpage en chapitres (« le nombre », « l'espace », « l'espace replié », « détails ») est un découpage formaliste. Et je voulais éviter la chronologie pour ne pas coller à ma vie sentimentale [563]». Ce récit a connu un très large succès tant commercial que critique, traduit en quarante-quatre langues, et vendu à ce jour à plusieurs millions d'exemplaires dans le monde. Si ce texte autobiographique a eu tant de succès, c'est en partie du fait de son principe : une description détaillée des ébats de Catherine Millet, et de ses goûts pour des pratiques sexuelles libres et collectives. Elle émaille le texte de moments vécus, qu'elle raconte souvent sur le ton de l'anecdote, venant montrer sous un autre jour la perception de son activité de critique d'art et l'entrelacement entre sa vie intime et sa vie professionnelle, comme en témoignent notamment ces passages :

> « Il y aurait peut-être même une lointaine correspondance entre ma façon de peaufiner un pompier et le soin que j'apporte, dans l'écriture, à toute description [564]».

Elle remarque également :

> « J'ai méthodiquement posé les balises d'un territoire sexuel à l'intérieur des lieux professionnels. Certains endroits sont particulièrement propices, tels le local où est installé le banc de reproduction ou les grandes pièces aveugles dans lesquelles sont généralement stockés les paquets de journaux[565] ».

Catherine Millet confirmera d'ailleurs plus tard cette position, considérant que «[l]es rapports de séduction qui s'établissent automatiquement entre les hommes et les femmes, s'ils sont à peu près contrôlés, facilitent plutôt les choses. Ils mettent un peu d'huile libidinale dans les rouages

[563] *Ibid.*, p. 194.
[564] Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M,* Paris, *op. cit.*, p. 177.
[565] *Ibid.* p. 154.

de la machine sociale[566] ». Ce livre a été perçu comme « croustillant » par une très large partie de son lectorat, bénéficiant du contraste entre le prestige et l'autorité conférés à l'exercice de la critique d'art et la crudité des descriptions d'orgies et d'amants multiples. Cette dimension fut renforcée par le fait que les partenaires de Catherine Millet sont facilement identifiables malgré leur pseudonymes : ainsi Daniel Templon est-il appelé « Claude », son deuxième prénom. Il y a eu un engouement collectif à découvrir la vie intime et érotique de personnalités du monde de l'art souvent éminentes et essentiellement reconnues pour leurs activités professionnelles et intellectuelles.

Sa capacité à mener de front la rédaction d'*art press* et la rédaction d'ouvrages dans des registres aussi hétérogènes témoignent de la dextérité de Catherine Millet à jongler avec les styles d'écriture. Quoique différents, ces textes ont toutefois en commun d'être écrits à la première personne. Qu'elle place le curseur de son discours sur son intimité où sa vision de la production artistique, c'est toujours le « je » qui prime. Son autorité critique se fonde sur une multiplication des lieux du discours, doublée d'un ancrage dans une subjectivité assumée, que l'on retrouve dans beaucoup de ses textes pour *art press*. Pourtant, ce trait commun aux textes d'*art press* n'implique pas pour autant que l'on puisse les envisager sur un même plan, car comme le souligne Philippe Lejeune, « La forme et la fonction du 'je' varient considérablement d'un genre à un autre, selon la nature des médias et selon les situations de communication qu'ils construisent, et les rapports sociaux qu'ils produisent [567]» Chacune de ces prises de positions autobiographiques, dans les articles d'*art press*, les ouvrages théoriques ou les récits autobiographiques ont donc leur spécificité.

La variété de ces ouvrages et du type d'exercice dont ils relèvent démontrent ainsi une écriture d'une grande plasticité chez Catherine Millet ; et la fréquence de ces publications indique de manière de plus en plus nette qu'*art press* n'est pas son unique (pré)occupation. En effet, à ces activités éditoriales s'ajoutent aussi un certain nombre d'expositions de grande envergure dont elle assure le commissariat, à commencer par le pavillon français de la Biennale de Venise en 1997, où elle expose César[568]. C. Millet explicite cette prise de distance, et voit cette période comme celle d'un relatif relâchement des liens qui unissait les rédacteurs de la revue dans ses premières années d'existence : « Tous se sont engagés dans d'autres projets. Avec le temps, les intérêts personnels prennent le dessus. Si les réunions ont pris fin, c'est aussi parce que j'ai été très prise par la promo de *La vie sexuelle de Catherine M*, qui a été traduit dans de nombreuses langues, ce qui m'a amené à beaucoup voyager[569] ». Une telle prise de distance, bien que relative puisque Catherine Millet demeure directrice de la publication, implique que d'autres rédacteurs viennent compenser cette absence, engageant ainsi un renouvellement de l'équipe

566 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit*., p. 154.
567 Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
568 « César », commissariat Catherine Millet, Pavillon français pour la 48e Biennale de Venise, 1997.
569 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit*., p. 110.

rédactionnelle. Bien qu'elle-même, Jacques Henric, Myriam Salomon et Christine Delaite soient toujours présents, de nouvelles personnes intègrent la rédaction et vont permettre une fluctuation des tendances éditoriales, ainsi que de la structure générale du magazine.

2. De jeunes critiques d'art intègrent la rédaction et renouvellent la ligne éditoriale

Cette relative prise de distance de Catherine Millet avec les activités d'*art press* correspond à une large diversification de l'équipe rédactionnelle. Catherine Francblin quitte son poste de rédactrice en chef en 1991, pour prendre en charge à partir de janvier 1992 le poste de responsable du département éducatif et culturel du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Lui succède alors Anne Sefrioui, créditée quelques mois comme « rédactrice en chef par intérim » (n°154-164) bien qu'ayant rarement contribué auparavant à la revue[570]. Jean-Yves Jouannais devient rédacteur en chef adjoint à partir du n°165, puis rédacteur en chef (à partir du n°235).

Après une deuxième période d'intérim assurée par un membre extérieur à la rédaction (Marc Sayous, des n°248 à 253), Christophe Kihm et Richard Leydier se partagent le poste, le premier principalement responsable des pages littérature et le second des pages arts visuels. Richard Leydier a rejoint la rédaction en 1996, en tant que stagiaire alors novice. Lors de notre entretien avec lui, il évoquait avec tendresse cette rencontre, sa date de naissance coïncidant avec celle de la revue :

> Il faut savoir que je suis né en 1972, c'est à dire en même temps qu'*art press*. Je suis vraiment né en même temps que le journal, ce n'est pas banal ! Et bien sûr, je le lisais beaucoup quand j'étais étudiant. Je suis arrivé à *art press* en 1998. À ce moment là, je faisais mon service militaire. Je savais que j'avais envie d'écrire, de faire de la critique, alors j'ai écris à plusieurs journaux, mais au final, il n'y a que Catherine [Millet] qui m'a répondu. Ça a commencé comme ça. *Art press*, c'est une revue incomparable. C'est sans commune mesure avec *Connaissance des arts*, avec *Beaux-arts magazine*… Il n'y a pas de points de comparaison possible, c'est vraiment un journal unique. C'est assez exceptionnel[571].

La lettre qui a permis à celui-ci d'intégrer la rédaction d'*art press* a été précieusement conservée par la rédaction, en témoignage de la simplicité avec laquelle de nouvelles personnes, même inconnues et encore inexpérimentées, pouvaient intégrer la rédaction. Ce courrier, conservé à l'IMEC, fut exposé dans le cadre des 40 ans d'*art press* (voir volume 2 annexe 18). Après une brève reformulation de l'ours des n°363 à 382 (créditant Richard Leydier comme rédacteur en chef et Christophe Kihm comme chef d'édition), c'est Anaël Pigeat qui devient rédactrice en

[570] Nous n'avons relevé que deux articles signé d'Anne Sefrioui, « La propriété artistique », publié bien avant, (n°94, été 1985), et un compte-rendu de livre pour le n°158, mai 1991.
[571] Entretien de l'auteure avec Richard Leydier, 8 juillet 2020.

chef, à partir du n°385 (janvier 2012). Elle le restera jusqu'en septembre 2018. Richard Leydier évoquait lui-même la répartition des tâches entre Christophe Kihm et lui, témoignant de l'espace et de l'indépendance qu'ils s'accordaient mutuellement :

> « À ce moment là, il y avait aussi Christophe [Kihm]. A vrai dire, les choses étaient assez étanches entre nous. Nous avions chacun notre pré carré, même si les discussions sur la constitution des numéros, nous les avions ensemble. Christophe Kihm a fait venir beaucoup de nouveaux auteurs, comme Mark Alizart, Dork Zabunyan. Christophe était très tourné vers la théorie, vers la philosophie, le son aussi. Moi, je m'occupais plus des artistes : découvrir de nouveaux talents, etc. Après, évidemment, on faisait autre chose chacun, mais c'est plutôt comme ça qu'on fonctionnait. Au journal, chacun amène quelque chose de spécifique. Et Christophe, c'était la théorie. Chacun a sa spécialité en un sens. Aujourd'hui, c'est plus avec Étienne Hatt que je collabore, et lui il est beaucoup plus tourné vers la photographie. C'est ça son truc. D'ailleurs on parle souvent de photo ensemble. Voilà en fait, chacun amène vraiment son truc, sa spécialité. Chaque rédacteur en chef amène quelque chose de particulier [572]».

Cette période qui s'étend de 1991 à 2012 est marquée par l'arrivée de nouvelles plumes, dont plusieurs gravitent autour de la « Société Perpendiculaire » : Jean-Yves Jouannais (en charge des pages « expositions » avant de devenir rédacteur en chef), Christophe Kihm (responsable des pages livres), et, plus ponctuellement, Nicolas Bourriaud. Tous trois mènent en parallèle de leur engagement dans *art press* une riche activité éditoriale et institutionnelle, apportant ainsi un renouvellement des points de vue. Jean-Yves Jouannais publie en 2003 *L'Idiotie, art, vie, politique : méthode*, Nicolas Bourriaud publie successivement les ouvrages *L'esthétique relationnelle* (2001)*, Postproduction* (2003) puis *Radicant* (2009), tout en étant responsable, avec Jérôme Sans, de la direction artistique du Palais de Tokyo (de 2000 à 2006). Ces auteurs contribuent également à raffermir le réseau institutionnel autour d'*art press*. Contribuent à *art press* un grand nombre des responsables des institutions culturelles : Dominique Païni pour la Cinémathèque Française[573], Laurent Goumarre (France Culture, éditions Masson), Chantal Béret (conservatrice au Centre Pompidou), Nicolas Bourriaud, Régis Durand (directeur du Jeu de Paume de 2004 à 2006). De bien nombreux autres exemples pourraient encore être cités pour la plupart des collaborateurs de la revue.

Cette ouverture éditoriale se manifeste également par une publication de la revue en édition bilingue français-anglais, à partir de novembre 1992, à l'occasion du 20e anniversaire[574]. Cette transition est avant tout nourrie par un goût déjà bien affirmé pour la scène artistique américaine et un désir de réciprocité vis-à-vis de celle-ci : « Nous avions toujours été très tournés vers les États-Unis, mais en regrettant de plus en plus l'absence de réciprocité. […]. Or, le monde de l'art américain ne pouvait en retour lire ce que nous écrivions sur ses artistes, ou

[572] Entretien de l'auteure avec Richard Leydier, 8 juillet 2020.
[573] Il fut également directeur du DDC (département « culture et création ») du Centre Pompidou de 2002 à 2005.
[574] Le premier numéro à paraître en bilingue est le n°174, et a fait l'objet d'un lancement à New York.

sur les nôtres[575] ». Outre cet argument éditorial se pose aussi une nécessité commerciale, dans un contexte du début des années 1990 marqué par les conséquences économiques de la guerre du Golfe qui impactent également le domaine artistique. Toutes les revues d'art en pâtissent, et voient le volume de leurs revenus publicitaires diminuer. Le passage au bilingue est un moyen pour *art press* de palier à cette difficulté, démultipliant ainsi le volume de ses potentiels annonceurs, ainsi que son lectorat[576]. Avec le bilinguisme, il s'agit de proposer au lectorat un « nouvel *art press* », dont la forme et les contenus cherchent à s'adapter à un contexte lui aussi mouvant :

> « Pour mieux répondre à l'attente de nos lecteurs, en France comme dans le monde, et pour rendre sa lecture plus confortable, *art press* est désormais publié en deux éditions. […] Cette séparation donne lieu à deux revues distinctes mieux adaptées à leur lectorat respectif. […]. Cette évolution de la conception éditoriale s'accompagne d'un rajeunissement de la couverture et de la maquette en général, pour un nouvel *art press*[577] ».

Ce « nouvel *art press* » se traduit surtout par de nouvelles rubriques, portées par les nouvelles signatures susmentionnées. La systématisation des chroniques (placées en début ou en fin de numéro) permet de marquer des rendez-vous réguliers et donne la parole, pour chaque médium, à des spécialistes qui vont chacun tirer un fil continu selon leur domaine de prédilection, comme par exemple Laurence Louppe pour la danse, Dominique Baqué pour la photographie ou Chantal Béret pour l'architecture. Ces différentes nouveautés permettent à la rédaction d'asseoir encore davantage sa notoriété, comme en témoigne l'augmentation constante de ses tirages et de ses tarifs publicitaires (voir à ce sujet la brochure à destination des annonceurs publiée par la revue, que nous reproduisons volume 2, annexe 19). À cela s'ajoute une progression exponentielle des tirages : 30˙000 exemplaires en 2001, 50˙000 en 2005. Cette augmentation des tirages implique aussi une forte concentration, puisque 60% des exemplaires sont vendus dans la seule métropole parisienne, et une importante captation, car près de 10% des ventes concernent des abonnements.

Fort d'une diffusion croissante et d'une circulation grandissante, *art press* tend à devenir une référence incontournable, ce qui constitue une fierté pour ses rédacteurs. C. Millet observe en effet que « Quiconque se sentait concerné par l'art contemporain connaissait *art press*. Je me souviens très bien d'artistes dissidents d'Union Soviétique qui, arrivant en Occident, me disaient connaître déjà la revue[578] *»* ; elle remarque également qu'« À l'étranger, j'entends souvent, avec amusement, mais aussi avec fierté, parler de la 'prestigieuse' revue *art press*[579] ». La notoriété du

---

575 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit*,, p. 93.
576 Cependant, Catherine Millet reconnaîtra plus tard qu'en dépit de cette diffusion internationale, aucune expansion véritable du lectorat dans les pays anglophones ne fut observée.
577 Catherine Millet, « *Art press* bilingue », éditorial n°174 (novembre 1992).
578 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit*.,, p. 93.
579 *Ibid.*, p. 229.

périodique se développant, sa seule évocation permet aussi de tourner en dérision le statut élitiste souvent associé à l'art contemporain et à ses critiques. En témoignent par exemple des apparitions dans certains décors de films[580], ou une allusion humoristique dans le magazine *Elle*. Dans une correspondance imaginaire entre deux amies, l'une d'elle ironise :

> - Fonelle : Critique pas mon œuvre, je suis la nouvelle Sophie Calle. Tu seras bien emmerdée quand « Art Press » dira que j'ai rendu l'apparentation de la complétude à Ikea
> - Bianca : Tu te prends à ton délire, j'appelle ton psy
> - Bianca au psy : Guy, je suis Bianca, l'amie de Fonelle, votre patiente. J'attire votre attention sur une attitude délirante de sa part. Elle a monté une imposture en faisant passer un tapis d'éveil Ikea pour de l'art conceptuel, et, désormais, elle croit à son propre mensonge[581].

En ridiculisant le vocabulaire complexe du périodique, cette chronique humoristique y fait tout de même allusion auprès d'un très large lectorat, le présumant ainsi capable de reconnaître la référence, et donc d'être sensible au trait d'humour sous-entendu. Évoquer *art press* auprès d'un lectorat grand public ne semble pas poser problème ; pour autant, c'est bien pour codifier l'appartenance à la bourgeoisie et la référence à une culture élitiste, représentée comme prétentieuse qu'on y fait allusion. Ce paradoxe témoigne de la flexibilité des manières dont *art press* peut être appréhendé, et manipulé. Les différentes faces de cette appréhension rendent compte de la notoriété du périodique, et de sa circulation dans un espace culturel et médiatique de plus en plus large dans lequel il vient s'inscrire symboliquement.

3. 1992, 2002 : deux anniversaires, des documents pour une mémoire vivante[582]

Les numéros anniversaires sont l'occasion pour *art press* de revenir périodiquement sur les jalons de son identité, qu'elle expose, littéralement, et qu'elle construit dans un paradigme de *documentation*. Cette conception de l'archive se fait dans une dialectique entre pérennisation et stabilité d'une part, renouvellement et ouverture à de nouveaux horizons d'autre part. Le discours pour Michel Foucault a quelque chose d'instable, même dans sa réalité matérielle : chercher à en conserver la trace témoigne d'une « inquiétude à soupçonner des luttes, des

[580] La consultation de courriers entre certaines société de production et la rédaction d'*art press* nous ont permis de déduire que des exemplaires du magazine avaient été prêtés pour le décor des longs-métrages suivants : *Maudite Aphrodite* (Woody Allen, 1996), *Le Derrière* (Valérie Lemercier, 1999), *Épouse-moi* (Hariette Marin 2000), *Clean* (Olivier Assayas, 2004), *Boudu* (Gérard Jugnot, 2004), *La vie d'une autre* (Sylvie Testud, 2012), *Casse-tête chinois* (Cédric Klapisch, 2013). Toutefois, après visionnage de chacun de ces films, force est de constater que le magazine n'est qu'un élément de décor très discret, difficilement discernable.
[581] Sophie Fontanel, « Le courrier électronique de Fonnelle et ses amies », in *Elle*, novembre 2003.
[582] Pour le détail des numéros publiés à ces deux occasions, voir volume 2, annexe 20.

victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités[583] ». Si tout discours social est pour M. Foucault « contrôlé, sélectionné, organisé [584]», afin d'en maîtriser la dimension aléatoire et évanescente, celui d'*art press* l'est d'autant plus, étant donné sa nature périodique, où « un numéro chasse l'autre[585] ».

Les discours d'anniversaires se construisent à travers deux types de documents : les textes publiés dans la revue à cette occasion (éditoriaux, couverture, et encarts spécifiques), et les documents circulant à l'occasion des événements extérieurs (plaquette promotionnelle, programme). Ces événements datant de plusieurs décennies, nous n'avons pas toujours été en mesure de réunir l'intégralité des éléments publiés pour chaque occasion, mais nous en avons rassemblé une quantité et une variété suffisante pour que l'échantillon soit représentatif. La programmation des deux anniversaires concernés ici (le 20e et le 30e) est plus ambitieuse que celle des dix ans, et se compose de deux temps : un numéro spécial, et une programmation dans un lieu extérieur, programmation émaillée de projections, de rencontres et débats avec les membres de la rédaction.

a. Une programmation variée polarisée autour d'éléments communs : « soi même comme un autre »

Les deux célébrations des 20e et 30e anniversaire ont en commun, tant dans les numéros et dossiers spéciaux publiés pour l'occasion que dans la programmation des événements qui les accompagnent, de proposer d'une part une alternance entre un regard rétrospectif et introspectif, une évocation plus ou moins détaillée de l'histoire de la revue, de ses contributeurs, des éléments constitutifs de son identité, et d'autre part une analyse des tendances, de l'esthétique d'une époque. Ces aspects sont présents dans les deux numéros, mais à proportion inverse. En effet, on trouve dans le dossier publié pour les 20 ans un article rétrospectif proposé par Catherine Millet, « Ce n'est qu'un début, l'histoire continue ». Les autres articles de ce dossier sont classés dans le sommaire par disciplines artistiques : « art et architecture, la modernité revisitée », « l'art après la photographie », « littérature et philosophie, le goût du réel », « danse, le déséquilibre fondateur », « musique, le public écartelé », « théâtre, une minorité active », « cinéma-vidéo, des images pour regarder le monde ». Cette tendance s'inverse dans le supplément publié pour le trentième anniversaire, avec de nouveau deux grands types

583 Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, NRF, 1971, p. 10.
584 *Ibid.* p. 11.
585 Formule consacrée, qui sert de règle dans les kiosques de presse selon une réglementation très précise : un magazine n'a pas le droit d'avoir deux numéros à la fois dans un kiosque, sauf si pour l'un des deux il s'agit d'un hors-série.

d'articles : ceux qui concernent le regard vers soi[586], avec un retour sur les événements marquants de l'identité d'*art press* selon différentes perspectives (ses prises de position, ses contributeurs, sa maquette graphique), et un regard vers l'extérieur, moyen de réaffirmer l'interdisciplinarité de la revue[587]. Cette partition est implicitement justifiée dans l'éditorial de ce supplément : « *art press* est un espace, le contraire d'un territoire, un espace ouvert [588]», et témoigne d'une volonté incarnée de proposer un regard d'ensemble, médium par médium, sur ce qui caractérise la création contemporaine. On retrouve cette même dualité dans l'ensemble des deux programmations, toutes deux construites autour d'un éclectisme revendiqué, tant pour les disciplines que pour les regards (des contributeurs) portés sur elle.

Pour les 20 ans, une soirée fut organisée le 15 décembre 1992 au Palais de Chaillot (Cinémathèque de l'époque, alors dirigée par Dominique Païni). Le programme de la soirée consistait en une rencontre avec Pierre Bourdieu, puis avec Philippe Sollers, suivie d'un buffet et d'une projection du film réalisé par Errò, *Grimaces, portraits d'artistes* (film réalisé entre 1964 et 1967). Tel que l'indique le carton d'invitation, cette soirée était organisée « avec l'aimable participation du château de Jau, de la Société Piper-Heidsieck, et des ducs de Gascogne) ». On peut en déduire que l'événement offrait donc un buffet offrant vin, champagne et foie gras.

À cette date, Pierre Bourdieu comme Philippe Sollers jouissent tous deux d'une importante notoriété. Si la présence de Philippe Sollers (qui publiait en 1986 *Paradis 2* et en 1991 *La Fête à Venise*) n'est pas étonnante étant donné ses liens de longue date avec la revue — celle de Pierre Bourdieu l'est davantage. En effet, les participations de ce dernier à la revue n'ont été que très ponctuelles. En 1978, il publie l'article « La photographie de mariage », pour le dossier « Photographie » du n°21 ; et pour le numéro spécial « 20 ans, l'histoire continue » de ce même anniversaire, il publie un article qu'il intitule « Pour une science des œuvres », dans lequel il résume la plasticité du modèle théorique du champ, qui permet d'étudier le champ culturel des milieux ouvriers ou marginaux. C'est donc en raison de cet article qu'il est présent lors des célébrations à la Cinémathèque française. À cette date, P. Bourdieu vient de publier *Les règles de l'art*, où il définit le champ comme un

> « Réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.), entre des positions, par exemple […] celle que repère une revue […] comme lieu de ralliement d'un groupe de producteurs[589] ».

[586] Catherine Millet, « C'est toujours 'tellement plus facile' » ; Jacques Henric, « L'amour fut de la partie » ; Catherine Francblin, « Du noir & blanc à la couleur » ; Jean-Yves Jouannais, « L'envers de l'histoire contemporaine » ; Christophe Kihm « Un lieu de la critique » ; Alexandre Laumonier, « *Art press*, du texte… et des images » ; Richard Leydier « Missives et missiles : trente ans de polémiques ».

[587] Nous pouvons citer plusieurs numéros hors-série consacrés à des médiums spécifiques : Norbert Hilaire, « Nouvelles technologies, un art sans modèle ? » ; Chantal Béret, « Architecture et postmodernisme » ; Laurence Louppe, « Les années danse » ; Yan Ciret, « Le cirque au-delà du cercle » ; « Georges Banu, « Le théâtre, art du passé, art du présent » ; « Régis Durand, un cheminement avec la photographie » ; Dominique Païni, « Le mouvement secret et la matière des images ».

[588] Catherine Millet, éditorial, in supplément au n°284, « *art press* par lui-même », novembre 2012 (trentième anniversaire).

[589] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998, p. 378.

Sa présence est donc à double tranchant : invité pour parler de la structure du champ artistique, il est aussi présent pour légitimer indirectement *art press*, qui cherche par une telle programmation à se valoriser ; avec des invités « stars », *art press* devient la revue qui reste fidèle à ses amis, mais aussi celle qui est capable de s'ouvrir à de nouveaux horizons théoriques, et parvient à se légitimer par les invités qu'elle fait venir. C'est sans doute à cause de cette invitation intéressée que P. Bourdieu a profité de son intervention pour commenter, non sans critique, la place qu'*art press* occupait à ses yeux dans les champs artistique et littéraire. Le souvenir qu'en garde Catherine Millet est pour le moins amer, et sa manière d'en parler virulente :

> « Pendant la soirée, j'ai commencé par remercier les amis qui nous avaient fourni les petits fours, le vin, le papier pour les cartons d'invitation. Bourdieu a pris la parole et a commencé par stigmatiser mes propos, déclarant qu'il trouvait significatif qu'on commence par remercier les 'mécènes', y trouvant la preuve de la soumission de l'art au marché. Les amis qui te donnent un coup de main pour une soirée exceptionnelle, tu parles d'un mécénat ! J'étais furieuse, moi qui étais, précisément à cette occasion, tellement fière, comme je l'ai dit, de prouver qu'une revue pouvait vivre en préservant son indépendance financière. Bourdieu donnait là un bel exemple de la façon dont un intellectuel peut plaquer ses schémas sur une réalité qu'il ne prend pas le temps d'observer[590] ».

La colère de Catherine Millet peut s'expliquer par l'orientation de la revue, très éloignée d'une grille de lecture postmarxiste du monde social, et à plus forte raison du monde culturel dont elle fait partie. On peut également y voir la manifestation d'une tendance de la revue à vouloir détenir une forme de monopole sur les discours qu'on peut tenir à son propos, afin d'éviter toute critique. De plus, la remarque de Pierre Bourdieu concerne directement l'indépendance financière du périodique, sujet qui a toujours été, et reste à ce jour un point de grande sensibilité. Catherine Millet affirme encore en 2002 : « *art press* est une revue totalement indépendante et autofinancée, à 35% par ses annonceurs, à 65% par ses lecteurs[591] ». Catherine Millet se défend régulièrement des reproches de connivences qu'on lui fait, préférant revendiquer l'amitié et le partage de valeurs communes plutôt qu'un véritable rapport de force qu'elle réfute :

> « Ce genre de soupçon — qui influence qui ? — que je connais bien, m'a toujours agacée. Je crois que l'on est ami avec des gens parce qu'on a des goûts en commun et donc envie de les défendre ensemble. Ou encore qu'on se rencontre dans le travail et que, découvrant qu'on partage des points de vue, on devient amis. Je veux dire par là que tout le monde n'a pas une mentalité de mafieux et que l'amitié peut être fondée sur une communauté sincère d'idées et de choix esthétiques. Quand je vivais avec Daniel, qu'est-ce que j'en ai entendu ! Louis Cane m'avait décerné le « prix de surdétermination économique ». Dans sa logique de l'époque, marxiste et gentiment

[590] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 108.
[591] Catherine Millet, « C'est toujours 'tellement plus facile' »in supplément « art press par lui-même », *op. cit.*

> machiste, il ne pouvait pas concevoir que c'était peut-être moi qui avais conduit Daniel à s'intéresser aux artistes conceptuels[592] ».

Pourtant, cette analyse bourdieusienne permet bien d'éclairer certains aspects du fonctionnement d'*art press*, en particulier ses relations, aussi bien que ses ruptures, avec d'autres revues ou personnalités, autour de mêmes concepts ou références théoriques. Il importe ici de souligner ce recours à la terminologie du champ. En effet, on peut voir que pour ce même numéro, des publicités pour le vingtième anniversaire de la librairie du Musée d'art moderne de la ville de Paris, et les « 20 ans d'activité » de la galerie Regards sont publiées. Le principe d'autonomie est donc à relativiser : si indépendance financière il y a, celle-ci ne saurait inférer une indépendance totale vis-à-vis d'impératifs économiques, et encore moins indépendamment de logiques de compétition ou de collaborations avec d'autres médias, d'autres revues d'art en particulier. Le champ dans lequel s'insère *art press* se dessine donc, et Catherine Millet en d'autres occasions l'explicite elle-même : « C'est comme si nous importions au sein de l'équipe ce principe d'autonomie, d'altérité, qui définit *art press* en regard du champ culturel dans son ensemble[593]». Une telle déclaration sous-entend les efforts des rédacteurs, efforts au prix desquels la publication se poursuit. Elle nous permet surtout de penser *art press* comme une revue effectivement faite de rapports de force et de pouvoirs dans son contexte. Ceci nous conforte dans notre souci de produire une analyse de cet objet dans un champ élargi.

Le trentième anniversaire proposait une programmation encore plus ambitieuse que celle des vingt ans, s'étalant sur trois jours (les 28, 29 et 30 novembre 2002), au Centre Pompidou. Dominique Païni étant à cette époque le directeur du DDC (Département du développement culturel) du Centre, il constitue en un sens le vecteur commun des lieux où sont organisés ces événements. Ces journées étaient divisées en plusieurs grandes sections, respectivement titrées « art, sexe et vidéo », « *art press* face à ses lecteurs », « Éthique, politique, esthétique », et « Autour de Nietzsche et de la question du ressentiment ». Chaque soirée était conclue par une intervention du jazzman Bernard Lubat, qui en proposait « une libre interprétation musicale ». Si cette célébration a finalement choisi pour sobre titre « *Art press*, 30 ans », les traces des réunions préparatoires pour cet événement nous ont permis de découvrir que d'autres titres avaient été envisagés, notamment « *art press* au risque du temps[594] ».

Dans ces deux programmations, on trouve les mêmes éléments : des projections de films[595], une rencontre avec le public ainsi que des tables rondes et des lectures. Outre ces similarités, ces deux événements ont aussi en commun un choix de lieu bien spécifique : la

[592] Catherine Millet, *D'art press à catherine M*, *op. cit.*, p. 113.
[593] Catherine Millet, « C'est toujours 'tellement plus facile' », *op. cit.*
[594] IMEC, Fonds Art press (« ARP 52 »).
[595] Pour les vingt ans fut projeté le film d'Errò, *Grimaces ;* pour les 30 ans, les projections sont plus abondantes : d'abord un film d'Alain Fleischer sur l'histoire d'*art press* ainsi que des courts-métrages de plusieurs artistes : Vincent Corpet, Aude du Pasquier-Grall, Clarisse Hahn, Fabrice Hybert, Otto Müehl, Zoran Naskovsky et Vesna Paslovic.

Cinémathèque française[596] pour les vingt ans, et le Centre Pompidou pour les trente ans. Le choix de ces lieux témoigne d'un très fort ancrage d'*art press* dans le réseau des institutions culturelles parisiennes, grandement favorisé par l'implication de certains responsables de celles-ci dans ses pages, avec Dominique Païni, et Jean-Jacques Aillagon (directeur du Centre Pompidou de 1996 à 2001, dont un long entretien, à l'occasion de sa nomination en tant que Ministre de la Culture en 2002, ouvre le n°284 (qu'accompagne le supplément anniversaire) de la revue.

b. Penser la continuité : les anniversaires d'une « revue qui traverse le temps[597] »

Ces numéros anniversaire sont l'occasion pour la revue de célébrer sa longévité, qui pour Catherine Francblin « tient probablement à sa capacité à réagir à la fois, selon les cas, avec le radicalisme critique de la revue en noir et blanc qu'elle fut et avec le respect d'une certaine disparité des points de vue[598] » ; pour Jean-Yves Jouannais, « La longévité de cette publication dont on fête aujourd'hui les trente ans (pour un magazine culturel, cela est particulièrement rare) doit également beaucoup aux contributions qui furent et demeurent les siennes [599]». Reconnaître cette longévité permet aussi à *art press* de revenir sur les fondements de son identité, basée sur la notion de fidélité.

Cette fidélité concerne d'abord les contributeurs (Dominique Païni[600], Philippe Sollers[601] étaient tous deux présents aux événements organisés pour les vingt ans et pour les trente ans de la revue). Elle se comprend par des liens d'amitié et des collaborations étroites, et constitue pour Jacques Henric l'une des forces du journal : « Les pages qui suivent évoquent les relations, anciennes et donc fidèles […] que nous entretenons avec d'autres, artistes, écrivains, groupes [602]». Christophe Kihm fait le même constat, pointant néanmoins les limites d'une telle proximité : « La fidélité à certaines idées ou personnes (qui peut irriter, voire passer pour une forme d'entêtement) ne devient dommageable qu'à compter du moment où l'exigence politique bascule dans une idéologie simpliste, où l'amitié devient un culte[603] ». Ces liens de proximité affective fréquemment revendiqués conduisent aussi parfois à des ruptures, notamment avec Guy Scarpetta.

---

596 La Cinémathèque était alors située Palais de Chaillot, et dirigée par Dominique Païni.
597 Catherine Millet, éditorial in « *Art press* par lui-même », *op. cit.*
598 Catherine Francblin, « Du n&b à la couleur », *op. cit.*
599 Christophe Kihm, « Un lieu de la critique *», op. cit.*
600 À l'occasion des 30 ans, Millet observe : « À propos de fidélité, Dominique Païni est depuis 10 ans l'organisateur de nos anniversaires » — Catherine Millet, éditorial in « art press par lui-même », *op. cit.*
601 Philippe Sollers fut également présent pour le 10e et le 40e anniversaire (1982 et 2012).
602 Catherine millet, « C'est toujours 'tellement plus facile' », *op. cit.*
603 Christophe Kihm, « Un lieu de la critique », *op. cit.*

La fidélité passe aussi par une continuité lexicale, par le recours à de des tournures de phrases et à des catégories analogues pour désigner l'identité de la revue, sa ligne éditoriale et les principes qui la régissent. Catherine Millet observait à l'occasion du vingtième anniversaire qu'« *art press* n'est pas cet objet lisse dont j'avais sans doute rêvé il y a vingt ans[604] ». Richard Leydier reprend cette même tournure de phrase dix ans plus tard : « *Art press* n'est pas un objet lisse, ceux qui en composent la rédaction viennent d'horizons très différents[605] ». De la même manière, on trouve d'un anniversaire à l'autre des tournures similaires, qui tendent à détourner la dimension commémorative, pour insister sur le présent : faire de ces dates l'occasion de tâter le pouls d'une époque. Il s'agit de trouver ici « L'occasion idéale pour s'élever contre 'l'esprit du temps' [606]» et d'éviter là « la prétention d'une rétrospective de ces trente années comme la tournée des hagiographies convenues de quelques témoins prestigieux [607]».

Ce par quoi *art press* revendique sa pérennité et sa capacité d'adaptation, c'est également le recours récurrent au champ lexical du combat, qui témoigne à la fois d'une volonté d'ancrage dans le contemporain, et mobilise un discours qui, bien que portant sur la culture et la création, soit sensible aux faits politiques. *Art press* est ainsi désignée par Jacques Henric comme un périodique qui a su « conserv[er] de ses origines son esprit combatif[608]». Celui-ci emploie cette même métaphore dans son ouvrage *Politique*, se souvenant de l'enthousiasme des rédacteurs lors de la publication du numéro spécial édité en 1992 « L'Histoire continue » : « Comme elle continue, on continue, nous aussi, via la revue, de mener nos actions de guérilla – guérilla de papier, certes, mais pas sans effets dans le réel[609]». De la même manière pour Catherine Millet, « Tous les combats restent à mener[610] ». Ce sont encore des dispositifs visuels qui renforcent cette affirmation de la pérennité et permettent la mise en place d'une stratégie visuelle de thésaurisation.

c. Accumuler, conserver, thésauriser

Cette intention se traduit visuellement, de plusieurs manières. La couverture du n°284 superpose la première couverture (n°1[première série]) et celle dudit numéro (même couverture que celle du supplément « *art press* par lui-même »).

Dans les numéros « 20 ans, l'histoire continue » et dans le n°284, les pages de sommaire utilisent ce même procédé de rapprochement entre un ancien numéro et le plus récent[611]. On

604 Catherine Millet « L'histoire continue, ce n'est que le début », in *Art press spécial* « 20 ans », 1992.
605 Richard Leydier, « Missives et missiles, trente ans de polémiques », *op. cit.*
606 Catherine Millet « L'histoire continue, ce n'est que le début », *op. cit.*
607 Catherine Millet, éditorial in « *art press* par lui-même », *, op. cit.*
608 Jacques Henric, « L'amour fut de la partie », *op. cit.*
609 Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, 2007, p. 235.
610 Catherine Millet, « C'est toujours 'tellement plus facile' », *op. cit.*
611 En effet, on trouve sur la page de l'éditorial dans le supplément « 30 ans, l'histoire continue » deux couvertures juxtaposées (celle du n°10, et du n° spécial 20 ans. Dans ce même numéro, la p. 17 propose une superposition de plusieurs couvertures.

retrouve également ce dispositif d'accumulation en quatrième de couverture du fascicule distribué au Centre Pompidou à l'occasion des événements pour le trentième anniversaire. Ce dispositif permet au lecteur de constater, au premier coup d'œil, la continuité de la maquette graphique, avec pour principale transition le passage à la couleur. De plus, on voit au gré de cette superposition la première couverture apparaître, comme un rappel de la continuité d'*art press* et de ses prises de position de départ. En outre, de nombreuses récurrences sont à observer dans ces différents documents anniversaires. On trouve deux œuvres d'Alain Jacquet dans chacun des numéros[612]. Les mêmes couvertures y sont données en exemples : n°1[première série] (portrait de Barnett Newman), n°54 (Joseph Kosuth, « Cathexis n°32 »), n°59 (Gustave Courbet, *L'origine du monde*), n°129 (David Salle, « The Kelly Bag »), n°151 (Jeff Koons et la Cicciolina, « Kissing Shoulder penetration little girl»), et *art press spécial «* la photographie, entre intime et public » (1990).

À cela s'ajoute une volonté pour *art press* d'afficher sa propre collection, sa propre histoire : le numéro anniversaire des vingt ans est ainsi émaillé, rubrique après rubrique, de pages « rétrospectives », qui proposent de revenir sur quelques numéros ou articles marquants, médium par médium. Il se conclut par un index alphabétique de l'ensemble des artistes auxquels la revue a consacré au moins un article. À cela s'ajoute, en 4e de couverture du supplément « *art press* par lui-même » pour les 30 ans, la note « *art press* ne serait pas lui-même sans tous ceux qui y publient. La liste de leurs noms ne tient pas sur une page. Cet anniversaire est l'occasion de les remercier ». Ces remerciements font écho à la liste, à l'occasion du dixième anniversaire, des 98 collaborateurs que la revue avait alors publiés dans ses pages.

Mais le dispositif visuel qui tend encore davantage à constituer *art press* comme *document* est la manière dont le supplément « *art press* par lui-même » est émaillé de photographies, toutes reproduites en noir et blanc, des membres de la rédaction, à différentes périodes de leur vie depuis la création d'*art press*, parfois avant même d'avoir rejoint la rédaction. Ce sont, à proprement parler, des archives photographiques, que l'on peut deviner inédites pour la plupart d'entre elles. On peut ainsi trouver dans ce supplément les différents rédacteurs, toujours représentés dans des conditions de travail : derrière un bureau, devant une bibliothèque, autour d'une table jonchée de feuilles volantes. Ces photographies permettent une mise en abyme, puisque beaucoup d'entre elles documentent à la fois des instants de vie des contributeurs et des jalons de la vie d'*art press* ; ce sont différents bureaux de la rédaction, différents lieux où ses membres sont intervenus qui sont ainsi captés : l'entrée de quelques rédacteurs au Studio 43 pour l'événement « *art press*, 10 ans », l'intervention de Philippe Sollers filmée pour le vingtième anniversaire, Jean-Yves Jouannais et Jean-Paul Fargier pour la table ronde organisée à

612 Le numéro spécial 20 ans, s'ouvre sur un portfolio d'œuvres, parmi lesquelles figurent le « Donuts Factory » d'Alain Jacquet. On retrouve une œuvre de la même série dans le n° spécial 30 ans, cette fois-ci avec Richard Leydier posant devant dans le cadre de l'exposition *The Big Crunch II* à Bourges, 2000.

l'occasion du n°200 (mars 1995), Dominique Païni, Catherine Francblin, Laurence Louppe et Guy Scarpetta pour la table ronde organisée à l'occasion du n°100, le comité de direction en mars 1980, une rencontre entre Jacques Henric et Roland Barthes pour *art press* n°7 (1977), Catherine Millet et Hubert Goldet en 1973.

C'est aussi l'occasion de montrer l'ensemble des collaborateurs de la revue, pour rappeler leur diversité, dans un cadre qui informe quant à leur spécialité et leur statut, ce que vient renforcer la légende qui accompagne la photographie. « Jacques Henric et Philippe Forest au Salon du livre », « Robert Storr dans les salles du Moma », ou encore « Richard Leydier devant une œuvre d'Alain Jacquet ». Un dispositif similaire se traduisait lors des conférences au Centre Pompidou, dans la projection par diapositives, et en continu, des couvertures de la revue, déjà exploitées dans le film d'Alain Fleischer *Lire, voir*[613] qui ouvrait cette programmation de 2002. Ainsi s'affirme l'ambition archivistique de la revue, celle de constituer « la mémoire de demain » et de restituer, numéro après numéro, un fragment de l'histoire contemporaine, proposée selon un angle d'analyse théorique mais subjectif.

B. Ligne éditoriale et théorique : extension du domaine de l'investigation[614]

1. De nouvelles perspectives théoriques ouvertes par une nouvelle garde de critiques d'art

La publication du dossier « les religions sont-elles sacrées [615]» en janvier 1990 correspond à un tournant opéré dans la ligne éditoriale du journal. En effet, les dossiers consacrés à des problématiques qui croisent des enjeux sociétaux et esthétiques se raréfient, pour privilégier des entrées purement esthétiques. Cette inflexion de la ligne éditoriale s'explique par un « boom » de l'art contemporain que Catherine Millet explique n'avoir pas été, comme beaucoup de critiques et théoriciens de l'art au même moment, capable de vraiment anticiper. Cette nouvelle conjoncture culturelle, entre la multiplication des institutions publiques et des modes de financement émanant de l'État d'une part, et l'ascension du marché privé, des galeries et du mécénat d'autre part, impose à *art press* d'accorder une part de réflexion croissante à ces transformations, d'où la présence de nombreux dossiers sur l'économie de l'art, le plus souvent

613 *Lire, voir* (44'28), film conçu et réalisé par Alain Fleischer, production Centre Pompidou, 2002. Ce film est émaillé d'entretiens avec Catherine Millet, Alain Bublex, Thomas Clerc, Jean-Hubert Martin, Jean Mairet, Ghislain Mollet-Viéville, Christian de Portzamparc, François Rouan, et les abonnés Jean-Claude Dumoulin et Josianne Vabre.

614 Nous faisons allusion au premier roman de Michel Houellebecq, *L'Extension du domaine de la lutte*, Paris, éditions Maurice Nadeau, 1994.

615 « Les religions sont-elles sacrées ? », n°143 (janvier 1990). Ce dossier fait suite à deux autres dossiers publiés précédemment sur la question de la religion (catholique, principalement) et de ses rapports à l'esthétique : « Dieu est-il mort ? » (n°19, juin 1978), « Théologie, une idée neuve » (n°55, janvier 1982).

à l'occasion de la FIAC, de la Biennale de Venise ou de Paris-Photo, proposant des enquêtes approfondies comme « enquête sur les commissaires » (n°364) ; « Le succès de l'art contemporain a-t-il un prix ? » (n°374) ; « L'artiste, le commissaire et l'institution » (n°405). À cela s'ajoute la mise en place de la rubrique « Le marché de l'art », tenue par Judith Benhamou-Huet de 1996 à 2011[616]. Par souci d'équilibre, parallèlement à ces dossiers sur des questions d'ordre structurel et économique, la revue multiplie les dossiers sur des questions plus esthétiques. En mai 1993 est publié le dossier « Existe-t-il une image contemporaine », qui se présente comme un bilan face à un certain nombre de reconfigurations :

> « Il s'agissait pour nous de faire le point, non par tant sur la nature de l'image contemporaine (média, nouvelles technologies…) que sur les pratiques et les comportements artistiques qui en découlent, […], [et] ce qui a changé quant à la lecture des images, quant à l'hypothétique validité, aujourd'hui, d'une sémiologie appliquée aux formes [617]».

S'ensuit la publication régulière de dossiers qui cherchent à prolonger ces interrogations dans une période caractérisée par une démultiplication des pratiques, et une hybridité croissante de celles-ci. Parmi ces dossiers, on peut citer à titre d'exemple : « Esthétique, quelques enjeux », (n°171) ; « De l'esthétique et de la communication » (n°285) ; « Repenser l'esthétique », (n°301) ; « L'art comme expérimentation » (n°347, été 2008) ; ou encore « Effets de vitesse » (n°354, mars 2009). Cette tendance à orienter les interrogations du journal vers des questions artistiques de plus en plus fouillées est également due à l'arrivée dans la rédaction de plusieurs membres de la Société Perpendiculaire.

a. La société Perpendiculaire, arrondir les angles

L'arrivée quasi-concomitante de Christophe Kihm et Jean-Yves Jouannais dans l'équipe d'*art press* est saluée par Catherine Millet comme amenant un vent nouveau et permettant à la fois une ouverture du spectre de recherches et une diversification générationnelle : « une revue comme la nôtre est à l'affût de signatures nouvelles. Il est important que la génération de collaborateurs la plus ancienne travaille en liaison avec de plus jeunes générations[618] ». Dans les années 1990, celle-ci trouve pour principaux représentants les « Perpendiculaires ».

La Société Perpendiculaire (SP) est créée en 1985 par un groupe d'étudiants de Poitiers et de Niort, qui se rencontrent au gré d'émission de radio pirates[619] et de débats-rencontres. Les

[616] La rubrique d'abord intitulée « Les ventes publiques », début n°213 (mai 1996), pour devenir à partir du n°236 (juin 1998) « Le marché de l'art », et est publiée pour la dernière fois n°380 (été 2011).
[617] Chapeau (non signé) introductif au dossier « Existe-t-il une image contemporaine ? », n°180 (mai 1993)
[618] Catherine Millet, texte sans titre in *Société perpendiculaire, rapport d'activité*, *op. cit.*, p. 282.
[619] Nicolas Bourriaud & Christophe Duchatelet animaient l'émission « L'émission » sur RPO Forum, radio libre de Poitiers.

premiers membres sont Christophe Duchatelet, Nicolas Bourriaud, Christophe Kihm et Jean-Yves Jouannais, auxquels s'ajouteront progressivement Laurent Quintreau, Jacques-François Marchandise, Christophe Ferron, Dominique Kret, Nathalie Quintane, et d'autres encore jusqu'à environ une vingtaine de membres. À l'occasion de la publication de l'ouvrage rétrospectif *Société perpendiculaire, rapport d'activité*, Christophe Kihm se souvient de la formation de cette 'société', au gré de quelques rencontres « Nous nous recrutâmes mutuellement au début, des pratiques communes autour de mêmes tournures d'esprit : la réflexion sans restriction de corpus sur les modes de productions artistiques, les comportements contemporains, une attirance pour les objets, les lieux méprisés[620]». Il décrit le mode opératoire commun de ses membres comme marqué par une pluridisciplinarité (écrits théoriques, romanesques ou poétiques, pièces musicales ou théâtrales), et un décloisonnement des pratiques : « La SP procède par appropriation, invention et transformation, en s'appuyant sur une dérégulation des valeurs esthétiques [621]».

L'écriture perpendiculaire entendait se construire comme « Un forage, un mouvement de vrille par lequel se dévoile, dans la langue, l'hétérogénéité des pratiques qui l'habitent[622] ». Cette hétérogénéité est palpable dans la variété des productions « perpendiculaires », que ce soit à titre individuel ou collectif : : pièces théâtrales, romans,[623] ou performances comme« En attendant Godemichot » en 1988 ou « Le piteux pigeon » en 1989, et la pièce de cabaret « Gratte moi le cul » en 1996 ; des romans (notamment ceux de Nicolas Bourriaud, *L'Ère tertiaire* et Christophe Duchatelet, *Le Stage agricole*), mail art (pratiques de « respondances » lors de leurs vacances), écrits théoriques (citons par exemple l'un des premiers essais de Jean-Yves Jouannais, *Des nains, des jardins, essais sur le kitsch pavillonnaire*[624]).

Le groupe se constitue officiellement lors d'une soirée organisée le 16 mars 1986 à Poitiers, où les grands thèmes fondateurs, qui resteront des fils rouges pour les activités du groupe, sont exposés : un refus du postmodernisme, une fascination pour deux univers radicalement opposés (l'entreprise libérale et l'agriculture), un goût pour les activités collectives. Pour leur constitution, les Perpendiculaires s'inspirent de quelques groupes littéraires, les Surréalistes, les poètes du Grand Jeu[625], et plus encore l'OuLiPo[626]. L'ouvrage rétrospectif que les Perpendiculaires titrent *Rapport d'activité* revient en détail sur les affinités que ses membres ont pu avoir avec l'OuLiPo, qui s'expliquent en premier lieu par un dédain de l'idée de

620 Christophe Kihm, « Pour une lecture perpendiculaire » in *art press* n°227, septembre 1997.
621 *Ibid.*
622 Lettre de Nicolas Bourriaud adressée à Jean-Yves Jouannais, citée in Bernard Ruiz-Picasso, la Société Perpendiculaire (dirs.), *Société Perpendiculaire, 1985-2000 : Rapport d'activité*, Paris, Éditions Images Modernes, 2002, p. 150.
623 Les deux romans *L'Ère tertiaire* et *Le Stage agricole* sont tous les deux publiés en 1997 aux éditions Flammarion.
624 Jean-Yves Jouannais, *Des nains, des jardins. Essai sur le kitsch pavillonnaire* [1992], Paris, Hazan, 2002.
625 Le « Grand Jeu » désigne à la fois la revue de poésie avant-gardiste, dérivée du Surréalisme, et le groupe l'ayant édité, de 1927 à 1932, parmi lesquels Roger Dausmal, Roger Vailland et Robert Meyrat.
626 L'« Ouvroir de littérature potentiel », groupe fondé par Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais en 1960.

mouvement au profit de celle de groupe de travail, un sens de l'humour et de l'innovation formelle affirmés, sans que tout-ceci ne devienne programmatique. En même temps, la SP tire sa singularité de son organisation, constituée sur le modèle d'un organigramme entrepreneurial (celui de la MAAF[627]).

L'organisation se compose comme suit : une direction générale (Nicolas Bourriaud), un secrétariat général (Christophe Kihm), un conseil d'administration (le conseil des 10), une unité de programme (Laurent Tiesset), une section propagande et évangélisation (Jean-Yves Jouannais), un bureau de dissidence officielle (Christophe Ferron), un fraction armée, équivalent administratif de l'avant-garde artistique (Christophe Duchatelet), une sous-commission de surveillance des sections (Laurent Quintreau), et un département d'audit des fictions (Dominique Kret). Mimer la logique administrative est pour la SP un levier qui permet à ses membres d'engager une réflexion critique et théorique. Pour Christophe Ferron, cette organisation faussement bureaucratique est « une œuvre en soi », qui fait de la SP « l'aboutissement des mouvements d'avant-gardes », dans une conjugaison entre « la discipline des surréalistes, l'esthétique administrative de l'art conceptuel et la métaphysique expérimentale du Grand Jeu[628] », le tout associé au protocole de l'entreprise. Dans une logique de pastiche similaire, le tract invitant à rejoindre la SP détourne le livre d'information sur le service militaire, en utilisant son slogan qui devient alors « rejoindre la SP, c'est possible », en affirmant que « la SP propose une vie saine, rude, intellectuelle, une vie d'aventures intérieures et d'exotisme culturel[629] ». Dans ce jeu de contrastes se dessinent déjà une identité commune, un goût à la fois pour les grandes figures littéraires et des pratiques de l'absurde, du décalage, le recours aux productions fictionnelles. L'un des axes de recherche de la SP consiste à « défendre ardemment les productions de textes qui dissèquent les puzzles du réel, sans appliquer les principes frauduleux d'un bréviaire à l'ancienne [630]».

L'identité de la Société Perpendiculaire tient dans ce jeu de contrastes entre de grandes références littéraires et des univers *a priori* étrangers aux sphères artistiques. Très vite, les Perpendiculaires commencent à éditer un bulletin, puis une revue. Avec l'apparition de la revue arrivent de nouvelles figures, dont celle de Michel Houellebecq. La *Revue Perpendiculaire* voit le jour en 1995, d'abord éditée par Michalon (1995-1996) puis par Flammarion (1997-1998). Elle sera dirigée par Fabien Mariteau, Christophe Kihm, Jean-Yves Jouannais, Yves Ramette, Christophe Ferron, Laurent Tiesset.

Les onze numéros de la revue permettent une expérimentation des limites de la fiction, la poursuite du détournement des codes de l'entreprise et le développement de pratiques

[627] Le choix de cette société d'assurance s'est opérée simplement : le père de Nicolas Bourriaud y travaillant, la documentation fut facile à trouver.
[628] Christophe Ferron, texte sans titre, in *Perpendiculaire, rapport d'activité*, *op. cit.*, p. 19.
[629] Cité in *Perpendiculaire, Rapport d'activité*, *op. cit.* p. 33.
[630] Christophe Kihm, « Pour une lecture perpendiculaire » n°227 (septembre 1997).

d'écritures automatiques ou collectives, en particulier à travers les différents textes élaborés autour d'un même personnage, Maurice. *Les chants de Maurice* est un texte en plusieurs épisodes au gré des numéros de la revue. Les rédacteurs de ses aventures sont surtout Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, J-Y. Jouannais et Christophe Kihm. Pour Guy Mathieu, « Les chants de Maurice, c'est l'expérience ultime du collectif ![631] ». En dépit d'un certain succès, la revue doit brutalement interrompre sa publication, suite à un différend qui oppose les fondateurs de la revue à Michel Houellebecq, qui y était associé depuis plusieurs numéros. Une dispute émerge lors de la publication par ce dernier du livre *Les Particules élémentaires*. Les Perpendiculaires reçoivent assez mal ce roman et considèrent les valeurs qu'il véhicule comme réactionnaires, et opposées à celles de la revue : ils cherchent donc à en exclure M. Houellebecq. S'ensuit une polémique littéraire, le *Figaro*[632] dénonçant cette expulsion comme un acte de censure. L'article, à grand renfort de termes tels que « pensée correcte », et même « terrorisme intellectuel » stigmatise l'émergence de « nouveaux inquisiteurs » dans l'intelligentsia française, parmi lesquels Pierre Bourdieu et les Perpendiculaires. Ces derniers répliquent dans *Le Monde*[633], défendus par *Marianne*[634], et bien sûr par *art press*. Néanmoins, ces échanges de tirs croisés entre le romancier et les Perpendiculaires fragilisent les rapports avec l'éditeur de la revue, Flammarion, qui est également le principal éditeur de Michel Houellebecq. Les Perpendiculaires en ressortent épuisés et mettent un terme à la publication de la revue.

À ces activités éditoriales s'ajoute rapidement un rituel de rencontres qui se tiennent au Café des Marronniers [635] de façon hebdomadaire, jusqu'en 1999. Les pratiques des Perpendiculaires ont tout pour plaire à *art press*. Catherine Millet reconnaît en eux la capacité à « prolonger une tradition de l'avant-garde à laquelle on ([*art press*] était attaché, et le public était heureux de voir renaître ce type d'événement en voie de disparition, la soirée littéraire [636]». Les Perpendiculaires ont recours à des pratiques hétéroclites (écriture, performance, films, rencontres), et s'inspirent de modèles variés, jouant précisément des effets de juxtaposition et de contrastes d'univers différents, à commencer par ceux de l'entreprise et de l'agriculture. Cette prédilection s'incarne notamment dans l'organisation de « sketches agricoles », ainsi que dans la publication par Christophe Duchatelet du roman *Le Stage agricole*. Christophe Kihm souligne à ce sujet « Pour les Perpendiculaires, circonscrire l'art agricole relevait d'abord de l'enquête […] pour insister sur les points communs et les différences que certaines pratiques

631 Guy Mathieu, texte sans titre in *Perpendiculaire, Rapport d'activité*, *op. cit*, ., p. 47.
632 Dominique Giou, « L'affaire Houellebecq », publié dans *Le Figaro* le 25 septembre 1998. L'article est reproduit en facsimilé dans *Rapport d'activité*, *op. cit*., p. 256.
633 Tribune « L'ère du flou », signé collectivement, publié dans *Le Monde* le 10 octobre 1998.
634 Article de Philippe Boggio publié dans *Marianne* le 14 septembre 1998.
635 Le Café « Les Marronniers» se situe encore aujourd'hui au 18, rue des Archives, dans le 4e arrondissement de Paris. Plus tard, les rencontres se déplaceront dans un restaurant chinois du 10e arrondissement, le « Palais Goncourt ».
636 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, *op. cit*., p. 114.

campagnardes pouvaient entretenir avec des pratiques artistiques[637] ». En même temps, C. Kihm s'intéresse aussi à l'investissement par les artistes du modèle entrepreneurial : « Le personnel de l'entreprise est un vaste corps indéterminé dont chaque élément est avant tout un vecteur d'information, un maillon qui s'accroche à une chaîne dont les extrémités deviennent invisibles[638] ». Il s'agit alors pour les Perpendiculaires de mimer cette langue, ce vocable, pour mieux en cerner la vacuité et la déconstruire, afin d'en faire un levier de créativité :

> « Puisque la réalité de l'entreprise est aussi hypothétique que le langage, puisque la négociation est ce qui lui donne corps, son corps social, et enfin puisque les discours y produisent une sorte de vie, autant reconnaître dans celle-ci une forme exponentielle de la fiction, un être fictif qui tient debout grâce aux échanges verbaux[639] ».

Dans ces décalages, les perpendiculaires s'intéressent à des figures hétéroclites de l'artiste, qui oscillent entre le « dandy [640] » et « l'idiot [641] ». Les croisements entre *art press* et les Perpendiculaires par l'entremise récurrente de Christophe Kihm et Jean-Yves Jouannais, et celle, plus ponctuelle, d'autre membres[642], s'observe dans l'apparition ou la consolidation de certaines problématiques, notamment l'importance du son dans l'art contemporain, l'attention aux des musiques électroniques ou urbaines[643]. Christophe Kihm est l'un des membres de la SP les plus actifs dans *art press* : il publie plus d'une cinquantaine d'articles entre 1993 et 2014[644], et en est le chef d'édition pendant plusieurs années.

La présence des Perpendiculaires dans *art press* permet de redynamiser l'identité littéraire et philosophique de la revue, en estompant les tensions entre ses contributeurs, celles-ci ayant conduit au départ, avec pertes et fracas, de Guy Scarpetta après sa rupture avec Jacques Henric et Catherine Millet. Les Perpendiculaires sont pour la plupart jeunes, forts de leurs expérimentations littéraires et des horizons artistiques variés auxquels ils appartiennent ; ils trouvent justement leur force dans leur identité collective : « Les Perpendiculaires sont un

---

637 Christophe Kihm, « Société perpendiculaire et art agricole », pp. 52-57 in *Société Perpendiculaire, rapport d'activité*, *op. cit.*, p. 56.
638 Christophe Kihm, « Je forme une entreprise », in *art press* n°230, décembre 1997, reproduit dans *Société perpendiculaire, Rapport d'activité*, *op. cit.,* p. 230.
639 *Ibid.* p. 232.
640 Voir à ce sujet Nicolas Bourriaud « Le dandy et l'artiste », extrait de son ouvrage *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, et reproduit pp. 82-84 in *Société perpendiculaire, Rapport d'activité*, *op. cit.*
641 Plusieurs écrits de Jean-Yves Jouannais sont consacrés à la question dont son article « Kitsch, mauvais goût, eugénisme, attentats » pp. 157-163 in *rapport d'activité*, *op. cit*, et son ouvrage *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts magazine livres, 2003.
642 Voir notamment : Christophe Duchatelet « Michel Houellebecq, interview », n°199, février 1995 ; « J-G Ballard, millenium people », n°311, avril 2005 ; Laurent Quintreau & Jean-Yves Jouannais, « Entretien : François Jullien, pour une pensée élargie », n°227, septembre 1997 ; Laurent Quintreau, « Jean-Yves Jouannais, le réel désossé », n°271, septembre 2001.
643 Voir à ce sujet les numéros hors-série « Anatomie des cultures électroniques » (janvier 1998) et « Territoires du hip hop » (janvier 2000).
644 Ses articles sont aussi bien des comptes-rendus d'ouvrages (*In art we trust* de Tristan Trémeau, *Le vertige de la liste* d'Umberto Eco), des contributions pour la rubrique « Introducing » (Bertille Back n°274, Bertrand Dezoteux n°378), ou des contributions à des dossiers (sur la vidéosurveillance notamment).

groupe, et la vie intellectuelle a besoin de groupes. Un groupe est plus offensif et il mobilise plus de réactions que des personnalités isolées [645] ». La production pléthorique des Perpendiculaires (à titre individuel comme à titre collectif) contribue à la notoriété d'*art press*, et réciproquement. Pendant quelques années en effet, la notoriété des deux groupes va se recouper, la popularité des uns rayonnant sur les autres. En effet, lorsque les Perpendiculaires font l'objet d'articles dans la presse grand public (mentionnons *L'Express*[646], *Jalouse*[647] ou *Vogue Homme*), *art press* est cité[648]. En retour, Catherine Millet évoque aussi avec tendresse ses rapports avec les Perpendiculaires, insistant sur la part de jeunesse et d'expérimentations qu'ils apportent à *art press* : « Ce ne sont pas des hommes avec qui j'aurais pu avoir des relations sexuelles. […] Ce sont de jeunes hommes avec qui j'ai eu, j'ai d'étroits rapports de travail. Ils interviennent dans des milieux culturels, ils sont extrêmement informés et actifs [649]».

La rupture avec Michel Houellebecq et la fin de la revue précipitent la fin de la Société Perpendiculaire, qui n'est pas une rupture, mais plutôt une dissolution dans la myriade des productions de ses membres. J-Y Jouannais et C. Kihm, de plus en plus actifs dans *art press*, seront rejoints par d'autres figures hybrides, philosophes et littérateurs, qui prônent une pensée plastique, un décloisonnement entre les pratiques d'écriture et de création, entre les écoles et les formes de pensées. Parmi eux, Élie During, Mark Alizart et Dork Zabunyan.

b. Autour de Christophe Kihm, une nouvelle génération d'auteurs avec une volonté commune : « rafraîchir les concepts[650] »

Alors que la période des Perpendiculaires se termine spontanément, comme elle avait commencé, de nombreux auteurs présents dans le périodique le sont aussi dans l'ouvrage éponyme en trois volumes *Fresh Théorie*[651]. Sans qu'il s'agisse de groupe autoproclamé, ni de collectif à proprement parler, les « fresh théoriciens » ont en commun un style d'écriture singulier, des sujets d'étude très variés, et un souci de faire converger les sciences sociales et la critique d'art.

Parmi les soixante auteurs réunis sur l'ensemble de ces trois volumes de *Fresh Théorie*, dix-neuf sont des contributeurs d'*art press,* ayant signé au moins deux textes. Ces auteurs, bien

645 Texte non signé in *Société perpendiculaire, rapport d'activité*, *op. cit.*, p. 21.
646 Olivier Le Naire, « Une provoc' qui tombe à pic », *L'express*, 25 octobre 1997. Consulté en ligne : https://www.lexpress.fr/informations/une-provoc-qui-tombe-a-pic_624381.html. Dernière consultation le 17 décembre 2019.
647 Thomas Erber, « À vos perpendiculaires », *Jalouse*, octobre 1997.
648 Catherine Millet, « Trois que je connais » à propos de Richard Leydier, Christophe Kihm et Jean-Yves Jouannais), *Vogue Hommes International,* automne-hiver 2003.
649 *Ibid.*
650 Mark Alizart & Christophe Kihm (dirs), *Fresh Théorie*, vol.1, *op. cit,* p. 15.
651 Mark Alizart & Christophe Kihm (dirs), *Fresh Théorie*, vol.1, vol. 2 « The black album », vol. 3 « Manifestations », Paris, Léo Scheer, 2005, 2006, 2007.

que réunis sous cette bannière de *fresh théorie*, appartiennent par ailleurs à des secteurs culturels variés, et même à des univers théoriques parfois éloignés les uns des autres. Pour ne donner que quelques exemples, Laurent Jeanpierre et Dork Zabunian sont aujourd'hui tous deux professeurs à l'Université Paris 8, l'un en science politique et l'autre en cinéma, Laurent Goumarre a été responsable d'émissions culturelles pour Arte, France Culture puis France Inter, Bastien Gallet, éditeur, a aussi enseigné la philosophie en école d'art, et a été producteur pour France Culture ; Mark Alizart a été chargé de programmation culturelle au centre Pompidou, directeur adjoint du Palais de Tokyo, conseiller au CNAP et commissaire de « La nuit des idées » pour l'Institut Français.

Ces personnalités sont aujourd'hui les figures intellectuelles très impliquées d'*art press*, équivalent au rôle joué par P. Sollers, J. Kristeva et M. Pleynet dans les années 1970. Ils incarnant toutefois des positionnements plus diversifiés et une acception de la *théorie* plus englobante et moins radicale. Aussi variés soient-ils dans leurs écrits, les *fresh théoriciens* ont cependant en commun de ressentir le besoin de « rafraîchir les concepts[652] ». Pour ce faire, ils recourent au croisement du poststructuralisme et des *studies* américaines, aux concepts de métissage, de libération des flux, de multiplicités, pour « faire éclater les partages ossifiés de la métaphysique et faire fuir la limite infranchissable qui transite dans le capitalisme[653] ». Cette démarche épistémologique n'est d'ailleurs pas sans lien avec celle préconisée au même moment par E. Macé et E. Maigret lorsqu'ils recommandent de « décloisonner » les études portant sur les médias, sur la culture, ou sur les politiques de représentation[654].

Dans ses premières années de publication, en particulier pendant la parenthèse de la Nouvelle Philosophie, *art press*, à l'image de toute une frange de l'intelligentsia française, a été longtemps sourde aux voix poststructuralistes, à la « French Theory », alors que celle-ci fleurit aux États-Unis. Le poststructuralisme est entendu comme la translation opérée dans le structuralisme lorsque R. Barthes, M. Foucault et d'autres grands intellectuels français commencèrent à se rendre aux États-Unis pour y diffuser leurs idées. En occultant ainsi le poststructuralisme, la revue revient donc sur ces premiers engagements théoriques, et n'est pas seule en France dans cette forme de reniement théorique. C'est le constat, déjà évoqué dans le chapitre précédent, que fait François Cusset dans son histoire de la *French Theory,* où il précise à propos des « perspectives lacano-derridiennes et foucaldo-deleuzeinnes » que

> « Non seulement celles-ci mais, très vite, la possibilité même d'un débat à leur sujet se trouvaient bannies de l'Hexagone. […] Leur seule actualité y serait éditoriale, calendaire, commémorative – ostensiblement posthume. […] [655] ».

[652] Mark Alizart & Christophe Kihm (dirs), *Fresh Théorie*, vol.1, *op. cit,* p. 15.
[653] *Ibid.* p. 16.
[654] Éric Maigret, Éric Macé, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, INA/Armand Colin, 2005, p. 10.
[655] François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p. 323.

L'arrivée de la *Fresh Théorie* dans les pages d'*art press* correspond ainsi à un « retour » de la *Fench Theory*. Celle-ci avait été dans son ensemble délaissée au profit des Nouveaux Philosophes. La pensée structuraliste, elle, s'est développée aux États-Unis, où elle s'est progressivement entremêlée avec les *cultural studies*. Ce retour est donc aussi celui de la pensée structuraliste, en un sens redynamisée par les apports de penseurs américains, à commencer, dans le champ artistique, par Hal Foster[656]. Christophe Kihm et Mark Alizart explicitent cette ambition lors de la publication du premier volume de l'anthologie :

> « La pensée française des années 1970 a fait récemment un retour remarqué sous le nom de «French Theory». Avec elle, avec Deleuze, Guattari ou Foucault, viennent ou reviennent aussi les auteurs et les disciplines qu'elle a inspirés dans le monde anglo-saxon : Judith Butler et les gender studies ou Paul Gilroy et les postcolonial studies. À l'heure où le climat politique se fait pesant, reviennent aussi la pratique révolutionnaire d'un Toni Negri, inspirée du marxisme hétérodoxe de Mai 68, et une critique des industries culturelles et de la société de consommation aux accents marcusiens[657] ».

La « Fresh Théorie » se comprend comme la contemporanéité de l'intelligentsia française telle qu'*art press* la donne à lire, mue par un décloisonnement des approches et des disciplines, proposant des manières toujours plus riches de lire l'art contemporain, d'interpréter la création dans son contexte social et politique

2. Une esthétique pour les années 1990-2000 : hybridation, au delà de la spécificité médiumnique

Le modernisme a été caractérisé, dans sa théorisation, par une quête de la « spécificité médiumnique », les écrits de Clement Greenberg ayant été déterminants en la matière. Pour ce dernier, la peinture *moderne* a cela de spécifique qu'elle est parvenue à s'émanciper des injonctions de la peinture classique (perspective, figuration), pour parvenir à un stade de perfection plastique, d'autonomie totale qu'il nomme *planéité (flatness[658]*), et qui correspond aux toiles, entre autres, de Barnett Newman, de Mark Rothko ou de Jackson Pollock. Comme il le démontre dans son texte « la peinture moderniste », l'essence du modernisme tiendrait dans le recours à des méthodes spécifiques pour chaque discipline, cette spécificité résidant pour la peinture dans la planéité (*flatness*), en opposition à l'art « réaliste » qui précède le modernisme :

[656] Christophe Kihm propose en l'espace de deux ans deux articles autour des écrits d'Hal Foster : « Hal Foster, le retour au réel » (n°322, avril 2006) ; « Design & crime, la méthode Foster » (n°344, avril 2008).
[657] https://www.fondation-entreprise-ricard.com/edition/fresh-theorie - dernière consultation le 28 septembre 2019.
[658] Voir à ce sujet son article « Collage » [1959] in *Art & Culture, Critical Essays,* Boston, Beacon Press, 1961.

« La planéité, la bi-dimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art. Aussi la peinture moderniste s'est-elle orientée vers la planéité avant tout[659] ».

. Pour chaque art, l'histoire du modernisme devient l'histoire d'une purification générique qui ne consisterait qu'à éliminer toutes les conventions qui ne lui sont pas nécessaires. Or, les textes de Clement Greenberg ont été régulièrement remis en question, et le formalisme théorique qu'il incarne contesté à plusieurs reprises. Cette thèse de la *planéité* devient particulièrement obsolète dans les années 1990, tant se développe dans cette période une nouvelle *spécificité*, cette fois-ci contraire à la « pureté » des médiums : l'hybridation des pratiques[660]. En effet, le développement de pratiques artistiques telles que l'installation, la performance, l'art vidéo n'ont de cesse d'abolir les frontières entre les médiums, pour investir l'ensemble de l'espace d'exposition et proposer aux spectateurs de nouvelles manières d'appréhender l'œuvre et l'environnement dans lequel elle se donne à voir. Toutes ces hybridations sont aussi une remise en question de la figure traditionnelle de l'œuvre et de l'artiste.

Les années 1990 voient se multiplier des pratiques artistiques qui jouent du *mix,* du *sample*, faisant par là-même émerger une nouvelle figure de l'artiste. Nicolas Bourriaud, dans son ouvrage *Postproduction*[661], s'intéresse à cette multiplication de pratiques artistiques qui ont trait au recyclage d'images, au *mix*, pour diagnostiquer l'émergence d'une figure de l'artiste en *sémionaute.* Un tel artiste serait l'« inventeur [d']un parcours à l'intérieur d'un paysage culturel, nomade, cueilleur de signes[662]». Cette posture *sémionaute* se décline, selon Nicolas Bourriaud, de trois manières : le programmateur, le DJ, l'artiste — artiste qui dans ce rôle est celui qui « active les formes culturelles et sociales [663]». Les figures de l'artiste et du DJ en viennent à se confondre dans une attitude qui consiste à assembler, coller, récolter des sons ou des images hétérogènes et préexistantes pour les juxtaposer. Pour Nicolas Bourriaud, « Ce type de pratique trouve des référents extérieurs […] Les artistes-programmateurs ou présentateurs n'ont eu qu'à pousser à bout la logique du *zapping* et leur mépris pour la signature symbolique pour aboutir à de pures pratiques de programmation »[664]. Ces expérimentations peuvent prendre des étiquettes aussi variées que le *veejaying* ou le *sampling*. Tel que ces artistes le pratiquent, le *mix* est une attitude, une posture morale, davantage qu'une recette.

---

659 Clement Greenberg, « La peinture moderniste » [1965], trad. A-M. Lavagne, pp. 33-39 in *Peinture – Cahiers théoriques*, n°8-9, 1974, p. 34.
660 À ce sujet, voir notamment l'article de Lorraine Verner, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art » pp. 30-44 in *Marges*, n°4, 2005.
661 Nicolas Bourriaud, *Postproduction, op. cit.*
662 Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 44.
663 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scenario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, les presses du réel, 2003, p. 10-11.
664 Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 1 : Hétérochronies*, Dijon, JRP Ringier & Les presses du réel, 2018, p 148.

a. L'avènement d'une esthétique du mix

Sensible à cette tendance de plus en plus forte dans les arts plastiques, le magazine multiplie les dossiers sur ces pratiques et les distingue selon deux grandes directions : les hybridations entre les arts plastiques et la musique d'une part, le cinéma d'autre part. C'est surtout sous la plume de Christophe Kihm que l'on peut lire des commentaires sur l'hybridation entre son et arts plastiques. Pendant sa présence dans la rédaction, de nombreux articles sont consacrés à des artistes qui tentent de matérialiser le son, et de jouer en art des mêmes pratiques que celles employées en musique, tels Christian Marclay ou Céleste Boursier-Mougenot. Pour Jean-Philippe Renoult, Christian Marclay « poursuit une exploration partagée de territoires visuels et sonores[665] », propose un travail où les dimensions plastique et sonore sont, précisément, « indissociables ». Dans cet entretien, Christian Marclay décrit sa démarche : il s'agit de « détruire le son du disque pour fabriquer des sons nouveaux et une musique nouvelle […] ou même utiliser l'objet-disque de manière purement acoustique. […] C'est dans la manipulation et dans le traitement du son, plus que sur un plan technique, que mes modifications ont porté[666] ». Chez Christian Marclay, cette interrelation de la musique et du son prend sens par la pratique du collage : « De mêmes activités relient mon rapport aux images à mon rapport au son ou à la musique : il s'agit d'abord de trouver des éléments, puis de les contraster avec d'autres [667]». De la même manière chez Céleste Boursier-Mougenot, « Le son est matériau de prédilection, produit de tout un lot de dispositifs plus ou moins complexes[668] », et ce dernier « a choisi le camp des arts plastique [pour] donner une forme autonome à sa musique en réalisant des installations[669] ».

Outre le soutien à de tels artistes qui questionnent les frontières entre le sonore et le visuel, *art press* manifeste un intérêt croissant pour les musiques expérimentales, abordées régulièrement, détaillant les pratiques de musiciens expérimentaux tels John Cage, Steve Reich ou Pierre Boulez[670]. Plus encore, c'est la musique *techno* et *électro* qui attirent l'intérêt d'*art press* : outre le numéro spécial qui lui est consacré[671], des dossiers (notamment « Musique techno, entre culture global et enracinement local », n°260), et « De la techno au musée », n°265), ainsi que

665 Jean-Philippe Renoult « Entretien : Christian Marclay, 'Ce que vous voyez, c'est ce que vous entendez' », n°309, février 2005.
666 *Ibid.*
667 *Ibid.*
668 Philippe Piguet, « Compte-rendu : Céleste Boursier-Mougenot au FRAC Champagne-Ardenne », n°276, février 2002.
669 *Ibid.*
670 Voir à ce sujet notamment Arnaud Petit « Pierre Boulez et Steve Reich », n°202, mai 1995 ; « Steve Reich, gravité et jubilation », n°359, septembre 2009 ; Franck Mallet, « Steve Reich chez Patrick de Gauchons », n°380, été 2011 ; « Pierre Boulez, chercheur moderne », entretien avec Franck Mallet, n°302, juin 2004 ; Jacqueline Caux « Qui est John Cage, qui est La Monte Young ? », n°393, octobre 2012.
671 *Art press hors-série* n°19 *« Techno, anatomie des cultures électronique »*, 1998 (numéro dirigé par Christophe Kihm).

des chroniques « musiques » proposent régulièrement des pistes de réflexion sur ce style musical, à mesure qu'il se développe et s'impose comme une pratique à la fois artistique et contre-culturelle[672]. Dans la musique *techno* se combinent jeunesse, post-industrialisation et nouvelles pratiques artistiques. C'est donc tout naturellement qu'*art press* s'y intéresse. *Art press* trouve dans ces expérimentations musicales, souvent associées à une vie nocturne, festive et *underground*, une prolongation des avant-gardes et une poursuite des expérimentations susmentionnées.

Stéphanie Moisdon observe quant à elle qu'à la fin des années 1990 se manifeste pour toute une génération d'artistes une certaine impossibilité à cartographier et à visualiser l'histoire. C'est ce « manque », qui devient alors moteur, si bien que « s'attaquer au cinéma, le reprendre, le découdre, c'est ainsi déjà travailler avant toute intervention sur ce qui est déjà là, sur cet espace antérieur qui pose sans cesse la question de l'histoire[673] ». Ces artistes semblent vouloir donner corps à une angoisse inhérente à la fin de siècle : la constatation d'une « histoire sans héros[674] ». Si ce phénomène semble prendre corps de manière frappante au tournant du XXIe siècle, il se retrouve encore dans des propositions plus récentes, notamment dans le travail de jeunes artistes français comme Julien Crépieux, Éric Baudelaire, Clarisse Hahn, Bertille Bak ou Clément Cogitore. Par ailleurs, le dossier « Les nouvelles batailles du cinéma » publié dans *art press* en 2014 revient sur les réalisateurs qui ont suivi une formation en école d'art, avant de s'inscrire pleinement dans le monde du cinéma[675].

b. Documenter le monde, une obsession temporaire

Dans son exposition de 2008 « Archive Fever », le commissaire Okwui Enwesor réunit des artistes tels que Christian Boltanski, Stan Douglas, Sherrie Levine, Harun Farocki ou encore Felix Gonzales-Torres. Pour O. Enwesor, ces artistes transforment un « héritage archival » en principe esthétique, si bien que les modèles artistiques deviennent en même temps des constructions historiques. Par la diversité des œuvres qui mobilisent des archives, on comprend la résilience de celles-ci à la fois comme forme et comme médium de l'art contemporain : «

Les héritages qui se présentent sous forme d'archives se transforment en principes esthétiques, et les modèles artistiques deviennent des constructions historiennes, si bien que, dans l'œuvre d'art, et dans la façon dont l'œuvre nous est montrée, nous en faisons l'expérience

672 Voir notamment : Annick Bureaud, « Instantané sur l'art électronique à Chicago », n°246, mai 1999 ; Jacqueline Caux, « Erik M, l'improvisation électronique », n°309, février 2005 ; dossier « Musique techno, entre culture globale et enracinement local », n°260, septembre 2000 ; Olivier Wicker « Techno, Death, Hardcore », n°271, septembre 2001 ; « Chicago, nouvelle scène électronique », n°246, mai 1999.
673 Stéphanie Moisdon Trembley « La belle équipe », in n°227, septembre 1997.
674 *Ibid.*
675 « Les nouvelles batailles du cinéma. Interview de Sophie Letourneur, Justine Triet et Virgile Vernier par Catherine Bizern, Anaël Pigeat et Dork Zabunyan », n°413, été 2014.

pleinement[676]». L'intérêt de cette exposition, outre sa tentative de transposer esthétiquement les thèses foucaldiennes largement mobilisées dans son appareil théorique, est de donner à voir de multiples logiques d'emploi de l'archive par les artistes ; et plus encore, elle se manifeste comme un symptôme, l'indice d'une « pulsion d'archive », pour reprendre les termes d'Hal Foster. Aux yeux de ce dernier, l'art archivistique (« *archival* ») ne fait pas que tirer sa matière première des archives, il les *produit* : « L'œuvre en question est *archivistique* en ce qu'elle ne se contente pas de tirer des informations dans des archives au hasard ; l'œuvre produit aussi l'archive, et elle le fait d'une manière qui souligne la nature de tout matériau archivistique, trouvé mais aussi construit, factuel mais aussi fictif, public mais aussi privé[677]». La réflexion sur l'image comme *trace* et la démarche artistique comme *documentation artistique* occupe une place de plus en plus importante sur la scène de l'art contemporain, trouvant notamment ses racines dans les relevés topographiques de Bernd & Hella Becher (notamment la série de dix-huit épreuves gélatino-argentiques *Hauts-Fournaux* réalisée entre 1979 et 1991) ou de Dan Graham (*Homes for America*, 1966). Cette tendance ne fait que s'accentuer au cours des années 1990-2000. Pour Nicolas Bourriaud, l'art actuel est en effet obsédé par le fait de « décrire la planète et d'utiliser ses espaces, à l'aide d'investigations, de mises en scènes et de récits[678] ». C'était le cas dans plusieurs grandes manifestations internationales : la Manifesta 3 (Ljubljana, 2000), la Biennale de Venise de 2001, et la Documenta de Cassel de 2002, puis l'exposition d'O. Enwesor (2008), toutes marquées par la présence importante de travaux à caractère documentaire, souvent des témoignages filmés en vidéo. Pour N. Bourriaud, le documentaire est un format qui permet « d'affirmer des préoccupations politiques», mais qui masque « une indigence formelle et idéologique[679] ». De la même manière, Dominique Baqué voit dans le documentaire, et la mobilisation des pratiques documentaires dans l'art contemporain, un geste salvateur, « l'un des relais possibles d'un art politique aujourd'hui exténué [680] ». Comme le documentaire photographique, le documentaire filmique pour D. Baqué n'a cessé de se démarquer de la forme journalistique du reportage qui aurait l'inconvénient de proposer une version trop stéréotypée des événements. Elle analyse ainsi dans cette tendance au documentaire dans l'art

[676] Okwui Enwesor, *Archive Fever, Uses of Document in contemporary art*, [catalogue d'exposition], International Center of Photography, New York, 18 janvier – 4 mai 2008 / Steidl Publishers, Göttlingen, Allemagne. Citation originale : « Archival legacies become transformed into aesthetics principles, and artistic models become historicizing constructs, so that in the works, and the ways in which they are arrayed before us, we experience firsthand their effects». —Notre traduction.

[677] Hal Foster, « An Archival Impulse », pp. 3-22 in *October*, vol. 110, automne 2004, (via Jstor)., p. 5. Citation originale : « The work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival material as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private » — Notre traduction.

[678] Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 2 : Topologies*, Dijon, JP Ringier / Les presses du réel, 2018, p. 70.

[679] *Ibid.* p. 70.

[680] Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire,* Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 219.

contemporain la « fin d'un régime d'images au profit d'une lente immersion dans le réel que tous aujourd'hui revendiquent comme l'une des spécificités irréductibles du documentaire [681]».

En effet, de nombreuses propositions artistiques cherchent à décrire la vie sociale, à mobiliser les outils de captation du monde pour en faire le point de départ d'une réflexion esthétique. Pourtant, ces mêmes propositions témoignent d'un certain malaise : l'aveu d'une impuissance de l'œuvre d'art face au développement de l'image médiatique et au décloisonnement des régimes de visibilité. La tendance documentaire dans l'art peut donc aussi se comprendre comme l'aveu d'un échec. C'est ce que soutient N. Bourriaud : « Cette domination du documentaire fait figure de symptôme, celui d'une perte de confiance dans les pouvoirs de l'art comme système signifiant capable de traduire notre relation au monde avec ses moyens propres[682] ». *Art press* se saisit plusieurs fois de cette problématique, à commencer par le dossier « La photographie à l'ère de l'information continue [683]», où Régis Durand s'interroge : « L'avènement de nouvelles technologies de production et de traitement d'images a produit de profondes transformations dans notre rapport à la photographie, qui fut pendant longtemps la seule source de documents de masse, et la seule image à donner une illusion plausible de la réalité [684]». La couverture de ce même dossier est un extrait de la série « Images en mercure liquide » de Pascal Convert, des captures d'écran de la chaîne d'information LCI traitant la guerre au Kosovo, re-traitée avec des techniques photographiques spécifiques. Pascal Convert part du constat que « Les images [d'actualité] seraient devenues malléables, on pourrait dire plastiques. […] Les images illustrant ce conflit auraient la capacité de changer en permanence d'aspect […]. Ce sont des images polymorphes[685] ». Ce dernier poursuit cette réflexion : constatant la reprise de la photographie d'Hocine Zaourar surnommée « la Madone de Benthala », il propose une adaptation de cette figure, assimilée par le regard occidental à une Pietà. Il revient sur cette œuvre dans un dossier « images d'Algérie » publié n°286[686]. Anne Beyaert-Geslin voit dans un tel recours aux images médiatiques une prise de position forte de la part de l'artiste : « L'art actuel a aussi pris position vis-à-vis de ces images, la finalité de cette pratique n'étant plus alors de *représenter l'événement* mais de commenter cette énonciation, parfois au moyen d'une *représentation de la représentation* de l'événement [687]». Selon A. Beyaert-Geslin (qui se réfère également à des séries de photographies de Jeff Wall et d'Éric Baudelaire) de telles pratiques prennent acte de la profusion des images, et impliquent un « pré- » et un « hyper-savoir » du spectateur. Celui-ci connaît les stéréotypes des journaux, sait les reconnaître mais

681 *Ibid.*, p. 221.
682 Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 2 : Topologies*, Dijon, JP Ringier / les presses du réel, 2018, p. 72.
683 Cette réflexion s'est poursuivie jusque récemment, dans des dossiers consacrés à l'interpénétration du documentaire avec le théâtre (dossier n°435), la photographie (dossier n°438), le cinéma (n°446 ; « Le cinéma entre documentaire et fiction » à l'occasion du FID de Marseille).
684 Pascal Convert (à propos de son propre travail), « Des images en mercure liquide », in n°251, novembre 1999.
685 *Ibid.*
686 Pascal Convert « Médée l'Algérienne », in dossier « Images d'Algérie », *art press* n°286, janvier 2003.
687 Anne Beyaert-Geslin, *L'image préoccupée*, Paris, Lavoisier / Hermès science, 2009, p. 167.

aussi s'en détacher. C'est alors le rapport à l'énonciation, et en particulier à l'énonciation visuelle qui s'en trouve bouleversé : les artistes contemporains, lorsqu'ils puisent dans les images d'information, produisent « certaines dérivations du sens, des écarts sémantiques qui mettent les stéréotypes et le recyclage en évidence[688] ». La réponse à cette tendance au documentaire se concrétise également par un recours de plus en plus marqué à l'imaginaire et au récit.

c. L'art contemporain aux seuils de la fiction : passages des images contemporaines

Cette tendance à l'hybridation des pratiques et des médiums concerne également, avec peut-être plus de force encore, le cinéma. En peu de temps, *art press* multiplie les dossiers consacrés à un *devenir plastique* du cinéma[689], posant une principale question : « Comment importer au sein des arts plastiques de « nouvelles qualités de temporalité ? [690]». Ces dossiers abordent les œuvres d'artistes tel que David Lamelas, Angela Bulloch, Stan Douglas, Douglas Gordon, ou encore Philippe Parreno[691], qui ont en commun d'expérimenter un « cinéma élargi [692]» et d'orienter leur pratique « vers un seul paradigme, un espace polymorphe, le cinéma comme procédure, comme fonction, comme activité [693]». Ils proposent, chacun à leur manière, une matérialisation et une expérimentation plastique du cinéma, par des pratiques telles que la réinterprétation du scénario, le montage de sources hétérogènes en un même objet, la manipulation temporelle (ralentissement, accélération), ou matérielle (lacération, colorisation, montage) de l'objet cinéma. Cette rencontre entre le cinéma et les arts plastiques est enrichie, pour les artistes comme pour les critiques, de prédicats philosophiques – en particulier les analyses de Gilles Deleuze développées dans *Image-temps* et *Image-mouvement*[694].

Comme le souligne dans *art press* l'historien du cinéma François Albera, cette tendance à exposer du cinéma n'est pas nouvelle et trouve ses sources dans les avant-gardes historiques (Dziga Vertov, El Lissitzky, Fernand Léger), et les expositions de cinéma qui ont jalonné le XXe siècle (notamment « Fifo » à Stuggart en 1929) ; elle a connu un certain essor avec le développement du cinéma expérimental dans les années 1960 (John Baldessari, Marcel Broodthaers, Johan Grimonprez, Johan van der Keuken, Jonas Mekas, Stan Brakhage, entre

688 *Ibid.* p. 170.
689 N°213 « Exposer le cinéma » (mai 1996) ; n°223, « Arts plastiques et cinéma » (avril 1997) ; n°227 « La tentation du scénario » (septembre 1997), n°254, « Le récit de la peinture jusqu'au cinéma » (février 2000) ; n°255 « Accrocher le cinéma » (mars 2000) ; n°287, « Le cinéma exposé » (février 2003).
690 Chapeau (non signé) introductif au dossier « La tentation du scénario », n°227, septembre 1997.
691 Nous pouvons citer les œuvres *24h Psycho* de Douglas Gordon (1991) *; Popideo* d'Angela Bulloch (1997), *Journey into Fear* de Stan Douglas (2001), *Zidane, Portrait du 21e siècle* par Douglas Gordon et Philippe Parreno (2006).
692 Dominique Païni, « Le cinéma exposé : flux contre flux », n°287, février 2003.
693 Dominique Baqué, compte-rendu de l'exposition « 1 minute scénario », printemps de Cahors, in n°227.
694 Partant des thèses de Henri Bergson sur « L'image mouvement », Gilles Deleuze développe sa pensée sur le cinéma en deux volumes, *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps,* publiés aux Éditions de Minuit, respectivement en 1983 et 1985.

autres). Mais à la fin des années 1990, les « réinvestissements de l'image en mouvement[695] » semblent prendre un sens nouveau, et spécifique.

Le point de départ est le même : l'exposition du cinéma, sa scénographie et sa mise en scène dans un espace muséal impliquent un déplacement, une « spatialisation du temps[696] » et un « démembrement du cinéma narratif[697] ». Pour Dominique Païni, il y a plusieurs grandes voies dans lesquelles s'engagent ces œuvres : les « peintres et sculpteurs » qui font du cinéma un matériau, les « recycleurs », qui remontent et juxtaposent, et enfin, « ceux pour qui le cinéma n'est plus un simple champ de ruines accommodables, ou un prétexte pour représenter une mémoire sociale, mais un art qu'il s'agit de *visiter* hors de la captivité du spectacle cinématographique traditionnel : les expositions de cinéma permettent en effet de *flâner* : « Devant une projection installée dans un musée, le visiteur […] bouge et, se promenant, *élargit* sa vision [698]».

Un point de vue comparable est défendu dans le dossier « Fait et fiction » (n°295), où il est observé qu'« au cours de son histoire, [la photographie] s'est émancipée pour devenir par excellence le médium de la fiction[699] ». Dans ce même dossier, Dominique Baqué analyse trois « scansions symptomatiques de ce clivage vérité/fausseté, documentarité /fiction [700] » : l'apparition simultanée dans les années 1920 de la *straight photography* américaine et de la *Neue Sachlichkeit* allemande ; la défense d'une « autre objectivité » dans les années 1980, et « le développement contemporain d'un genre, le documentaire [...] que tout semble opposer à l'autre imagerie dominante[701] ». Les cartes de cette partition sont aujourd'hui redistribuées, conduisant à une confusion des genres : bien des artistes peuvent avoir recours simultanément à ces deux paradigmes, notamment Chantal Ackermann, Andreas Gursky ou Christian Boltanski. En effet, de nombreux artistes on recours au récit, au montage, à l'invention dans leurs œuvres, ce qui motive dans *art press* le dossier « La tentation du scénario » (n°227). C'est le travail du montage, de l'enquête, que l'on peut retrouver dans des œuvres qui incluent des éléments hétérogènes, des investigations scénarisées dans le champ social. C'est le cas notamment de Philippe Parreno, lorsqu'il met en place avec Pierre Huyghe le projet « Ann Lee », personnage « acquis » par ces derniers auprès d'une agence japonaise spécialisée dans la création de personnages pour la publicité. Ann Lee est apparue dans l'œuvre de l'un, de l'autre, et aussi dans celle de Dominique Gonzalez-Foerster et de Liam Gillick.

695 Stéphanie Moisdon-Trembley, « La belle équipe », n°227, septembre 1997.
696 François Albera, « Exposer le cinéma », n°213, mai 1996.
697 Chapeau (non signé) introductif au au dossier n°227, septembre 1997.
698 Dominique Païni, « Le cinéma exposé, flux contre flux », n°287, février 2003
699 Chapeau introductif au dossier, non signé, dossier « Photographie : fait et fiction » (n°295, novembre 2003)
700 Dominique Baqué, « L'art des faux-semblants », n°295, *op. cit.*
701 *Ibid.*

La fiction est très présente dans le travail de Philippe Parreno ; on peut également mentionner son œuvre « Welcome to Twin Peaks [702]» qui pour Stéphanie Moisdon « rappelle la prédominance de la narration, de la temporalité et du langage cinématographique à cette époque [703]». Cette notion de langage cinématographique est fondamentale car elle conjugue deux aspects de l'esthétique du temps : le scénario, et la production collective. Nicolas Bourriaud revient largement sur ce sujet dans son ouvrage déjà cité *Postproduction*, où il développe l'idée que cette tendance au scénario et à la « figure de l'artiste en producteur » serait le prolongement direct de « l'esthétique relationnelle [704]» plus caractéristique selon lui des années 1990. Philippe Parreno, Dominique Gonzales-Foerster et Pierre Huyghe constituent, chacun et en tant que trio, des figures artistiques décisives pour cette période. *Art press* leur consacre quantité d'articles[705], et leur travail fait l'objet d'expositions très régulières, dont une qui réunit leurs trois démarches[706].

C'est dans le catalogue de cette exposition que Jean-Christophe Royoux fait de Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno des figures « d'artistes-narrateurs [707] » et observe que chez ces derniers la « plongée dans l'univers des médias s'accompagne d'un scepticisme radical à l'égard de l'information[708] », et que «l'imbrication de plus en plus serrée du réel et de ses représentations est une caractéristique de la société spectaculaire[709] », leurs œuvres respectives ayant pour finalité commune de proposer une réflexion sur de nouvelles manières, pour les individus, d'exister dans la société, de se comporter dans des sphères sociales ou amoureuses. L'importance prise par D. Gonzales-Foerster, P. Parreno et P. Huyghe grandit durant cette période, mais continue de rayonner aujourd'hui, les trois artistes font partie des personnalités les plus déterminantes de l'art contemporain, à l'échelle nationale et internationale.

À ces cas d'études qu'*art press* valorise s'ajoutent un grand nombre de projets artistiques qui intéressent la revue et qui reposent sur un même recours à la fiction comme alternative à un regard désenchanté sur le monde social. On peut mentionner des dossiers très influencés par les Perpendiculaires : « Entreprise et fiction » (n°230), l'interrogation des frontières entre vidéo-surveillance et fiction (n°303), et les réflexions de l'écrivain Thomas Clerc, qui propose une

[702] Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition « No Man's Time » commissariat Éric Troncy, Nice, Villa Arson, 7 juillet-30 septembre 1991.
[703] Stéphanie Moisdon, « Arts visuels, la première génération », pp. 115-128 in François Cusset, *Histoire critique des années 1990, De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2014, p. 131.
[704] Voir Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle,* Dijon, Les presses du réel, 2001.
[705] Nous avons relevé sept articles consacrés à Dominique Gonzales-Foerster, ainsi que cinq à Pierre Huyghe comme à Philippe Parreno.
[706] « Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno », Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 octobre 1998-10 janvier 1999.
[707] Jean-Christophe Royoux, « La vie dans les plis de la représentation chez Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno », pp. 62-78 in *Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno* », Catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 octobre 1998-10 janvier 1999, p. 63.
[708] *Ibid.* p. 68.
[709] *Ibid.* p. 69.

fiction sur plusieurs numéros[710]. *Art press* observe que cette présence de la fiction concerne tant les arts visuels que la littérature, devenant le signe d'une époque confrontée à une désillusion généralisée, une impossibilité à penser autrement son rôle dans l'Histoire. L'usage de la fiction dans de nombreuses pratiques contemporaines correspond ainsi à une transition ; alors que les artistes, dans les années 1980, déploraient d'avoir usé et abusé du document au point de n'avoir plus d'autre choix que de le recycler, ils tentent désormais de constituer de nouvelles fables.

Ce qu'*art press* désigne comme un « resaisissement de la fiction[711] » correspond à un recours de plus en plus fréquent au cinéma comme un matériau à la fois plastique et narratif, qui permet d'inaugurer de nouvelles manières de concevoir l'espace muséal, ainsi que le rapport aux spectateurs : « Aujourd'hui, les artistes se réfèrent beaucoup au cinéma, mais comme à un médium de masse, un réservoir de stéréotypes et de procédés narratifs. […] C'est un dispositif, une imagerie, un matériau[712]». Tant d'œuvres se rejoignent autour de ces mêmes pratiques que le Centre Pompidou y consacre une exposition, *Le passage des images*[713].

Dans le cadre de la programmation qui accompagne l'exposition, Raymond Bellour intervient dans une conférence où il s'intéresse à la diversité des modes d'être des images qui coexistent dans de telles œuvres : « C'est entre les images que s'effectuent, de plus en plus, des passages, des contaminations, d'êtres et de régimes : ils sont parfois très nets, parfois difficiles à circonscrire et surtout à nommer[714] ». L'intégration du cinéma par l'art contemporain pose ainsi la question d'une multiplication des modes d'être des images. Avec une telle friction, la vision du monde s'en trouve transformée, puisque les notions de *symbolique* et de *naturel* sont amenées à être totalement reconsidérées par le spectateur.

La fiction n'est donc désormais plus l'apanage du cinéma, de la littérature ou des séries télévisées : elle comprend aussi des formes hybrides, plus complexes. C'est pourquoi entre la fin des années 1990 et 2000 plusieurs ouvrages paraissent sur la difficulté grandissante à définir la fiction comme un genre, et à lui trouver des *bords* qui la distingueraient d'autres registres. C'est notamment la préoccupation de Jean-Marie Scheffer dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*[715], où celui-ci souligne qu'une définition de la fiction à l'aune des concepts de « mimesis », de « réalité » ou de « narration » est désormais caduque[716].

---

710 Cinq épisodes, n°298, 301, 306, 311 et 317 (entre février 2004 et novembre 2005).
711 Chapeau (non signé) introductif au dossier « Accrocher le cinéma », n°255, mars 2000.
712 Jean-François Albera, « Exposer le cinéma », n°213, mai 1996.
713 « Les passages de l'image », commissariat Catherine van Assche, Catherine David et Raymond Bellour, Paris, Musée national d'art moderne, 19 septembre 1990-13 janvier 1991.
714 Raymond Bellour, « La double hélice », pp. 9-41 in Raymond Bellour, *L'entre-Images, 2 – Mots, Images*, Paris, POL, coll. « Trafic », 1999, p. 10.
715 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
716 À ce sujet, voir également Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009 ; Olivier Caïra, *Définir la fiction, du roman au jeu d'échec*, Paris, éditions de l'EHESS, coll. « En temps & lieux », 2011.

d. Les passages entre art, fiction et documentaire : esthétique et médiacultures

De même que la fiction n'est plus l'apanage du cinéma, l'image documentaire n'est plus l'apanage des médias d'information, ni le son de la musique. On assiste ainsi dans les années 1990 à un décloisonnement flagrant non pas tant des « médiums » comme ce fut le cas au tournant des années 1970, mais des matériaux, des sources dans lesquels les artistes puisent. La fiction fait donc partie, au même titre que l'image d'archive, d'une preuve de l'ouverture des matériaux mobilisés par les artistes contemporains, des frictions entre l'art et les médiacultures.

Les années 1990 correspondent en effet à une période d'éclatement des frontières entre les images : alors qu'auparavant on pouvait clairement distinguer l'image 'documentaire', 'publicitaire', ou 'de presse', désormais l'image *passe* de l'un à l'autre de ces registres, les échanges se multiplient. De plus en plus, l'art contemporain produit des images « artistiques », mais qui empruntent à la presse, à la télévision, à la publicité. De tels phénomènes d'échanges, d'emprunts et de circulations ont été désignés par E. Macé et E. Maigret comme les « médiacultures ». Ils ont proposé ce néologisme pour penser autrement les territoires des médias, de la culture et de l'art, pour les penser ensemble. Selon eux, ce néologisme doit permettre de mettre au jour la complexité grandissante du monde social, et la diversification des outils méthodologiques pour l'approcher :

> « En tirant sur le fil des médiacultures, c'est toute la complexité du monde social contemporain qui apparaît : la transnationalisation et l'accumulation des représentations collectives nationales, le travail subjectif de déconstruction de l'expérience sociale de chacun dans un monde désinstitutionnalisé, la dynamique des conflits de définition au sein de la sphère publique à travers leur traduction dans les représentations médiatiques, la formations des publics, et contre-publics subalternes autour de pratiques culturelles et médiatiques communes[717] ».

L'incrustation des images d'information et de fiction dans les images artistiques, leurs jeux d'échanges et de croisement correspondent pleinement à ces « conflits de définition ». Sur ce point précis, E. Maigret et E. Macé observent en outre, dans une expression qui fait référence à Michel Houellebecq, une « extension du domaine de l'art à l'ensemble des objets culturels et de leurs amateurs [718]».

Or, selon Frédéric Lambert, le terme de médiaculture peut être déplacé du terrain de la sociologie à celui de la sémiotique. Dès lors, il s'agit d'interroger ces langages médiatiques pluriels et leurs circulations dans les espaces sociaux : « Ces échanges, ces croisements, ces migrations de formes discursives et de genres culturels, appartiennent fondamentalement aux stratégies de la croyance : dans ces jeux de citations nos adhésions sont mises à l'épreuve, le jeu

[717] Éric Maigret, Éric Macé, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, *op. cit.*, p. 12.
[718] Éric Macé, « les médiacultures, un changement de paradigme ? », in *Libération,* 14 juin 2008, en ligne : https://www.liberation.fr/cahier-special/2008/06/14/les-mediacultures-un-changement-de-paradigme_74069 Dernière consultation le 27 septembre 2019.

des reconnaissances de la fabrique est suractivé [719]». Entre les industries culturelles, les médias d'information et les arts, les images circulent. Lorsqu'images factuelles et fictionnelles se croisent ou se superposent, c'est selon F. Lambert une herméneutique contemporaine qui se met au jour : « les traductions que l'on se fait du monde s'offrent à nous sans distinctions tranchées, et les formes hybrides de nos récits sont faites d'emprunts et de citations [720]». En outre, l'entrelacement du documentaire et de la fiction dans l'art a le mérite de faire surgir ce que F. Lambert désigne comme les compétences médiatiques des publics : « Parier sur l'intelligence des publics et leurs compétences médiaculturelles et quitter le paradigme des effets, de l'influence, de la manipulation, est un choix philosophique et politique [721]». La capacité à mêler les sources des images et les registres scopiques auxquels ils renvoient concernent donc autant les artistes et le regard qu'ils portent sur le monde que le regard qu'ils invitent, en retour, le spectateur à porter. La capacité d'*art press* à mettre en avant de telles démarches artistiques révèle ainsi leur volonté de faire exister le *contemporain* certes comme une catégorie esthétique, mais aussi et surtout comme une manière de vivre l'époque présente, de faire art en société et en rapport avec d'autres productions culturelles.

C. Contexte extérieur : de nouveaux dangers pour la culture, et de nouvelles stratégies pour les intellectuels

1. La « Querelle » de l'art contemporain : des débats localisés aux conséquences durables

a. Un rejet de l'art contemporain par une frange de l'intelligentsia

Des rejets des formes contemporaines de création de plus en plus fréquents et virulents s'expriment au début des années 1990. Ceux-ci sont d'autant plus audibles qu'ils prennent place non seulement dans l'opinion publique, mais aussi dans des organes de presse jouissant déjà d'une notoriété assurée, comme le magazine *Télérama*[722], les revues *Esprit*[723] et *La revue des deux mondes*[724]. Ces attaques contre l'art contemporain sont pour *art press* symptomatiques de ce que le

[719] Frédéric Lambert, *Je sais bien mais quand même*, *essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Paris, Éditions Non Standard, coll. « SIC », 2013, p. 80.
[720] *Ibid.*, p. 116.
[721] *Ibid.*, p. 81.
[722] *Télérama* hors-série « Art contemporain : le grand bazar », octobre 1992.
[723] *Esprit*, février 1992, (contient des articles de Jean Baudrillard et Jean Clair).
[724] Jean Clair, « L'art contemporain, pour qui ? », pp.18-30 in *La revue des deux mondes,* n°11, novembre 1992.

journal interprète comme un « nouveau retour à l'ordre [725]», contesté avec récurrence à partir de juin 1992.

Au même moment, Jean-Philippe Domecq commence à publier les ouvrages qui feront de lui le spécialiste de l'anti-art contemporain qu'il est aujourd'hui, à commencer par *Artistes sans art*[726], publié en 1994. Pour ce dernier, l'art actuel serait figé entre deux académismes : un académisme de la rupture et un académisme du nouveau. Les thèses de Jean-Philippe Domecq, largement fondées sur un rejet de la « vulgate en milieu d'art[727] » et la « critique d'art dominante[728] », sont distillées à l'aide d'un vocabulaire excessivement péjoratif (Andy Warhol est désigné comme un exemple de « bêtise moderne [729]», Jean Dubuffet de « brut snob[730] »), où l'histoire de l'art est relue d'une manière plus qu'approximative (on y apprend, entre autres fantaisies, que « [Francis] Bacon n'aurait jamais existé sans [Pablo] Picasso[731] ». Ce phénomène de rejet grossit, avec un nombre croissant de publications dans *Le Figaro*[732], *L'événement du jeudi*[733], et même dans *Libération* lorsque Jean Baudrillard y publie sa tribune « Le complot de l'art[734] ». À mesure que ces rejets de l'art contemporain se multiplient, se durcissent, et sont énoncés par des figures intellectuelles reconnues, une forme de riposte s'organise, constituant ce qui s'est vite appelé une « querelle », dont les clivages et les prises de position se comparent, toutes proportion gardée, à ce que fut au XVIIe siècle la querelle dite « des Anciens et des Modernes ». Car ce sont bien deux visions du monde, deux conceptions de la place de la culture dans la société qui s'affrontent. Catherine Millet souligne l'illégitimité de ces attaques : « Ce qui nous agaçait, c'était qu'elles étaient très globales. L'art contemporain en soi, ça n'existe pas : il y a des artistes qui sont bons, et d'autres pas. Ces attaques étaient souvent le fait de gens qui ne maîtrisaient pas le sujet[735] ». Ce phénomène est analysé par Cécile Angelini dans son article « Le rejet de l'art contemporain, une confusion entre fait et valeur[736] ». Celle-ci montre en effet que le raisonnement de ces détracteurs repose en grande partie sur un sophisme, un syllogisme fallacieux, qui consiste à partir du principe que « tout peut être de l'art ». Même si cette affirmation est vérifiable ontologiquement, elle ne se vérifie pas systématiquement pour autant :

---

725 *Art press* « Retour de l'ordre ? », éditorial n°45 (février 1945); Jean-Yves Jouannais « Vers un nouveau retour à l'ordre ? », éditorial n°170 (juin 1992) ; Jacques Henric, « L'ordre moral est de retour », éditorial n°191 (mai 1994).
726 Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art*, Paris, Éditions Esprit, 1994 ; il publie par la suite d'autres ouvrages de même facture : *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création* (1999), *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle* Paris, Calmann-Lévy, 1999 et 2004.
727 Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art*, Paris, Éditions Esprit, 1994, p. 97.
728 *Ibid.*, p. 17.
729 *Ibid.*, p. 57.
730 *Ibid.*, p. 97.
731 *Ibid.*, p. 244.
732 Article où Marc Fumaroli et Jean Clair dénoncent « L'impasse de l'art vivant » (22 janvier 1997).
733 *L'événement du jeudi*, 23 janvier 1997.
734 Jean Baudrillard, « Le complot de l'art » in *Libération,* le 20 mai 1996.
735 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 117.
736 Cécile Angelini, « Le rejet de l'art contemporain, une confusion entre fait et valeur ? », pp. 81-91 in *Nouvelle revue d'esthétique,* 2016/2, n°18.

> « Si tout peut potentiellement être de l'art, cela ne signifie pas pour autant que tout soit effectivement de l'art, ni que les propositions retenues par le « monde de l'art » soient de moins bonne qualité aujourd'hui[737] ».

Cette querelle des années 1990 marque aussi profondément l'identité d'*art press*, qui, outre ce dossier, y fait largement écho au fil du temps, comme l'un des traits saillants de cette période. Dans *art press, l'album*, Maurice Olender revient ainsi sur cette époque des années 1990 pour insister sur le rôle important joué alors par *art press* :

> « Dans la violente offensive qui, au milieu des années 1990, se déchaîne tous azimuts et sans nuances contre l'art contemporain […] se distingue particulièrement en publiant des textes polémiques d'intellectuels français de renom. […] Une polémique va se poursuivre sur plusieurs numéros de la revue, et dans des débats publics, avec les responsables de *Krisis* et avec les intellectuels que nous mettions en cause[738] ».

b. Les répliques d'*art press* : amorce d'un débat public

La stratégie éditoriale de réponse de la part d'*art press* se manifeste également par la mise en place d'une rubrique « esthétique ». Bien qu'éphémère, celle-ci fut déterminante pour son projet : « donner la parole à des philosophes (Jean-Marie Schaeffer, Dominique Château, et Arthur Danto pour les trois occurrences de la rubrique[739]) qui n'ont pas craint, ces derniers temps, de descendre dans l'arène des débats sur l'art contemporain » et qui dans cette rubrique ont « carte blanche pour défendre une idée, réagir à un événement[740]». Ces prises de position, cette construction d'une ligne de défense passe également par un certain nombre de choix esthétiques axés autour de la problématique de la provocation. Catherine Millet publie en 1999 un article qui fit date, « Le fumier plutôt que le trésor [741]», consacré aux divers usages des excréments dans l'art contemporain, depuis la *merda d'artista* de Piero Manzoni[742], œuvre précisément employée par les détracteurs de l'art contemporain pour dénoncer la prétendue « fumisterie » de l'art contemporain et déconstruire les archaïsmes véhiculés de plus en plus fréquemment à ce propos. Parallèlement à cet article de C. Millet, J-Y Jouannais publie également deux articles sur l'idiotie dans l'art contemporain[743], qui deviendra le thème d'un ouvrage[744]. Dans ces années, avec plus de verve encore qu'auparavant, *art press* fait de la

---

737 *Ibid.*, p. 81.
738 Maurice Olender, « Années 1990 : une poétique du politique », pp. 137-139 in Catherine Millet (dir.), *Art press, l'album*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012, p. 138.
739 Rubrique publiée pour seulement trois numéros : n°212 (Jean-Marie Schaeffer), 213 (Dominique Château), et 218 (Arthur Danto).
740 Catherine Millet, « Le choix des philosophes », éditorial n°212 (avril 1996).
741 Catherine Millet, « Archaïsme : plutôt le fumier que le trésor », n°242 (janvier 1999).
742 Cette œuvre est notamment critiquée par Jean-Philippe Domecq dans *Artistes sans art*, dès les premières pages, sans même que le nom de l'artiste ne soit évoquée (p. 11).
743« Le siècle Mychkine ou l'idiotie en art, » (n°216, septembre 1996) ; « L'idiotie, ésotérisme fin de siècle » (n°238, septembre 1998).
744 Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie : art, vie, politique — méthode*, Paris, Beaux-arts Magazines livres, 2003.

dénonciation de la censure un véritable cheval de bataille, qui confirme son identité : une critique d'art qui articule l'esthétique et le politique, et qui affirme sa position dans un champ mu par de véritables rapports de force. Il convient alors de détailler les autres revues d'art qui naissent dans cette même période, et qui sont alors pléthore. Plus les rejets de l'art contemporain se durcissent, plus les revues d'art, en réponse, fleurissent.

2. « L'art n'est plus au temps des magazines[745] » : un renouveau pour la presse d'art contemporain

En France au début des années 1990 s'ouvre selon Stéphanie Moisdon une « séquence spécifique, qui se dessine en périphérie des capitales et des grandes institutions [746]». C'est à ce moment qu'émergent et s'affirment figures de commissaires et critiques indépendants (Hans Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Éric Troncy[747]). La position incontestée de domination qu'occupe alors *art press* sur la scène artistique française est fustigée par Patrice Joly, fondateur de la revue *02*, qui qualifie le paysage éditorial « d'endormi », où *art press* « règne[rait] sans partage[748] », une rupture s'instaure avec l'apparition de plusieurs périodique artistiques qui se présentent comme de « véritables incubateurs de situations collectives [749]», telles *Omnibus*[750], ainsi que trois revues qui naissent au même moment, en 1992 : *Purple Prose*[751], *Documents sur l'art* (dont le titre est une référence explicite à la revue de Georges Bataille)[752], et *Blocnotes* — qui sont toutes trois « bâties sur le même et joyeux principe de la mue spontanée, selon lequel l'artiste est un reporter, le *reporter* est un passeur, et *vice versa* [753]». Cette ébullition éditoriale des années 1990 est analysée par Larys Frogier dans son article « Les enjeux de la critique d'art en France depuis 1992 », constatant lui aussi que jusqu'à cette date « La revue *art press* assume presque à elle seule

---

745 *Blocnotes*, n°1 (automne 1992), éditorial (non signé). Citation complète : « L'art n'est plus au temps des magazines. Parce que les temps changent, que les nécessités elles aussi dérivent, comme les continents, le Bloc forme le désir d'un autre territoire ».

746 Stéphanie Moisdon, « Arts visuels, la première génération » ; pp. 115-128 in François Cusset (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2014, p. 128.

747 Notons que ces deux derniers jouent un rôle important dans *art press*, en particulier Nicolas Bourriaud, comme nous avons déjà pu le démontrer.

748 748 Patrice Joly, « Que sont mes revues devenues », in *Zerodeux*, n°80. Version en ligne, http://www.zerodeux.fr/essais/14432/ — dernière consultation le 21 octobre 2018.

749 Stéphanie Moisdon « Arts visuels, la première génération », *op. cit.*, p. 130.

750 La revue est publiée de 1991 à 2000, pour trente-deux numéros. Il s'agit essentiellement d'une revue de critique plus de texte que d'image. Se présente simplement comme une « gazette trimestrielle sur l'art contemporain ». Publiée par l'association *l'avance artistique*.

751 Le périodique *Purple Prose* est publié de 1992 à 1998, avec comme directrice de rédaction Elein Fleiss, et comme rédacteurs en chef Elein Fless et Olivier Zahm.

752 La revue connaît douze numéros, publiés entre 1992 et 1994. Elle permet à ses fondateurs Nicolas Bourriaud et Éric Troncy (ainsi que leurs artistes Gonzales-Foerster, Liam Gillick Pierre Huyghe, Philippe Parreno) de gagner en notoriété.

753 Hervé Legros, éditorial in *Documents sur l'art*, n°2.

la charge de rendre compte de l'actualité contemporaine. […] Mais dans le même temps, elle participe à une divulgation construite et consacrée par les grandes machines d'exposition des musées ou des galeries [754]».

La revue *Documents sur l'art* salue cette vivacité éditoriale dont elle est partie prenante : « 1992 aura été une année faste pour la scène artistique française : pas moins de trois périodiques (pour ne pas dire revue) ont vu le jour en l'espace de quelques mois. La joie d'abord nous étreint devant tant d'effervescence [755]». Elles ont en commun de vouloir « ringardiser une certaine manière de considérer la critique d'art qui se veut héritière de Baudelaire [756]» et ont la volonté conjointe de se distinguer dans « un paysage éditorial que tous jugent obsolète, […] avec ses formats convenus et son approche de l'art contemporain complètement datée. [757]»

Franck Perrin, le fondateur de *BlocNotes,* insiste sur l'idée qu'une revue ne doit pas se contenter de produire un contenu éditorial classique, avec une succession de textes proposant différents point de vue, articulant portraits, chroniques, et articles de fond : « En pleine apogée de la révolution transdisciplinaire, une revue se doit de participer de ce mix en donnant de la visibilité aux autres arts que sont la danse, la vidéo, la littérature ou encore la techno qui envahit peu à peu la France des Nineties [758]». Dans ces années 1990, c'est ainsi le rôle même de la revue qui change. La revue n'est plus une fin en soi, mais devient *«* le lieu de la confection idéalisée d'un paysage artistique rêvé, de la contestation sociale et politique qu'elle fut jusque dans les années 80[759] ». Pour *BlocNotes* et *Documents sur l'art*, un objectif commun est annoncé, celui de construire une attitude à la fois réfléchie et combative face au climat réactionnaire qui caractérise la vie culturelle en France au début des années 1990. *BlocNotes* prône ainsi « la résistance contre une actualité artistique, le combat pour une contemporanéité réfléchie [760]», se donne pour objectif :

> « De vivre des propositions, des initiatives, des rencontres. D'ouvrir un espace de réflexion. Loin du groupe et des ensembles, des agrégats amnésiques et heureux, le Bloc est un croisement d'individus et d'événements. Une certaine idée de la condensation. Rien qu'une plaque de sensibilité contemporaine[761] ».

Cet objectif est sensiblement le même pour *Documents sur l'art contemporain* : « Reflet d'une époque en crise : *Documents* préfère, au simple passage en revue de l'actualité artistique, se

---

754 Larys Frogier, « Les enjeux de la critique d'art contemporain en France depuis 1992 », article publié sur le site des Archives de la critique d'art : https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/09/Article-de-Larys-Frogier-sur-les-Enjeux-de-la-critique-d-art.pdf. Dernière consultation le 27 juillet 2020.
755 Hervé Legros, « Éditorial » in *Documents sur l'art*, n°2.
756 Patrice Joly, « Que sont mes revues devenues », in *Zerodeux*, n°80. Version en ligne, http://www.zerodeux.fr/essais/14432/ — dernière consultation le 21 octobre 2018.
757 *Ibid.*
758 Franck Perrin, cité par Patrice Joly, *ibid.*
759 Patrice Joly, « Que sont mes revues devenues », in *Zerodeux*, n°80. Version en ligne, http://www.zerodeux.fr/essais/14432/ — consulté le 21 octobre 2018
760 Non signé, éditorial in *Blocnotes* n°2 (printemps 1993)
761 Non signé, éditorial in *Blocnotes* n°1 (automne 1992).

présenter comme la revue du passage de l'art dans une actualité plus large[762]». En outre, ce sont des revues où les artistes occupent toute la place, se rapprochant du paradigme du « artist's magazine » valorisé par Gwen Allen, qui sont de véritables alternatives à *Artforum* :

> « Alors que des magazines artistiques comme *Artforum* témoignaient du règne de la critique formaliste comme de l'intégration de cette critique dans l'économie du spectacle dans la culture de masse, les magazines produits par des artistes défendaient différentes conditions, et différents critères pour évaluer l'art. Comme la presse alternative dans les années 1960 et 1970, ils ont incontestablement servi de modèles importants, car ils exprimaient une alternative aux publications *mainstream*, dans leurs formes comme leurs contenus[763] ».

De la même manière que ces petits magazines s'opposent à *Artforum*, une diversification de la presse artistique s'opère en France, en réponse (plus qu'en opposition), à la position dominante occupée par *art press* (ainsi que *Beaux-arts magazine*, dans une moindre mesure car ce périodique ne se préoccupe pas *uniquement* d'art contemporain). L'inventivité formelle et éditoriale de chacune de ces revues témoigne d'un détachement vis-à-vis des formats classiques du périodique artistique, dans son découpage en rubriques, et ses formats consacrés (l'entretien, le compte-rendu d'exposition).

Cette inventivité est d'abord graphique : au graphisme très constant et stable d'*art press* viennent répondre une multiplicité de formats : *Blocnotes* se présente, comme son nom l'indique, sur un format original, de taille A5, la tranche se situant du côté court (pour une lecture à la verticale), imitant ainsi le format d'un bloc-notes de bureau. La revue refuse toute compartimentation de ses contenus, proposant des numéros thématiques (« Stratégie d'exposition » pour le premier, « Epidemic » pour le second, « Images mentales » pour le n°16 et « Expanded mix » pour le n°17, le dernier). De la même manière dans *Omnibus*, pas de sommaire : seulement une succession d'articles, d'une importante densité théorique, publiés sur un papier journal en format A2 pliée en quatre. Quant à *Documents sur l'art*, si son format et sa structure sont en revanche plus proches des formes classiques de la revue d'art (dont *art press*), son ton cherche à être beaucoup plus libre et tourné vers l'interdisciplinarité.

Ces revues sont éphémères par rapport à *art press*, mais ont concrétisé de multiples ambitions : décloisonner les frontières entre les arts, expérimenter de nouveaux formats éditoriaux, donner la place à de nouvelles plumes, échapper aux injonctions du marché : en un mot, montrer que de multiples voies sont possibles pour appréhender la revue d'art. La France

762 Non signé, éditorial in *Documents* n°1, octobre 1992.

763 Gwen Allen, *Artists Magazines, an alternative space for art,* 2011, London / Cambridge, MIT Press, p. 7. Citation originale : « While art magazines such as *Artforum* witnessed the reign of formalist criticism as well as the integration of this criticism within the spectacular economy of advanced media culture, artists' magazines insisted on a different set of conditions and criteria for evaluating art. Like the underground press in the 60's and 70's, with undoubtedly served as an important model, they expressed their differences from mainstream publications in both forms and content »— Notre traduction.

connaît alors une effervescence comparable au contexte dans lequel Gwen Allen observe aux États-Unis dans les années 1960-1970 un foisonnement des revues d'artistes :

> « À l'intérieur du monde de l'art comme à l'extérieur, les magazines documentaient et aidaient à construire ces nouvelles identités et ces nouvelles expériences. En ce sens, ces publications temporaires avaient un effet durable sur les rapports sociaux entre les artistes, les critiques, les curateurs, et, surtout, les spectateurs et les lecteurs[764]».

Ces expérimentations se poursuivent dans les années 2000, notamment avec l'apparition d'*Art 21*[765], de *Trouble*[766], puis de *Particules*[767] et de *Frog*[768] et de de *20/27*[769]. *Particule* est un périodique bimensuel gratuit, fondé en 2003 par Gaël Charbau, et dont le dernier numéro est paru en 2010. Son site Internet[770] est néanmoins resté actif jusqu'en 2015. Dans son premier éditorial, le périodique revendiquait fièrement cette gratuité : « *Particules* est un nouveau journal sur l'art contemporain. Il est, comme quelques autres, gratuit. Beaucoup s'étonnent de ce choix et prédisent un avenir incertain à ce genre d'aventures… La gratuité, effectivement, ça ne paye pas. Mais ça permet par contre une certaine liberté plutôt rare à notre époque [771]».

Même si ces publications ont connu une courte durée de vie, elles n'enrichissent pas moins le paysage éditorial et renvoient à *art press* une image de revue vieillissante : Patrice Joly n'hésite pas à en parler, déjà en 1997, en des termes peu flatteurs : « Sur la scène française régnait en maîtresse jalouse la vieille dame *art press* […][772]». Plus récemment, Alain Vil, créateur de *Area Revu)e(s* témoigne ainsi de la difficulté de se positionner lorsque que l'on créé une revue : « Dans la presse française consacrée à l'art contemporain, il y a deux bords, ce que j'appellerais l'universitaro-institutionnel', avec *Art Press*, et l'actualisme avec des magazines comme *Beaux-Arts,* mais aussi *Technikart*[773] ». Alors qu'à sa fondation, *art press* voulait créer une nouvelle voie entre les revues purement théorique et les revues excessivement vulgarisatrices,

---

764 *Ibid.*, p. 41. Citation originale : «Within the art world as outside of it, magazines documented and helped to construct these new identities and experiences. In this sense, these temporary publications had an enduring effect on the social relationships among artists, critics, curators, and – not least – viewers and readers». — Notre traduction.

765 Le périodique disparaît en 2011 après 31 numéros.

766 *Trouble* (2002-2010), créée par Boris Achour, Claire Jacquet, François Piron et Émilie Renard, réunissait des textes écrits tant par des critiques et théoriciens que par des artistes.

767 http://www.editions-particules.com/ - Dernière consultation le 9 août 2020.

768 *Frog* fut créé par Éric Troncy et Stéphanie Moisdon, les même que l'on retrouvait dans l'ours de *Document sur l'art*. Lancée en 2005, la revue publia en 2019 son n°18. Chaque numéro comprend de critiques d'exposition, des entretiens d'artistes, et des projets spéciaux réalisés spécifiquement pour le magazine.

769 *20/27* fut publiée de 2007 à 2015.

770 *Particules* est un périodique bimensuel gratuit, fondé en 2003 par Gaël Charbau, et dont le dernier numéro est paru en 2010. Son site Internet est néanmoins resté actif jusqu'en 2015. http://www.editions-particules.com/ - Dernière consultation le 9 août 2020.

771 Non signé, « Édito », in *Particule* n°1, octobre 2003.

772 Patrice Joly, « Que sont mes revues devenues », *op. cit.*

773 Cécile Martinière, entretien avec Alain Vila, Technikart, en ligne : http://www.technikart.com/imprimer.php3 ?id_article=517. Consulté sous forme imprimé — IMEC, dossier argus de la presse (ARP 50 pour le 2e inventaire).

elle devient, à mesure qu'elle s'installe, une voie en elle-même parmi les revues d'art, un modèle contre lequel de nouveaux périodiques cherchent à se développer.

Dans cette période des années 1990 – 2000, *art press* est donc en un sens victime de son succès : à force de s'être construite comme une revue de référence, elle devient à plusieurs égards critiquée pour son caractère précisément indétrônable, son aspect inchangé depuis les années 1970, et son manque de prise de risques dans sa structure. Cela ouvre la voie à de nouveaux formats, de nouvelles expérimentations, même si celles-ci ne durent que quelques années. *Art press* ne saurait plus nécessairement, semble-t-il, trouver les formes les mieux adaptées à son temps, à son propre contemporain, où l'enjeu serait désormais, comme l'annonçait *Blocnotes* en 1992, « de faire l'époque et non pas de coller à l'actualité[774] ».

[774] *Blocnotes*, éditorial (non signé), n°3, été 1992.

Chapitre 4 — 2012-2018 : vers une altermodernité

Cette période recouvre en grande partie le temps de notre travail de thèse, amorcé en 2015, si bien qu'il nous a été très difficile d'avoir sur ces années un regard distancé, alors même que nous les avons vécues, en tant que chercheuse et spectatrice de l'art contemporain.

Autre difficulté, celle des bornes à donner au travail de recherche, afin de savoir à quel moment l'achever. Dès le début de la thèse, et pendant plusieurs mois, s'est en effet posée avec récurrence la même question : où cesser le travail de dépouillement, comment délimiter le corpus de manière cohérente ? Un événement est venu apporter une réponse empirique: le départ d'Anaël Pigeat de son poste de rédaction en chef pour prendre la responsabilité des pages culture de *Paris Match* (et occuper le poste de « Editor-at-large » pour le site *The Art Newspaper* France). À son départ, elle est remplacée par Richard Leydier. Mais, suite à des problèmes de santé survenus quelques jours seulement après qu'il avait pris ses fonctions, R. Leydier est remplacé, par intérim, par Étienne Hatt. Il a finalement repris ses fonctions au printemps 2020 et publié pour l'annoncer l'éditorial « Back[775]». Notre dépouillement cesse ainsi avec le n°459, dernier numéro où Anaël Pigeat apparaît dans l'ours. La période que nous analysons dans ce chapitre, au terme de notre parcours chronologique, s'étend donc de février 2012, lorsque cette dernière prend ses fonctions, à septembre 2018, lorsqu'elle les quitte.

Les difficultés évoquées pour la rédaction de ce chapitre nous ont conduite à mobiliser des sources plus variées que dans les chapitres précédents. Si nous nous appuyons toujours sur les articles publiés dans la revue, nous avons également intégré plus systématiquement une source de première main : les entretiens menés avec les différents contributeurs d'*art press*. Bien que nous n'ayons pas mené ces entretiens dans une perspective sociologique, nous souhaitons que cette parole directe des protagonistes de la revue vienne éclairer d'une manière nouvelle l'histoire que nous en proposons ici, afin de conclure ce parcours chronologique et ainsi tenter de résumer les principales lignes directrices de l'identité d'*art press*.

[775] Richard Leydier, « Back », éditorial n°475 (mars 2020).

A. Question de méthode : l'importance de l'histoire pour analyser la presse périodique

1. Les entretiens : une source complémentaire à notre enquête

a. Pourquoi mener des entretiens ?

La conduite de plusieurs entretiens avec les rédacteurs d'*art press* nous est apparue comme une nécessité, qu'ils soient membres fondateurs, rédacteurs en chef, contributeurs réguliers ou plus occasionnels, appartenant à différentes générations. Cette démarche nous a semblé complémentaire de nos autres méthodes de recherche et s'est révélée essentielle pour tenter, comme nous y invite Didier Demazière, de « saisir les expériences vécues des membres de telle ou telle collectivité : travailleurs exerçant la même activité professionnelle, militants participant au même collectif d'engagement, individus occupant une même position dans l'espace social, membres d'un groupe traversant la même épreuve, affrontant le même événement, effectuant les mêmes activités pratiques, etc. [776]».

Notre objet dans cette recherche est essentiellement matériel et pour une grande part écrit, mais nous ne pouvions envisager de mener notre enquête sans laisser place à la parole. Notre chance est grande, car les personnes qui ont créé le magazine et l'on fait perdurer sont encore vivants, et pour beaucoup œuvrent encore au journal. Les rencontrer, au delà de la nécessité scientifique, fut aussi l'occasion de partages et de rencontres riches. Étant donné le cadre d'analyse réduit et orienté de ces entretiens, nous en proposons une transcription complète en annexes : pour prolonger certaines des pistes lancées, notre lecteur pourra donc s'y référer. Une telle place laissée aux entretiens nous semblait d'autant plus indispensable qu'elle a constitué, pour l'histoire de la presse périodique, une source de choix si l'on pense à l'ouvrage d'Amy Newman sur *Artforum*[777], bâti sur ses échanges avec les fondateurs et principaux contributeurs du magazine : Annette Michelson, Michael Fried, Max Kozloff, Peter Plagens, Rosalind Krauss.

Nous avons mené des entretiens avec les rédacteurs en chef Catherine Millet (à deux reprises), Catherine Francblin, Christophe Kihm, et Richard Leydier ; avec les membres actuels de la rédaction (Myriam Salomon, Aurélie Cavanna, Laurent Perez, Étienne Hatt), avec des contributeurs plus occasionnels tels Jean-Marc Huitorel, Léa Bismuth, Thibault de Ruyter et Bastien Gallet, ainsi qu'avec Magdalena Recordon, graphiste du magazine. Nous remercions donc très chaleureusement les enquêtés qui nous ont ainsi accordé de leur temps. Un regret toutefois, celui de n'avoir pu parler avec Anaël Pigeat et Jean-Yves Jouannais qui n'ont pas

[776] Didier Demazière, « L'entretien biographique comme interaction négociations, contre-interprétations, ajustements de sens », pp. 13-35 in *Langage et société,* n°123, 2008/1.
[777] Amy Newman, *Challenging Art : Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000.

répondu à nos demandes, ni sollicité, faute de temps, Jacques Henric, Guy Scarpetta ou Christine Delaite, qui ont joué à des titres divers un rôle important dans la vie d'*art press*.
Il était important pour nous de mettre en valeur ces nombreux entretiens. Nous les utiliserons dans les deux prochaines parties de notre thèse de façon ponctuelle, mais c'est surtout dans ce chapitre que nous les exploiterons comme source première et comme objet d'étude à part entière. Il convient donc de préciser la méthode d'analyse qui a guidé la conduite de ces entretiens, le cadre dans lequel ils se sont déroulés, et d'éclairer leur mobilisation dans les pages qui suivent.

Nous sommes débutante dans cette technique et ne proposons pas une analyse approfondie des entretiens. Pour autant, l'entretien constitue une situation de communication spécifique qu'il convient d'appréhender comme telle et il nous semble donc important d'apporter quelques précisions sur le déroulement et les conditions dans lesquelles nous avons mené ces différents dialogues.

b. Transcription et modification des verbatims

Concernant la matérialité des entretiens, la question de la transcription s'est posée. De la transcription pure à la sélection de passages pour leur analyse, plusieurs étapes ont été nécessaires, chacune impliquant une part de trahison, mais de trahison assumée, pour mieux mettre à profit la parole et le point de vue de celles ceux que nous avons rencontrés.

Plusieurs méthodes s'accordent pour préconiser une très stricte transcription de la parole des enquêtés, afin d'intégrer toutes les scories de la parole. C'est ce que recommande Jean-Claude Combessie : « Condition de la qualité de l'analyse, l'enregistrement sera retranscrit le plus complètement et avec le plus de précision possible, non seulement de façon littérale, mais avec indication des hésitations, des silences, des rires [778] ». De la même manière pour Sophie Duchesne, il faut considérer que « Tout à un sens […] dans l'entretien lui-même - on retranscrira de façon à pouvoir en tenir compte les hésitations, les silences, les sourires[779] ». Néanmoins, cette prise de parti, étant donnée notre position tant vis-à-vis de notre méthode de thèse que de nos enquêtés, était contestable, aussi avons-nous choisi de ne pas étudier ces entretiens dans leur matérialité. Cette décision a impliqué de suivre Patrick Champagne : « Le passage de l'oral à l'écrit oblige à un *rewriting* minimum pour que la transcription soit lisible[780] ».

La transcription des entretiens telle qu'elle apparaît en annexes (volume 3) a donc été l'objet d'un travail de réécriture, consistant principalement à « lisser » les aspérités de la conversation, à effacer les scories les plus saillantes. Dans les citations au sein de la thèse, la

[778] Jean-Claude Combessie, « L'entretien semi-directif », chapitre 2 (pp. 24-32) in *La Méthode en sociologie*, p. 27.
[779] Sophie Duchesne, « Pratique de l'entretien dit 'non-directif' », pp. 9-30 in Myriam Bachir (dir.), *Les méthodes au concret. Démarches, formes de l'expérience et terrains d'investigation en sciences politiques*, Paris, PUF, coll. « Curapp », 2000.
[780] Patrick Champagne, « Histoire orale et sociologie. L'enquête par entretien : la pratique du sociologue », pp. 77-104 in Fabrice d'Almeida & Denis Maréchal (dirs.), *L'histoire orale en questions*, Paris, Ina éditions, coll. « Médias histoire », 2013, p. 96.

présence de crochets indiquant une ellipse ([…]) renvoie donc à une véritable coupe et non à l'effacement d'hésitations ou de répétitions, celles-ci ayant été supprimées en amont. Cette révision des citations s'est avérée d'autant plus nécessaire qu'elle a été à plusieurs reprises exigée de la part des enquêtés : « Bien sûr, si vous deviez retenir tout ou partie de cet entretien pour la thèse et donc pour publication, il y aurait un gros travail de *rewriting*[781] ». Cette demande témoigne même d'une inquiétude quant aux potentielles réactions qui pourraient être ainsi provoquées :

> « Si la retranscription de notre entretien devait être publiée dans les annexes de votre thèse (qui sera très certainement lue avec attention au sein du journal), j'insiste donc, comme vous l'avez suggéré[782], pour avoir la possibilité de la revoir, afin de passer en 'off' certains de mes propos, d'ôter quelques noms propres et, si vous en êtes d'accord, d'atténuer certaines formulations ».

Ou encore :

> « Est-il possible que cet entretien ne soit pas publié dans votre thèse et que des citations n'en soient pas extraites?[783] ».

De tels messages témoignent d'un souci pour les enquêtés de contrôler l'usage de leur parole qu'en tant que professionnels de l'écrit, ils souhaitent logiquement voir rendue dans un style écrit, travaillé, et non pas oral. Cette inquiétude a parfois été vive, notamment pour l'un des entretiens, pour lequel l'enquêté(e) a demandé à ce que celui-ci soit tout simplement supprimé du corpus : « Je vous demande impérativement d'annuler la retranscription de la version que vous m'avez soumise[784] ».

Nous avons cherché, dans la mesure du possible, à respecter le souhait des personnes quant aux aménagements formels de leur entretien, dans la limite cependant d'une restitution conforme aux usages de notre discipline, où le gommage complet des traces d'oralité n'est pas de mise, et sans ignorer que toute reformulation, même minime, vient, en un sens, changer la nature des propos en occultant plus ou moins la matérialité de la parole orale. La répétition de cette requête par les personnes concernées mérite du reste en soi l'attention. Nous avons en effet retrouvé là ce que Gilles Bastin analyse dans son texte « L'entretien renversé », où il observe que la mise à l'épreuve de celui qui écrit dépasse le cadre du seul face à face, pour ensuite se poursuivre au-delà de l'entretien lui-même. Selon G. Bastin, ces enjeux « se déroulent dans toutes les interactions qui suivent l'entretien, éventuellement jusqu'à la production de l'article académique[785] ». Dès lors, il devient intéressant de « lire ces entretiens à l'envers », c'est-à-dire « lorsque le jeu s'équilibre et que l'enquêté commence à en discuter les règles [de l'entretien] [786]». Il est ainsi fertile d'analyser nos discussions avec les contributeurs d'*art press* au prisme des paratextes (des mails principalement) qui s'y ajoutent, et leur mobilisation dans le

---

[782] Mail reçu le 2 juillet 2019. L'exigence de relecture étant déjà intervenue à plusieurs reprises au moment où nous avons conduit cet entretien ; nous avons en effet anticipé les requêtes auprès des enquêtés en introduction de l'entretien, précisant qu'il serait possible d'occulter ou d'anonymiser certains passages.

[784] Mail reçu le 15 juillet 2019. Dans le message, l'enquêté.e nous soumettait une « nouvelle version » de l'entretien.
[785] Gilles Bastin, « Le 'cas Mathieu', ou l'entretien renversé », pp. 40-51 in *Sur le journalisme,* vol. 1 n°1, 2012, p. 45.
[786] *Ibid.*, p. 47.

cadre universitaire qui est le nôtre. De telles mises en garde, récurrentes et convergentes, sont à nos yeux révélatrices d'une vigilance commune de la part de ces personnes , qui constitue donc un indice précieux pour la suite de nos analyses. Nous avons décidé de caviarder toutes les désignations directes de membres de la rédaction lorsque celles-ci impliquent une critique, de telles remarques n'étant pas nécessaires à notre travail d'analyse, et surtout pouvant constituer une difficulté à la fois pour la personne désignée et pour celle énonçant la critique. Toute équipe de rédaction comporte nécessairement des désaccords et divergences de points de vue : nous n'avons pas à cœur de détailler cet aspect, un tel exposé relèverait davantage d'une indiscrète curiosité qu'il ne constituerait un véritable outil pour notre recherche.

La retranscription de ces entretiens figure dans les annexes de notre thèse. Nous notons ici que ces retranscriptions ont pour la plupart été relues par les rédacteurs qui le souhaitaient, et que certains passages en ont parfois été supprimés à leur demande. Afin d'en garder néanmoins la trace dans les entretiens, nous indiquerons la présence d'un caviardage par l'indice typographique […].

c. Une anonymisation contre-productive

Une remarque tout d'abord concernant les *verbatims*. Nous n'avons pas anonymisé ces entretiens et avons opté, dans la continuité que ce que nous avons exposé plus haut, pour une réécriture des *verbatim*, y compris dans la transcription intégrale des entretiens publiés en appendice. L'anonymat dans le cadre de notre recherche aurait été non seulement inefficace (chaque contributeur ayant sa propre histoire qui est connue, sa spécialité, son ancrage dans des fonctions et une période spécifique, il serait aisé d'identifier qui dit quoi) ; mais aussi contre-productive : nous avons en effet le souci de mobiliser dans ce chapitre essentiellement, ainsi que plus ponctuellement dans la suite de notre thèse, des sources de première main, et de donner ainsi la meilleure place possible à ces entretiens que les différents contributeurs d'*art press* ont bien voulu nous accorder. Nous avons à cœur de nourrir notre approche du point de vue des protagonistes dont la biographie est marquée par leur passage à *art press*, et qui ont contribué à la notoriété et la pérennité de la revue.

Les enquêtés ont pu relire les *verbatims*, et ont parfois demandé l'anonymisation de certains passages sans avoir à s'en justifier (nous indiquerons en note de bas de page lorsque cette demande a été exprimée). En dehors des quelques cas de paroles anonymisées ci-dessus et ci-dessous, le reste des citations du chapitre, et de la thèse, sont donc attribuées à un locuteur. Pour chaque citation, nous mentionnons le nom du contributeur, ainsi que la date de l'entretien ; excepté un premier échange avec Catherine Millet en 2017, l'ensemble de ces entretiens ont été menés entre mars 2019 et mai 2020, dans les locaux mêmes de la rédaction pour Catherine Millet, Étienne Hatt et Myriam Salomon, des cafés parisiens pour Aurélie Cavanna, Laurent Perez, Léa Bismuth, Christophe Kihm, Richard Leydier et Magdalena Recordon, son lieu de travail pour Bastien Gallet, et enfin son domicile pour Catherine

Francblin. Nos entretiens avec Jean-Marc Huitorel (vivant en Bretagne) et Thibault de Ruyter (vivant en Allemagne) ont été réalisés par Skype.

d. Des enquêtés qui (s')imposent

Les contributeurs d'*art press* sont, quel que soit leur âge, très impliqués dans leur pratique de l'écriture. Forts d'une culture générale conséquente, d'un réseau ancré dans les sphères culturelles, ils ont souvent des références tant dans le milieu artistique que littéraire, bien qu'ayant chacun leur domaine de spécialité. Ils ont souvent fait de longues études, sont parfois diplômés de grandes écoles, ont multiplié les activités avant et pendant leur collaboration à *art press*. Ils sont donc doués d'une autorité intellectuelle, rendant l'entretien parfois délicat puisqu'il s'agissait de « s'imposer aux imposants[787] », de rester légitime à leurs yeux tout en intégrant la perception de cette autorité à notre analyse.

Cette position d'élite implique une exigence intellectuelle, que les enquêtés manifestent avant tout envers eux-mêmes. Ils ont ainsi été nombreux à témoigner du désir de « bien faire » l'entretien, souhaitant maîtriser leur propre discours et répondre aux attentes qui seraient les miennes (sans que celles-ci n'aient été explicitées, autrement que par l'annonce des axes qui structurent l'entretien) : « Vous avez ce dont vous avez besoin » ; « Cela vous va ? ». Plusieurs contributeurs se sont ainsi montrés soucieux de s'exprimer dans une langue soutenue, et de parfaire l'entretien comme s'il s'agissait d'un article à écrire. En outre, ils ont à plusieurs reprises fait preuve d'autoréflexivité, vigilants quant à la pertinence de leurs réponses : « Je ne sais pas si j'aurais grand chose à vous dire » ; « Il faudrait que je réfléchisse » ; « Je ne sais pas quoi vous dire de plus» ou « Je ne sais pas si je serai très clair[e] là-dessus ». Ces doutes et inquiétudes ont souvent contribué à la qualité et à la densité des entretiens.

e. Une exigence mutuelle

Cette exigence que les contributeurs expriment envers eux-mêmes nous a également été adressée. En effet, la plupart du temps, au détour d'une question ou d'une digression, on en venait à nous interroger ou nous interpeler : « Il y a eu ce passé, que bien sûr vous connaissez» ; « Je ne sais pas si vous connaissez ?» ; « Il y a cette émission, je ne sais pas si tu connais » ; « Vous avez un peu lu cet ouvrage? ». Ces questions rhétoriques indiquent un présupposé : pour faire sa thèse sur *art press*, il faut logiquement s'intéresser tant à la littérature qu'à l'art, multiplier les lectures, visiter les expositions, être curieux de l'ensemble de l'actualité culturelle.

[787] À ce sujet voir Hélène Chamboredon, Fabienne Pavis, Muriel Surdez, Laurent Willemez, « S'imposer aux imposants. À propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », pp. 114-132 in *Genèses*, n°16, 1994.

Ces discussions mènent à des suggestions, des conseils qui viennent mettre à l'épreuve ce partage de références : « Il y a cette exposition, ce serait bien que vous alliez voir » ; « Est-ce que vous l'avez vue, cette exposition Kobro –Strzemiński ?» ; « Je pense que cette exposition, ce serait bien pour vous ». L'exigence se révèle aussi par l'expression d'une attente, rendant explicite un contrat dont la condition serait, de la part de l'interviewé, la réponse à des attentes pour enrichir notre travail de thèse, et en retour, de notre part, fournir les preuves de l'étendue de notre culture générale, et plus encore, de l'ampleur du travail fourni en amont : « Je ne sais pas si vous avez pu tout éplucher » ; « J'imagine que vous avez tout épluché » ; « Est-ce que vous avez lu l'entretien que j'ai fait dans cette revue ? » ; « Tu as dû tomber dessus» ; « Je pense que vous avez un peu suivi ce qui s'est passé autour de cette ville » ; « Vous êtes bien au courant qu'il y a un petit problème quand même ».

De tels conseils sous-entendent à notre sens une position de domination de la part des enquêtés ; nous comprenons, en sous-texte, qu'il faudrait avoir vu ces expositions, lu ces textes, pour être à la hauteur. Cependant, il nous faut apporter une nuance : de telle remarques peuvent certes être interprétées comme l'établissement d'une domination qui conforterait l'enquêté dans son statut d'élite intellectuelle. Mais on peut également l'interpréter comme, au contraire, l'instauration d'une connivence, qui impliquerait à l'inverse à l'universitaire que nous sommes la reconnaissance sinon d'une égalité, au moins d'une légitimité qui permet des échanges libérés de toute déférence. Plusieurs enquêtés ont manifesté leur plaisir à l'annonce du sujet de thèse, et m'ont même fait, pour certains, des cadeaux sous la forme d'ouvrages.

2. Une période à envisager au prisme du concept de flux et de réseau

Notre intention dans ce chapitre est d'achever le parcours chronologique initié afin d'exposer la forme que prend aujourd'hui *art press*, et d'envisager son inscription la plus actuelle dans le contexte artistique et éditorial. Nous tenterons d'aboutir à quelques conclusions prolongeant les pistes de réflexion menées tout au long de cette partie quant aux dispositifs déployés par *art press* pour enregistrer le contemporain, conclusions portant aussi sur les manières dont cette écriture du contemporain fait de la revue, en retour, une archive. Cette période correspond à ce que Nicolas Bourriaud analyse comme l'entrée dans une « altermodernité ». Il forge ce concept en 2009, à l'occasion de la Triennale de Londres[788] dont il était alors le commissaire, et le développe dans ses ouvrages *Radicant* et *Formes et trajets*[789].

[788] La triennale de Londres « Altermodern » sous le commissariat de N. Bourriaud s'est tenue à la Tate Modern du 3 février au 26 avril 2009.

[789] Ces deux ouvrages font l'objet d'un long article dans *art press*, où la pensée de N. Bourriaud est condensée et décrite comme essentielle pour comprendre l'art le plus récent. Voir Marion Zilio, « Nicolas Bourriaud, ruines à rebours » (n°451, décembre 2017), à propos de ses ouvrages *Exforme* et des deux volumes de *Formes & Trajets.*

Selon lui :

> « L'alter-moderne pourrait se définir comme ce moment où il nous est désormais possible de produire du sens à partir d'une hétérochronie assumée, c'est-à-dire à partir d'une vision de l'histoire humaine constituée de multiples temporalités, dédaignant la nostalgie des avant-gardes comme celle de toute autre époque, une vision positive du chaos et de la complexité[790] ».

Cette période est donc à envisager au prisme de la mondialisation dont l'inauguration a sans doute eu lieu en 1989 avec la chute du mur de Berlin mais aussi, à l'échelle du monde de l'art, avec l'exposition organisée en 1989 par Jean-Hubert Martin « Les Magiciens de la terre » qui se tint au Centre Pompidou cette même année. L'exposition faisait le pari d'une confrontation, entre des œuvres d'artistes déjà reconnus en Occident et dont les œuvres correspondaient aux normes artistiques occidentales, et des œuvres d'artistes « non-occidentaux », venant du monde entier sauf d'Europe ou d'Amérique du nord, et dont les pratiques pouvaient confiner aux pratiques amateurs, au primitivisme, au chamanisme. Laurent Martin et François Chaubet insistent sur l'importance jouée à l'époque par cette exposition dans le décloisonnement des scènes artistiques locales, et l'ouverture à des dynamiques transnationales dans les échanges artistiques :

> « La confrontation entre des techniques et des pratiques traditionnelles, rituelles ou considérées comme primitives, avec les expressions de la modernité occidentale, invitait non à un 'choc des civilisations', mais à une fertilisation croisée des imaginaires. L'abolition des frontières, à l'ordre du jour depuis une quinzaine d'années dans le monde de l'art contemporain, s'envisage à la fois en termes d'esthétiques et d'appartenances nationales [791]» .

N. Bourriaud se montre davantage critique. Selon lui le multiculturalisme est un concept qui met en crise le modèle postmoderne et laisse place à un autre modèle cette fois-ci fondé sur « la traduction généralisée, l'errance et l'hétérochronie[792] ». À ses yeux, l'altermodernité marquerait donc une sortie définitive de la postmodernité, pour entrer dans une modernité inhérente au monde globalisé – et caractérisée conjointement par le rôle grandissant joué par le monde de la finance, les opérations informatisées, une croissante prise de conscience écologique. Cette modernité ainsi conceptualisée est une modernité revisitée, marquée non plus par la nostalgie ou l'autocitation mais par l'éclatement de ses formes de création et la mondialisation de ses flux. N. Bourriaud voit dans la forme de *l'archipel* un nouveau modèle de représentation, constatant que *«* Notre culture [est] marquée par l'éclatement multi-culturaliste et la prolifération des strates culturelles [793]» ; si bien que la société se présente comme « une constellation sans

[790] Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 1 : Hétérochronies*, Dijon, JRP Ringier & Les presses du réel, 2018.
[791] François Chaubet & Laurent Martin, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2011, p. 240.
[792] Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 1, op. cit.*, p. 188.
[793] *Ibid.*, p 176.

projet [794]», dans laquelle le mode de circulation est celui de l'errance, errance à la fois temporelle et spatiale. Partant, dans l'altermoderne, l'artiste serait un vagabond, variante du « flâneur » que Walter Benjamin érigeait en figure de la modernité[795]. Là où H. Szeemann disait que les attitudes deviennent formes, pour N. Bourriaud, ce sont « Les trajectoires [qui] sont devenues formes : l'art contemporain semble soulevé par une immense vague de déplacements, de voyages, de traductions, de migrations d'êtres et d'objets [796]» Dans cette altermodernité, les styles et les formats artistiques s'envisagent donc en priorité sous l'angle de l'exode[797] et de la diaspora. Mais cet éclatement spatial implique en même temps un développement accru du capitalisme et de ses méthodes. En effet, cette période récente est aussi caractérisée par une expansion colossale du marché de l'art, créant un contexte de frictions et de coercitions entre art et capitalisme. De telles observations sont à envisager conjointement avec le paysage dressé par Anaël Pigeat dans le premier éditorial qu'elle signe en qualité de rédactrice en chef, où elle caractérise l'époque dont elle est témoin et constate une transformation des mondes de l'art :

> « Certaines orientations se dessinent : le retour d'une peinture figurative, la présence accrue du récit, la diminution, presque l'effacement, des limites entre arts plastiques et cinéma… La nouveauté des formes va parfois de pair avec la recrudescence du passé comme source d'inspiration, avec Internet et le développement illimité des technologies de la mémoire. Les systèmes de production changent aussi ; parallèlement à la puissance des institutions, de petites structures se développent, modestes mais indépendantes, jouent sur des modèles étrangers[798] »

Ces quelques pistes nous serviront de point de départ dans notre parcours analytique. Nous tentons dans cette partie, conjointement à notre parcours chronologique, d'utiliser des catégories qui caractérisent à la fois l'esthétique de la période et les manières dont *art press* s'en saisit : après la contestation (chapitre 1), le modernisme (chapitre 2) et le document (chapitre 3), c'est désormais le concept de *flux* qui semble approprié pour constituer le fil rouge de ce dernier chapitre.

---

[794] *Ibid.*, p 177.

[795] Le flâneur est une figure érigée notamment par Walter Benjamin et Charles Baudelaire comme exemplification de l'artiste moderne, urbain et cosmopolite.

[796] Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 1, op. cit.*, p 179.

[797] *Ibid.*, p. 17.

[798] Anaël Pigeat, « Un paysage nouveau », éditorial n°387, mars 2012. À propos de la présence du récit, voir Anaël Pigeat, « Alexandre Singh, de la mémoire du monde » (n°386, février 2012), où elle considère que cet artiste « est un narrateur, tour à tour performeur, sculpteur ou dessinateur » dont l'œuvre « explore la mémoire du monde ». Voir aussi l'éditorial du n°416 où Anaël Pigeat affirme qu'«il y a longtemps qu'*art press* s'intéresse à l'interpénétration de l'art et du récit », comprenant que « lorsque l'art se fait récit, peut-être s'agit-il finalement d'une ultime extension de la pratique de l'appropriation. Voir aussi l'article de Claire Margat, « Choeh-Jen Chen, la narrativité en suspens », n°423, juin 2015.

B. Organisation interne : des valeurs pérennes entraînant des difficultés de renouvellement

1. Les rédacteurs d'art press : palimpseste générationnel

Déjà en mars 2011 (n°376), à l'occasion d'un changement de formule, la revue intégrait de nouvelles rubriques, témoignant ainsi d'une volonté de renouvellement. C'est à partir de cette date que sont notamment intégrées les rubriques « Mondovision » et « City report » qui entendent ancrer la revue dans une perspective plus internationale et ouverte à la mondialisation, ainsi que deux rubriques qui perdurent à ce jour, « La chronique dessinée de Clo'E Floirat » (une caricature, liée au monde de l'art, placée en fin de numéro), et la rubrique « Introducing » : des portraits que Catherine Millet présente comme des pages « consacrées aux jeunes artistes que nous sommes souvent les premiers à présenter [799]». Elle précise en entretien que cette rubrique entendait réagir à une mode dans le monde de l'art :

> « Il y a ce mythe du jeune artiste dans le milieu de l'art. […] En fait, nous nous sommes dit : ce n'est pas parce qu'un artiste est jeune qu'il est bon. Il vaudrait peut-être mieux dans ce domaine mettre en avant nos propres choix. C'est même pour ça que l'année dernière, quand nous avons un peu revu la formule, nous avons décidé d'ouvrir les choses. C'est pour ça que nous mettons la rubrique en ouverture du journal, pour lui donner de la visibilité[800] ».

Cette rubrique n'est donc pas pensée comme une promotion, ni une réponse à l'injonction de découverte de nouveaux talents. Elle est le plus souvent écrite par de jeunes critiques d'art, dont Julie Crenn, Caroline Ha Tuc ou Léa Bismuth. Cette dernière considère cette rubrique déterminante, tant pour l'artiste qui ainsi gagne en légitimité que pour le critique qui peut ainsi jouer son rôle d'accompagnateur des talents qu'il souhaite soutenir. Ainsi explique-t-elle:

> « Selon moi c'est une manière de rende visible, lisible, c'est un outil très généreux. […] J'ai beaucoup écrit pour « Introducing », sur des artistes avec qui j'ai continué à faire des choses. Ce n'était donc pas écrire pour écrire : c'était écrire parce que c'était un outil, important à la fois pour l'artiste et pour moi, pour clarifier ma pensée. […] Selon moi, tous les « Introducing » étaient mûris, je les ai écrits en confiance[801].

À ces changements s'ajoute à partir de 2014 une version numérique du journal en ligne, forme d'accessibilité que Catherine Millet revendique comme une nécessité, bien que celle-ci arrive extrêmement tardivement : « À l'heure où *art press* […] entreprend de faciliter l'accès à ses pages et d'élargir son lectorat grâce à une édition numérique […] nous avons plus que jamais conscience de notre rôle de passeurs entre les empêcheurs de tourner en rond et le public[802] ».

[799] Catherine Millet, « Notre ADN », n°376, mars 2011.
[800] Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 27 mai 2019.
[801] Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, 16 juillet 2019.
[802] Catherine Millet, « Reconnaissance n'est pas consensus », éditorial n°412, juin 2014.

Notons que ce site Internet reste à ce jour peu fonctionnel, et son statut complémentaire vis-à-vis de la version papier encore balbutiant[803].

Un autre changement de maquette, coordonné par Magdalena Recordon, intervient en 2018 et correspond pour Catherine Millet à un « rafraîchissement », où la « priorité est donnée à l'actualité en cours ou à venir et dont le traitement sera plus diversifié à travers des chroniques personnalisées [804] ». Ce renouvellement éditorial s'accompagne d'un renouvellement des signatures. En effet, Anaël Pigeat arrive en tant que rédactrice en chef en 2012. Dans ces mêmes années, de nombreux nouveaux contributeurs, pour la plupart âgés de moins de 35 ans, intègrent la revue. Étienne Hatt fait ses débuts à *art press* en 2013, où il occupe d'abord les fonctions de chef d'édition (qui recoupe des responsabilités relatives au cahier livre et au *art press2*). Il mentionne être arrivé à la rédaction par l'intermédiaire d'une connaissance commune avec Catherine Millet :

> « C'est en fait une dame, qui m'avait déjà fait rentrer à la galerie VU, qui m'a fait rentrer à *art press* : je lui dois une fière chandelle ! Elle connaissait Catherine [Millet], elle avait dîné avec Catherine [Millet] et Jacques [Henric] qui cherchaient quelqu'un à ce moment-là, et elle a proposé mon nom. C'est comme ça que depuis mai 2013, je suis à la rédaction. J'ai d'abord été chef d'édition, et puis depuis septembre 2018, rédacteur en chef adjoint et rédacteur en chef par intérim[805] ».

En outre, É. Hatt inaugure à partir du n°440 la chronique « Photographie » pour laquelle il succède à Dominique Baqué. Arrive également Léa Bismuth en 2006, alors âgée de 23 ans, qui signera principalement pour la revue des comptes-rendus d'expositions, et plusieurs textes pour la rubrique « Introducing ». Elle est également la commissaire du cycle de trois expositions « la traversée des inquiétudes » au centre d'art Labanque de Béthune[806], qui s'appuient sur sa lecture de *L'expérience intérieure* de Georges Bataille. Chacune de ces expositions était accompagnée d'un *art press2*. Léa Bismuth, lors de notre entretien avec elle, a insisté sur l'importance que représente à ses yeux l'accueil par la rédaction de nouveaux noms, de critiques encore inexpérimentés :

> « J'avais 23 ans, je n'avais pas froid aux yeux ! Je m'en rends compte maintenant avec le recul. Comme je venais de finir mon mémoire sur [Alain] Fleischer, j'ai écris un texte sur un film de lui qui venait de sortir et que j'avais vu dans une conférence très confidentielle à l'ENS, qui était un film qui s'appelait *Du côté de Vitebsk*, sur [Marc] Chagall. J'ai envoyé un petit texte à *art press* par la poste. Alors, pourquoi je l'ai envoyé à *art press*, et pourquoi à ce moment-là ? Je l'ai envoyé à Catherine Millet parce qu'en fait, c'était le seul endroit où j'imaginais pouvoir écrire à l'époque. Je savais aussi qu'il y avait une relation de complicité, de compagnonnage entre l'art et la littérature d'une part, et aussi entre Alain Fleischer et *art press* d'autre part. […] Une semaine ou deux plus tard, Catherine [Millet] m'appelle, et me dit : rencontrons-nous. Je l'ai donc rencontrée, et c'est d'ailleurs ça qui est très joli.

[803] Nous reviendrons plus en détail sur ces questions dans la deuxième partie de notre thèse.
[804] Catherine Millet, « Un petit coup de neuf », n°458, septembre 2018.
[805] Entretien de l'auteure avec Étienne Hatt, 10 juin 2019.
[806] Volet 1, « Dépenses », du 8 octobre 2016 au 26 février 2017 ; volet 2, « Intériorités », du 7 septembre 2017 au 18 février 2018 ; volet 3 « Vertiges », de septembre 2018 à février 2019. Léa Bismuth préciser que « chaque exposition adapte librement un ouvrage de Georges Bataille et fait l'objet d'un travail de recherche fondé sur un principe d'écriture, mais également de productions artistiques inédites ». (éditorial art press 2 « la traversée des inquiétudes 2, intériorités », septembre 2017.

> C'est qu'à ce moment-là, bon, maintenant c'était il y a 13 ans, mais je crois qu'ils sont toujours comme ça. C'est possible pour eux de rencontrer des jeunes critiques, qui n'ont aucun nom, qui ne viennent de nulle part. […] Ça témoigne d'une ouverture d'esprit assez grande. Nous nous sommes vues, et nous avons parlé de choses et d'autres, moi avec ma jeunesse, mon inexpérience absolue. Et puis par la suite, je crois que c'était quelques semaines plus tard, elle m'a demandé de faire un essai[807] ».

On peut également mentionner l'arrivée et l'intervention régulière de plusieurs jeunes plumes, dont celle de Julie Crenn (plus de 60 articles), Sarah Ihler-Meyer (24 articles), Thibaut de Ruyter (16 articles), Caroline Ha Tuc, Ingrid Luquet-Gad (une douzaine d'articles chacune), ou encore Laurent Perez, qui signe ses premiers comptes-rendus de livres en 2012 avant de devenir, à compter de 2018, chef d'édition (succédant à ce poste à Etienne Hatt lorsque celui-ci devient rédacteur en chef adjoint). Comme É. Hatt, L. Perez insiste sur le fait que c'est par une relation commune que son intégration à la revue se concrétise :

> « J'ai commencé parce qu'il y a quelques années de ça, ça devait être en 2011-2012, je faisais une petite revue de critique, à Strasbourg, une espèce de toute petite chose, avec un tout petit tirage, dans lequel j'avais publié un article sur Bernard Dufour, et que j'avais envoyé tout à fait par hasard à Jacques Henric. Il m'avait répondu un message très chaleureux, et je l'ai recontacté par la suite, assez longtemps plus tard. Et puis on s'est rencontrés, j'ai commencé à collaborer, mais uniquement au cahier livres. Et en fait j'ai collaboré au cahier livres pendant des années.[808] ».

Plus récemment encore, mentionnons l'arrivée d'Aurélie Cavanna, qui arrive tout d'abord dans le cadre d'une thèse CIFRE[809], puis intègre la rédaction en tant que responsable éditoriale web (elle succède à Safia Belmenouar, qui était la première à occuper ce poste[810]). La liste de ces quelques noms incarne un contraste générationnel, explicitement théorisé et revendiqué à l'occasion du quatre-centième numéro[811], où figure la transcription du débat titré « Quarante ans d'art press, trois générations de critiques [812] ». Catherine Millet, lors notre entretien avec elle, précisait à ce sujet :

> « Forcément les gens nouveaux qui arrivent, ils ont l'âge qu'ils ont, ils sont nouveaux, ils sont jeunes. À chaque fois, ça s'est renouvelé comme ça. Je pense qu'ils viennent au journal parce qu'ils savent qu'ils peuvent écrire des choses qu'ils ne pourraient pas publier facilement sur d'autres supports, et que nous, on les accepte. Et le jour où il faut un rédacteur en chef, et bien on va choisir dans la nouvelle génération. Les couches générationnelles se superposent sans s'exclure[813]».

---

807 Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, 16 juillet 2019.

808 Entretien de l'auteure avec Laurent Pérez, 1er juillet 2019.

809 Aurélie Cavanna avait débuté une thèse sous la direction d'Alain Quemin, qui avait pour titre « Les controverses dans le monde de l'art contemporain, en France et en Grande-Bretagne, de 1997 à nos jours : une mise à l'épreuve des valeurs 'à défendre' ».

810 Nous profitons de cette occasion pour remercier à nouveau chaudement Aurélie Cavanna, qui, outre l'entretien qu'elle m'a accordé, à été d'un soutien précieux et a permis de riches échanges autour de nos sujets de thèse respectifs.

811 À ce sujet, voir le dossier « 40 ans d'*art press*, trois générations de critiques », n°400, mai 2013.

812 Ces trois générations étaient celles des fondateurs représentées ici par Catherine Millet, Catherine Francblin, Jacques Henric), celle qui est arrivée dans les années 1990 (Jean-Yves Jouannais, Christophe Kihm, Richard Leydier), et les derniers arrivants (Anaël Pigeat, Didier Arnaudet).

813 Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 27 mai 2019.

Cependant, notons que cette cohabitation n'est pas vécue de la même manière par tous, car pour Catherine Francblin « Nous sommes quand même une revue avec des gens qui ont une façon de penser, et qui n'ont pas forcément les mêmes attentes que les jeunes [814] ». Cette superposition est intégrée, acceptée et même valorisée par les contributeurs plus jeunes, comme Léa Bismuth, qui constate :

> « Il y a quand même un noyau dur qui est Jacques [Henric], Catherine [Millet], Myriam Salomon, ainsi que Christine [Delaite]. Par la suite, il y a eu une succession de rédacteurs en chef. […] Et en même temps, ce contraste permet une ouverture à des plumes inexpérimentées [815]».

Le constat d'Aurélie Cavanna est similaire. Elle qui a intégré la rédaction très jeune, part de sa propre expérience pour démontrer qu'« Il y a un côté très ouvert, c'est-à-dire qu'un petit jeune ou une petite jeune, qui n'a absolument jamais écrit sur aucun support et qui va proposer un article, comme ça, à n'importe quelle adresse mail de la rédaction, on va toujours lire ce qu'on reçoit [816]». Bien que M. Salomon, C. Millet et J. Henric soient toujours ceux qui tiennent les rênes de la rédaction et prennent les décisions éditoriales principales, la rédaction continue d'être à la recherche de nouvelles plumes, ouverte aux diverses propositions. Néanmoins, un écart semble se creuser entre les contributeurs fidèles et les nouveaux arrivants, qui n'écrivent que ponctuellement. En conséquence, le noyau de la rédaction semble moins dense qu'auparavant, ce que souligne Catherine Francblin :

> « Aujourd'hui, il n'y a plus d'équipe. Il y a des gens qui travaillent, parce que bien sûr ils sont là, il faut faire le journal. Mais ce n'est pas la même chose qu'une équipe. On va prendre le texte de machin sur Bacon, on va prendre le texte de truc sur je sais pas quel autre artiste, pour Buren, pour Immendorff, pour Richter, etc. Il y a toujours dans l'ours une liste de gens qui sont des collaborateurs, Mais il y en a plein qui n'écrivent plus, ou qui n'écrivent que de manière extrêmement ponctuelle[817] ».

Ce phénomène d'éclatement du noyau rédactionnel, qui vient complexifier l'unité éditoriale de la revue et la cohésion entre ses contributeurs, semble encore s'accentuer en 2018, lorsqu'Anaël Pigeat quitte son poste de rédactrice en chef. En effet, le choix de Richard Leydier, d'un ancien rédacteur en chef « revenant » [818] à un poste qu'il occupait déjà auparavant (il était arrivé à la rédaction en tant que stagiaire en 1996 et avait été rédacteur en chef de 1998 à 2009 [819]) pourrait être le signe d'un essoufflement de la revue, comme si aucun autre critique, plus jeune, ne souhaitait assumer de telles responsabilités

[814] Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
[815] Entretien de l'auteure avec Aurélie Cavanna, 19 juin 2019
[816] Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, le 16 juillet 2019.
[817] Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
[818] Pour des raisons privées, celui-ci a dû reporter la date de ses prises de fonction de septembre 2018 à février 2020. Étienne Hatt a assuré la rédaction en chef par intérim pendant cette période. Il est depuis ce jour rédacteur en chef adjoint.
[819] Richard Leydier arrive en effet comme stagiaire suite à une candidature spontanée. Sa lettre, datée du lettre du 24 mars 1996, est conservée dans le fonds Catherine Millet à l'IMEC (CMI 3), et fut exposée à la BnF lors des 40 ans d'*art press* en 2012.

2. Fonctionnement économique et éditorial

La difficulté à véritablement renouveler l'équipe de rédaction semble pouvoir s'expliquer par une raison financière. La revue rencontre des problèmes économiques de plus en plus contraignants, les espaces publicitaires se vendant de plus en plus mal, et la distribution coûtant de plus en plus cher[820]. Par conséquent, si la rémunération des articles a toujours été relativement faible, elle l'est encore davantage dans ces récentes années : un auteur est payé 17€ le feuillet, ce qui est bien inférieur, à titre d'exemple, au périodique *02* au modèle économique pourtant comparable, qui propose une rémunération à ses auteurs de 70€ le feuillet. Il faut surtout observer que de tels tarifs sont pointés du doigt par l'Association Internationale des Critiques d'Art dont les recommandations tarifaires, pour un texte de catalogue, sont entre 300 et 600€ le feuillet. En revanche, l'AICA constate que la moyenne nationale pour la presse spécialisée est de 46€ le feuillet, déplorant que « Les tarifs au feuillet actuellement pratiqués par la presse aussi bien nationale que spécialisée ne sauraient en aucun cas constituer un barème applicable à l'exercice de la critique d'art indépendante, n'assurant absolument pas les minima sociaux à leur contributeurs externes [821]». Plusieurs auteurs, dans nos entretiens, ont souligné cette grande précarité, comme Léa Bismuth :

> « Pour être honnête, ce n'est pas possible de vivre avec ça. Ce n'est pas payé, disons le. Je ne sais pas si vous allez traiter le sujet, mais… ce n'est pas payé du tout. J'ai travaillé trois ans pour *art press*, j'ai fait mes trois suppléments, j'ai touché 600€, alors que j'ai fait 3x62 pages. C'est beaucoup. Et je les ai faits en entier : j'ai commandé les images, j'ai commandé les légendes, je les ai faits de A à Z… Au bout d'un moment, on ne peut plus[822] ».

Thibault de Ruyter va dans le même sens, en ironisant :

> « Moi je ne gagne pas une thune à écrire pour eux. Ce que je gagne, ça ne me paye même pas ma connexion Internet. Entre le temps que j'y passe, c'est une économie absolument ridicule[823] ».

Ce constat est partagé par Étienne Hatt. Selon lui cette situation contribue à expliquer une plus grande difficulté à faire venir des signatures prestigieuses, et amène à se reposer sur des contributeurs confirmés, dont les activités extérieures seraient suffisamment multiples et lucratives pour leur permettre ce quasi-bénévolat :

---

[820] La crise que connaît depuis 2018 Presstalis, le principal distributeur de presse en France, a causé à *art press* de grandes difficultés, se retrouvant dans l'impossibilité, comme pour beaucoup d'autres titres de presse, d'être normalement distribué dans un grand nombre de points de vente. Ce distributeur a, en mai 2020, déposé définitivement le bilan, causant de nouveau de grandes difficulté à un large éventails de journaux et magazines.

[821] Pour le détail des recommandations tarifaires de l'AICA, voir la grille proposée en ligne, régulièrement mise à jour : https://aicafrance.org/recommandations-tarifaires/ (dernière consultation le 20 janvier 2020).

[822] Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, le 16 juillet 2019.

[823] Entretien de l'auteure avec Thibault de Ruyter, 26 mars 2019.

> « [À *art press*], les rémunérations sont très faibles, si bien qu'il y a beaucoup d'auteurs qui, tout simplement, refusent, ce qui fait qu'on tourne peut-être davantage avec un *pool* de collaborateurs fidèles, auxquels on demande des choses, que par le passé on aurait demandées à tel spécialiste de la question. J'ai cette impression là. Ce sont des gens que l'on va chercher, ou qui viennent plus ou moins spontanément, généralement par recommandation. Les dernières personnes avec lesquelles j'ai choisi de travailler, oui, c'était plus souvent ça : par recommandation[824] ».

Catherine Francblin observe de même :

> « Tout le monde écrit dans *art press*, mais personne n'est payé. […] Comme *art press* ne paye pas, *art press* a du mal à exiger un certain nombre de personnes qu'elle aurait choisies plus volontiers que d'autres[825] ».

Cette remarque s'applique à son propre cas. Après avoir été rédactrice en chef et membre de la rédaction pendant près de 15 ans (voir chapitre 2), C. Francblin continue néanmoins d'écrire très régulièrement : entre 2012 et 2018, elle signe près de quarante articles de différents formats. Cette précarité explique en partie le recours fréquent à des contributeurs de confiance et le constant renouvellement des jeunes contraints de trouver ailleurs meilleures rémunérations. Cependant, il semble clair que cette précarité est compensée à un niveau symbolique[826]. Thibault de Ruyter observe en effet :

> « Pourquoi est-ce que j'accepte de ne pas être payé, de ne plus être payé, je veux dire, je sais qu'ils me doivent de l'argent ? Parce que je considère faire par ce truc là un travail un peu social. C'est un engagement pour moi, cette histoire. Et je pense que continuer à avoir ce magazine à 6 ou 7 balles, c'est aussi un engagement. Et c'est très beau[827] ».

Bastien Gallet, fort de sa propre expérience de directeur de revue[828], fait une remarque convergente :

> « On n'écrit pas dans *art press* pour gagner sa vie. Je veux dire, ce n'est pas ça le but. Ils payent pour pouvoir faire un contrat, conserver les droits du texte. C'est surtout ça. Mais ça, ce n'est pas un problème. Je dirige une revue, on ne peut pas payer les auteurs, ce que je comprends. L'économie d'une revue d'art contemporain est une économie fragile. Mais après, c'est vrai qu'ils pourraient payer plus régulièrement les auteurs qui écrivent pour eux. C'est sûr[829] ».

Cette perception du travail comme offrant principalement un bénéfice d'ordre symbolique qui permet de faire accepter la précarité de la profession constitue l'un des résultats mis en avant par Pierre-Michel Menger dans son ouvrage *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain* au sujet du

[824] Entretien de l'auteur avec Étienne Hatt, le 10 juin 2019.
[825] Entretien de l'auteur avec Catherine Francblin, le 10 octobre 2019.
[826] Nous reviendrons sur cette question de la construction sociale du critique d'art *par* et *dans* la revue dans la deuxième partie de notre thèse.
[827] Entretien de l'auteure avec Thibault de Ruyter, 26 mars 2019.
[828] Bastien Gallet a été le créateur et le rédacteur en chef de la revue *Musica Falsa* pendant ses sept années de publication (1997-2004).
[829] Entretien de l'auteure avec Bastien Gallet, 31 janvier 2020.

travail artistique. L'auteur constate que l'activité artistique étant très attractive, elle comporte en même temps un grand risque d'échec et de précarité, qui contraint ceux qui la pratiquent à la pluriactivité. Pour P-M. Menger, le travail artistique est « modelé par l'incertitude [830]», et c'est cette incertitude qui permet l'originalité et l'innovation, la satisfaction que prennent les artistes à créer. Au regard de l'étude de P-M. Menger, il semble que l'on puisse appliquer la pratique artistique à celle de la critique d'art, l'incertitude et la gratification symbolique constituant également l'un des principaux résultats de l'enquête sociologique menée par Pierre François et Valérie Chartrain[831]. Ces derniers soulignent deux principales caractéristiques à la profession de critique d'art : une « incertitude économique » souvent appréhendée en amont, et, partant, un nécessaire recours à une diversification des activités complémentaires.

V. Chartrain et P. François constatent ainsi que *«* Le début de cette activité n'est donc pas vécu comme un engagement dans un métier dont on peut attendre une rémunération [832]», mais soulignent néanmoins l'importance de la revue spécialisée pour la structuration professionnelle des critiques, ses espaces constituant « des principes de structuration évidents de ce monde de l'art[833] ». À partir d'une méthode par entretien, les deux auteurs remarquent qu'*art press* occupe une position centrale, un « cœur stable [834]» au sein du réseau des revues – généralistes ou spécialisées – dédiées à l'art contemporain, ce qui n'empêche pas les auteurs qui y contribuent de multiplier les activités en marge de leurs textes.

L'activité de critique d'art contemporain, à *art press* comme ailleurs, implique donc une injonction à la pluriactivité : l'écriture de piges pour de multiples médias, ce à quoi s'ajoutent dans la plupart des cas des activités de médiation, d'enseignement, de commissariat d'expositions. Léa Bismuth insiste sur la montée en intensité de son activité de commissaire, ou Thibault de Ruyter sur son activité d'architecte dont il tire sa principale rémunération. Par ailleurs, Jean-Paul Fargier écrivait aussi pour les *Cahiers du cinéma.* ; Hervé Gauville écrivait aussi pour *Libération.* ; Didier Semin, conservateur de musée (avant d'enseigner), écrivait à la fois pour *Beaux-arts magazine* et pour *art press* ; Alfred Pacquement a écrit pour *art press* et pour *Cimaise* avant sa carrière institutionnelle. Guy Scarpetta a aussi écrit pour *Connaissance des arts* et *Promesse.*

Tous les contributeurs d'*art press* qui n'occupent pas un poste stable à la rédaction sont ainsi, par la force des choses, occupés par d'autres activités : écriture de textes pour des catalogues d'exposition ou d'autres périodiques, organisation d'expositions, enseignement, édition, médiation. La pluriactivité caractéristique du flou qui entoure la profession de critique d'art vient illustrer la logique de « champ élargi » de l'art contemporain. Ses acteurs multiplient — par contrainte économique souvent — les activités et naviguent entre maisons d'éditions, revues d'art, institutions muséales, universités et écoles d'art.

---

[830] Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009, p. 11.
[831] Pierre François et Valérie Chartain, « Les critiques d'art contemporain. Petit monde éditorial et économie de la gratuité » pp 3-42 in *Histoire & mesure* (éditions de l'EHESS), 2009/1, vol. XXIV.
[832] *Ibid.*, p. 8.
[833] *Ibid.*, p. 17.
[834] *Ibid.*, p. 24.

Ce détour par des questions d'ordre sociologique concernant le statut professionnel des critiques d'art est de première importance dans la conclusion de ce parcours chronologique. Il s'agit de mobiliser ces quelques éléments pour confirmer une hypothèse portant sur les plus récentes années : celle d'un essoufflement de la revue, qui semble peiner à maintenir de front la qualité de ses textes et sa viabilité économique dans un contexte où la critique d'art comme outil de légitimation et de prescription est de plus en plus remise en question. La première « Rencontre aléatoire » organisée par l'AICA-France, qui était précisément titrée « Qui a encore peur de la critique [835] » dressait le constat suivant : si seules les galeries ont besoin des critiques pour légitimer leurs artistes auprès du marché, des collectionneurs et des institutions, les critiques sont contraints à la complaisance, à faire une critique de promotion. Or, les critiques refusent de limiter ainsi leur rôle : en découle une volonté d'inventer de nouvelles manières de pratiquer leur activité sans que celle-ci soit nécessairement corrélée à l'actualité des expositions. En conséquence, ces récentes années représentent pour *art press* un double enjeu : tout d'abord celui d'un renouvellement de son fonctionnement et d'une véritable projection dans les temps à venir, et celui, en retour, d'un respect de/d'une fidélité à ses valeurs fondatrices et à sa première ligne éditoriale.

Le quarantième anniversaire de la revue, et les différents événements et contenus éditoriaux produits à cette occasion sont l'illustration de cette injonction paradoxale. Alors que la dialectique entre la rétrospective et la prospective a constitué un moteur de la revue depuis ses débuts, une telle posture semble désormais constituer un double risque : économique (assurer sa viabilité dans un contexte marqué par une instabilité et une concurrence accrue) et éditorial (capter un nouveau lectorat, tout en restant fidèle aux premiers enjeux de la revue).

3. 1972-2012 : Les quarante ans d'une revue « hantée par le désir de durer [836]»

Pour son quarantième anniversaire, *art press* investit encore davantage d'énergie et de moyens que pour les célébrations des décennies précédentes. Deux pans sont à envisager dans cette célébration : la programmation des événements, et les supports qu'ils ont générés.

[835] Compte-rendu des rencontres aléatoires #1, « Qui a (encore) peur de la critique » (Paris, 16 avril 2019), disponible en ligne sur le site de l'AICA : https://aicafrance.org/compte-rendu-des-rencontres-aleatoires-1/ (dernière consultation le 20 février 2020).
[836] François Hourmant, « De la double nature des revues et des ruptures », p. 11-20 in Jean Baudoin et François Hourmant (dirs.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 11.

a. Une programmation ambitieuse et pluridisciplinaire

Comme pour les dixième, vingtième, et trentième anniversaires, *art press* propose une programmation sur plusieurs jours, mais cette fois-ci dans trois lieux différents : du 8 au 15 octobre 2012 à Bordeaux en partenariat avec l'association « Permanence de la littérature [837]», du 24 novembre au 2 décembre à Belfort dans le cadre du festival « Entre'Vues », et du 13 au 15 décembre 2012 à la Bibliothèque Nationale de France site François Mitterrand (pour le détail de cette programmation, voir volume 2 annexe 21).

Rappelons que les dixième et vingtième anniversaires avaient eu lieu respectivement au Studio 43 et à la Cinémathèque française, deux lieux dont Dominique Païni, longtemps responsable des pages cinéma d'*art press*, était alors le directeur. En 2012 encore, le cinéma et l'art vidéo occupent une place importante dans la programmation. Furent diffusés à Paris comme à Bordeaux des films de référence de l'histoire du cinéma chers aux rédacteurs (*L'évangile selon Saint-Mattieu* de Pier Paolo Pasolini, *La vie de Jésus* de Bruno Dumont, *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway entre autres), mais aussi des films plus expérimentaux, de Clarisse Hahn, Clément Cogitore, ou encore Bertrand Dezoteux.

Outre le cinéma, la programmation à Paris insistait surtout sur la pluridisciplinarité d'*art press*, puisqu'on y retrouvait la littérature (rencontre avec Michel Houellebecq et Philippe Sollers), la philosophie (dialogue entre Alain Badiou et Élie During), la musique (conférence de Jacqueline Caux, concert de Robert Ashley). La programmation de Bordeaux quant à elle était plus orientée vers des tables rondes sur quelques-unes des thématiques abordées le plus régulièrement dans les pages d'*art press* : la place du cinéma dans l'art contemporain (dialogue entre Jacques Henric et André S. Labarthe), ce que recouvrent les notions d'avant-garde et d'art contemporain (dialogue entre Catherine Francblin et Bertrand Lavier), la place de la peinture dans l'art contemporain (dialogue entre Marc Desgrandchamps et Richard Leydier). À cela s'ajoutait une programmation, cinématographique elle aussi, à Belfort dans le cadre du festival « EntreVues ».

Bien que cette programmation ait été très ambitieuse (au total 5 jours, 10 membres de la rédaction et 15 invités), il s'agissait davantage d'une célébration des goûts et de l'identité de la revue que d'une prise de risque, comme cela avait pu être le cas dans les précédentes célébrations. L'objectif cette fois semblait davantage celui de la préservation : cristalliser une image de la revue dans ses aspects les plus mélioratifs : la pluralité des points de vue, l'exigence intellectuelle, la pluridisciplinarité. La métaphore de la cristallisation est ici importante car outre la captation des événements[838], ce quarantième anniversaire a sciemment été l'occasion d'une importante production bibliographique.

[837] Présidée par Didier Arnaudet, contributeur régulier d'*art press*, cette structure multiplie les événements et les dispositifs pour diffuser la littérature et l'art contemporain en Nouvelle-Aquitaine.
[838] La captation des événements à la Bnf est intégralement conservée sous forme de Dvd par la bibliothèque : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436882331 Dernière consultation le 1er septembre 2020.

b. La constitution d'objets patrimoniaux

Pour marquer l'importance de l'événement, *art press* lance une campagne de promotion dans la presse, qui passe notamment par un long article dans *La revue des revues*[839]. Cet entretien de Patrick Kéchichian avec Catherine Millet et Jacques Henric reprend pour une bonne part les idées déjà énoncées par ces derniers dans leurs ouvrages *Politique* et *D'art press à Catherine M*, déjà cités dans les pages qui précèdent. En revanche, ce texte se distingue par son iconographie que nous reproduisons (voir volume 2, annexe 22). Sur les six photographies prises par Virginie Restain illustrant l'article, cinq nous montrent Catherine Millet et/ou Jacques Henric au travail. Sur la photographie illustrant la dernière page de l'article, C. Millet et J. Henric prennent la pose dans la cour de leur maison rue de Reuilly, Catherine Millet au premier plan, et Jacques Henric au second.

Sur les cinq premiers clichés, les deux critiques sont représentés tantôt l'un, tantôt l'autre, tantôt ensemble, dans les locaux d'*art press* ou à leur domicile. Sur chaque photographie, la mise en scène est clairement travaillée, et les indices venant appuyer leur autorité intellectuelle sont nombreux. Le décor est toujours là pour le rappeler : livres, bibliothèques, feuilles volantes, œuvres accrochés au mur. Cette autorité est d'autant plus soulignée visuellement que ces éléments ne sont présents qu'en quantité : les livres s'empilent, les liasses de papier se superposent, les œuvres se juxtaposent sur les murs de leur salon. Dans le même temps, ce statut d'autorité est contrebalancé par un certain esprit décontracté. Montrés pour une part dans leur foyer, C. Millet et J. Henric sont à la fois représentés comme des figures imposantes et intimidantes et comme des individus laissant parler l'intimité de leur cadre de vie. Les livres et les œuvres d'art foisonnent, mais cohabitent avec des coupures de presse dans le bureau de Catherine Millet à *art press*[840] ; de la même manière, la bibliothèque de Jacques Henric laisse apparaître un double rayonnage chaotique. Chacune de ces photographies construit donc un *ethos* de l'intellectuel « bordélique », qui accumule les savoirs mais aurait l'élégance de ne pas les hiérarchiser, de ne pas les trier.

Dans nos entretiens avec Catherine Millet, celle-ci s'est montrée extrêmement réticente l'évocation des cinquante ans, coupant court à la discussion dès que le sujet était abordé. Nous en déduisons que l'avenir d'*art press*, s'il ne semble pas être immédiatement compromis, reste toutefois incertain. Garantir son héritage et sa mémoire était donc une préoccupation centrale de ce quarantième anniversaire, comme en témoigne le processus de muséification qui accompagnait la programmation. En effet, celle-ci comptait une exposition, sous forme de deux grandes vitrines installées dans le Hall Est de la BnF, près de l'entrée de l'auditorium où avaient lieu les conférences et les projections. Nous n'avons pas vu cette exposition, et il n'en existe, à notre connaissance, ni catalogue ni documentation officielle. Toutefois, la revue en a produit

839 Patrick Kéchichian, « *Art press* a quarante ans. Entretien avec Catherine Millet et Jacques Henric » pp. 14-25 in *La revue des revues* n°48, octobre 2012.

840 L'une de ces photographies était encore accrochée dans le bureau, comme nous avons pu le constater lors de nos visites dans les locaux : il s'agit d'une publicité pour une marque de parfum pour laquelle pose le joueur de rugby Sébastien Chabal.

son propre inventaire que nous reproduisons (retranscrit, pour une meilleure lisibilité, volume 2 annexe 23).

À l'examen de cet inventaire, on constate que la plupart des documents exposés concernent les premières années de publication, et sont sans doute peu connus des plus jeunes lecteurs de la revue. On observe une volonté se concentrer sur les années 1970 et 1980 (et dans une moindre mesure sur la décennie suivante, le document le moins ancien datant de 1998) sur ce que Catherine Millet désigne elle-même comme « les années héroïques[841] », comme s'il s'agissait de l'âge d'or d'*art press*. L'absence, dans ces vitrines, de toute trace des années les plus récentes peut être interprétée de deux façons : la revue aurait trop peu de recul pour envisager la correspondance récente comme digne d'être exposée, d'autant plus que la multiplication des *emails* rend la correspondance moins agréable, visuellement parlant, à contempler dans une vitrine d'exposition. Peut-être aussi cette absence indique-t-elle un aveu de la part de la revue que ses contributeurs les plus prestigieux, ses prises de position les plus marquées appartiennent au passé.

Art press l'album, ouvrage auquel nous avons déjà fait référence à de nombreuses reprises dans les pages qui précèdent, est un ouvrage se classant à n'en pas douter dans la catégorie des « beaux livres ». Volumineux, lourd, de grand format (25×34cm, 288 pages), le livre dans sa matérialité même se présente comme une « somme », semblable aux monographies d'artistes les plus fournies. Organisés en quatre sections (pour les quatre décennies de publication), des textes d'analyse pour chacune des périodes sont confiés respectivement à Alfred Pacquement (années 1970), Olivier Kaeppelin (années 1980), Maurice Olender (années 1990), et Nicolas Bourriaud (années 2000). À ces préfaces s'ajoutent une alternance entre fac-similés d'articles et de couvertures — et mise en exergue de certains textes marquants, tirés d'entretiens ou d'éditoriaux.

La même ambition de présenter au lecteur l'importance du travail accompli par *art press* depuis sa création se retrouve dans le lancement de la collection « les grands entretiens d'*art press »,* édités en partenariat avec l'IMEC. Cette collection consiste dans la publication de volumes de petit format, qui se présentent sous la forme de compilations d'entretiens réunis de manière chronologique, avec une courte préface et une remise en contexte pour chacun des articles republiés. Forte de son succès, la collection compte en août 2020 cinquante-cinq volumes, dont nous proposons la liste détaillée en annexes (voir volume 2, annexe 24). Ces volumes peuvent être monographiques, consacrés à des penseurs (comme Bernard-Henri Lévy, Jacques Rancière, Alain Badiou), des écrivains (dont Michel Houellebecq et Philippe Sollers) des artistes (parmi lesquels Jeff Koons, Bertrand Lavier, Philippe Parreno), des critiques d'art (comme Nicolas Bourriaud), à une institution (le Centre Pompidou), des villes (New York, Los Angeles) – ou peuvent être thématiques, dédiés à des médiums (comme l'art vidéo, la

[841] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard « témoins de l'art », 2011, chapitre « Art press, les années héroïques », pp. 43 et suivantes.

photographie, la danse) ou des mouvements artistiques (comme le Nouveau Roman ou l'Art Minimal).

Ces publications semblent signaler, sinon une crainte de l'extinction, du moins la volonté d'assurer en cas de disparition soudaine, une pérennisation des contenus de la revue sous la forme moins éphémère du livre. Cette inquiétude n'est nullement propre à *art press*, comme le suggèrent les analyses de François Hourmant qui en fait une caractéristique de toute revue culturelle :

> « Par les liens qu'elle noue entre le monde du texte et le monde des auteurs et des lecteurs, la revue apparaît alors comme un mélange détonnant et approximatif de durabilité et d'instabilité. Elle ne peut être saisie que par un double rapport au temps et aux hommes. Marquée par la prévisibilité de la périodicité, la revue est hantée par le désir de durer[842] ».

Avec *art press l'album* et « les grands entretiens d'*art press* », l'héritage serait garanti, toutes les traces nécessaires à l'histoire de la revue seraient à disposition de qui voudrait en faire la découverte, ou une étude plus approfondie, comme ce fut notre cas. Toutefois, une histoire d'*art press* par lui-même reste, comme nous espérons l'avoir montré, profondément orientée. Nous espérons avoir pu retracer le parcours d'*art press* de façon sinon plus neutre, du moins d'un point de vue extérieur, bien distinct de celui d'un contributeur de la revue.

C. Repenser la ligne éditoriale pour intéresser un public toujours plus large, tout en restant fidèle aux premières orientations

1. Des références littéraires constantes mais une place de plus en plus réduite pour la philosophie

Si la revue a su embrasser un très large spectre aussi bien artistique que théorique, elle n'en a pas moins opéré des choix, et donc, par la force des choses, des oblitérations. Ces opérations de sélection nous sont apparues très clairement lors de notre travail de dépouillement. Georges Bataille est, avec constance, l'une des figures théoriques les plus fréquemment convoquée : Jacques Henric constatait en 2012 qu'« à feuilleter les numéros de la revue, je vérifie que Georges Bataille y fut constamment présent [843]». En effet, nous voulons achever cette histoire d'*art press* par un examen des références les plus mobilisées, et regarder l'évolution de celles-ci.

[842] François Hourmant, « De la double nature des revues et des ruptures », p. 11-20 in Jean Baudoin et François Hourmant (dirs.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 11.
[843] Jacques Henric, « Grandeur de Bataille, misère de la littérature », éditorial n°390, juin 2012.

Ce constat conduit à un étonnement de notre part : alors même que toute forme de pensée réactionnaire a toujours été dénoncée avec virulence par *art press*, Jacques Henric ne semble pas hésiter à publier ceux-là même qui font partie des « nouveaux réactionnaires » répertoriés par Daniel Lindenberg[844]. En effet, parmi les auteurs étiquetés par ce dernier figurent Philippe Muray et Michel Houellebecq, dont de nombreux textes ont été publiés dans les pages de la revue[845]. Ceux que Lindenberg désigne comme les « nouveaux réactionnaires » ne forment pas un mouvement structuré et conscient, ni une émanation de la Nouvelle Droite. Selon lui, ce qui est « nouveau » chez ces auteurs, c'est l'offensive qui se déploie entre les deux pôles de la culture politique française, qu'il désigne comme « la gauche égalitaire » et la « droite libérale » :

> « Les nouveaux réactionnaires se retrouvent d'abord autour d'antipathies communes et d'un goût que l'on croyait passé pour la provocation, l'insulte, la dénonciation *ad hominem* et la transgression systématique de tous les tabous.[846] »

Lindenberg observe que le désir d'un renouveau des institutions et des valeurs républicaines se répand au grand jour à travers différents « procès » de Mai 68, de la culture de masse, des droits de l'Homme, de l'antiracisme, de l'Islam, du marxisme. En ce sens, Jacques Henric lui-même semble correspondre à cette description. Il n'est donc pas si étonnant de voir qu'en 2016, il consacre un article à Maurice Dantec, romancier dont les orientations politiques ne sont pourtant pas ambigües. Il argumente ainsi sa démarche : « réac, néo-réac, archi réac, anar de droite, extrémiste de gauche, fasciste, arché-catholique, Maurice G. Dantec ? Lisons ses écrits pour décider, tout simplement [847]». Plus récemment encore, J. Henric offre un écho positif à l'ouvrage de Yann Moix, *Orléans*, en dépit des liens entretenus par ce dernier avec Alain de Benoist, là où, vingt ans auparavant, la revue était justement en lutte contre les attaques à l'égard de l'art contemporain exprimées par ce dernier dans *Krisis*. Outre ces choix éditoriaux qui viennent signifier un tournant réactionnaire de plus en plus explicite opéré de la revue dans ses pages littéraires, celles-ci peuvent également exprimer le soutien à ses amis par Jacques Henric :

> « Le visage du cahier livres varie en fonction de l'implication de Jacques Henric, qui à certains moments est moins disponible, et qui donc propose moins de choses. Il est évident qu'il y a des périodes où son univers intellectuel et littéraire est plus présent. C'est l'héritage de *Tel Quel,* c'est… l'héritage des Nouveaux Philosophes, enfin toutes ces lignées disons, auxquelles il est très fidèle. [848]»

---

[844] Daniel Lindenberg, *Le rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires* [2002], Paris, Seuil, coll. « la république des idées », 2016.
[845] Notons que Michel Houellebecq et Philippe Muray, avec Jean Clair, sont également au cœur de l'analyse « Esthétiques et postures littéraires » dans l'ouvrage de Pascal Durand et Sarah Sindaco, *Le discours néo-réactionnaire, transgressions conservatrices*, Paris, CNRS éditions, 2015.
[846] Daniel Lindenberg, *Le rappel à l'ordre*, *op. cit.*, p. 11.
[847] Jacques Henric, « Un microscopique éclat du Christ », éditorial, n°437, octobre 2016.
[848] Contributeur/contributrice anonyme ?

On le voit aux longs papiers dédiés aux ouvrages des contributeurs, anciens ou actuels de la revue, comme Philippe Forest[849] ou Pierre Guyotat[850]. À cela s'ajoute la publication fréquente de textes dédiés par exemple à Pascal Quignard[851], et plus encore à Philippe Sollers[852] pour ses ouvrages *L'éclaircie*, *Fugues, Médiums*, puis *Complots*. Philippe Sollers est tour à tour présenté comme « un matérialiste de fond[853] », un écrivain « qui occupera de toute évidence une place importante dans l'histoire littéraire [854]», et demeure l'un des écrivains vivants dont il aura le plus souvent et le plus régulièrement été question, dans toute l'histoire de la revue. De même, Bernard-Henri Lévy apparaît encore fréquemment[855] après la fermeture de la parenthèse de la Nouvelle Philosophie. Alors même que certains auteurs sont ainsi régulièrement présents dans les pages d'*art press*, d'autres ne sont que rarement, voire jamais cités. Plusieurs contributeurs ont manifesté un désarroi, sinon un agacement face à une telle fidélité jugée quasi-anachronique, et selon eux peu justifiée eu égard à la ligne d'ensemble désormais tenue par la revue. Pour l'une des personnes interrogées :

> « Parfois, on peut avoir l'impression qu'il y a certains positionnements, ou certains points de vue qui peut-être auraient besoin de bouger un peu au fil du temps. Il y a un côté d'*art press* qui peut rester un peu figé, dans quelque chose qui finalement est un peu hors-sujet maintenant[856] ».

En particulier, la présence de Bernard-Henri Lévy agace : « On voit bien que des gens reviennent régulièrement, je pense à Georges Didi-Huberman par exemple. Après, moi je ne

[849] « Philippe Forest, roman », interview par Jacques Henric à l'occasion de la publication du *Chat de Schrödinger*, n°396, janvier 2013 ; « Philippe Forest, impossible réel », interview par Anne-Gaëlle Salliot, à l'occasion de la parution de l'ouvrage *Crue*, n°436, septembre 2016 ; « Philippe Forest, la vérité est dans l'oubli », entretien par Jacques Henric à l'occasion de la parution de l'ouvrage *L'oubli*, n°452, février 2018.

[850] Michel Vignard, « La langue française de Pierre Guyotat », à l'occasion de la publication de *Leçons sur la langue françaises,* n°391, été 2012 ; Véronique Bergen, « visions de Pierre Guyotat », à l'occasion de la publication d'*Idiotie*, n°458, septembre 2018.

[851] Jacques Henric, « Pascal Quignard, les solidarités mystérieuses », à propos de l'ouvrage du même titre (n°383, novembre 2011) ; Jacques Henric, « Pascal Quignard, les désarçonnés », à l'occasion de la publication de l'ouvrage du même titre, n°393, octobre 2012 ; Agnès Cousin de Ravel, « Pascal Quignard, l'origine de la danse », à propos de l'ouvrage du même titre, n°401, juin 2013 : François Poirié, « Pascal Quignard : sauvage », à l'occasion de la publication de l'ouvrage *Les larmes*, n°439, décembre 2016 ; Philippe Forest, « L'invention de Pascal Quignard », à propos des ouvrages *L'enfant d'Ingoldstadt, dernier royaume 10*, n°459, octobre 2018.

[852] Jacques Henric, « Philippe Sollers, l'éclaircie », n°386, février 2012 ; Michel Vignard et Jacques Henric, « Philippe Sollers, un écrivain entre les siècles », à propos de l'ouvrage *Fugues,* n° 394, novembre 2012 ; Jacques Henric, « Philippe Sollers, médium », à propos de l'ouvrage du même titre, n°408, février 2014 ; Philippe Forest, « Philippe Sollers, le roman au plus-que-présent », à propos de la publication de l'ouvrage *Mouvement*, n°433, mai 2016 ; Jacques Henric « Philippe Sollers, l'insoumis », à propos des ouvrages *Complots* et *Contre-attaques, entretiens avec Franck Nouchi* (n°439 décembre 2016 ; Aliocha Wald Lasowski, « Philippe Sollers, l'amour en musique », à propos de l'ouvrage *Beauté*, n°441, février 2017 ; Jacques Henric « Philippe Sollers, tu me rends si libre », à propos de l'ouvrage *Lettres à Dominique Rolin*, n°452, janvier 2018 ; Aliocha Wald Lasowski, « Philippe Sollers, post-monde », à propos de l'ouvrage *Centre* (n°455, mai 2018.

[853] Jacques Henric, « Philippe Sollers, l'éclaircie », n°386, février 2012.

[854] Jacques Henric, « Philippe Sollers, médium », à propos de l'ouvrage du même titre, n°408, février 2014.

[855] Jacques Henric, « Qu'est-ce qu'une guerre juste ? » à propos de l'ouvrage *La guerre sans l'aimer*, n°385, janvier 2012 ; n°402 ; « Bernard Henri-Lévy, Hôtel Europe : interview par Jacques Henric et Catherine Millet », à propos de la représentation théâtrale du même nom, n°414, septembre 2014 ; n°432 ; Vincent Roy, « Bernard-Henri Lévy, barbaries contemporaines », à propos de l'ouvrage *l'empire et les cinq rois* (n°457, été 2018) ; « Bernard-Henri Lévy, retour aux textes », interview par Vincent Roy à propos de l'ouvrage *L'Esprit du judaïsme*, n°432, avril 2016.

[856] Citation anonymisée sur demande du contributeur / de la contributrice.

me suis pas ébouriffé(e), mais souvent Bernard-Henri Lévy est revenu quand même. Voilà, ce sera sans commentaire[857] » ; ou encore « Évidemment moi je ne signe pas pour tel ou tel parti pris, je veux dire… Bernard-Henri Lévy quoi ![858] ». Alors que certaines références littéraires perdurent, ces plus récentes années sont celles d'un certain effacement de la théorie des pages de la revue, excepté sous forme de recensions d'ouvrages dans les « cahiers livres[859] ». Lorsqu'exception il y a, c'est souvent en faveur de penseurs du XXe siècle, dont *art press* aura déjà beaucoup parlé comme Roland Barthes[860], Martin Heidegger[861] ou René Girard[862]. En effet, on ne trouve quasiment plus de philosophes ni de théoriciens signant les articles, le recours à des références philosophiques se raréfie et même les pages « livres » se font de plus en plus rarement l'écho d'écrits théoriques, ce au profit de la fiction et de la poésie. La théorie est de moins en moins présente dans articles, et l'on ne trouve presque plus de dossiers consacrés à des questions de philosophie esthétique. C'est le constat que fait Bastien Gallet :

> « Avec le départ de Christophe [Kihm], la plupart des rédacteurs qu'il avait amenés à *art press* n'ont plus écrit. Donc, disons, le *pool* des rédacteurs s'est renouvelé, et bon, s'est plutôt orienté vers l'histoire de l'art ; c'est devenu moins théorique. Il y avait comme un effet de génération sans doute aussi ; un glissement vers autre chose[863] ».

Les théoriciens écrivant dans la revue étaient pour la plupart associés à Christophe Kihm, auteurs qui ne furent plus sollicités par Anaël Pigeat lors de son arrivée : à chaque rédacteur en chef ses propres lignes directrices et ses collaborateurs privilégiés. Et surtout, la théorie est désormais consignée dans les recensions : on ne trouve désormais pratiquement plus de dossier sur des questions esthétiques, ni d'articles de fond signés par un théoricien. Cette relative absence de la philosophie connaît toutefois quelques exceptions qui méritent d'être mentionnées, notamment avec Alain Badiou[864], Bruno Latour[865], François Jullien[866], Ruwen

---

857 Citation anonymisée sur demande du contributeur / de la contributrice.

858 Citation anonymisée sur demande du contributeur/de la contributrice.

859 En effet, on trouve des échos fréquentes à des publications philosophiques, y compris pour des philosophes marxistes ou structuralistes longtemps exclus ou très peu présents dans les pages de la revue : Walter Benjamin (n°408, février 2014) ; Louis Althusser n°438 (novembre 2016) ; Giorgio Agamben (n°438, novembre 2016) ; Jacques Derrida n°427 (novembre 2015) ; Karl Marx (Éric Loret, « Déplacer Karl Marx, de l'économie à la philosophie », à propos de l'ouvrage de Franck Fishbach, *Philosophie de Marx*, in n°423 (n°423, juin 2015,).

860 François Poirié, « Roland Barthes, écrire avec le désir », à l'occasion de l'ouvrage de Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes* (n°419, février 2015).

861 Jean-Philippe Guile, « Martin Heidegger, dictionnaire » À propos de l'ouvrage *Le Dictionnaire Martin Heidegger* de Ph. Arjakovski, Fr. Fédier et Hadrien France-Lanord (n°408, février 2014) ; Fabien Ribéry, « Cézanne au regard de Heidegger », à propos de l'ouvrage d'Hadrien France-Canord, *La couleur et la parole, les chemins de Paul Cézanne et Martin Heidegger* (n°458, septembre 2018).

862 Véronique Bergen, « Présences de René Girard », à propos de l'ouvrage de Benoît Chantre, *Les derniers jours de René Girard* (n°440, janvier 2017).

863 Entretien de l'auteure avec Bastien Gallet, 31 janvier 2020.

864 Dans les années 2000, c'est souvent Elie During qui signe entretiens avec Alain Badiou ou des textes sur sa pensée : « Alain Badiou, le 21e siècle n'a pas commencé » (n°310, mars 2005) ; « Alain Badiou, la vérité doit avoir lieu » (n°324, juin 2006). Plus récemment, on trouve encore un entretien mené par Laurent de Sutter (n°429, janvier 2016**)**, ou des comptes-rendus de ses ouvrages : *La république de Platon* n°388 (Michel Vignard, « Alain Badiou, la république de Platon », n°442, mars 2017), *Que pense le poème* (Véronique Bergen, « Alain Badiou, le poème et la philosophie » **(**n°442 mars 2017**),** *L'aventure de la philosophie française* et *Controverse, dialogue sur la politique et la philosophie de notre temps* (Maël Renouard, « Alain Badiou : philosophie française, politique platonicienne »,

Ogien[867], ou le sociologue Luc Boltanski[868]. Mais ce sont des penseurs déjà âgés, et qui avaient toujours eu une place dans les pages d'*art press*. Ajoutons tout de même que la théorie se voit accorder beaucoup plus d'importance dans les *art press2*[869]. Le point de vue d'Étienne Hatt suggère qu'il y a dans cette raréfaction de la théorie un parti pris délibéré de sa part :

> « La critique, je l'envisage dans son rapport à l'histoire, à l'histoire de l'art. Mais aucunement dans son rapport à la philosophie. Car je trouve que la philosophie ne fait pas du bien à la critique d'art et à l'art en général. […] Je suis assez étonné par les centres d'intérêts des philosophes, quand ils traitent de l'art : ce ne sont souvent pas des artistes intéressants. Et ce qu'ils apportent sur ces travaux n'est pas intéressant. Enfin, en tout cas, ce n'est pas ma perspective critique, de même que je ne suis pas très *fan* de ces pratiques critiques qui se développent, qui se sont pas mal développées ces dernières années et qui mobilisent la littérature, et qui transforment presque la critique, non pas en acte artistique, il y a des critiques qui se veulent artistiques, mais en acte littéraire [870] ».

Étant donné son point de vue, on comprend qu'étant rédacteur en chef adjoint, Étienne Hatt ne privilégie pas la parole philosophique, et fasse appel à des auteurs ayant d'autres compétences. Cette attitude reste néanmoins surprenante étant donné la place jadis prépondérante de la théorie et de la philosophie dans les pages du périodique. Une telle affirmation signifie un véritable tournant pris par la revue, qui semble désormais tendre le plus possible vers un discours accessible et compréhensible par tous, dans un objectif sans doute d'extension du lectorat.

2. Le dessin, la peinture : la recherche d'un « classicisme »

La peinture et le dessin occupent depuis 2012 une place très importante dans les pages d'*art press*. Les dossiers « dessins » sont nombreux, notamment à l'occasion du salon « Drawing now »[871]. Les rubriques « Introducing » sont très fréquemment consacrées à des démarches

---

n°396, janvier 2013), et enfin ses ouvrages *Eloge du théâtre* et *Pornographie du temps présent* commentés conjointement par Michel Vignard (« Alain Badiou, l'entracte et l'intervalle », n°402, été 2013).

865 « Bruno Latour, rien de ne peut plus arriver aux modernes — entretien avec tristan bera » (n°428, décembre 2015).

866 Vincent Roy, « François Jullien, loin du bruyant amour », à l'occasion de la publication de l'ouvrage de François Jullien, *La vie de l'existence*, n°400 (mai 2013), *Art press2* n°46 (août 2017), « Philosophie de François Jullien » ; « François Jullien, une seconde vie », interview par Jacques Henric, N°443 (avril 2017).

867 « Ruwen Ogien, philosopher ou faire l'amour, interview par Roger Rottmann », n°417 (compte-rendu de l'ouvrage *Philosopher ou faire l'amour)*; Philippe Forest**,** « Ruwen Ogien, toujours recommencer » (compte-rendu d'ouvrage *Mes mille et une nuits*, n°443 (avril 2017), Monique Cato Sperber, nécrologie, n°446 (juillet 2017)

868 « L'art, bassin d'enrichissement » interview de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre par Catherine Millet, n°441 (février 2017).

869 La publication des *art press2* a été interrompue en 2019, après la publication du n°51, « La chanson française ». Si l'interruption de cette publication est motivée par des raisons économiques, *art press* entend compléter cette absence par la publication de « 2e cahier », à un rythme fréquent mais irrégulomadaire.

870 Entretien de l'auteure avec Étienne Hatt, 10 juin 2019.

871 Nous pouvons notamment évoquer les dossiers « dessins » publiés n°410 (avril 2014), 421 (avril 2015), 432, (avril 2016), 443 (avril 2017), 454 (avril 2018), tous publiés en avril, l'occasion du salon « Drawing Now ».

picturales mobilisant le dessin[872] ou la peinture[873]. Dans ces textes, c'est souvent la notion de classicisme qui revient. Léa Bismuth évoque le travail d'Oda Jaune comme la « recherche d'un certain classicisme pictural [874]» ; Anaël Pigeat observe que les dessins de Diogo Pimentao « prennent parfois une forme classique [875]». Par ailleurs, ce sont souvent les compétences techniques qui sont mises en avant : Corentin Grossman fait preuve « d'une grande dextérité technique [876]», Jean Badez d'une « vertigineuse virtuosité[877] ». La pratique de la peinture révèlerait aussi une référence à l'histoire de l'art, les tableaux de Mathieu Cherkit « fourmillent de références à la peinture : les poissons rouges de Matisse, les compositions de David Hockney, les motifs tribaux utilisés en bordure de toile pour en resserrer la structure [878]» . De la même manière, Dorothée Deyriès-Henry observe une nouvelle abstraction aux États-Unis, où des peintres comme Aaron Aujla, Dylan Bailey, Jacob Kassay ou Chris Duncan, auraient un style commun ressuscitant le formalisme de Clement Greenberg[879].

Outre un traitement plus important qu'auparavant de la peinture et du dessin, la revue choisit de traiter de plus en plus de domaines de création connexes, dont l'art brut[880], ou des médiums devenus très présents sur la scène artistique, comme la céramique[881]. Autre facette de cet élargissement : une prise en compte croissante de la production artistique dans un contexte transnational, mu par des flux et des dynamiques d'échanges dont les mécanismes sont fondamentaux pour comprendre les enjeux les plus contemporains de la création artistique.

[872] Mélanie Delatte-Vogt (n°391, été 2012) ; Albert Palma (n°395, décembre 2012) ; Anne-Lise Broyer (n°407, janvier 2014) ; Corentin Grossmann (n°410, avril 2014), Jean bedez (n°410).
[873] Nous avons principalement relevé les occurrences suivantes. Pour de la peinture : Milos Sikora (n°385, janvier 2012), Martin Gerboc (n°387, mars 2012) ; Damien Cadio (n°387) ; Farah Atassi (n°390, juin 2012) ; Eva Nielsen (n°392, septembre 2012) ; Claire Tabouret (n°392) ; Lionel Sabatté (n°400, mai 2013) ; Dan Maciuca (n°400) ; Maude Maris (n°407, janvier 2014) ; Giulia Andreani (n°409, mars 2014) ; Pierre Seinturier (n°412, juin 2014) ; Joao Vilhena (n°414, septembre 2014) ; Nathanaëlle Herbelin (n°429, janvier 2016) ; Nemanja Nikolic (n°431, mars 2016) ; Jean-Baptiste Bernardet (n°433, mai 2016) ; Fabian Boschung (n°433) ; Louise Sartor (n°450, novembre 2017) ; Hayv Kharaman (n°459, octobre 2018).
[874] Léa Bismuth, « Introducing : Oda Jaune », n°386 (février 2012).
[875] Anaël Pigeat, « Introducing : Diogo Pimentao », n°390 (juin 2012).
[876] Flora Katz, « Introducing : Corentin Grossmann », n°410 (avril 2014).
[877] Sarah Ihler Meyer, « Introducing : Jean Bedez », n°410 (avril 2014).
[878] Anaël Pigeat, « Introducing : Mathieu Cherkit », n°398 (mars 2013).
[879] Dorothée Deyriès-Henry, « la peinture : retour aux sources », n°421 (avril 2015).
[880] Claire Margat, « art brut hors-catégorie », n°300 (avril 2004) ; Arnulf Rainer et sa collection d'art »brut, n°316 (octobre 2005) ; compte-rendu de l'exposition « art brut les lettres du débat » n°440 (janvier 2017) ; compte-rendu de l'exposition « les territoires de l'art modeste » n°375 (février 2011); 2e cahier (supplément au n°437, octobre 2016) dédié à Hervé di Rosa à l'occasion de l'ouverture du MIAM (Musée international des arts modestes).
[881] Voir à ce sujet *art press*2 n°31, « la céramique au-delà de la céramique », novembre 2013.

3. Mondialisation, climat : l'urgence sociale comme base d'un questionnement pour les artistes et les critiques d'art

a. Transitions des mondes de l'art face à la reconfiguration des rapports Orient / Occident

Il est désormais fréquent pour l'histoire de l'art, en accord avec l'esprit du temps, de souligner une ouverture de la discipline et de ses institutions à de nouvelles perspectives, incluant notamment les productions artistiques extra-occidentales. Nous pouvons citer plusieurs initiatives allant dans ce sens : le colloque « Redéfinir le monde (de l'art), engagement, défis et crises de la critique d'art internationale depuis 1945 » (Rennes, 11-12 octobre 2018) ; le programme à l'Institut nationale d'histoire de l'art (INHA) « Globalisation, art et perspective » inauguré en 2015 et qui a notamment donné lieu au colloque « La revue critique et culturelle dans le monde : révolution, subversion et émancipation du 18e siècle à nos jours ». De plus, dans leur séminaire « Something You Should Know[882] », les historiennes de l'art renommées que sont Élisabeth Lebovici et Patricia Falguière invitent des artistes et d'autres personnalités du monde de l'art de toutes nationalités[883].

Une telle approche, si elle s'est fortement développée ces dernières années, n'est pourtant pas nouvelle. C'est très tôt que la rédaction d'*art press* consacre des dossiers à des scènes artistiques extra-américaines et extra-européennes, comme le Japon[884], la Corée[885], le Brésil[886], l'Amérique du sud[887], l'Afrique[888], ou encore l'Australie[889]. En outre, la volonté de briser la domination de l'axe artistique Europe-Amérique du Nord n'est pas entièrement nouvelle. Il faut rappeler l'importance historique de l'exposition proposée en 1989 au Centre Georges Pompidou *Les Magiciens de la terre*[890], récemment qualifiée par Paul Ardenne

882 Le séminaire « Something You Should Know » se tient depuis 2006 à l'EHESS.

883 On peut entre autres mentionner les invitations du chinois Fan Popo (janvier 2017) ; du congolais Faustin Linkeyula (janvier 2018) ; de la syrienne Fatma Bucak (mars 2017), des tibétains Ritu Sarin et Tenzing Sonam (janvier 2018), du nigérian Jelili Atiku (mai 2018), de la congolaise Monique Mbeka Phoba (mai 2019), ou encore de l'iranien Keywan Karimi (novembre 2019).

884 Osamu Hiraki, « Photographie japonaise contemporaine, les chemins de l'identité », n°152 (novembre 1990) ; dossier : Japon, au pays des merveilles et dans son envers (n°256, avril 2000) ; Philippe Forest, « post-japonisme et néo-japonisme », n°284 (novembre 2002).

885 Dossier « La Corée telle qu'elle est », n°217 (octobre 1996) ; Exporama « Corée » (n°217, octobre 1996).

886 Lisette Lagnado, « Trois artistes brésiliens : Luis Aquila, Luis Paulo Baravelli, Rio Branco », n°88 (janvier 1985) ; Michel Nurisdany, « Le moment Brésil », n°121 (janvier 1988) ; Agnaldo Farias, « Brésil : petit manuel d'instructions », n°221 (février 1997) ; Stéphane Huchet, « La jeune génération brésilienne », n°309 (février 2005) ; Marie-Cécile Burnichon, « Brésil, le modèle inhotim » (n°364, février 2010).

887 Mario Pedrosa « L'art en Amérique latine », n°12ps (été 1974) ; Philippe Muray, « Un autre regard sur l'Amérique latine : G. Garcia Marquez », n°58 (avril 1982) ; dossiers « Amérique latine » n°174 (novembre 1992), « Fiac amérique latine », n°249 (septembre 1999).

888 « Georg Baselitz, l'Afrique, l'art, la collection : entretien avec Jacques Kerchache » n°189 (mars 1994) ; Jean-Yves Jouannais « Dossier Afrique du sud : la Vénus Hottetote », n°191 (mai 1994).

889 Nancy Underhill, « 40 ans d'art australien », n°74, octobre 1983.

890 L'exposition a eu lieu du 18 mai au 14 août 1989 au musée d'art moderne et à la grande halle de la Villette. Projet élaboré par Jean Hubert Martin. Jean-Hubert Martin était alors le directeur du musée national d'art moderne.

« d'exposition-seuil [891]». Dès les premières lignes de la préface, Jean-Hubert Martin employait déjà la terminologie de la cartographie : « La multiplication des images du globe terrestre est un des symptômes du resserrement de la communication et des liens, médiatiques et personnels, entre les hommes sur la planète [892]». Cette exposition, qui se donnait pour l'objectif de « montrer la diversité de la création et ses multiples directions [893]», réunissait plus d'une centaine d'artistes désignés comme « extra-occidentaux [894]». Catherine Francblin appelle également à la prudence quant à la prétendue nouveauté d'une telle perspective. Elle rappelle en effet que « la mondialisation artistique ne date pas d'hier », trouvant ses sources dans « les mouvements d'avant-gardes européens qui ont un fort impact sur des cultures et des courants très variés[895]».

Cependant, cette approche a pris une place croissante ces dernières années, favorisée par un développement des échanges économiques et la création de multiples événements (foires, biennales) et institutions artistiques de par le monde. C'est l'objet de la démonstration d'Alain Quemin dans son ouvrage *L'art contemporain international*. Ce dernier y soutient que si le commerce international de l'art n'est pas un fait récent, il connaît depuis la fin des années 1960 d'importantes mutations. Selon lui, « le monde et le marché de l'art apparaissent désormais résolument internationaux, du moins pour leur production la plus reconnue[896]». En effet, les distances géographiques sont de moins en moins déterminantes, ce qui permet l'instauration de liens privilégiés entre certaines institutions culturelles ou centres d'art indépendamment des frontières géographiques, par effet de synergie. Les galeristes et responsables d'institutions muséales voyagent constamment, si bien que « [l]a proximité entre acteurs […] du monde de l'art contemporain se retrouve également au niveau spatial. [897]».

À mesure que cette internationalisation du marché de l'art se développe, des enquêtes sur la répercussion de ces ouvertures dans la médiation de l'art contemporain sont menées. À ce sujet, nous nous sommes notamment référée à l'analyse sémio-linguistique de Fanchon Deflaux, « La construction des représentations de l'art et des artistes non-occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain [898]», où elle s'intéresse au traitement de la 5e Biennale d'art contemporain de Lyon en 2000, *Partage d'exotismes*. En analysant la revue de

---

[891] Paul Ardenne « L'exposition, un outil pour ouvrir le monde. Entretien avec Kasper König et Jean-Hubert Martin, n°413, été 2014.

[892] Jean-Hubert Martin, « Préface », pp. 8-11 in Catalogue de l'exposition *Les magiciens de la terre*, 1989, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, p. 8.

[893] *Ibid.*

[894] Parmi ceux ci, on peut citer les noms d'E. Mahlangu, J. Singh Shyam, E. Boulatov, M. Chukwukelu, T. Kawaguchi ou A. Vyakul. Notons que J. Hubert-martin a également souhaité intégrer à cette exposition des artistes occidentaux dont la production a été, ponctuellement ou durablement, influencés par leurs voyages, tels Robert Filou ou Daniel Spoerri.

[895] Catherine Francblin, compte-rendu de l'exposition « Modernités plurielles de 1905 à 1970 », n°407, janvier 2014.

[896] Alain Quemin, *L'Art contemporain international, entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Jacqueline Chambon / Artprice, 2002, p. 136.

[897] *Ibid.*, p. 140.

[898] Fanchon Deflaux, « La construction des représentations de l'art et des artistes non-occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain », pp. 45-68 in *Cultures et musées*, n°3, 2004. URL https://doi.org/10.3406/pumus.2004.1187. Dernière consultation le 9 janvier 2020.

presse de cette exposition (environ cinq-cents articles de presse généraliste et spécialisée, corpus auquel *art press* est intégré), F. Deflaux fait plusieurs observations : pour les artistes non-occidentaux, les mots « œuvres » et « art » sont moins souvent employés ; les origines géographiques sont plus souvent précisées que pour les artistes occidentaux ; et les techniques utilisées sont aussi plus souvent spécifiées : autant d'indicateurs, aux yeux de l'auteure, d'une difficulté commune pour les critiques d'art analysées à reconnaître aux artistes occidentaux et non-occidentaux un statut équivalent. Cependant, F. Deflaux conclut en constatant que la reconnaissance du statut des œuvres et des artistes non-occidentaux dépend du type de presse questionné. De ce point de vue, *art press* tire son épingle du jeu et cette position plus nuancée de la revue mérite d'être envisagée dans un spectre plus large, au-delà du traitement de cette seule biennale.

La perspective internationale prend différentes formes dans les pages d'*art press* depuis 2012, à commencer par la mise en place des rubriques « Mondovision [899]» et « City report [900]», le recensement régulier de foires et biennales du monde entier, ou les dossiers dédiés à des scènes artistiques étrangères. La perspective empruntée par *art press* rejoint en plusieurs points les pistes relatives à la mise en diaspora de la scène artistique engagées par Nicolas Bourriaud. Pour ce dernier, l'art actuel serait de plus en plus caractérisé par une esthétique du relativisme et un éclatement des acteurs de la scène artistique. N. Bourriaud insiste sur la forte présence de la cartographie chez de nombreux artistes et les textes d'*art press* soulignent cette tendance. Peter Hill observe qu'à la Biennale d'art contemporain Asie-Pacifique, la plupart des exposants sont des « artistes nomades, exerçant dans un espace mondialisé et différentes villes à travers le monde [901]» ; Estelle Nabeyrat remarque quant à elle qu'à l'occasion de sa 30e édition, la Biennale d'art contemporain de Sao Paulo a « ouvert ses perspectives à la scène internationale » démontrant « une ambition artistique et géo stratégique [902]». Anaël Pigeat va encore dans le même sens, en indiquant que la japonaise Yuko Hasegawa, commissaire de la Biennale de Sharjah, « donne une vision subtile de notre monde polyphonique, et des commentaires que l'art peut en faire. À chacun d'y tracer sa propre cartographie[903] ». En outre, la mondialisation comme problématique s'inscrit dans *art press* selon deux pistes de réflexion : à grande échelle, il s'agit de questionner la binarité Occident / non Occident, et de remettre en question la pertinence d'une telle opposition ; à une plus petite échelle, il s'agit d'interroger le rôle politique que peuvent jouer les artistes au sein de leur communauté. Les principales pistes de réflexion sont les suivantes.

899 La rubrique « Mondovision » fut éphémère, publiée des n°377 (avril 2011) à 393 (octobre 2012).
900 Cette rubrique n'a eu une durée de vie que de courte durée : sept articles publiés entre les n°376 (Berlin, par Thibault de Ruyter), à 422 (Bruxelles, par Bernard Marcelis). Sur les sept villes explorées, toutes se situent en Europe ou en Amérique du Nord.
901 Peter Hill, compte-rendu de la 7e triennale d'art contemporain Asie-Pacifique, n°398, mars 2013.
902 Estelle Nabeyrat, compte-rendu de la 30e biennale d'art contemporain de Sao Paulo, n°396, janvier 2013.
903 Anaël Pigeat, compte-rendu d'exposition, 11e biennale d'art contemporain de Sharjah, n°400, mai 2013.

i. Le rapport à l'Occident des scènes artistiques émergentes

Souvent, le commentaire porte sur un dualisme occident/non-occident, et sur les stratégies d'émancipation face à une telle dichotomie. Caroline Ha Tuc détaille les productions d'une génération d'artistes japonais « affranchie du modèle occidental et libérée des questions identitaires[904] ». De même, Otobong Nkanga est présentée comme une artiste dont les réflexions ne sont pas basées sur des « préoccupations blanches[905] ». Ce discours de la revue tend ainsi à rompre avec la dialectique nord/sud, pour trouver les nouvelles géographies d'une critique d'art désormais plus flexible, du moins dans ses intentions.

ii. À une plus petite échelle, et de manière plus ponctuelle, ce « focus » sur certaines régions du monde permet de démontrer le rôle politique joué par les artistes.

Cette réflexion sur les enjeux postcoloniaux engage aussi bien les artistes que les institutions. Partant, le discours sur de telles mutations a aussi des composantes économiques : la mondialisation ne saurait être envisagée hors des données capitalistes qui viennent la rendre possible. On retrouve ces questions économiques dans plusieurs articles portant sur la scène sud-africaine[906], mexicaine[907], chinoise[908] ou cap-verdienne[909]. Les commentaires d'ordre économique accompagnent une réflexion géopolitique, qui porte sur l'enjeu politique qu'il y a pour les artistes à occuper certains territoires.

Nathalie Gyatso, dans son texte sur l'art tibétain, constate en effet qu'au Tibet, les artistes subissant la répression du pouvoir ont une responsabilité spécifique : « aujourd'hui, devant la douleur des immolés, les artistes reprennent l'iconographie de la flamme comme un ultime hommage, traduisant la souffrance et le sentiment d'abandon, ainsi qu'un défi lancé au pouvoir central[910] ». La même question se retrouve en filigrane dans l'enquête de Victoria Ambrosini Chenivesse sur la diaspora des artistes syriens : dans le contexte de répression militaire que l'on connaît, les artistes ont le choix entre un emprisonnement lié à leur

[904] Caroline Ha Tuc, « Art contemporain japonais, l'après Murakami », n°385, janvier 2012.
[905] Éric Mangion « Otobong Nkanga, éthique de la coopération », n°441, février 2017.
[906] Frédérique Joseph Lowery, « Une scène artistique en Afrique du sud, des œuvres avec un objectif », n°444, mai 2017.
[907] Dossier « Mexique, presque le paradis » (n°387, mars 2012) publié à l'occasion de l'exposition *The Present, mexico 2000-2012*, au musée d'art moderne de la Ville de paris,
[908] Estelle Bories, « Scène chinoise, Ai Wei Wei never sorry » n°397 (février 2013) ; Caroline Ha Tuc, « Taopu, la nouvelle usine créative chinoise » n°412 (juin 2014) ; Caroline Ha-Tuc, « Chine, nouveaux modèles d'exposition », n°416 (novembre 2014).
[909] Anaël Pigeat, critique de la Biennale « Dak'art », pour l'année 2012, n°391 (été 2012).
[910] Nathalie Gyatso, « Art tibétain, le corps pour le dire», n°443 (avril 2017).

engagement, ou l'exil, qui selon elle « implique souvent un appauvrissement économique [911] ». Chez ces artistes, qu'ils soient restés ou partis, « Une critique sociale se fait jour, de même que l'engagement politique des artistes contre la pauvreté [912]». Caroline Ha Tuc souligne qu'au Myanmar « Sang, feu et violence sont les catalyseurs [d']appels à la démocratie, exprimés dans un espace public encore inexistant [913]». La question politique vient donc élargir les notions de topographie et de territoires à celles d'espace public, espace partagé dans lesquels les artistes viennent jouer un rôle déterminant que la revue cherche alors éclairer, et ainsi soutenir. Questionner l'art contemporain dans les contextes de la mondialisation de façon à la fois esthétique, éthique et économique entraîne l'approche d'un thème qui est son corollaire direct : celui de l'écologie.

b. Penser l'écologie (des images)

Les années 2010 sont une période où les artistes contemporains semblent mobiliser la création pour lutter contre la globalisation avec de plus en plus d'intensité. Les thématiques de la globalisation et de l'écologie sont directement corrélées à plusieurs reprises. Ainsi pour Julie Crenn, le travail de Pratchaya Phintong propose une réflexion sur des problématiques comme l'environnement et la mondialisation : « Les œuvres et les gestes de cet artiste thaïlandais recèlent un discours engagé, empreint d'une conscience de l'urgence (géo)politique, sociale, écologique et humaine [914]». Plusieurs dossiers sont spécifiquement dédiés à la problématique écologique dans les arts, en particulier au moment de la Conférence sur le climat « Cop21 » où est publié le dossier « « Écologie, le réarmement conceptuel » n°428 (décembre 2015).

Dans ce contexte, c'est encore la pensée de Nicolas Bourriaud qui est directement mobilisée par *art press*[915]. Ce dernier est présenté comme « le critique d'art le plus important de sa génération », qui serait le seul « à avoir pris sérieusement de front la question des critères à l'ère de la globalisation [916]». Nicolas Bourriaud avait d'ailleurs choisi le thème de l'anthropocène pour la Biennale de Taipei dont il était le commissaire en 2014 et qu'il avait titrée « The Great Acceleration ». Selon lui, l'époque récente est porteuse d'un paradoxe : « Notre sentiment d'impuissance individuelle va de pair avec les effets avérés et massifs de notre espèce. On pourrait ainsi définir l'anthropocène comme une période de crise de l'échelle humaine, et c'est en cela qu'elle affecte la sphère relationnelle[917] ». Autant de démons qui constituent pour N.

911 Victoria Ambrosini Chenivesse, « Syrie : artistes dans la guerre, artistes en exil », n°447, septembre 2017.
912 *Ibid.*
913 Caroline Ha Tuc, « Le Myanmar, à la croisée des chemins », n°459, octobre 2018.
914 Julie Crenn, « Introducing : Pratchaya Phintong », n°394, novembre 2012.
915 Michaël Lachance « La crise de l'échelle humaine, entretien avec Nicolas Bourriaud », n°427, novembre 2015.
916 Catherine Millet, chapeau introducteur à l'entretien de Nicolas Bourriaud par Michaël Lachance, *Ibid.*
917 Ibid.

Bourriaud un « nouveau désert » dans lequel ces artistes « trouveront de nouvelle armes contre la théocratie consumériste dans laquelle nous évoluons aujourd'hui[918] ». Mais si *art press* se fait progressivement l'écho de ces luttes pour la protection environnementale et la manière dont les artistes s'en saisissent, il y a une lutte que la revue dénonce, voire stigmatise : celle du féminisme.

D. *Art press* dans le contexte extérieur : Une revue cinquantenaire parfois décalée dans un contexte de libéralisation des mondes de l'art

1. Un discours hostile à certaines luttes sociales au nom de la liberté d'expression

Alors qu'*art press* s'était fondé sur les bases contestataires encore vives de mai 1968 — qu'en 1976 Catherine Millet rappelait à son lecteur « « Souvenez-vous de 68, ce qu'il a fallu de grèves et de barricades, de discours et de pavés, pour que l'on commence à enregistrer que tout était politique[919] », et qu'en 2008 Christophe Kihm rappelait encore « En 1968, on expérimentait, dans les universités, les théâtres, mais aussi dans la rue, de nouveaux rapports à l'art et au politique[920] » — le cinquantenaire de l'événement en 2018 ne suscite plus que l'agacement, le dossier consacré à l'occasion étant explicitement titré « Qu'on arrête de nous casser les pieds[921] ». Si la première tentation serait d'analyser une telle évolution du discours comme la manifestation d'un changement des prises de position de la part de la revue, on peut au contraire y voir l'expression d'une constante : la volonté de rompre avec le consensus. Toutefois, force est de constater que cette volonté amène la rédaction, en particulier par les voix de Catherine Millet et Jacques Henric, à prendre des positions parfois réactionnaires, parfois agressives. Cette intensification est d'autant plus importante à noter que ces prises de position, en particulier dans les éditoriaux, sont de plus en plus souvent détachées d'une actualité culturelle directe, contrairement à ce qui était le cas, jusque là, dans les pages d'*art press*. C'est principalement par la plume de Jacques Henric que ce durcissement politique prend corps. Ce dernier défendait Nicolas Sarkozy lors de la campagne présidentielle de 2007, désignant le Parti Socialiste comme « bal des faux-culs[922] », au moment où Catherine Millet critiquait vivement Ségolène Royal, qui à ses yeux « incarne une émancipation 'mémère' qui ne [lui] plaît

[918] Nicolas Bourriaud, *Formes et trajets, tome 1, op. cit.*, p. 19.
[919] Catherine Millet, « Le porno dans une revue d'art », n°22[ps], janvier-février 1976.
[920] Christophe Kihm, « Les expériences de Mai », éditorial n°346, juin 2008.
[921] Le dossier « Mai 68, qu'on arrête de nous casser les pieds » publié n°455 (avril 2018) est constitué d'un entretien avec Philippe Caubère et d'un texte de Bernard Joubert, « l'échec d'une loi féministe contre les œuvres ».
[922] Jacques Henric, « Le bien, le mal, les lois, la répression », n°386, février 2012.

pas [923]». Lors de la campagne présidentielle de 2017, Jacques Henric prend cette fois la défense de François Fillon, à ses yeux injustement condamné par les médias et l'opinion publique lors de la campagne présidentielle de 2017. Lorsque celui ci avait été confronté à Christine Angot sur le plateau télévisé de France 2, au moment où il était accusé de détournement de fonds publics, J. Henric déplorait :

> « C'est ainsi que les (ir)responsables de *France 2* crurent médiatiquement vendeur de livrer aux mains d'une de ces divinités persécutrices celui qui, aux yeux de la justice (bien qu'elle n'eut pas encore rendu son verdict), et surtout de la morale, était l'incarnation même du mal [924]».

En outre, Jacques Henric s'élève de plus en plus souvent et parfois avec violence contre des personnalités intellectuelles revendiquant une affiliation politique de gauche, comme la maire socialiste de Paris Anne Hidalgo[925], l'écrivain Édouard Louis qualifié avec mépris « d'écrivain médiatique[926] », Daniel Cohn-Bendit[927], la spécialiste de littérature antiraciste Annick Dufour[928], la philosophe Elsa Dorlin qu'il qualifie de « rageuse universitaire » ou encore Sophie Rabau, maîtresse de conférence spécialiste de littérature, qu'il désigne avec dédain « d'enseignante dite 'chercheuse' [929]». Il constate avec dépit que cette dernière propose une relecture de la fiction au prisme de la question des violences faites aux femmes, et à ses yeux il s'agit là d'un « délire qui prend l'ampleur d'un tsunami », ironisant qu'avec une telle publication, on constate[rait] « que la pensée de gauche a fait un pas de géant dans la fine approche de la littérature[930] ».

Alors que la revue a toujours construit son identité autour de la dénonciation de la censure, des attaques antisémites et de toute atteinte à la liberté d'expression, le maintien de ces positionnements anti-censure la conduit à adopter des points de vue parfois réactionnaires. Ainsi à partir de 2016, depuis #balancetonporc et #metoo, les textes contre la censure et le politiquement correct ou le « moralisme hypocrite [931]» qui sont consubstantiels à l'identité de la revue deviennent prétextes pour critiquer ces phénomènes de dénonciation, assimilés à de la

[923] Catherine Millet dans le dossier « Ségolène Royale vue par… » *Elle*, 15 janvier 2007.
[924] Jacques Henric, « Une croisée de l'empire du Bien », n°444, mai 2017. Signalons que depuis la rédaction de cet éditorial, François Filon a été condamné à cinq ans de prison ferme, dont deux avec sursis. Son épouse, Pénélope Fillon a quant à elle été condamnée à trois ans de prison avec sursis et 375.000 € d'amende.
[925] Jacques Henric, « Une passion pas que française : l'épuration », n°448. Il y qualifie Anne Hidalgo d' « épuratrice en chef ».
[926] Jacques Henric, « Censure, imposture et inquisition », n°415, octobre 2014.
[927] Jacques Henric, « La curée », n°267, avril 2001.
[928] Jacques Henric, « Une passion française », éditorial n°443. Il s'y moque ouvertement de la professeur de Lettres : « j'ai une pensée inquiète pour ses élèves ».
[929] Jacques Henric, « Toutes violées », éditorial n°454, mars 2018.
[930] *Ibid.* Notons que dans ce même numéro, on trouve dans les pages livres un compte-rendu de l'ouvrage de Gabriel Matzneff *Le jeune Mohabite, Journal 2013-2016* par Vincent Roy.
[931] « À qui le tour », éditorial signé *art press*, n°451, janvier 2018.

délation et à un retour de l'Ordre moral. C'est ce qui conduit Catherine Millet à cosigner dans *Libération* la « tribune des 100 femmes [932]» où l'on peut notamment lire que

> « La vague purificatoire ne semble connaître aucune limite. Là, on censure un nu d'Egon Schiele sur une affiche ; ici, on appelle au retrait d'un tableau de Balthus d'un musée au motif qu'il serait une apologie de la pédophilie. […] À la lumière de ce révisionnisme, John Ford (La Prisonnière du désert) et même Nicolas Poussin (L'Enlèvement des Sabines) n'en mènent pas large[933] ».

Elle ironise également au moment de la sortie du film de Bruno Dumont sur la vie de la sculptrice Camille Claudel « Les féministes qui iront voir ce film pour se lamenter une nouvelle fois sur le sort d'une de leur héroïne martyr seront certainement très déçues [934]». En janvier 2017, *art press* publie un éditorial signé collectivement, titré « À qui le tour ?», où l'on se désole que la place publique stigmatise des individus alors même qu'« aucun tribunal ne les a pour l'instant jugés, sinon le tribunal populaire des réseaux sociaux et de la presse [935]». Jacques Henric exprime encore sa consternation dans le numéro suivant : « Pas une journée qui n'apporte, via une grande presse friande, son lot de porcs à conduire à l'abattoir », allant jusqu'à comparer cette vague de dénonciation à « l'ivresse de l'hallali » et propose un rapprochement en se demandant s'il s'agit d'un « hasard » qu'un « grand nombre de porcs dénoncés aux États-Unis [soient] d'origine juive[936] », et veut rappeler « que les Juifs ont été fréquemment assimilés à des porcs, dans le monde islamique et par les SS dans les camps d'extermination, et que, avant l'actuelle vague de 'dénonciation', celle qui a connu au cours du siècle passé une pareille ampleur visait les Juifs pendant l'Occupation [937]».

De telles déclarations peuvent être analysées de deux manières. L'ambition première est d'appeler à la vigilance face à ce que C. Millet et J. Henric interprètent comme des censures et des résurgences de dangers pour la liberté d'expression, car pour Jacques Henric, « les femmes ont acquis de nouveaux droits, y compris celui de réclamer des censures [938]». Ils sont rejoints dans ce sentiment par Richard Leydier, qui dans le premier éditorial qu'il signe à son retour en

---

[932] Si la tribune est signée collectivement, il n'est pas difficile de supposer que Millet est spécifiquement l'auteure de ce paragraphe-ci.

[933] Tribune « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 8 janvier 2018. Sont désignées comme rédactrice de cette tribune Sarah Chiche, Catherine Millet, Catherine Robbe-Grillet, Peggy Sastre, Abnousse Shalmani. À leurs noms viennent s'ajouter une cinquantaine de signataires « adhérant à cette tribune ».

[934] Catherine Millet « Bruno Dumont, Camille Claudel 1915 » n°398 (mars 2013).

[935] « À qui le tour ? », *op. cit.*

[936] Jacques Henric, « Porcs, Eli Wiesel, Céline… », éditorial n°452, janvier 2018. Le même rapprochement est proposé dans un plus récent éditorial, où J. Henric ne manque propose en parallèle entre l'action d'étudiantes ayant déchiré un livre de François Hollande devant des caméras aux autodafés nazies » (Jacques Henric, « pourquoi tant de rage ? », éditorial n°473, janvier 2020.

[937] Jacques Henric, « Porcs, Eli Wiesel, Céline… », éditorial n°452, janvier 2018. Le même rapprochement est proposé dans un plus récent éditorial, où J. Henric ne manque propose en parallèle entre l'action d'étudiantes ayant déchiré un livre de François Hollande devant des caméras aux autodafés nazies » (Jacques Henric, « Pourquoi tant de rage ? », éditorial n°473, janvier 2020.

[938] Chapeau introducteur au dossier « Mai 68, qu'on arrête de nous casser les pieds », non signé, n°455, avril 2018.

tant que rédacteur en chef, en mars 2020 constatait : « En termes féministes, écologiques, post-coloniaux et même alimentaires (voir notamment l'emprise grandissante de l'activisme vegan), la liberté de penser a pris un coup sévère – même penser dans sa tête devient une manière de plaisir coupable [939]».

Si les formulations employées sont parfois déroutantes, il ne faut pas exclure une autre composante de ce discours : l'envie, et sans doute aussi le plaisir, de provoquer le lectorat. Pour Aurélie Cavanna, « Il va y avoir toujours cette identité un peu provoc' sur ces dernières tribunes [940]», ce qui témoigne d'une certaine constance éditoriale. Cependant, à d'autres moments, certains membres de la rédaction expriment parfois explicitement leur désaccord, comme le faisait Étienne Hatt sur son compte Facebook en décembre 2019 : « Dans ce numéro [n°220], il y a un édito avec lequel je ne suis pas d'accord. Il y a aussi ma chronique, dédiée, au sens fort du terme, à Peter Hujar et David Wojnarowicz[941] ». Il s'agit donc avant tout pour C. Millet et J. Henric de montrer leur envie de dissidence, d'affirmer leur écart vis-à-vis de la norme et de ce qu'ils désignent comme de la bien-pensance. Une telle virulence lexicale est aussi une stratégie de distinction dans un contexte où la subsistance d'une revue d'art est complexifiée par différents facteurs. Nous détaillerons dans la troisième partie de notre thèse les logiques discursives qui animent de telles prises de position, et surtout le système contestataire dans lequel elles font sens, et qui ne se comprend qu'en envisageant l'ensemble des années de publication : la volonté de faire de la création et de la liberté des artistes une question de société, qui doit pouvoir être débattue dans la sphère publique.

939 Richard Leydier, « Back », éditorial n°475, mars 2020.
940 Entretien de l'auteure avec Aurélie Cavanna, 19 juin 2019.
941 Compte Facebook d'Étienne Hatt, *post* datant du 20 décembre 2019.

2. La difficile subsistance d'un périodique artistique dans un contexte de tension économique et de compétition éditoriale

a. La pression du marché et l'obsolescence de la critique d'art en question

i. Une revue fière de son indépendance

Si la question du marché de l'art comme problématique à la fois sociale et économique a toujours été présente dans les pages d'*art press*[942], où Judith Benhamou-Huet a tenu la rubrique « Le marché de l'art » très régulièrement jusqu'en 2010[943], ces publications s'intensifient tant par leur longueur que leur régularité.

Parmi ces articles et dossiers thématiques, on peut citer, par ordre chronologique, « Le succès de l'art contemporain a-t-il un prix ?[944] » ; « L'artiste, le collectionneur et l'institution[945] », « Marché de l'art, nouvelle donne[946] », « L'art est-il soluble dans le business[947] », « Images de l'argent, retour sur investissement [948]», « L'art, modèle d'une économie de l'enrichissement [949]». La critique du marché par *art press* repose notamment sur les thèses de plusieurs sociologues, avec lesquels du reste la revue a publié des entretiens : Pierre-Michel Menger pour son ouvrage déjà cité *Le travail créateur*[950], ainsi que Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, pour leur étude *Enrichissement*[951], où ces derniers placent le marché de l'art dans le contexte d'une économie globale de la richesse. La pression du marché et ses conséquences sont ainsi à de nombreuses reprises soulignées et dénoncées par *art press*. Plusieurs conséquences négatives de la croissance

---

942 Pour les plus récentes années, on peut mentionner, sans être exhaustifs, les dossiers publiés dans les n°118, 165, 261, 374 383 et 418.

943 Celle-ci a depuis plusieurs ouvrages consacrés au marché de l'art dans une approche générale (*Art Business*, 2007), ou plus spécifique, sur les rapports entre artistes contemporains et contexte économique (*Les artistes ont toujours aimé l'argent*, 2012), sur la spéculation financière (*Les œuvres d'art les plus chères au monde*, 2010*)* ou sur collectionneurs les plus influents (*Global collectors,* 2008).

944 Dossier « Le succès de l'art contemporain a-t-il un prix? », par Harry Bellet, Nicolas Bourriaud, Thomas Boutoux, Richard Leydier, Catherine Millet, Sinziana Ravini, n°374, janvier 2011.

945 « L'artiste, le collectionneur et l'institution », n°405, novembre 2013. Dossier publié à l'occasion Paris Photo et du 40e anniversaire de la FIAC.

946 « Marché de l'art : nouvelle donne, interview de Georges-Philippe Vallois par Catherine Millet », n°418, janvier 2015.

947 Catherine Francblin, « Enquête : L'art est-il soluble dans le business ? », n°422, mai 2015.

948 Le dossier est composé de deux articles : « Images de l'argent, retour sur investissement » par Isabelle Roussel-Gillet ; et « L'art a-t-il une valeur, interview de Michel Fleuriet par Frédérique Joseph-Lowery ».

949 Catherine Millet, « L'art, modèle de l'économie de l'enrichissement » n°441, février 2017.

950« L'artiste en territoire de concurrence et d'inégalité », interview de Pierre-Michel Menger par Raphaël Cuir, n°405, novembre 2013.

951 Luc Boltanski & Arnaud Esquerre, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2017.

exponentielle de l'emprise du marché de l'art sur les artistes et les institutions françaises sont pointées du doigt, comme l'est la prégnance de la logique économique sur la sélection des artistes dans une manifestation artistique comme la Biennale de Venise, à l'occasion de laquelle C. Millet dit sa consternation : « Aux fameuses catégories du jugement esthétique de Kant, ajoutons désormais : le pognon [952]». Quant à Anaël Pigeat, elle déplore que l'ouverture de l'art contemporain à un plus large public conduise trop souvent à l'établissement de liens complices entre l'art et le divertissement, une telle cooptation ayant pour conséquence une industrialisation de la culture, et produise « un besoin de consommation culturelle qui donne à certains la patience d'affronter les files d'attente les plus longues[953] ». Catherine Millet va dans le même sens en soulignant la contrainte, pour les musées français, de devoir s'associer à des galeries pour financer de grandes expositions[954]. Sont également dénoncés : la dimension industrielle de l'économie artistique où « les engrenages grinçants de la chaîne de montage de l'art sont actuellement activés par plus d'une centaine de biennales et de triennales à travers le monde, et autant d'expositions et de catalogues pondus en série [955]» ; le fait que le marché « ne se nourrit plus que de lui-même[956] », ou encore le rôle de prescripteur désormais assumé par les collectionneurs, si bien que « un François Pinault remplace aujourd'hui ce qu'était un Charles Saatchi dans les années 1990[957] ».

Art press cherche ainsi régulièrement à interpeller son lectorat, en l'incitant à s' « exercer à faire la différence entre collectionneurs et collectionneurs [958]», à « tenter, sans préjugés, de suivre autant les musées que les foires[959] », en prenant conscience que le marché de l'art est « souvent opaque» et caractérisé par une « délicate hypocrisie[960] ». Cet appel à la vigilance passe également par la présentation d'artistes qui se saisissent d'une telle réflexion pour questionne[r] plutôt la dés-identification des acteurs[961]». *Art press* cherche ainsi à valoriser un art contemporain capable de jouer de sa puissance critique et réflexive pour remettre en question le pouvoir économique qui pourtant lui permet, dans une certaine mesure, même minime, de subsister en tant que périodique artistique.

[952] Catherine Millet, éditorial « Sélection officielle pour la biennale de l'Entertainment de Venise », n°434, juin 2016.
[953] Anaël Pigeat, « Disney Louvre », éditorial n°430, février 2016.
[954] Catherine Millet, « Du printemps arabe à l'hiver parisien », éditorial, n°396, janvier 2013.
[955] Robert Storr, « À marche forcée », n°390, juin 2012.
[956] Catherine Millet, « Nourritures célestes », éditorial, n°429, janvier 2016.
[957] Entretien de Catherine Millet avec George-Philippe Vallois, « marché de l'art : nouvelle donne », n°418, janvier 2015.
[958] Anaël Pigeat, « Collectionneurs et collectionneurs », éditorial n°405, novembre 2013.
[959] Catherine Millet, « Nourritures célestes », éditorial, n°429, janvier 2016.
[960] Dossier « Images de l'argent », n°438, novembre 2016.
[961] Isabelle Roussel-Gillet, « Retour sur investissement », in *Ibid.*

ii. « Nous faisons ce que nous pouvons[962] » : pour perdurer, quelques concessions semblent inévitables

Les articles fréquents consacrés à Jeff Koons cristallisent la position d'*art press* vis-à-vis du marché comme industrie, tant il « incarne à lui seul tous les excès du marché de l'art[963] ». J. Koons est présenté comme un artiste qui, au fil des années, aurait « trahi [les] espoirs [de la rédaction][964] ». Catherine Millet fait ici référence aux premiers articles consacrés à J. Koons dans les années 1990, ainsi qu'à la couverture du n°151 illustrée d'une de ses œuvres, une photographie où il se met en scène dans une posture pornographique en compagnie de son épouse de l'époque, la « Cicciolina ». Pourtant, la revue admet la nécessité de parler de cet artiste, de continuer à lui consacrer des articles et même une nouvelle couverture, car la revue d'art est elle-même prise dans ce système d'injonctions économiques, tout en cherchant à s'en défendre :

> « Sauf à limiter notre audience, il est bien difficile de ne pas naviguer nous-mêmes au milieu des contradictions dans lesquelles tout le monde de l'art contemporain, ex d'avant-garde, louvoie, essayant, dans les meilleures des cas, d'éviter les écueils[965]. »

Il y a là une contradiction que C. Millet admet[966], et qui correspond à des enjeux de visibilité en librairies et kiosques, et donc de vente. Lorsque la revue consacre sa couverture à une grande exposition, comme en septembre 2019 lors de la rétrospective Francis Bacon au Centre Pompidou, cela lui garantit une meilleure visibilité dans la librairie de ce même musée : les contraintes d'ordre économique déterminent parfois les choix éditoriaux.

Partant, dénoncer le poids du marché conduit également, en creux, à devoir questionner la subsistance économique de la revue elle-même. Nous l'avons vu, la situation précaire de pigiste pour les critiques d'art est devenue la norme, et l'équilibre financier de la revue semble de plus en plus fragile. Catherine Millet nous le rappelait, « Nous sommes dans un moment économiquement très difficile, donc on multiplie les partenariats pour faire rentrer un petit peu d'argent, mais ça génère encore plus de travail[967] ».

L'une des principales sources de revenus pour la revue, outre les ventes de numéros, reste en effet la publicité. Mais à de rares exceptions près, la revue n'a accordé de pages

962 Catherine Millet, « En attendant le monde idéal », éditorial n°417, décembre 2014.
963 Anaël Pigeat, « Tulipes », éditorial n°440, janvier 2017.
964 Catherine Millet, « Le travail est de plus en plus dur », éditorial n°418, janvier 2015.
965 Catherine Millet, « En attendant le monde idéal », éditorial n°417, décembre 2014.
966 Notons que pour cet éditorial, Catherine Millet a été frontalement attaquée par Jean-Marc Adolphe, fondateur de la revue *Mouvement*, dans son article « En attendant le monde idéal, Catherine Millet expose Jeff Koons » publié le 29 novembre 2014. URL : https://blogs.mediapart.fr/jean-marc-adolphe/blog/291114/en-attendant-le-monde-ideal-catherine-millet-expose-jeff-koons. Dernière consultation le 3 février 2020.
967 Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 20 mai 2019.

publicitaires qu'à des galeries ou des centres d'art. Magdalena Recordon remarquait ainsi que « La publicité qui est publiée dans *art press*, ce n'est pas du tout la publicité de luxe. Ce ne sont pas des sacs, des vêtements, mais vraiment pour des institutions[968]». Léa Bismuth fait le même constat, et pousse son interprétation encore plus loin : « Ils ne mettent pas des publicités pour des sacs Chanel. Il y a des publicités, évidemment, en 4e de couverture, et à l'intérieur, de plus en plus. Mais ça reste pour le monde de l'art. Ce n'est pas un sponsor Vuitton, ou un truc comme ça. On peut dire que ça, c'est une forme d'engagement[969] ». Cet engagement est ainsi affirmé comme le corollaire d'une indépendance à double tranchant. Pour Thibault de Ruyter, « *art press* est un vrai journal indépendant », et « cette indépendance, je crois que c'est une force, ce n'est pas du tout une évidence [970]». Mais cette indépendance dans le choix des sujets rend *art press* d'autant plus fragile dans un contexte compétitif, où la nécessité même de la critique d'art comme instance prescriptive est de plus en plus remise en question.

b. Le poids d'*art press* minoré par une offre plurielle et concurrentielle

L'expansion de l'offre en art contemporain relève désormais de l'évidence : on sait qu'il y a eu en 2014 près de 1000 vernissages, deux fois plus qu'en 2000[971]. Une telle diversification implique une complexification des tâches pour la revue. De plus en plus, le travail d'information sur l'art et l'actualité des expositions est assuré par des formats numériques (sites Internet, présence sur les réseaux sociaux des galeries ou des institutions, blogs de critique d'art), et par une presse spécialisée diversifiée : de plus en plus de titres ont été créés depuis la fin des années 2000[972], notamment en France avec *Numéro Art, Frog, Initiales, May, Octopus Notes*, *Initiales, Le Châssis,* ou à l'international avec *Mousse,* ou encore *Peepingtom.* Cette offre d'information et de critique artistique est également proposée sur Internet, où l'on trouve aussi bien des contenus disponibles exclusivement en ligne (parmi lesquelles on peut mentionner le site de l'association « Jeunes Critiques d'art[973] », ou les revues numériques italienne *Cura*[974] ou américaine *Triple Canopy*[975]) , des revues hybrides, où site et version papier constituent deux médiums complémentaires (*The Art Newspaper*[976], *Point Contemporain*[977]), ou des blogs désormais

968 Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2019.
969 Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, 16 juillet 2019.
970 Entretien de l'auteure avec Thibault de Ruyter, 26 mars 2019.
971 Données fournies par le site www.artfacts.net, citées dans l'article de Paul Ardenne « l'exposition, un outil pour ouvrir le monde », entretien avec Kasper König et Jean-Hubert Martin, in n°413, été 2014.
972 À ce sujet, voir https://www.lesinrocks.com/2016/11/04/arts/arts/5-revues-indispensables-comprendre-lart-contemporain/. Dernière consultation le 1er février 2017.
973 https://jeunescritiquesdart.org/. Dernière consultation le 31 janvier 2020.
974 https://curamagazine.com/about/. Dernière consultation le 31 janvier 2020.
975 https://www.canopycanopycanopy.com/. Dernière consultation le 31 janvier 2020.
976 https://daily.artnewspaper.fr/. Dernière consultation le 31 janvier 2020.
977 http://pointcontemporain.com/. Outre son site, la revue tire aussi une version éditée, mais à un tirage limité à 500 exemplaires. Dernière consultation le 3 février 2020.

reconnus et légitimes (comme celui de Marc Lenot « Les lunettes rouges[978] », ou d'Élisabeth Lebovici « Le beau vice[979] »).

En analysant ces deux derniers sites, Ivanne Rialland conclut que la critique d'art sur Internet repose sur la rencontre entre une tradition discursive inchangée, et des formes d'énonciations éditoriales nouvelles, car le blog implique un autre processus d'édition que la presse. Selon elle, « À la différence de la critique d'art papier, dont la légitimité s'appuie sur le support de publication où elle est insérée, le processus d'autoédition implique une construction personnelle beaucoup plus marquée de l'autorité critique[980] ». En outre, de plus en plus de revues d'art choisissent non pas de se présenter comme généralistes, mais au contraire se distinguent par une identité très spécifique. C'est ce qu'observe Jean-Marc Huitorel : **«** *Art press* n'est pas la revue d'un courant. Aujourd'hui, je ne sais pas si ça pourrait s'imaginer d'ailleurs, tellement les courants sont multiples. Mais je sais qu'il y a parfois des projets de jeunes revues qui cherchent à se positionner peut-être plus précisément qu'*art press* sur certains sujets[981] ». On peut mentionner plusieurs exemples allant dans ce sens : la revue *Profane* dédiée aux pratiques amateurs, *Roven* au dessin, *L'incroyable* aux jeunesses des artistes, *Billebaude* à l'animalité et à la nature. Le contexte éditorial est donc aujourd'hui foisonnant, proposant une offre de plus en plus variée et accessible selon de multiples formats.

De plus, le travail de critique d'art et d'information sur l'art contemporain est donc non seulement partagé entre de nombreux supports, mais a perdu aussi de son utilité, rendu obsolète par la situation générale de l'art. C'est ce qu'observe Catherine Francblin, en comparant le contexte des années 1980 lorsqu'elle était rédactrice en chef, et le contexte actuel :

> « La situation a tellement changé. C'est ce qu'on se disait avec Catherine [Millet], le soir quand on quittait notre bureau et qu'on allait à des vernissages, on se disait : on va à tel vernissage, parce qu'il n'y aura personne. Aujourd'hui, on va à tel vernissage parce qu'il y aura tout le monde, et on voit tout le monde. C'est vraiment le jour et la nuit ! [982] ».

Catherine Francblin observe encore que désormais, « Il y a des événements tous les jours, et finalement on ne sait pas quoi choisir, tout est valable dans le domaine de l'art [983]». De même pour Aurélie Cavanna, « Il y a tellement d'artistes, tellement d'infos, tellement d'expos, que personne ne peut avoir la prétention de dire : en ce moment, ce qui sort du lot c'est ça et ça, parce que de toute façon personne ne peut tout voir, personne ne peut tout connaître. [984]». Cette multiplication des événements comme leur uniformisation est perçue comme une difficulté par plusieurs des membres de la rédaction. En effet, pour Catherine Francblin, « Les

978 https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/ Dernière consultation le 3 février 2020.
979 http://le-beau-vice.blogspot.com/. Dernière consultation le 3 février 2020.
980 Ivanne Rialland, « La critique d'art sur le web : de quelques mutations du jugement critique », pp. 115-127 in *Communication & Langages*, 2014/3, n°181.
981 Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, 20 juillet 2019.
982 Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
983 Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
984 Entretien de l'auteure avec Aurélie Cavanna, 19 juin 2019.

médias se sont uniformisés, il y a une scène de l'art où tout le monde connaît les mêmes choses, tout le monde va voir les mêmes expositions, tous les artistes se ressemblent, tous les journaux se ressemblent[985] ». *Art press* en pâtirait directement : « On avait une sorte de pré carré dans le milieu de l'art, qui était bien reconnaissable, et qui était un art d'avant-garde, un art difficile, un art dont on ne parlait pas ailleurs. […] Aujourd'hui, on est dans une situation où on a beaucoup plus tendance à soutenir ce qui est déjà soutenu [986]». Ce constat mené localement pour *art press* concerne plus globalement la critique d'art et son rôle dans le contexte actuel. Plusieurs des contributeurs ont ainsi affirmé la transformation de la pratique de la critique d'art, tant comme écriture que comme pratique professionnelle. C'est un constat qu'opèrent respectivement quatre critiques d'art. Pour Aurélie Cavanna : « Je ne dirais pas que la critique d'art contemporain, c'est fini, mais peut-être qu'il y a des choses à repenser [987]». Léa Bismuth va dans le même sens :

> « Il y a quand même une crise généralisée, aujourd'hui, de la critique d'art à mon avis. Et je pense qu'ils [à *art press*] en souffrent aussi. Cette crise de la critique d'art, elle passe par un problème de définition de fond. Je ne sais pas si on sait vraiment ce que c'est que la critique d'art [988]».

Quant à Etienne Hatt, son diagnostic est aussi celui d'un ralentissement et d'un galvaudage, quand il remarque :

> « La perte de pouvoir de la critique, elle a effectivement plusieurs facteurs. Il y a le fait que le critique, ce n'est plus lui qui est le prescripteur. C'est effectivement davantage les collectionneurs qui sont prescripteurs. […]. Il n'y a plus de parole critique, ou alors on se contente de peu. Parce qu'on peut dire tout et n'importe quoi, et beaucoup prennent ça pour de la vraie critique. Ce sont des choses qui sont mal écrites, qui sont mal pensées. Je pense effectivement que ça peut discréditer la critique d'art dans son ensemble[989] ».

Vient alors une nécessaire remise en cause des fonctions que peut encore assurer la critique, la question se posant tant pour le lecteur qui a désormais accès à une multiplicité de sources d'informations indépendamment même de la presse artistique, que pour l'artiste, qui, s'il est directement intronisé par un galeriste et/ou un collectionneur, n'aurait pas nécessairement besoin d'un critique pour rendre son travail accessible à un plus large public. Néanmoins, plusieurs rédacteurs d'*art press* réaffirment l'importance qu'occupe l'écriture critique à leurs yeux. Pour Jean-Marc Huitorel :

> « Si l'artiste que je défends n'est pas une tête de gondole chez Pinault, je m'en fous. Je m'en fous, parce que c'est ça que je veux, c'est cette conception-là de l'art, ou ce type d'œuvre, que je veux faire passer. Il y a des institutions qui montrent des gens, sans

985 Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
986 Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
987 Entretien de l'auteure avec Aurélie Cavanna, 19 juin 2019.
988 Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, le juillet 2019.
989 Entretien de l'auteure avec Étienne Hatt, 10 juin 2019.

> souci de l'événement spectaculaire. C'est le cas de beaucoup d'institutions, et en France en particulier, tant qu'on a encore un peu d'argent public, on arrive à montrer des choses qui nous tiennent à cœur. Et on a aussi des supports, comme les revues ; et c'est pour ça qu'*art press* est fondamentale pour moi, ce n'est pas la seule, mais quand même, c'est l'une des seules qui soient fondamentales [990] ».

Bien qu'étant de près de trente ans sa cadette, Léa Bismuth emploie des termes similaires :

> « Il y a quelque chose qui se perd, c'est vrai, dans un flux généralisé. Je pense que la critique d'art existe pour les artistes, parce que les artistes ont besoin de textes pour soutenir leur travail, pour le rendre lisible, pour apporter des éclairages[991] ».

De la même manière pour Étienne Hatt, l'enjeu d'une bonne critique, c'est, plus que d'émettre un jugement, d'anticiper sur la postérité d'un artiste :

> « Je pense que dans l'idéal, il ne faut pas forcément essayer de dire ce qui est bien ou ce qui n'est pas bien, ni essayer de dire ce qui restera, ou ce qui passera. Selon moi, il s'agit plutôt de dire ce qui fait un peu bouger les lignes. C'est ça qui m'intéresse dans ce que je regarde : me demander comment est-ce que ça peut faire bouger les lignes[992]».

3. Art press : le passé dure longtemps[993]

Étant donné les deux obstacles précédemment évoqués, un contexte compétitif et la remise en cause du pouvoir prescriptif du périodique artistique, se pose la question de l'avenir d'*art press*. Si Catherine Millet n'a pas souhaité développer ce point lors de nos entretiens, les autres contributeurs ont quant à eux donné plusieurs pistes, qui convergent vers un même point : la revue pourrait difficilement subsister sans la présence de Catherine Millet, tant cette revue reste la sienne. Pour plusieurs contributeurs, l'avenir de la revue est donc indissociable de sa personne. Ce constat est opéré dans plusieurs entretiens. Pour Jean-Marc Huitorel :

> « Il y a deux scénarios. Soit *art press* disparaît avec ses fondateurs, ce qui est une hypothèse, et elle est plausible. Le jour où Catherine dit : « Moi je raccroche », je ne sais pas ce qu'il adviendra. La deuxième hypothèse évidemment, c'est que, comment dire, l'esprit *art press*, le concept *art press* survive à ses fondateurs. Et là, il faut que quelqu'un l'incarne à nouveau. C'est quand même une revue relativement incarnée par des gens, ce ne sont pas des organigrammes. Donc je ne sais pas. Je suis moyennement optimiste sur la deuxième hypothèse. Mais bon, voilà. On meurt tous, et… ce n'est pas très scandaleux non plus. Si *art press* peut revendiquer un demi-siècle de tout ce qu'on vient de dire, c'est déjà pas mal non ? [994] ».

---

990 Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, 20 juillet 2019.
991 Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, 16 juillet 2019.
992 Entretien de l'auteure avec Étienne Hatt, 10 juin 2019.
993 Nous détournons ici le titre de l'ouvrage de Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps* [1991].
994 Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, 20 juillet 2019.

Catherine Francblin n'hésite pas à être plus affirmative quant à l'avenir de la revue : « Je ne pense pas du tout que ça puisse continuer sans elle. C'est vraiment son truc, c'est quelque chose qu'elle a créé, et ça tient à sa personne, à son talent, à son intelligence. […] Elle a toujours voulu maintenir *art press*, et ça, je trouve que c'est admirable. Mais une fois qu'elle ne sera plus là, quel sera l'intérêt ? Peut-être que le titre pourra être racheté par quelqu'un. […] Mais après elle, je ne pense pas qu'il y aura un *art press* [995]». Catherine Francblin est rejointe dans cette vision des choses par Léa Bismuth :

> « Je pense que ça tiendra tant que Catherine sera là. Après, ce sera racheté, et ça deviendra nul, à moins que quelqu'un de super ne le reprenne. Mais même quelqu'un de super qui reprendrait *art press* après Catherine, les financeurs lui tomberaient dessus, et ça transformerait les choses. Je pense que ça tient à elle, à Catherine Millet. Après elle, ça va se transformer. Par contre, je pense que Catherine, tant qu'elle pourra, elle restera : c'est vraiment sa vie. Même si à côté elle écrit et qu'elle fait d'autres choses, c'est sa vie [996]».

Si l'avenir de la revue, eu égard au contexte extérieur comme au vieillissement de ses membres fondateurs, semble incertain, sa préservation matérielle reste assurée. Lors de notre entretien, Thibault de Ruyter nous montrait sa bibliothèque, dont trois longues rangées sont entièrement dédiées aux numéros de la revue, depuis sa création. Il souhaitait même pouvoir compléter sa collection : « Il m'en manque cinq dans la totale, et par contre j'ai encore un certain nombre de doublons et de triplettes, donc on peut faire des échanges[997] ». *Art press* est donc aussi un objet de collection, qui se conserve précieusement. Léa Bismuth remarquait elle aussi : « À chaque fois que je déménage, je me dis que je vais les jeter, et puis non, je ne peux pas. Je crois que les gens ne jettent pas *art press*. […]. On ne jette pas *art press*, comme on ne jette pas une archive. Pour moi ça fait partie de ma bibliothèque, alors que tout le reste, tous les trucs que j'ai pu lire, je les ai jetés [998]».

[995] Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, 10 octobre 2019.
[996] Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, le 16 juillet 2019.
[997] Entretien de l'auteure avec Thibault de Ruyter, 26 mars 2019.
[998] Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, 16 juillet 2019.

Conclusion de la première partie

A. Résister et subsister : la force d'une revue qui a su se distinguer dans le champ élargi de l'art

La comparaison d'*art press* avec les périodiques artistiques qui lui ont été contemporains au cours de ces presque cinquante années confirme l'originalité de sa position. Par sa diffusion en kiosque, la présence de pages de publicité, une volonté de traiter l'actualité artistique et un rubriquage qui correspond au format classique du magazine, *art press* n'a rien d'une revue d'avant-garde. Mais, si elle s'est d'emblée écartée du genre expérimental que pouvaient représenter *Avalanch*e à New York ou *Interfunktionen* à Cologne dans les années 1970, ou *Chroniques de l'art vivant* et *Rohbo* en France à la fin de la décennie précédente, elle n'est pas non plus comparable aux revues *Artforum* ou *Frieze*, plus solides financièrement et assurées d'une plus large diffusion internationale, ni, en France, à *Beaux-arts magazine* au tirage analogue mais moins exclusivement axé sur le contemporain et plus vulgarisateur. On pourrait multiplier les parallèles avec les revues artistiques françaises qui ont émergé au fil des années — *Documents sur l'art*, *Purple prose*, *Frog*, *Omnibus*, *Trouble*, etc., — sans toutefois jamais parvenir à une égale pérennité ou notoriété. Dès sa création, et progressivement depuis, *art press* s'est en effet construit l'*ethos* d'une revue luttant contre le temps. Cette inscription dans le temps se comprend aisément si l'on observe le parcours d'*art press* et ses capacité d'adaptation, l'accueil dans ses pages de rubriques de plus en plus diversifiées, la confrontation d'auteurs aux points de vue parfois très différents, et le souci de s'adresser, du moins dans l'intention, à un lectorat aussi large que possible. *Art press* a donc su perdurer, par une intelligence éditoriale de l'hybridité, et un réseau ancré diversement dans les maisons d'édition, les institutions muséales, les galeries. Grâce à ce réseau — grandement favorisé par la place laissée aux écrivains et aux penseurs — cet esprit compétitif, et parfois grâce à des rapports de force exercés sans concessions, la revue a su devenir un carrefour inévitable pour tout acteur de l'art contemporain ou de la littérature.

Pourtant, cette capacité de la revue à durer se comprend aussi comme une résistance[1], face à la concurrence éditoriale, aux contraintes économiques de plus en plus nombreuses, à la

[1] Nous suivons Catherine Millet dans le choix de ce terme, celle-ci affirmant en 2005 « C'est simple : il y a trente ans, je me considérais comme MILITANTE, avec l'idée de faire évoluer les choses. Aujourd'hui, tout a tellement empiré qu'on n'est plus des militants, on est des RÉSISTANTS » (entretien accordé à Jean-Christophe Menu, publié sous forme de bande-dessinée « *Art press*, Mix & Stories », bande-dessinée basée sur un entretien avec Catherine Millet, publiée dans le numéro hors-série n°26 « Bande d'auteurs », octobre 2005 – repris pp. 37-42 in Jean-Christophe Menu, *Chroquetttes*, Paris, éditions Fluide Glacial, 2017. Ce terme de « résistance » était toutefois nuancé par Catherine Francblin lors de notre entretien avec elle : « Résistant, comme Catherine [Millet] le dit, moi je le vois comme le fait de dire on reste là. Ce n'est pas offensif ; ça veut dire : on est là. C'est exactement ça. *Art press* résiste ».

précarisation du métier de critique d'art et à une dévalorisation grandissante du rôle même de l'exercice critique. Observer l'évolution d'*art press* permet donc de saisir des mutations profondes dans le champ élargi de l'art principalement liées à un paradoxe : alors qu'il n'y a jamais eu autant d'artistes, d'expositions, il n'y a jamais eu aussi peu d'argent pour les critiques d'art, pour les institutions publiques, pour les commissaires indépendants.

B. La difficile légitimité de la critique d'art face à la spéculation financière

Le parcours de Daniel Templon nous a permis, au début de cette partie, de montrer comment une galerie et un magazine pouvaient s'enrichir mutuellement et fonctionner ensemble, basant leurs échanges sur des affinités artistiques communes. Or, prolonger ce rapprochement à l'époque la plus récente nous contraint à nuancer ce constat. Désormais, cette même galerie, à l'image de beaucoup d'autres, n'a plus besoin d'un périodique[2] pour soutenir ni promouvoir ses artistes, alors que la revue, à l'inverse, est toujours tributaire des espaces de publicité vendus à des annonceurs issus du monde de l'art.

En effet, la galerie Daniel Templon est autant un exemple de réussite entrepreneuriale (deux espaces à Paris, un troisième à Bruxelles) qu'un témoignage de l'évolution économique de l'art contemporain. Les artistes avant-gardistes, conceptuels ou minimalistes, défendus par le galeriste dans les années 1970 sont devenus des valeurs sûres du marché. Partant, la notion même d'avant-garde appartient désormais à l'histoire, et l'extension du marché et de ses injonctions semble marquer profondément l'écosystème artistique. En observant une dimension ludique de plus en plus présente chez les artistes se réclamant d'un héritage conceptuel, Erik Verhagen fait ainsi, dans les pages d'*art press*, un constat pessimiste. Il observe ce qu'il nomme une infantilisation du spectateur, corrélée à une domination du divertissement, au détriment d'œuvres plus exigeantes ou hermétiques :

> « Notre époque se caractériserait pas un *ethos* infantiliste, qui préfère le facile au difficile, et le simple au complexe. Cet ethos infantiliste est préfiguré par l'art conceptuel dont l'avènement coïncidait avec l'émergence d'un capitalisme tardif, synonyme non plus de produits mais de services[3] ».

On ne peut donc plus désormais comprendre l'art contemporain et ses évolutions formelles indépendamment du contexte économique dans lequel elles se développent. Si la galerie Daniel Templon est aujourd'hui florissante, c'est en partie pour avoir su conjuguer ses premiers choix esthétiques avec une attention régulière aux jeunes artistes susceptibles de satisfaire un marché de l'art en constante expansion et en quête de renouvellement. *Art press* et la galerie Daniel Templon suivent en quelque sorte des trajectoires inversées : à mesure que l'une se développe, l'autre se

[2] Notons d'ailleurs que la revue qu'avait lancée Daniel Templon en 1989, *ArtStudio*, a cessé de paraître en 1993.
[3] Erik Verhagen, « L'*ethos* infantiliste », in *art press* n°395, décembre 2012.

précarise, malgré un ancrage similaire dans un réseau vaste et le souci de défendre certains goûts esthétiques. Si les moyens employés diffèrent, leur fonctionnement est également similaire : celui d'un ancrage dans un réseau vaste et le souci de défendre certains goûts esthétiques. Dans un contexte économique aussi pressurisant pour les médiateurs de l'art contemporain, une revue de critique d'art telle qu'*art press* est donc fragilisée économiquement, mais son rôle apparaît d'autant plus essentiel pour distinguer le bon grain de l'ivraie et défendre des choix artistiques indépendants.

C. Performer le contemporain

Forte de cet ancrage dans un réseau élargi et d'une réputation assise, *art press* mérite d'être considérée comme une institution, qui par là fait autorité quant à ce qu'elle désigne comme *contemporain*. Son acception du contemporain est volontairement affranchie d'une définition strictement chronologique. *Art press* suit ainsi la proposition de Giorgio Agamben lorsqu'il soutient que « La contemporanéité est une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme[4] ». Plutôt que de penser l'art *contemporain* comme un concept prêt à l'usage, qui permettrait de mécaniquement désigner comme « contemporain » tout art produit à partir d'une date donnée, *art press* cherche davantage à interroger le rapport de l'art au contemporain, ce qui fait que, dans la friction de la production artistique et du fait social, le contemporain se construit. Partant, *art press* performe le contemporain, et en fait une catégorie discursive et esthétique qui ne prend sens que dans les rapports de l'art avec la société, dans les collisions de l'art avec les sphères médiatique et publicitaire, les discours et les images qu'elles produisent. Le contemporain performé par *art press* n'existe donc que dans les frottements de l'art avec l'actualité et les médias, dans un dialogue entre les discours artistiques, politiques et marchands. La revue se présente alors comme l'observatoire des articulations entre ces différentes sphères, tout en y prenant part.

Loin d'être uniquement un « miroir » ou un « reflet » de l'art en train de se faire, *art press* cherche à construire l'art contemporain à partir d'une ligne qui lui soit propre, et qui doit beaucoup à la pluralité des voix qui s'expriment dans ses pages. Du « moderne » au « contemporain », les productions artistiques ne sauraient être interprétées en dehors des constructions discursives dont elles sont grandement tributaires. Voyons comment cette hypothèse se vérifie également dans la manière singulière dont se développe l'identité visuelle du périodique.

[4] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Payot & Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 11.

PARTIE 2 — ÉNONCIATION ÉDITORIALE ET SÉMIOTIQUE DU CONTEMPORAIN DANS *ART PRESS* : UNE ÉCRITURE POLITIQUE DE L'ART

"I never read, I just look at pictures" — Andy Warhol[1]

[1] Phrase prononcée par Andy Warhol lors d'une intervention de l'artiste entre le 2 octobre et le 17 mars 1968 au Moderna Museet de Stockholm (Suède).

Sommaire de la Partie 2

Introduction — La revue d'art comme objet de médiation : contribution à une méthode d'analyse du périodique artistique 4
A. L'iconographie : un point d'entrée à valoriser pour étudier la presse périodique 224
B. Penser le périodique artistique comme médiation : entre circulation et institutionnalisation de l'œuvre d'art 226
C. Méthodes, hypothèses de recherche et annonce de plan 230

Chapitre 5 — Aux seuils de la revue : la fabrique d'une identité hybride *234*
A. Principes et lignes directrices d'une maquette « protoforme » 234
B. Des péritextes qui indiquent une volonté de se jouer des codes éditoriaux 243
C. Des choix iconographiques laissant peu de place à l'originalité et à l'exclusivité 261
D. Des revendications d'indépendance contrariées : le rôle et la place de la publicité 266
E. Rubriques : entre actualité et archivage 273

Chapitre 6 — Archéologie du contemporain dans les couvertures d'art press *285*
A. La couverture de magazine, un objet qui invite à croiser les méthodes de la sémiotique et de l'histoire de l'art 286
B. Sélection des illustrations pour la couverture : quelques typologies 288
C. Des choix artistiques spécifiques : les avant-gardes entre actualité et rétrospective 299
D. Une sélection artistique diversifiée : de quelques tendances artistiques récentes 322
E. La place d'*art press* dans l'écosystème artistique : des ambitions éditoriales à l'épreuve de contraintes économiques 338

Introduction — La revue d'art comme objet de médiation : contribution à une méthode d'analyse du périodique artistique

Nous allons désormais poursuivre notre étude d'*art press* et des manières dont le contemporain y est énoncé par une étude de sa matérialité, de son graphisme et de son iconographie, en particulier dans ses couvertures. Le magazine peut constituer un *document* au sens foucaldien du terme, une fenêtre sur une période, une culture donnée. Ce « document » n'est pas « matière inerte », mais invite « à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports [2]». Ce sont précisément ces *rapports* que nous allons tenter de mettre au jour.

L'étude de l'iconographie permet d'entrer directement dans l'identité, le contenu d'un périodique ; prendre les images comme objet d'étude prioritaire permet alors d'envisager le périodique dans sa physicalité. Nous partirons du postulat d'une discursivité des images, qu'il est indispensable de prendre en compte. Les entrées d'analyse sont multiples : envisager l'intérêt porté par un organe de presse aux images, et par là sa conception du visuel ; comprendre comment un magazine s'identifie (notamment sur le plan graphique), construit son identité dans le champ de la presse et plus largement d'une société donnée ; prendre l'image comme outil pour considérer les évolutions techniques de la presse magazine ; et surtout, envisager le périodique comme un support et un *document* de la société dont il est le produit.

A. L'iconographie : un point d'entrée à valoriser pour étudier la presse périodique

L'appréhension de la part iconographique des magazines nécessite un déplacement, en ce qu'il s'agit de prendre l'image certes pour les qualités esthétiques qui lui sont inhérentes, mais surtout pour les significations que lui octroient sa circulation médiatique et la situation de communication qu'elle met en place de par sa publication en magazine. Du fait de cette intention de communication, nous sommes dans la possibilité d'utiliser non pas (seulement) les outils de l'histoire de l'art, mais aussi ceux de la sémiotique pour se demander à quelles fins, dans l'anticipation de quels effets, les illustrations (le plus souvent, des reproductions œuvres d'art), sont sélectionnées, retouchées et présentées en couverture. En outre, l'étude du visuel dans la presse périodique, comme le soulignent Hélène Védrine et Evanghelia Stead, « permet de déplacer les perspectives et les points de fuite, de redresser la vision et de dégager toute la

[2] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 14.

complexité des idées, des formes et des mouvements esthétiques [3]». Ce constat est poursuivi par Claire Blandin dans le récent ouvrage *Manuel d'analyse de la presse magazine*, qui affirme dès les premières lignes de l'introduction que « l'image est la spécificité centrale de ce support[4] » et observe également que « la recherche sur les images [constitue] un angle qui nous permet de cerner l'importance des évolutions technologiques dans les mutations des médias jusqu'à aujourd'hui [5]». Partant, la presse magazine constitue un « genre » qui se caractérise avant tout par son iconographie, si bien que l'on peut désormais dresser une typologie de la presse magazine contemporaine au seul examen des motifs de ses couvertures : presse féminine, sportive, *lifestyle*, de voyage, ou d'actualité. Chaque catégorie est en grande partie codifiée, et donc identifiable, par l'iconographie qu'elle va mobiliser et pour son usage spécifique de la photographie de presse. Frédéric Lambert insiste sur ce point : « La photographie de presse nous dit 'voyez comme je suis réelle', et en même temps elle a l'effet d'un miroir sur lequel s'inscrivent les mythes de notre société[6] ». La *mythographie* alors conceptualisée désigne les relations de fusion ou de friction entre le magazine qui produit et/ou utilise ces images, et le lecteur. L'étude iconographique des périodiques constitue un biais d'entrée pour étudier des enjeux de représentations, de visibilité, de circulations de modèles culturels[7].

L'iconographie d'un périodique relève d'un projet idéologique inhérent à la ligne éditoriale du magazine, ainsi qu'à un travail de graphisme, souvent mu par une volonté de distinction et de rendre la lecture confortable pour le lecteur. On trouve à ce sujet de nombreux articles dans les revues universitaires, en particulier dans la recherche anglo-saxonne (*European Society for Periodical Studies Review* ; *Journal of Design History*, *Journal of Modern Periodical Studies*, *American Periodicals*). Ajoutons les investigations menées par le séminaire « Tigre[8] » portant sur l'illustration imprimée et sa circulation depuis le XIXe siècle. De nombreux textes s'attachent également à analyser le design graphique et le rapport texte-image dans la presse périodique. Sur ce sujet, nous n'avons recensé que quatre ouvrages (Chris Foges, *Magazine Design ;* Ainsly & Forde, *Design and the Modern Magazine* ; William Owen, *Modern Magazine Design* ; Jaroslav Andel,

---

[3] Evanghelia Stead & Hélène Védrine « La force et l'expansion de l'image », pp. 7-11 in E. Stead & H. Védrine (dirs.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008 p. 11.

[4] Claire Blandin « Jalons pour une histoire de la presse magazine : l'image au cœur des récits », pp. 17-30 in C. Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 18.

[5] *Ibid*., p.19.

[6] Frédéric Lambert, *Mythographies, la photo de presse et ses légendes*, Paris, Ellig, coll. « Médiatèque », 1986, p. 9.

[7] À ce sujet, voir notamment : Virginie Sassoon, *Femmes noires sur papier glacé,* Paris, INA éditions, 2015 ; Carolyn Kitsch, *The Girl on the Magazine Cover. The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media,* Chapel Hill / London, University of North Carolina Press, 2011. Sur ces mêmes thématiques, plusieurs thèses méritent d'être mentionnées : Alexie Geers, *Le Sourire et le tablier. La construction médiatique du féminin dans* Marie-Claire *de 1937 à nos jours*. Thèse de doctorat sous la direction d'André Gunthert et Rose-Marie Lagrave (EHESS) ; Jocelyne Pragout, *L'Image de la femme dans la publicité en Grande-Bretagne, étude de l'*Observer Magazine*, de 1978 à 1980*. Sous la direction de Marie-Claire Royer (Bordeaux 3) ; Justine Marillonet, *Images de mode et images de la femme : des représentations de la presse féminine aux représentation d'un message médiatique. Stéréotypage de genre et mascarade*, sous la direction de Jean-Claude Soulages (Lyon 2) ; Rym Kireche-Gerwig, *De l'espace de la scène à l'espace de la page : médiation et médiatisation du corps de mode à travers le défilé et les représentations photographiques de la presse magazine* — sous la direction d'Emmanuël Souchier (Paris 4).

[8] Le séminaire TIGRE « Texte et image ; groupe de recherche et d'étude» est animé par Evanghelia Stead et organisé depuis 2015 par le laboratoire DHTA « Histoire et théorie des arts » à l'École normale supérieure.

Avant-Garde Page Design, 1900-1950[9]) auxquels s'ajoutent quelques chapitres ou études spécifiques de magazines au sein d'ouvrages plus généraux sur le graphisme (R. Hollis, *Le Graphisme au XX*e *siècle* ; S. Heller & G. Ballance, *Graphic Design History*[10]).

Ces études prennent appui sur les illustrations et/ou la couverture de magazine, sa ligne éditoriale, et les confontent avec la société dont ce périodique est à la fois le produit, l'expression, et le support de diffusion. C'est dans cette voie que nous proposons de nous engager. Notre point de départ dans cette partie est ainsi de considérer la revue d'art comme un objet de médiation avec les outils que la sémiotique nous procure.

B. Penser le périodique artistique comme médiation : entre circulation et institutionnalisation de l'œuvre d'art

Une œuvre d'art ne saurait se présenter seule ni exister en elle-même, et ne peut exister que par sa présentation au spectateur dans un contexte spécifique. De fait, toute œuvre d'art fait nécessairement l'objet de mises en contexte spécifiques, où elle va être accompagnée de textes, de discours hétérogènes. Ce constat est le point de départ de Jérôme Glicenstein dans son ouvrage *L'art contemporain entre les lignes*, où il analyse la mise en scène de l'œuvre d'art contemporain dans le contexte de l'exposition, et les manières dont cette mise en situation spécifique à l'appui de différents discours de médiation, contribue à donner un sens spécifique aux œuvres. Une telle ambition épistémologique permet de dépasser une conception archétypale de l'expérience esthétique comme une relation qui serait pure et duale entre l'artiste et le spectateur par l'intermédiaire de l'œuvre.

La médiation telle que l'appréhende J. Glicenstein est alors comprise comme une opération ayant « pour but d'orienter, mettre en scène, transformer, l'attente et la perception que l'on a des œuvres[11] ». Les textes de médiation ne sont pas seulement « un accompagnement utile des œuvres ou de la visite » : ils livrent également des informations afin d' « inciter activement les visiteurs à changer de comportement [12] ». Outre cette acception de l'exposition d'un point de vue davantage communicationnel qu'esthétique[13], l'ambition principale de cet ouvrage est pour J. Glicenstein de démontrer que certaines notions issues de la pragmatique linguistique (il exploite notamment les concepts d'énonciation, d'actes de langage, d'intertextualité) permettent de décrire le rôle que jouent les textes et les discours

[9] Chris Foges, *Magazine Design*, Rotovision « Pro-Graphic », Crans-Près-Céligny, Suisse, 1999 ; Jeremy Aynsley & Kate Forde, *Design and the modern magazine*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007 ; William Owen, *Modern Magazine Design*, New York, Rizzoli, 1991 ; Jaroslav Andel, *Avant-Garde Page Design, 1900-1950*, New York, Delano Greenidge Editions, 2002.

[10] Richard Hollis, *Le Graphisme de 1890 à nos jours*, trad. C. Monnatte, Paris, Thames & Hudson coll. « L'univers de l'art », 2002 ; Steven Heller & Georgette Ballance (dirs.), *Graphic Design History*, New York, Allworth Press, 2001.

[11] Jérôme Glicenstein, *L'Art contemporain entre les lignes. Textes et sous-textes de la médiation,* Paris, PUF, 2013, p. 29.

[12] *Ibid*., p. 66.

[13] Si nous nous permettons cette précision, c'est parce que Jérôme Glicenstein est, de formation, historien de l'art, et actuellement professeur en esthétique (18e section) à l'université Paris 8 dans le département EPHA (esthétique, pratique et histoire des arts).

d'accompagnement (c'est-à-dire, de médiation) dans la compréhension de l'art contemporain. C'est ce point de départ méthodologique, extrêmement riche, qui l'amène à considérer que « L'œuvre d'un artiste devrait être vue, au sein d'une exposition, comme une forme d'énoncé – à l'instar du propos d'un critique sur une œuvre ou de la réaction spontanée d'un visiteur d'exposition[14]». L'œuvre d'art peut ainsi être envisagée comme un énoncé, soit le résultat d'une énonciation accomplie par un artiste. Or, tout énoncé nécessite, pour être diffusé, un contexte et un énonciateur. Dans une exposition, c'est le commissaire qui fait figure de locuteur, et les artistes d'énonciateurs. L'exposition est donc la rencontre de différents textes, de différents discours et constitue, partant, « une situation d'énonciation concrète[15] » et complexe.

Dans cette perspective qui consiste à analyser l'œuvre d'art dans sa monstration et sa mise en discours au sein de l'exposition comme processus sémiotique, il faut également relever la contribution de Marie-Sylvie Poli. Celle-ci observe que les années 1980 ont marqué un tournant vers une « nouvelle muséologie », marquant l'entrée dans un nouveau contexte où « l'écriture du texte implique des choix langagiers » et « des prises de positions idéologiques et culturelles[16] », considérant que l'exposition est un cadre qui fait se mélanger le spatial et le discursif. Marie-Sylvie Poli a également recours aux outils de la sémiotique, et à celui de l'énonciation en particulier : elle considère en effet que « L'exposition offre un terrain d'investigation privilégié pour toute recherche sur les opérations de l'énonciation qui participent à la médiation[17] ». Elle envisage l'exposition comme « un système de diffusion de concepts et d'opinions visant à séduire et à convaincre le plus grand nombre de visiteurs de la thèse proposée[18] ». Elle signale également qu'envisager l'exposition comme « métarécit » avec Gérard Genette ou comme « œuvre ouverte » avec Umberto Eco permet de mieux comprendre l'exposition tant dans ses enjeux de production que de réception.

Outre cette perspective sémiotique adoptée par Marie-Sylvie Poli et Jérôme Glicenstein, nombreuses sont les approches communicationnelles de la médiation muséale. On sait avec les écrits de Jean Davallon que l'exposition est à la fois « un fait de langage[19] », un « dispositif socio-symbolique [20]» et une intervention dans l'espace public qui engendre « une situation de médiation [21]», mais surtout propose un mode de réception de ce qui est exposé, rendu efficient grâce à « un dispositif résultant de l'agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux [22]». Aux yeux de J. Davallon, ce qu'il est crucial de saisir dès lors qu'on analyse une exposition, ce sont les stratégies communicationnelles qui aboutissent aux textes produits par et pour l'exposition. Dès lors,

[14] Jérôme Glicenstein, *L'Art contemporain entre les lignes. Textes et sous-textes de la médiation*, op. *cit.,* p. 21.
[15] *Ibid*., p. 38.
[16] Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2002, p. 35.
[17] *Ibid*., p. 41.
[18] *Ibid*., 47.
[19] Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication », 1999, p. 9.
[20] *Ibid*., chapitre 6 : « La mise en exposition ».
[21] *Ibid*., chapitre 8, « Le musée est-il vraiment un média ? ».
[22] *Ibid*., p. 11.

considérer l'exposition elle-même comme un texte permet de mettre au jour : « Ce qui fait la cohérence du fonctionnement de l'exposition [et de] se pencher sur la manière dont celle-ci répond à l'intention constitutive de rendre accessibles les choses agencées dans son espace[23] ». Toute exposition est donc à envisager telle qu'elle s'inscrit dans un espace public, et qu'elle est porteuse de discours sociaux.

Dans ce même sens, l'apport de Sarah Cordonnier est d'autant plus décisif dans le cadre de notre étude que celle-ci, contrairement à Jean Davallon et Marie-Sylvie Poli, s'intéresse (comme J. Glicenstein) exclusivement aux expositions d'art contemporain[24]. L'art contemporain est désigné par cette dernière comme un ensemble socio-discursif, et la médiation comme énonciation du collectif et de l'institution qui accompagnent l'œuvre. Elle démontre que les centres d'art contemporain, dans leur mobilisation des sciences sociales, participent d'une institutionnalisation de l'art contemporain : « Les différents types de mobilisation des sciences humaines et sociales dépendent des conditions d'énonciation propres à l'art contemporain ainsi que des positions différenciées des producteurs de ce domaine[25] ». En outre, la contribution de S. Cordonnier est d'insister sur la dimension collective des pratiques et des discours qui constituent une exposition. Elle démontre qu'une exposition ne saurait être neutre. Partageant une acception non-esthétisante de l'exposition, elle place ce nécessaire déplacement épistémologique dans une perspective historique en remarquant que

> « L'intégration des caractéristiques spatiales, sociales, historiques, politiques, discursives ou idéologiques des lieux d'exposition dans les expositions elles-mêmes a conduit à une modification des fonctions et des rôles des différents intervenants dans l'élaboration d'une exposition [26]».

Ce déplacement est d'autant plus important qu'avec le développement de l'art contemporain émerge, comme nous l'avons rappelé plus tôt, la figure du *curateur*, qui supplante le conservateur. Nathalie Heinich contribue ainsi à démontrer que ce développement, et l'institution du *curateur* en *auteur* au tournant des années 1980 a été favorisé par plusieurs facteurs, dont la multiplication des expositions, la diversification des domaines couverts par l'activité d'exposition, et la spécification des expositions issues des institutions muséales (monographiques, historiques, géographiques, thématiques ou encyclopédiques). Dans son ouvrage *L'invention du curateur*, Jérôme Glicenstein développe les étapes de cette évolution, pour faire des années 1970-1980 une période de transition en raison de l'apparition d'une nouvelle figure, celle du commissaire indépendant. Celui-ci a l'avantage, vis-à-vis du conservateur, d'être mobile, de pouvoir être présent sur des événements dans des pays et des institutions différentes. La mobilité du curateur lui permet de produire un discours qui change de forme et de nature par rapport aux pratiques antérieures, favorisant l'ouverture du sens et l'accès à l'étendue des

[23] *Ibid.*, p. 17.
[24] L'étude de Sarah Cordonnier se concentre sur les 114 expositions qui se sont tenues à l'IAC (Institut d'Art Contemporain) de Villeurbanne entre 1973 et 2005.
[25] Sarah Cordonnier, *Les sciences humaines dans le centre d'art. Convocations des savoirs et institution de l'art contemporain*, Cachan, Lavoisier/Hermès, coll. « Sciences de l'information et de la communication », 2012, p. 19.
[26] *Ibid.*, p. 119.

champs disciplinaires. Jérôme Glicenstein souligne que cette évolution se prolonge encore dans les années 1990, où le commissaire s'impose de plus en plus comme un organisateur d'expositions, mais aussi comme un commentateur de celles-ci : « Le curateur prend définitivement le pas sur le critique, ou plutôt lorsque les fonctions de critique et de curateur fusionnent en une sorte de personnage à deux têtes, contribuant à la fois à produire le discours soutenant les œuvres et la critique qui en est faite[27] ». L'évolution globale de la scène de l'art contemporain depuis les années 1970-1980 est donc à comprendre en fonction de plusieurs facteurs : la multiplication et la diversification des institutions, ainsi que la montée en puissance d'acteurs de plus en plus polyvalents et des programmations artistiques de plus en plus mobiles et fluctuantes. En conséquence, les expositions fonctionnent de plus en plus comme des institutions en elles-mêmes : le curateur étant indépendant, c'est l'autorité de sa propre parole qui s'y exprime, autant sinon davantage que celle du musée ou du centre d'art dans lequel l'exposition prend place.

S. Cordonnier, à partir d'études de cas comme ceux des expositions *Partages d'exotisme*[28] ou *24h Foucault*[29], s'attache à démontrer que l'art contemporain exposé implique une dialectique entre la situation de communication et le champ artistique. L'approche communicationnelle de l'art contemporain qu'elle développe, et que nous suivrons, cherche à expliciter la complexité des phénomènes à l'œuvre dans les institutions artistiques, et pour ce faire de les considérer dans leur contexte, leur circulation. L'approche épistémologique proposée par S. Cordonnier repose ainsi sur trois articulations : entre une approche en termes de champs et de formation discursive ; entre les concepts d'archive et d'énonciation éditoriale ; et entre les facteurs internes et des facteurs externes de l'art contemporain. L'articulation de l'archive et de l'énonciation éditoriale, en particulier, permet d'interroger les manières dont *art press* peut, comme les éditions de centre d'art étudiées par S. Cordonnier, « Être caractérisé par une hiérarchie énonciative dans l'art contemporain[30] ». Cet ancrage théorique lui permet de distinguer trois strates de fonctionnement de l'exposition qui sont les suivantes : « L'exposition comme communication réalisée, comme énonciation performative, et comme moment de constitution de l'archive[31] ».

Ces trois strates de fonctionnement de l'exposition, et donc des discours de médiation qui en sont des éléments essentiels, peuvent aussi correspondre au périodique artistique tel que nous essayons de le problématiser ici. Dès lors, nous nous proposons de penser *art press* comme médiation, à la fois comme discours, énonciation et situation de communication En effet, le périodique artistique est lui aussi à envisager de ce point de vue, dans la mesure où il fait converger texte et image, œuvres (par reproduction photographique) et discours réflexifs sur celles-ci. Nous pourrions, certes, en dire autant du catalogue d'exposition. Néanmoins, celui-ci

[27] Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015, p. 73.
[28] « Partage d'exotismes », commissariat Jean-Hubert Martin, 5e Biennale de Lyon, 2000.
[29] *24h Foucault* une exposition-performance organisée par Thomas Hirschhorn, qui s'est notamment tenue au Palais de Tokyo les 2-3 octobre 2004.
[30] Sarah Cordonnier, « L'édition des centres d'art, de l'archive à la renonciation éditoriale », pp. 99-110 in *Communication & langages*, n°154, 2007, p. 100.
[31] Sarah Cordonnier, *Les sciences humaines dans le centre d'art. Convocations des savoirs et institution de l'art contemporain op. cit.*, p. 171.

est moins un discours autonome que l'extension de l'exposition, un dispositif et une partie intégrante de la médiation directement pensée par l'exposition, correspondant à ce que Daniel Jacobi désigne comme les « textes périphériques[32] », Marie-Sylvie Poli comme « textes exo-scéniques[33] ». Quant à Michel Gauthier, il le désigne comme l'un des médiateurs de l'œuvre, dont il faut aussi souligner les spécificités médiologiques ; le catalogue est un élément de la para-œuvre ; et il « appartient à ce qui pourrait être nommé le domaine para-opéral[34] », c'est-à-dire qu'il est dans *les parages* de l'œuvre, concourt à la réception de celle-ci au-delà de sa présentation physique au sein de l'exposition. En revanche, considérer la revue d'art comme objet de médiation permet bien de l'envisager comme situation discursive de communication, comme lien entre la production artistique contemporaine et son lectorat, et comme convergence de propos esthétiques et sociaux. Comme l'exposition, le périodique est aussi le produit de choix artistiques, qui témoignent de positionnements idéologiques. En l'occurrence, ces prises de position de la part d'*art press* peuvent se résumer de deux manières : en saisissant le périodique comme constitution de l'archive, proposer une archéologie du contemporain ; à partir de cette posture, proposer une lecture politique de l'art actuel, qui *engage* symboliquement le lecteur. Si l'on accepte de considérer la revue comme objet de médiation, cela nous permet d'ouvrir deux voies d'interrogation ; les manière dont *art press* en écrivant le contemporain, participe à la fois à son archivage et son institutionnalisation ; en outre, toute médiation implique circulation : une telle porte d'entrée nous permet donc d'étudier *art press* comme objet de circulation, dans ses jeux d'échange, de collaboration, de coopération, et parfois de compétition avec les institutions muséales comme avec d'autres périodiques, ces différents échanges étant fondés sur des références partagées.

C. Méthodes, hypothèses de recherche et annonce de plan

Notre ambition dans cette partie est donc de proposer une analyse à la fois matérielle et communicationnelle. Nous sommes confortée dans cette méthode par les préconisations d'Adeline Wrona et Alexis Lévrier, lorsqu'ils insistent sur la nécessité de croiser les approches disciplinaires pour étudier la presse périodique à l'aune des notions de « matière », « d'esprit » et de « discours ». Pour ce faire, c'est précisément la matérialité qui peut servir de point de départ :

> « La 'matérialité' du journal désigne ici l'ensemble des éléments qui entrent en jeu pour faire exister physiquement le texte périodique : cette acception, délibérément très accueillante, intègre donc les données relatives au support (papier, livre, feuille, volume, écran), aussi bien que celles qui relèvent plutôt de la page (typographie, mise en page, rubricage, illustration, insertion des annonces) [35] ».

[32] Daniel Jacobi « Présentation des grands axes de la place de la médiation écrite dans le champ de l'art contemporain », cité par Jérôme Glicenstein, *L'Art contemporain entre les lignes, op. cit.*, p. 14.
[33] Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, *op. cit.*, 2002, p. 53.
[34] Michel Gauthier, « Dérives périphériques », pp. 129-147 in *Cahiers du MNAM*, n°56-57, été/automne 1996.
[35] Alexis Lévrier & Adeline Wrona Alexis Lévrier, « Préface », pp.7-20 in Adeline Wrona & Alexis Lévrier (dirs.), *Matière et esprit du journal. Du Mercure Galant à Twitter*, Paris, PUPS, 2013, p. 8.

Dans le cadre de cette analyse, nous adopterons deux méthodes. D'une part, la méthode issue de l'énonciation éditoriale proposée par E. Souchier[36] — méthode permettant de « prendre en compte la dimension graphique, visuelle de l'écriture, et plus généralement de l'information écrite », afin de considérer le texte comme « une résistance physique, matérielle, une présence sociale et idéologique qui s'expriment à travers l'histoire et la culture [37]». Ainsi, nous pourrons mener une analyse de l'identité visuelle de la revue, afin d'interroger les manières dont sa politique éditoriale s'exprime matériellement et graphiquement. L'énonciation éditoriale sera une méthode dans notre tentative plus globale de nous référer à la sémiotique du design. Étudier le design consiste pour Jean-Marie Floch à « travailler sur les rapports entre le sensible et l'intelligible, et sur les relations entre le visuel et les autres manifestations sensorielles[38] » ; c'est aussi « prêter attention à notre culture matérielle et s'attacher à la description d'œuvres ou d'objet de sens concrets[39] ». L'ancrage théorique de Jean-Marie Floch est celui de la sémiotique greimassienne, mais qu'il envisage au prisme de l'anthropologie culturelle (à partir de Lévi-Strauss). C'est ainsi le concept de *bricolage* qui guide son approche, considérant cette notion essentielle dans le fonctionnement de la pensée humaine. Partant de Jean-Marie Floch, nous proposerons donc une analyse de la maquette graphique d'*art press* dans sa conception et ses évolutions ; puis une analyse détaillée de ses éléments paratextuels (tels que le format, la pagination, le logotype), et enfin une étude de ses choix de mise en page et de construction des rubriques. Dans ce chapitre comme dans le suivant (qui sera consacré à une analyse des couvertures), nous étudierons le graphisme comme porte d'entrée pour l'étude de la politique éditoriale d'*art press*, et les manières dont il nous renseigne sur la conception que la rédaction se fait de son lectorat et sur les différentes stratégies mises en place pour s'adresser à celui-ci.

D'autre part, nous nous positionnerons aussi dans une histoire de l'art contemporain. Le syntagme même d'« histoire de l'art contemporain » pose problème. Dans son texte « Note intempestive sur l'histoire de l'art contemporain », Daniel Soutif voit dans l'expression même d'« histoire de l'art contemporain » une aporie. En effet, la notion d'art contemporain suppose de la nouveauté, et la confusion de critères esthétiques et chronologiques là où l'histoire – elle – suppose une prise de recul : « toute histoire suppose une dimension diachronique[40] ». Il y aurait de fait deux manières de penser épistémologiquement l'histoire de l'art contemporain : d'une part comme une histoire de l'époque récente qui serait spécifiquement consacrée à l'art, et d'autre part comme une histoire de l'art qui serait spécifiquement consacrée aux productions artistiques les plus récentes. D. Soutif conclut que « comme toute histoire, l'histoire de l'art est incluse dans le présent, non pas le présent dans l'histoire, et de même qu'il n'y a donc pas

[36] Emmanuël Souchier, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », pp. 137-145 in *Les Cahiers de médiologie*, 1998/2, n°6.
[37] *Ibid*., p. 138.
[38] Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1995, p. 3.
[39] *Ibid.*
[40] Daniel Soutif, « Note (intempestive) sur l'histoire de l'« art contemporain », pp. 480-486 in Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guibault, Gérard Monier (dirs.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* Paris, ENSBA, 1997, p. 482.

d'histoire du présent, de l'histoire dans le présent, il n'y a pas non plus […] il n'y aura jamais d'histoire de l'art contemporain [41]». En suivant de telles préconisations, nous emploierons l'histoire de l'art contemporain en ne considérant jamais les productions artistiques concernées « en elles-mêmes », mais dans un souci de les replacer dans dans le cadre des productions intellectuelles qui leurs sont, précisément, contemporaines.

Partant du postulat que faire de la revue d'art un objet de médiation nous permet d'en proposer une analyse à la fois matérielle et communicationnelle, notre ambition dans cette partie est donc de considérer *art press* comme un discours collectif sur le contemporain. Ce discours relève moins de la description que de la construction. L'art n'est *contemporain* aux yeux d'*art press* qu'en fonction de points de vue situés de la part de ses auteurs, de prises de position dans le champ élargi de l'art qui procèdent d'un entrelacement de l'esthétique et du politique. Cette hypothèse nous mènera à plusieurs questions de recherche : que révèlent l'identité visuelle d'*art press* de ses prises de position dans le champ artistique ? Dans la production artistique contemporaine, quels choix sont faits, et quels dispositifs de valorisation sont mis en place ? En quoi les péritextes nous renseignent-ils sur les contraintes économiques qui viennent contrarier les ambitions éditoriales du périodique ? Dans le programme rendu explicite de proposer une archéologie du contemporain, quelle autorité est annoncée dans ce processus ? En quoi les contraintes économiques viennent-elles contrarier de telles ambitions ?

Dans le premier chapitre, **« Aux seuils de la revue : une identité hybride non sans écueils »**, nous verrons que si la critique d'art constitue en soi un genre du discours, son étude ne permet pas à part entière de comprendre la ligne éditoriale d'un périodique artistique. Il faut donc pour la mettre au jour porter attention à la matérialité du périodique artistique, à sa mise en page, ses péritextes, à ses pages de publicité, ses rubriques et ses couvertures. Nous verrons que l'identité visuelle d'*art press* témoigne de son ambition d'occuper le terrain, de construire et de conserver un monopole dans les domaines artistique et éditorial. Pour conserver son statut de référence, *art press* cherche à « jouer sur tous les tableaux », dans un balancement d'une part entre la rétrospective et la prospective, de l'autre par une hésitation entre élitisme et grand public.

Dans le second chapitre**, « archéologie du contemporain dans les couvertures d'*art press* »,** nous montrerons que le regard porté sur le contemporain de l'art n'est pas, ou pas seulement, descriptif et analytique : il relève aussi d'opérations de sélection, d'évaluation et d'exclusion. Le discours collectif intègre alors les institutions, les spectateurs, et les critiques d'art cherchant à faire le lien entre les deux. Structuré autour des temporalités de la modernité et de la contemporanéité, ce récit tend à proposer une archéologie du contemporain, et cherche à mettre en exergue les relations, voire les frictions entre l'esthétique et le politique.

[41] *Ibid.*, p. 486.

Chapitre 5 — Aux seuils de la revue : la fabrique d'une identité hybride

Art press joue du flou entre différentes frontières éditoriales, précisément pour s'octroyer une place singulière parmi les publications sur l'art et toucher un public aussi diversifié que possible, tout en cherchant à conserver une position forte politiquement, exigeante intellectuellement. Afin d'envisager la tension entre revue et magazine, qui est elle-même une subsomption de la tension entre ligne éditoriale et impératif économique, entre rédaction et lectorat, entre élitisme et accessibilité au grand public, nous prendrons comme point de départ la matérialité d'*art press*. Nous sommes confortée dans cette piste par H. Védrine & E. Stead qui font de l'étude de la matérialité des revues d'art un passage obligé, les partages de codes graphiques entre revue, livre et magazine étant déjà riches de sens quant aux intentions desdits périodiques :

> « L'échange des codes typographiques et iconographiques suggère la parenté de la revue avec la presse, de même que le format et la matérialité trahissent une contamination avec le livre, l'album et le portfolio d'estampes. Située entre la librairie et la galerie d'art, la revue tend aussi vers l'affiche, la scène et l'écran[42] ».

Dans la mesure où l'analyse de la maquette, du graphisme et de la mise en page nous renseigne sur différentes ambiguïtés éditoriales d'*art press,* il s'agit pour nous ici d'interroger conjointement les manières dont les péritextes nous renseignent sur l'hybridité du périodique. Nous tenterons de mettre au jour les dispositifs graphiques par lesquels *art press* s'identifie au genre du périodique artistique, tout en cherchant à se créer une place singulière au sein de ce même genre, non sans difficultés.

A. Principes et lignes directrices d'une maquette « protoforme [43]»

*1. Roger Tallon et la conception de la maquette d'***art press** *: un déplacement du design vers le graphisme*

Dans les années 1960 dans le Sud de la France, de nombreux jeunes artistes se côtoient et collaborent régulièrement, la plupart gravitant autour du mouvement du « Nouveau Réalisme ».

---

[42] Evanghelia Stead & Hélène Védrine « La force et l'expansion de l'image », pp. 7-11, in Evanghelia Stead & Hélène Védrine (dirs.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008, p. 9.

[43] Catherine Millet– « Roger Tallon designer », pp. 21-67 in *Roger Tallon, itinéraires d'un designer industriel*, catalogue de l'exposition organisée par le MNAM-CCI, Paris, 20 octobre 1993-10 janvier 1994, Paris, éditions du Centre Pompidou – p. 66.

Yves Klein, Arman, César, Pierre Restany[44] se fréquentent assidûment. Dans ce milieu évolue également le jeune designer Roger Tallon, qui partage des liens d'amitié avec ces différents artistes avec qui il produit quelques « débordements expérimentaux[45] » et dont il se sent proche en raison « du caractère événementiel, néo-dadaïste, de ses interventions[46] ».

Il développe notamment quelques projets de collaboration avec eux. C'est dans ce cadre qu'il est amené à rencontrer et à se lier d'amitié avec une jeune critique d'art fréquentant le même milieu : Catherine Millet. Roger Tallon conçoit la maquette graphique d'*art press* dès son premier numéro, alors qu'il est âgé de 43 ans. À la suite de cela, les liens d'amitié entre C. Millet et R. Tallon persisteront et R. Tallon restera aux commandes de la conception graphique de la revue, numéro après numéro, jusqu'à son décès, ne prenant que peu de distance dans cette tâche en dépit de ses nombreuses autres activités. C. Millet se rendait chaque semaine dans les locaux de « Design Programme », l'agence fondée par R. Tallon à la fin des années 1970 – afin de construire avec lui le chemin de fer, l'organisation graphique de chaque numéro et choisir la couverture, toujours sur la même base de départ :

> « Nous prenions les bandeaux de texte comme un marchand déroule son tissu, puis nous mesurions : 'une, deux, trois colonnes'… Je choisissais les images que je voulais placer en regard du texte et nous décidions de la ligne dominante à donner à l'article : horizontale, verticale, oblique : il fallait créer une rupture d'un article à l'autre dans la mesure où la charte graphique était très homogène. Nous collions ces colonnes de texte sur des gabarits en bristol réservant l'espace des photos. Roger répartissait textes et illustrations selon des zones compactes ; il n'y avait jamais, par exemple, d'éparpillement des uns sur les autres. Ce système permettait de travailler extrêmement vite[47] ».

Dans la suite de sa carrière, le graphisme d'*art press* sera le principal lien que R. Tallon conservera avec les arts visuels, se consacrant principalement au design industriel et d'intérieur. Ce dernier reste en effet principalement connu aujourd'hui pour des réalisations comme le TGV Corail, son escalier hélicoïdal, ou encore des modèles pour des montres, des chaises, des postes de télévision. Nous proposons en annexes des reproductions de quelques-unes de ces principales réalisations (voir volume 2, annexe 25).

Dans la conception du *raster* (terme qu'il employait lui-même pour désigner la maquette graphique d'un magazine) d'*art press*, Roger Tallon met en avant son goût pour le graphisme suisse, une certaine sobriété de style qu'il avait déjà pu mettre en pratique dans ses précédents travaux. Il pense ainsi la maquette autour d'un principe modulable simple, ne jouant qu'avec très peu de polices de caractère et de corps de texte. Cette grille avait été pensée par R. Tallon pour être « facile à manipuler, systématique, combinatoire […] et protoforme », pensée également

[44] Ce dernier était le critique d'art central dans le mouvement du Nouveau Réalisme. Gravitaient ainsi autour de lui Yves Klein, Armand, César, parmi d'autres.
[45] Gilles de Bure & Chloé Braunstein, *Roger Tallon*, Paris, CNAP/Éditions Dis Voir, 1999, p. 89.
[46] Catherine Milletn « Roger Tallon designer », *op. cit.*, p. 40.
[47] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M*, entretiens avec Richard Leydier, Paris, Gallimard, coll. « Témoins de l'art », 2011, p. 45.

« pour que les rédacteurs d'une revue au budget limité puissent gérer eux-mêmes la mise en page de leurs articles[48] ».

Ce fonctionnement est le suivant : seulement deux polices de caractère, l'Helvetica pour les titres, l'Univers[49] pour les textes, avec quelques jeux seulement sur le *bold* (le corps gras) et les capitales pour valoriser titres, intertitres et nom des artistes ou des auteurs. Dans notre entretien avec l'actuelle graphiste d'*art press*, Magdalena Recordon, celle-ci a insisté sur la constante présence de Roger Tallon, jusqu'à sa mort. C'était lui qui prenait les décisions définitives concernant la mise en page :

> « Roger venait chaque fois qu'on était en train de faire ce boulot, il venait à la rédaction, et c'est comme ça qu'on me l'a présenté : 'c'est Roger Tallon, c'est le designer qui a conçu la maquette d'*art press*. Et en ce moment, il est à la retraite, mais par contre il fait la couverture. Et puis c'est lui qui décide. C'est rédhibitoire, il n'y a que lui qui décide'. Même si Catherine, disait 'je n'aime pas' il pouvait lui répondre : 'ça va te plaire' [50]».

Même après l'arrivée d'Alexandre Laumonier, puis de Magdalena Recordon, c'est donc à lui que revenait la tâche de valider l'agencement des articles dans leur ensemble. M. Recordon insiste d'ailleurs sur la dimension artisanale, presque bricolée de cette étape de mise en page :

> « [Roger Tallon] me demandait de lui montrer les images des articles du numéro en cours. Je lui montrais, je lui faisais déjà une petite sélection de ce que moi je trouvais intéressant. Et puis je lui montrais, je faisais défiler. Et puis, il me montrait ça, ça et ça. Un choix de 3 ou 4, il me demandait de les imprimer. Mais en jet d'encre pourri, hein, tu sais, à l'époque, on n'avait même pas la laser. Je lui imprimais, et il partait avec ces images chez lui. Quelques jours plus tard, on recevait une maquette toute bricolée à la main. C'était génial, parce qu'il découpait, il re-photocopiait, agrandissait, mettait le texte, le logo… et ça, c'était envoyé à l'imprimeur [51]».

Même lorsque Roger Tallon à la fin de sa vie était malade – et hospitalisé, il gardait encore la main sur les décisions concernant la couverture, par l'intermédiaire de Catherine Millet :

> « Et puis il [Roger Tallon] est tombé malade. Du coup, c'était à moi de faire la maquette de la couverture. [….] Je mettais en page les images que je choisissais, et je lui envoyais trois-quatre essais. Catherine partait avec, allait le voir à l'hôpital : et lui, il choisissait. Et juste à ce moment là, il était question de refaire la nouvelle formule. […] Catherine me disait : « oh là là, tu sais comment il est ». Et en fait, je donnais à Catherine [Millet] les arguments, elle partait avec ça auprès de Roger, et finalement ça s'est très bien passé. Il a validé mes propositions[52] ».

---

[48] Catherine Millet– « Roger Tallon designer », *op. cit.*, p. 66.

[49] La police de caractère sans-serif « Univers » telle qu'elle est aujourd'hui utilisée a été dessinée par le typographe suisse Adrian Frutiger. L'Univers fait partie d'une police de caractère dite de l'École Suisse, c'est-à-dire nourrie d'une volonté de proposer un style « international », qui, grâce à sa neutralité, puisse être utilisée partout, être adaptable à des usages variés. L'Univers a connu entre les années 1960 et 1980 un très grand succès à l'International (utilisé pour les jeux olympiques de 1972, pour les machines à écrire IBM entre autres), mais aussi en France (pour certains panneaux de la SNCF dessinés par Tallon, pour l'identité visuelle du CAPC de Bordeaux).

[50] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, le 17 septembre 2019.

[51] *Ibid.*

[52] *Ibid.*

Ce n'est donc qu'après le décès de Roger Tallon que M. Recordon obtient une marge de manœuvre plus importante pour proposer un changement de formule. En 2002, Alexandre Laumonier, alors responsable du graphisme, publie à l'occasion du 30e anniversaire de la revue la grille servant de base à la conception de la maquette pour chaque numéro, celle-ci n'ayant que très peu changé de maquette en maquette (voir volume 2, annexe 26).

Comme on peut le voir sur cette matrice, il s'agit d'un triple colonage, qui permet de concentrer beaucoup de texte sur la page, mettant ainsi en avant le contenu textuel. Ces trois colonnes permettent de limiter le champ de vision en encadrant les images, tout en scandant le rythme de lecture. C'est ainsi que, visuellement, s'énonce la volonté de valoriser le texte et les idées, parfois aux dépends des images. C. Millet s'en explique dans *Le Critique d'art s'expose* :

> « C'est que nous étions quand même une revue de textes, et que nos idées nécessitaient une certaine place pour être développées. C'est pourquoi il a conçu une mise en pages très systématique sur trois colonnes – qui subsiste encore aujourd'hui – de manière à pouvoir donner la priorité à des textes assez longs et à travailler assez vite[53] ».

Quant aux titres, ils sont disposés en drapeau, appuyés à gauche ou à droite selon les périodes. Le corps du texte est en revanche justifié (plutôt qu'en drapeau), ce qui est pour un magazine la disposition la plus usuelle car reconnue pour donner à l'ensemble du texte une apparence de continuité propice à la lisibilité (bien que produisant en réalité une lecture plus saccadée[54]). Cette banalisation de la typographie exclut toute distraction et renforce l'attention sur le texte à lire. Cependant, bien que la justification du texte améliore la lisibilité, la maquette conçue par Tallon déroge à la plupart des règles de lisibilité proposées par David Ogilvy[55] : en effet dans la maquette *d'art press*, on ne trouve aucune lettrine en début de paragraphe pour engager le lecteur. À cette présentation du texte s'ajoute un traitement volontairement très rectiligne des images, qui sont toujours présentées en grille sur la page, souvent enserrées entre plusieurs colonnes de texte ou parallèles aux bords extérieurs des pages.

Cette sobriété se retrouve sur la couverture, ne comportant souvent que trois éléments-clés : le logotype et le numéro, disposés le plus souvent en haut à gauche de la couverture, un bandeau supérieur comportant ledit logotype et un sommaire du numéro sous forme de mots-clés ; et, sur le reste de la page, une illustration, parfois légendée. Sur la couverture, le numéro, le logotype, ainsi qu'un bref sommaire sous forme de mots-clés et noms des contributeurs et artistes sont présentés dans un bandeau (en noir sur blanc le plus souvent), dans la partie supérieure de la couverture. Ce mode de présentation a l'avantage graphique de laisser le reste de la page libre pour une illustration (bien que celle-ci, nous l'avons vu, est aussi parfois encadrée et/ou bordée de marges blanches). Ce bandeau

---

[53] Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1993, p. 44.
[54] Le fait de justifier un texte est un code culturel, qui pourtant va à l'encontre de ce qui facilite véritablement la lecture. En effet, la justification d'un texte crée des espaces artificielles qui ne correspondent pas à la chasse naturelle des caractères.
[55] Ces préconisations de David Ogilvy et leur mise en place sont détaillées dans Pierre Duplan, Roger Jauneau, Jean-Pierre Jauneau, *Maquette et mise en page* [1982], Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2004.

permet de séparer texte et image, et d'offrir une reproduction de celle-ci en grand format. Les titres sont présentés, malgré quelques différences[56], de façon assez homogène : les noms des artistes ou auteurs auquel l'article est dédié sont en majuscules, le nom du contributeur en minuscules et un dossier ou un article est mis en exergue, soit par un corps de caractère plus grand, soit par un emplacement différent sur la couverture. Il faut ajouter que la présence du sommaire en couverture est un indice permettant d'opérer, au sein de la presse artistique, une distinction, car ce procédé n'est pas toujours adopté. Ce bandeau supérieur, en couverture comme dans les pages intérieures permet de « séparer », visuellement et idéologiquement, le texte de l'image et de hiérarchiser les informations.

En privilégiant ainsi le texte, *art press* cherche à illustrer une forme d'élitisme, et ainsi à s'assimiler au format de la revue, tout en privilégiant le confort de lecture et l'accessibilité du magazine. Magdalena Recordon explique en ses propres termes cette priorité donnée au texte, qui correspond également à une volonté de distinction vis-à-vis de périodiques qui s'adresseraient à un plus large public :

> « Il y a une chose que je trouve très importante chez nous, chez *art press*, c'est que nous on n'est pas du tout dans l'image, dans le message commercial […] parce que peut-être, ils ciblent un autre public. […] ». À *art press,* il y a quand même quelque chose qui essaye d'échapper de la vulgarisation[57] ».

Dans son ensemble, la maquette cherche donc à produire l'image d'une identité sobre et nette, privilégiant une organisation claire des contenus plutôt qu'une originalité dans les jeux de typographie ou de mise en page, explicitant ainsi visuellement un positionnement critique. En effet, Roger Tallon concevait le design, et plus précisément le design graphique, comme étant essentiellement politique :

> « Si la politique, c'est être utile, de mon côté, je fais la différence entre être artiste et être designer. Je ne suis pas au service d'un client, mais au service des gens en général. Dans mon cas, le politique veut que je dépasse souvent la commande en me mettant à la place du commanditaire. S'il est déficient, je prends sa place et si son projet est limité, je propose d'aller plus loin. C'est le vrai rôle du designer et ça, c'est politique ![58] ».

Cette mission « politique » qu'invoque R. Tallon prend certes sens pour la conception qu'il se fait de son propre métier, des choix de graphisme et de mise en page qu'il met en place. Mais cette dimension *politique* mérite aussi d'être interrogée du point de vue de la *lecture* qu'on fait de ce même travail. Notre lecture d'*art press* nous amène à considérer conjointement le textuel et le visuel ainsi qu'à identifier les normes qui sont à l'œuvre dans les choix formels qui donnent existence au texte. Cette lecture nous permet d'interroger l'énonciation éditoriale du périodique. Emmanuël Souchier, dans ses travaux sur l'énonciation éditoriale propose en effet de *lire* les

[56] À quelques moments, les titres sont séparés de slashs ou de tirets horizontaux et les noms des contributeurs en italiques ou en gras.
[57] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2019.
[58] Gilles de Bure & Chloé Braunstein, *Roger Tallon*, *op. cit.*, p. 84.

textes comme des images, et inversement, ce qui permet de nous positionner comme un lecteur capable de comprendre que

> « L'image du texte n'est pas seulement la médiation d'un sens ou d'un usage placés dans un ailleurs, elle est aussi […] la part constitutive de l'écriture typographique, de l'énonciation éditoriale[59] car prendre en compte la dimension graphique, visuelle de l'écriture, et plus généralement de l'information écrite, implique un autre regard, une attention autre que celle dévolue d'ordinaire au texte. Ce regard fait du lecteur habituel un sémiologue attentif, car le texte ainsi considéré présente une résistance physique, matérielle, une présence sociale et idéologique qui s'expriment à travers l'histoire et la culture[60] ».

E. Souchier ajoute qu'un tel lecteur serait alors lui même « politique, au sens noble du terme[61] ». C'est précisément cette posture que nous allons nous efforcer d'adopter. Dès lors, nous nous servirons de cette analyse de la maquette pour expliquer comment ces choix éditoriaux et leur mise en page illustrent une volonté de toujours « s'afficher » de la manière la plus claire possible et de proposer des choix éditoriaux, graphiques, iconographiques en cohérence les uns avec les autres. La trame graphique du périodique est dépendante de son contenu, si bien qu'une analyse de celle-ci en détail peut nous permettre d'étudier, par métonymie, sa politique éditoriale. Il s'agit alors de comprendre comment *art press* se pense et se présente au lecteur, cette présentation étant essentiellement caractérisée par une hybridité qui se matérialise à plusieurs niveaux. C'est d'abord une hybridité entre la revue et le livre, qui est rendue dès le départ explicite par R. Tallon, qui cherche justement à en faire l'une des caractéristiques d'*art press* et décrit cette démarche en ces termes :

> « Ce travail a pris pour moi un sens double : j'ai voulu aider Catherine [Millet] à construire sa revue, et j'ai voulu faire naître un objet à cheval entre le livre et l'outil pour les chercheurs. La revue, par rapport au journal ou au livre, est un point particulier dans l'histoire. Le journal est 'chaud' : événementiel et permanent, on y trouve des faits et des dates, mais peu d'interprétations ; le livre est 'froid' : il agit *a posteriori*. Alors que la revue est 'tiède' et contient à la fois l'événement et l'interprétation. On peut discuter la maquette d'*art press*, mais j'avais une bonne raison d'établir un calibrage constant. La matrice typographique est pauvre comme celle du livre : il y a volontairement très peu de gradation dans le titrage. […] J'ai donc fait une revue dont Catherine maîtriserait à la fois le fond et la forme, qu'elle ne soit pas à la merci d'un graphiste mal inspiré. Depuis, *art press* a absorbé tous les changements liés à plus de 25 ans d'activité, mais la ligne générale est restée a peu près la même[62] ».

C'est également une hybridité entre revue et magazine, qu'il faut envisager au fil des évolutions progressives de cette maquette.

---

[59] Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », pp. 23-38 in *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 31.
[60] Emmanuël Souchier, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », pp. 137-145 in *Les Cahiers de médiologie*, 1998/2, n°6, p. 138.
[61] *Ibid.*
[62] Gilles de Bure & Chloé Braunstein, *Roger Tallon*, *op. cit.*, pp. 89-90.

2. Dans la maquette graphique, des évolutions successives sans changement radical

Dans les nombreux discours produits par la revue sur elle-même, le graphisme est fréquemment évoqué, avec deux éléments récurrents mis en avant : d'une part, la qualité de celle-ci, associée au prestige de Roger Tallon ; d'autre part, sa stabilité, revendiquée dès le dixième anniversaire de la revue : « Une chose pourtant, en dix ans, a peu changé dans *art press*, c'est sa forme. […] J'ai toujours revendiqué cette permanence comme si la simplicité et la clarté de la mise en page reflétait notre attitude profonde face à l'actualité artistique[63] ». En effet, cet argument d'une maquette pérenne, au fil des années, est régulièrement employé: « Depuis j'en ai vu passer, et disparaître, des revues plus *fun* dans leur présentation, et j'en ai vu des confrères se chercher sans cesse de nouveaux *looks*[64] » ; « J'ai toujours revendiqué cette permanence [même si] on nous a reproché cette mise en page en la jugeant trop systématique [65]». Le même argument revient encore : « Les grandes lignes de cette charte graphique ont peu varié en presque quarante ans[66] ». Jean-Marc Huitorel constate lui aussi cette faible évolution de la maquette graphique : « Chaque fois qu'il y a [eu] une mini-évolution annoncée de la maquette, au bout du compte on s'y retrouve très vite. Enfin, moi je suis vraiment chez moi dans cette maquette. Il y a une vraie identité visuelle, oui. L'ombre de Tallon est toujours là[67] ». Pour Magdalena Recordon, cette constance dans la maquette contribue à l'identité sérieuse et exigeante de la revue :

> « La seule chose dont je suis convaincue, c'est le fait que c'est un principe et que c'est toujours le même. Et ce n'est pas grave. Ça tient dans le temps. Rien que ça, c'est un choix tellement radical que c'est la seule chose qui me dit : […] Ce qui est important, c'est cette radicalité et le contenu[68].

Néanmoins, Catherine Millet insistait plus récemment sur les très nombreux changements qui ont marqué la maquette, donnant au fil des années à la revue un aspect différent. En effet, l'arrivée d'un « petit souffle d'air frais sur les pages d'*art press* » est annoncé dans l'éditorial du n°376, rendu possible du fait que « Depuis ses origines, *art press* dispose d'un système graphique simple et souple, déclinable, une réserve dans laquelle nous pouvons toujours retourner puiser pour l'adapter à de nouveaux besoins[69] ».

[63] Catherine Millet, Éditorial n°64 (novembre 1982) – 10e anniversaire.
[64] Catherine Millet, « Notre ADN », éditorial n°376, mars 2011.
[65] Catherine Millet, sans titre, éditorial n°65 (décembre 1982).
[66] Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, *op. cit.*, p. 45.
[67] Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, le 20 juillet 2019.
[68] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, le 17 septembre 2019.
[69] Catherine Millet, « Notre ADN », éditorial n°376, mars 2011.

Plus récemment, ce sont sur ces multiples changements, souvent infimes mais fréquents, qu'insistait Catherine Millet :

> « Lorsqu'en 2016, le Musée des Arts Décoratifs de Paris consacra une rétrospective à celui qui est considéré comme 'le père du design en France', notre magazine réputé si pointu était régulièrement cité par les journalistes comme comptant parmi ses principales réalisations, entre le célèbre escalier hélicoïdal, le TGV Atlantique, et l'Eurostar. Et la mention était, la plupart du temps, assortie de cette précision 'la revue *art press*, dont la maquette n'a pratiquement pas changé depuis sa création'. En vérité, cette maquette n'a jamais cessé d'évoluer parce que le contenu lui-même l'exigeait, plus riche, plus diversifié que dans les premières années[70] ».

Ainsi remarque-t-elle, comme on l'a vu, dans le récent numéro « graphisme » d'*art press2* que la maquette est bien plus souple qu'on ne pourrait d'abord le penser. Mais souvent, ces modifications sont de nouveau l'occasion de rappeler le respect de l'esprit de départ dans lequel elles s'effectuent : « Ce n'est pas la révolution ! Roger Tallon, l'homme qui a façonné notre outil, disait toujours que les changements de maquette, de logotype, étaient des signes de faiblesse et que nous, nous étions forts. Il devait avoir raison puisqu'*art press* entamera bientôt sa 57e année. Donc, juste un petit coup de neuf [71]». Magdalena Recordon, en revenant sur ces changements de formule, insiste elle aussi sur l'idée qu'aucun changement radical n'a lieu, n'opérant que par de petites modifications : « Il y a plein de petites choses que j'ai changées dans cette maquette par rapport à la maquette dont j'avais hérité. Mais ce sont des choses qu'on ne voit pas[72] ».

Chaque transition et changement de formule correspondent à la disparition, l'apparition ou la transformation de rubriques ou d'importants changements dans le comité de rédaction[73]. Ainsi la revue pense-t-elle son identité visuelle comme étant intrinsèque à sa propre identité ; et chaque changement important dans la maquette entraîne une prise de parole à ce propos, le plus souvent dans l'éditorial[74]. Or, dans son numéro de septembre 2018, la revue changeait à nouveau de « formule », proposant, parallèlement à certaines modifications dans la maquette une refonte des rubriques, et surtout, le départ de sa rédactrice en chef Anaël Pigeat[75]. Entre ces deux positions, le constat est clair : la maquette d'*art press* n'a connu que peu de transformations majeures depuis les débuts de sa publication.

Plutôt que d'avoir opéré, en quelques endroits, des refontes complètes de sa maquette, un changement radical dans son identité visuelle, *art press* a davantage opéré des transitions régulière, mais à chaque fois minimes. La volonté de rester, par la maquette, fidèle aux engagements de départ, est régulièrement évoquée. En résulte aujourd'hui une maquette

---

[70] *Art press 2* n°49, « Art & graphisme », été 2018.

[71] Catherine Millet, « Un petit coup de neuf », éditorial n°458, septembre 2018.

[72] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, le 17 septembre 2019.

[73] En effet les départs (et remplacements) à leur poste de rédactrice en chef de Catherine Millet (1987) et Anaël Pigeat (2018) correspondent à des changements de maquette.

[74] Les éditoriaux ayant pour thème l'évolution de la maquette sont récurrents : n°100 (réorganisation des contenus), n°129 (passage à la couleur) ; n°239 (nouvelle maquette à l'occasion du 30e anniversaire) ; n°436 (hommage à l'héritage de Roger Tallon) ; n°376 (nouvelle maquette à l'occasion du 40e anniversaire).

[75] Celle-ci était arrivée en poste en 2012, au moment des 40 ans de la revue. Elle est désormais – entre autres – responsable du service « Culture » pour *Paris Match*.

toujours proche de la première matrice pensée par Tallon, et pourtant constamment revisitée. Son évolution a été constante et marquée de plusieurs jalons, dont nous proposons un exemple des transitions les plus marquantes – chaque couverture démontrant le passage à une nouvelle formule, à une modification importante de la maquette graphique (voir volume 2, annexe 1).

Constatons que les principales transitions concernent le passage du noir et blanc à la couleur, la disposition de l'illustration sur la page (légendée, encadrée de blanc ou non selon les périodes) et la présentation d'un bandeau supérieur et des informations qu'il contient (choix de la casse de la typographie, formulation des titres et disposition des titres sur la page). Nous savons également que dans ces « périodes » de l'histoire graphique de la revue, les années 1980 constituent un moment d'innovation graphique. En collaboration avec Roger Tallon, les graphistes alors en place (Yanka Neuman, Olivier Liégant et Catherine Repettati en alternance) proposent comme illustrations des compositions de textes, des photomontages, des juxtapositions de plusieurs illustrations, cherchant à créer entre elles des croisements, des associations d'idées, des collisions. Parmi ces collisions, on peut évoquer entre autres celles construites par le croisement des regards de Samuel Beckett et Louis-Ferdinand Céline (n°51, 1981), entre le Pape Jean-Paul II et la peinture abstraite de Jackson Pollock (n°55, 1982), ou encore entre entre l'écrivain Paul Claudel, le sculpteur Carl André et les peintres Sol LeWitt et Louis Cane (n°70, 1983).

De ces quelques transitions de la maquette, la plus importante reste sans doute le passage – tardif comparé au reste de la presse magazine[76] – à la couleur. S'il est ici pertinent de parler de couleur, c'est parce qu'*art press* a maintenu, pendant très longtemps, une publication en noir et blanc exclusivement, comme le faisaient à la même époque d'autres revues comme *Avalanche, + / - , Zero* ou *Robho*, se distinguant précisément des périodiques qui eux, opèrent rapidement une transition vers une publication en couleur (*Kunstforum* à partir de 1981 et *Beaux-arts magazine* qui paraît entièrement en couleur dès sa création en 1983).

Cette absence de couleur – ou plutôt cette présence affirmée des contrastes entre noir et blanc – correspondait initialement à un manque de moyens économiques, mais devient vite un parti-pris, permettant à *art press* de valoriser le texte plus que les images, et ainsi de s'affirmer comme une revue de réflexion esthétique et de critique d'art, plutôt que comme un magazine, qu'on feuillèterait pour le plaisir des yeux. Un tel choix oriente l'approche des lecteurs : *Art press* ne se pense pas, du moins pas au départ, pour être parcouru distraitement ni feuilleté, mais bien lu, examiné, consulté de manière complète. En outre, la contrainte du noir et blanc permet, dans la conception graphique de la revue, de jouer sur les contrastes et les nuances de gris. La revue fait toutefois le choix d'un passage à la couleur, avec d'abord quelques couvertures en bichromie (du n° 116 à 128 – soit d'été 1987 à septembre 1988), puis en quadrichromie. Catherine Millet revient longuement sur ce choix et ses implication dans l'éditorial du n°129 (octobre 1988) « La couleur dans *art press* » :

[76] En effet la couleur est présente dans la presse magazine dès la fin du XIXe siècle, et déjà dans les années 1960, beaucoup de la presse hebdomadaire (*Elle, Paris Match*) paraissent en couleur.

> « C'est avec une certaine satisfaction qu'une équipe rodée, dont beaucoup des membres sont là depuis la création d'*art press*, transforme ses habitudes de travail, en change le rythme. Dans la foulée, nous avons revu la maquette (un peu, il ne s'agit pas non plus de se renier). Cette révision est allée sur le sens d'un éclaircissement typographique. Finis les forts contrastes de valeurs auxquels obligeaient le parti-pris du noir et blanc. La couleur dans *art press* n'est pas un maquillage, c'est un petit coup de chiffon sur la lunette pour préciser encore la vision[77] ».

Ce « coup de chiffon » en conclusion de l'éditorial est l'occasion pour *art press* d'affirmer à nouveau son identité, et sa manière d'exister visuellement comme objet à part entière. Il ne s'agit pas seulement de « faire voir » l'art, mais bien de le donner à voir d'une manière déjà pensée, construite et réfléchie. Dès lors que le magazine est capable de ce mouvement rétrospectif sur lui-même (ses choix graphiques et éditoriaux rendus visibles et signifiants au lecteur) il convient d'y voir une volonté pour la rédaction de se construire dans une interaction constante avec le lectorat, un renouvellement de son contrat de lecture et une vision dynamique de la critique d'art. Une fois cette transition opérée, la couleur dans le magazine sera de plus en plus présente[78] ; son usage permet à la rédaction de reconsidérer les rapports entre textes et images, d'exprimer sa « vision » de l'art et de se présenter au lecteur d'une nouvelle manière. Passer à la couleur a permis d'affirmer une position renouvelée vis-à-vis de l'art et des façons d'en parler ; c'est Catherine Francblin qui insiste sur ce point : « L'adoption de la couleur par *art press* exprime aussi une certaine transformation de son rapport au temps [79]».

Cette *re-présentation* que permet l'introduction de la couleur conduit donc *art press* à redynamiser sa présence dans le champ éditorial. Le choix de la couleur ou du noir et blanc est de la part du comité de rédaction un choix fort pour son identité. Partant de l'observation de cette évolution de la maquette, tentons désormais de pousser plus avant cette interrogation sur l'énonciation éditoriale d'*art press*, telle qu'elle s'exprime dans ses différents éléments péritextuels, péritextes qui peuvent tour à tour trouver différentes désignations : *parergon, seuils, marges* . Ces différents termes désignent un même concept : tout ce par quoi le graphisme, l'agencement des textes et des images viennent donner du sens à l'objet éditorial et nous permettre de l'identifier comme un périodique à la fois alternatif et accessible, proposant pour thème central l'art contemporain, appréhendé par une variété de points de vue.

B. Des péritextes qui indiquent une volonté de se jouer des codes éditoriaux

À propos de certains titres de presse datant déjà du début du siècle, comme *La Revue illustrée de tous les sports,* Gilles Feyel remarque : « Même si elles refusent encore de le dire expressément, toutes ces 'revues' savent bien qu'elles sont des magazines, voire des magazines de luxe. Elles refusent tout combat idéologique trop affirmé, quel qu'il soit, pour privilégier l'esthétique de la

[77] Éditorial n°129 (octobre 1998), Catherine Millet, « La couleur dans *art press* ».
[78] À partir de 1988, 20% de la pagination se fait en quadrichromie, alors même que les tirages passent en l'espace d'un an de 13 à 16.000 exemplaires.
[79] Catherine Francblin, « Du noir et blanc à la couleur », *op. cit.*

mise en page et de l'illustration. On se veut revue, mais on est en fait magazine, qui se veut 'moderne'[80] ». Plus récemment, cette confusion des genres se poursuit. En effet, se sont multipliés ces dernières années des périodiques jouant volontairement des frontières entre les catégories éditoriales, au point de faire naître le néologisme du *mook*. Contraction de « magazine » et « book », ce terme désigne des publications hybrides, dont le rythme de publication, le format souvent volumineux, le prix et le fonctionnement éditorial le rapproche de la revue ou du livre, mais la place laissée à l'illustration et l'angle souvent grand public adopté penche davantage du côté du magazine. *La Revue dessinée, XXI, Soap, Schnok,* ou *France Culture papier* sont quelques exemples de *mook* aujourd'hui publiés en France. La confusion entre magazine, revue et livre peut être conceptualisée, tant du point de vue de l'auteur (le journaliste lui-même ayant une position professionnelle caractérisée par un certain flou[81]), que du lecteur – et de l'objet éditorial lui-même. Pour théoriser cette hybridité, il nous faut nous appuyer sur une théorie des péritextes.

1. L'analyse des péritextes : cadrage théorique

C'est à Emmanuel Kant que Jacques Derrida emprunte le terme de *parergon* dans son ouvrage *La Vérité en peinture*, pour désigner les « ornements », tous les suppléments à l'œuvre qui viennent la délimiter, la border, la cadrer :

> « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligés d'accueillir au bord, à bord[82] ».

Le *parergon* est donc un élément qui, bien qu'étant extérieur à l'œuvre d'art, la détermine et lui apporte du sens. Les *parergon* sur lesquels J. Derrida insiste sont en particulier, pour les tableaux, le cadre et les cartouches. Il s'attache à montrer ce « manque » dans la représentation que le *parergon* viendrait combler. De ce postulat du *supplément* venant donner un sens additionnel à l'œuvre découlent plusieurs théories, notamment textuelle chez Gérard Genette. Dans son ouvrage *Seuils*, ce dernier analyse les différents éléments plus spécifiquement inhérents au livre : le nom de l'auteur, le titre (son étude porte en particulier sur les titres de roman), le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les intertitres, les notes de bas de page[83], mais aussi tout ce qui relève du « péritexte éditorial » (format, couverture, page de titre, composition, tirage), – ce qui nous intéressera particulièrement ici. Ces différents éléments

[80] Gilles Feyel, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », pp. 21-51 in *Réseaux,* n°105, 2001/1, p. 29.
[81] Voir à ce sujet Denis Ruellan, *Le Journalisme ou le professionnalisme du flou* [1997], Paris, Grenoble, PUG, 2007.
[82] Jacques Derrida, *La Vérité en peinture* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010, p. 63.
[83] Il évoque également la typographie, mais seulement dans certain cas. Or, celle-ci est pour nous signifiante de manière systématique, nous le verrons.

considérés ensemble constituent ce que G. Genette nomme « paratextes ». S'ils peuvent d'abord sembler superfétatoires, inutiles à une analyse de fond, justement de par leur statut périphérique (littéralement et visuellement), ils sont pourtant essentiels en cela qu'ils donnent le texte à exister d'une manière bien spécifique au lecteur. Ils créent un contexte de lecture, une mise en situation qui informe sur les conditions de production et de diffusion dudit « texte », texte qui ne saurait exister ni apparaître au lecteur sans eux. Dominique Maingueneau insiste sur l'importance de ces péritextes, qui concourent à rendre présent au lecteur l'autorité de celui qui parle et à placer la lecture dans un cadre de communication spécifique :

> « Des phénomènes comme le titre, l'épigraphe, la dédicace, la préface, la postface, les illustrations, mais aussi le format, la couverture..., le statut des ouvrages de philosophie dans l'édition, contribuent à définir le cadre pragmatique des œuvres dans des institutions de communication historiquement déterminées[84] ».

Le paratexte permet de comprendre que tout texte non seulement n'existe jamais pour lui même et en lui-même (puisqu'il est écrit, il est aussi le fruit de choix typographique, de mise en page, de composition, d'un tirage, d'un brochage, d'une impression spécifique), mais surtout n'est jamais le fruit d'une personne unique. Si le texte parvient au lecteur, c'est bien sûr du fait des auteurs en premier chef, mais avant d'être diffusé, il va également être *travaillé* par de multiples acteurs : éditeur, secrétaire de rédaction, typographe, graphiste, imprimeur, relieur. Ces éléments sont hétéroclites, souligne Gérard Genette : « Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme[85] ». Ce sont précisément ces « seuils du texte littéraire » qui contextualisent le texte et le donnent à lire dans un ensemble éditorial vaste pour le faire exister dans un espace social et culturel que nous allons tenter de déterminer. Nous nous saisirons en particulier des éléments étudiés par G. Genette, qu'il détaille dans la première partie de son ouvrage, et que l'on peut aisément « déplacer » vers le magazine.

Si l'approche de Gérard Genette nous est très utile pour envisager la matérialité d'*art press*, son étude concerne en priorité le *livre*, et n'est donc pas entièrement adaptée au périodique. C'est pourquoi nous complétons notre analyse des paratextes d'*art press* par le plus récent ouvrage de Chris Foges dans *Magazine Design*[86], qui lui s'intéresse uniquement à ces éléments dans un souci de proposer une grille d'analyse pour le graphisme de magazine. L'ouvrage se divise en une série de courts chapitres parmi lesquels « *packaging* », « *format* », « *navigation* », « *structure* », « *images* », « *systems* », « *webzines* ». À l'aide d'entretiens et de nombreux exemples illustrés, C. Foges tente de cerner le paradoxe graphique inhérent à tout magazine : « Le magazine doit être attrayant pour le lecteur au niveau esthétique, tout en restant lisible ; la maquette graphique doit être assez souple pour gérer contenus très variés, et en même temps être assez distinctive pour qu'on puisse l'identifier comme faisant partie d'un titre en

[84] Dominique Maingueneau, « L'énonciation philosophique comme institution discursive », pp. 40-63 in *Langages* n°117, 1995, p. 51.
[85] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1987, p. 8.
[86] Chris Foges, *Magazine Design*, Rotovision, coll. « Pro-Graphic », Crans-Près-Céligny, Suisse, 1999.

particulier[87] ». Ces péritextes méritent donc d'être envisagés de manière élargie, prenant en compte d'autres éléments comme les rubriques, le prix ou le tirage des exemplaires. A. Wrona et A. Lévrier montrent ainsi que pour pouvoir appréhender ce qu'ils désignent comme la « matière » du journal, il est nécessaire de prendre en compte des facteurs plus extérieurs au texte périodique, car ces éléments concourent à former un système de contraintes auxquelles l'esprit du journal doit se soumettre[88]. Nous les suivrons donc pour considérer que la matérialité du périodique constitue un enjeu communicationnel[89]. De plus, les seuils viennent aussi littéralement que métaphoriquement *border* le discours du périodique et partant lui donner un cadre énonciatif. Il faut donc aussi les appréhender à partir des outils de la sémiotique.

Dans son ouvrage *Images en texte, images du texte,* Annette Beguin-Verbrugge fait correspondre à ces seuils la notion de « bords » en partant du postulat que le texte peut aussi exister par ces marges, par les éléments qui viennent le délimiter, le « cadrer »[90]. Elle mobilise la pensée de Michel Foucault afin de démontrer que tout acte de sélection, d'assemblage ou de collage peut faire autorité. Sa conceptualisation du bord, de la marge comme acte de (re)cadrage n'est pas sans lien avec la tradition, dans l'histoire de l'art, du tableau dans le tableau et des différentes études qui se sont attachées à déconstruire les opérations de réflexivité et de mise en abyme dans l'œuvre d'art, à commencer par les ouvrages de Victor Stoichita *L'Instauration du Tableau* et d'André Chastel *Le Tableau dans le tableau*[91]. Ces derniers insistent respectivement sur les différents dispositifs qui permettent à l'image d'acquérir un statut autoréflexif, d'être la monstration de sa propre existence. Or, ces dispositifs pensés pour le tableau méritent d'être élargis pour penser la réflexivité dans une image médiatique – telle une couverture de magazine. Ils constituent ce que Maria Giulia Dondero nomme des « actions de focalisation », qui conduisent à une « énonciation énoncée[92] ».

Cette énonciation énoncée prend notamment sens dans *art press* par la production de cadres en couvertures. En effet dans plusieurs versions de la maquette, les illustrations en couvertures ne sont pas présentées en pleine page, mais sont entourées de marges, voire pendant certaines périodes d'un cadre – formé par un épais liseré noir ou gris. En outre, les œuvres elles-mêmes sont souvent *recadrées*, c'est-à-dire qu'il ne s'agit souvent que d'un détail de l'œuvre, la prise de vue proposée ne correspondant pas à l'original. En recadrant de la sorte, *art press* rend apparente son activité de sélection, d'éditorialisation, et aussi de cadrage théorique que

[87] *Ibid.*, p. 11. Citation originale : « The magazine must appeal to readers on an aesthetic level, but must be readable; the design framework should be flexible enough to cope with content of all sorts, yet distinctive enough to be identifiable as the property of particular title » — Notre traduction.
[88] Alexis Lévrier & Adeline Wrona, « Préface », pp. 7-20 in Alexis Lévrier & Adeline Wrona (dirs.), *Matière et esprit du journal. Du Mercure Galant à Twitter*, Paris, PUPS, 2013, p. 9.
[89] *Ibid.*, p. 12 et suivantes.
[90] Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite,* Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion « Information-communication », 2006.
[91] André Chastel, *Le Tableau dans le tableau* [1978], Paris, Flammarion, coll. « DL», 2012 ; Victor Stoïchita, *Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
[92] Maria Giulia Dondero, « L'énonciation énoncée » pp. 241-258 in Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore (dirs.), *L'Énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert Lucas, 2016.

la critique d'art permet. Ce « cadrage » est à la fois littéral et métaphorique et relève d'une opération d'énonciation comme le montre Anne Beyaert-Geslin :

> « Si les lignes de la composition sont déduites du bord selon une logique centrifuge, le cadre renforce aussi la clôture du tableau, ce qui corrobore la démarcation instauratrice de l'énoncé. Ce double rapport entre le dedans et le dehors se retrouve dans le principe derridien du *parergon*. […] Le tableau se donne donc comme une totalité en raison de 'l'arrêt' du cadre qui corrobore la coupure du champ du regard [93] ».

De la même manière ici, les liserés viennent « cadrer » l'œuvre sur la couverture et l'insérer dans une situation de communication spécifique, celle du discours que la revue porte sur cette œuvre. Avec les multiples responsables, les producteurs du document construisent un regard sur le monde dans un acte de communication et « cet acte producteur relève d'une appropriation qui engage la responsabilité intellectuelle de ceux qui l'effectuent devant la société[94] ». Langage et image coexistent dans cette unité sémiotique, dont les bords (de la page, mais aussi des rubriques) constituent un dispositif organisateur. Annette Beguin-Verbrugge prend d'ailleurs soin de distinguer et de rendre spécifiques les bords, les bordures, les marges. S'il est nécessaire d'analyser la maquette graphique, c'est parce que celle-ci est la réalisation d'un processus de médiatisation, qui prend acte dans les articulations texte/image. Cette médiatisation « se réalise en partie dans la maquette, matrice graphique qui organise les inscriptions, interface proposé au lecteur et dispositif aux règle déterminées par le jeu des échanges discursifs dans un contexte culturel. L'observer, c'est questionner à la fois le caractère 'corporel' de la communication engagée et le caractère social de cet appareil[95] ». Dans le souci d'expliciter l'énonciation éditoriale que propose *art press*, nous allons étudier ses éléments paratextuels et les manières dont ils *informent* l'identité du périodique.

2. Le périodique comme magazine

Parmi les critères de distinction les plus empiriques entre la revue et le magazine sont le rythme de publication (hebdomadaire pour le magazine, mensuel ou moins pour la revue[96]), l'ampleur de diffusion, les points de vente (en kiosque pour un magazine, en librairie, voire librairie spécialisée pour la revue). De ce point de vue, *art press* s'identifie donc sans ambiguïtés au genre magazine.

---

[93] Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, coll. « formes sémiotiques », 2012, p. 37.
[94] Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte op. cit.*, p. 19.
[95] *Ibid.*, p. 32.
[96] En effet de nombreuses revues ont des rythmes de publication encore plus espacé : parfois mensuel (*La Revue des deux mondes*), trimestriel (*La Gazette des archives*), souvent semestriel pour les revues universitaires (par exemple *Communications & langage, Marges*), annuel (*Transfuge*), ou irrégulomadaire (comme la bien nommée revue *Irrégulomadaire*). Mais le magazine, lui, est le plus souvent hebdomadaire. Bien que de nombreux autres magazines artistiques soient aussi mensuels (*Connaissance des art*s, *Beaux-Arts Magazine*, *L'Œil*).

Le magazine trouve depuis son apparition[97] une définition restée relativement stable au croisement de plusieurs caractéristiques qui se construisent principalement en négation de celles attribuées au journal quotidien : une publication moins fréquente, une mise en page plus soignée, une place plus importante accordée au visuel, un contenu davantage spécialisé, adressé à une catégorie particulière de public. Mais ces quelques critères demeurent superficiels et ne permettent pas une définition suffisamment précise. Cette difficulté de définition s'explique en partie par le fait que peu d'ouvrages ont été exclusivement consacrés à la presse magazine : citons trois ouvrages décisifs, le numéro de la revue *Réseaux* « La presse magazine [98]» paru en 1995 ; l'ouvrage de Jean-Marie Charon du même titre[99] (1999 pour la première édition), et le plus récent *Manuel d'analyse de la presse magazine*[100] (2018) sous la direction de Claire Blandin.

Jean-Marie Charon remarque qu'eu égard à la quantité et la variété des titres parus, deux définitions sont possibles, l'une idéologique, et l'autre empirique : « Vecteurs de divertissement, les magazines diffusent des discours, des représentations, des idées[101] » ; et peut être considéré comme magazine « toute publication périodique, s'adressant au grand public, respectant un ratio entre contenu éditorial et publicité, donnant la primeur à l'éditorial, illustrée et imprimée sur un papier de qualité, vendue en kiosque ou par abonnement [102]». Pour appuyer cette hypothèse, J-M. Charon propose cinq critères de définition : la périodicité (moins fréquente que le journal, plus rapprochée que la revue), la matérialité de l'objet (papier de meilleure qualité que pour un journal quotidien, soin de la mise en page), le rôle qu'y joue l'image (la photographie en premier lieu), la construction d'un propos spécialisé (qui s'adresse donc à une catégorie particulière de public) et le potentiel à s'internationaliser[103].

Dans le *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Claire Blandin renouvelle cette définition en insistant sur la variété et la diversité des titres que le terme permet de rassembler, le principal élément de définition étant alors *«* le fait que [la presse magazine] s'adresse au grand public, et se développe dans des domaines variés [104]». Jamil Dakhlia poursuit cet effort en reprenant les caractéristiques élaborées par Jean-Marie Charon susmentionnées et propose deux grandes catégories (propriétés de l'objet, propriétés du lecteur), au sein desquelles sont mises en avant : l'iconophilie, une déconnexion de l'actualité (vis-à-vis de la presse quotidienne), une vocation grand public et l'élaboration d'un contrat de lecture engageant une segmentation et une valorisation au sein de groupes précis. En résulte la définition suivante : « importance du visuel, relative déconnexion de l'actualité, et accessibilité : ces trois caractéristiques primordiales de

[97] Celle-ci date de la fin du XVIIIe. C'est en 1731 qu'apparaît le *Gentleman's Magazine*, fondé par Édouard Cave, qui connaîtra le succès rapidement au point de motiver la création de périodiques concurrents : le *London Magazine* en 1732, l'*European Magazine* en 1783. En France, c'est en 1831 que le premier titre de cette nature apparaît avec *Le Journal des connaissances utiles*, peu de temps avant que n'apparaisse *L'Illustration* (1841).
[98] *Réseaux* n°105 « La Presse magazine », 2001/1.
[99] Jean-Marie Charon, *La Presse magazine* [1999], Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008.
[100] Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, coll. « I-com », 2018.
[101] Jean-Marie Charon, « Présentation », pp. 9-16 in *Réseaux* n°105, *op. cit*., p. 11.
[102] Jean-Marie Charon « La presse magazine, un média à part entière ? », pp. 53-78 in *Réseaux*, *op.cit*, n°, p. 56.
[103] Jean-Marie Charon, *La Presse magazine*, *op. cit*.
[104] Claire Blandin, « Jalons pour une histoire de la presse magazine», *op. cit*, p. 18.

l'objet magazine jouent un rôle central dans l'organisation et le développement du marché économique correspondant [105]».

Face à ces différents critères de définition, il est aisé d'assimiler *art press* au magazine : sa périodicité est espacée (mensuelle, et non pas quotidienne) ; la place accordée au visuel y est importante – nous y reviendrons, et sa qualité papier correspond à celle décrite par J-M. Charon. *Art press* s'adresse à un segment de public bien particulier, par sa thématique clairement identifiée : l'art contemporain. Enfin, son ambition d'internationalisation est claire du fait de sa parution en bilingue[106] et de son accessibilité dans les kiosques. Plusieurs péritextes informent en effet d'abord l'identité d'*art press* comme un magazine, à commencer par la qualité de son papier. *Art press* utilise aujourd'hui un papier dit « couché-brillant » soit la qualité de papier magazine hâtivement qualifiée de « papier glacé » en référence au terme anglo-saxon équivalent de *glossy paper*. Cette qualité de papier, souvent employée dans la presse magazine, est la plus adaptée à la publication d'images en couleur. *Art press* n'utilise ce papier que depuis son passage à la couleur, utilisant auparavant des qualités inférieures de papier, de grammage 90 dg demi-mat pour les pages intérieures, et sur la couverture, CB 300 dg.

Son code barre nous informe car le prix permet également de situer le périodique comme un magazine. Les codes barres n'apparaissent en couverture d'*art press* qu'à partir du n°110 (1987) et depuis sont positionnés de manière variable dans le coin inférieur droite ou gauche de la couverture (en format horizontal, et plus récemment, vertical). Ce code barre est surtout intéressant en ce qu'il nous renseigne sur le prix du numéro, et des lieux de vente de celui-ci. Nous indiquons en annexes (volume 2, annexe 27) sur une courbe l'évolution du prix d'*art press* (en euro contant), ainsi que sa comparaison au prix d'autres périodiques artistiques. Ce prix est aujourd'hui stable (moins d'1€ d'augmentation depuis 2002[107]) et se situe dans la moyenne des prix pour un magazine artistique (9€ pour *L'œil,* 7,30€ pour *Connaissance des arts,* 7,50€ pour *Mouvement*) mais largement inférieur au prix de magazines internationaux (*Frieze, Frog, Artforum, Mousse Magazine*), ou de revues françaises au rythme de publication plus espacé comme *Marges* ou *Les Cahiers du MNAM*.

L'examen du code barre nous apprend également qu'*art press* est disponible dans des points de vente à l'international (en Europe et en Amérique du Nord notamment). D'autres péritextes nous informent dans le même sens, comme la présence de macarons sur certaines couvertures. De forme ronde et dentelée, de couleur vive, ces sortes de « gommettes », qui imitent des *stickers* ont pour fonction d'accrocher l'œil du lecteur et d'indiquer la présence d'un dossier spécial, d'un supplément. Le recours à un tel procédé, employé également entre autres par *Mouvement* et *Beaux-arts*, met l'accent sur l'actualité de la publication et valorise son effort à traiter des événements récents.

---

[105] Jamil Dakhlia, « Propriétés et fonctions de la presse magazine », pp. 51-65 in C. Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, *op. cit.,* p. 57.
[106] Publication en bilingue français-anglais à partir de 1992.
[107] Ce prix était en effet de 6,10€ en janvier 2002, et est aujourd'hui de 6,90€ en novembre 2018.

Insistons également sur le format. Gérard Genette note que le format désigne à la fois la manière dont une feuille de papier est pliée pour aboutir aux feuillets et la dimension de la feuille initiale elle-même. Dans l'histoire de l'édition, les grands livres étaient à l'âge classique réservés aux œuvres sérieuses (c'est-à-dire, précise G. Genette, religieuses ou philosophiques, à quelques exceptions près). Au XIXe siècle, les grands volumes se font plus rares, mais les distinctions de format persistent : les in-12 restent majoritairement adoptés pour les éditions bon marché de la littérature populaire.

De ces premières hiérarchies, la presse magazine contemporaine comme le monde de l'édition est héritière : plus le format est petit, moins les images imprimées seront lisibles. Dès ses premières années, *art press* utilise comme mode de reliure le brochage avec un dos carré collé. Dès la transition d'*art press* vers *art press international* en 1976, la revue change de format en même temps que de titre (et de société éditrice), passant d'un 25x32 cm à un format différent : 30x23 cm. À compter du n°34 (en 1980), ce format se réduit encore, pour atteindre 28,5x22 cm (format toujours en vigueur aujourd'hui), se rapprochant alors encore davantage du format canonique A4 (21x29,7). C'est – à quelques centimètres près – le même format utilisé par la plupart des magazines hebdomadaires. Beaucoup de périodiques artistiques font le même choix (si l'on pense par exemple à *Zerodeux, Beaux-arts magazine, Connaissance des arts,* ou *L'Œil*. Pour Chris Foges, ce recours fréquent au format proche de l'A4 s'explique par ses nombreux avantages : il est assez grand pour avoir assez de texte et d'images sur la page, permet une prise en main agréable et reste assez petit pour permettre une lecture confortable et aérée.

Nous avons tenté de rendre compte des formats adoptés par différents périodiques artistiques (voir volume 2, annexe 28). Ce graphique nous permet de voir que si un grand nombre de périodiques adoptent, pour des raisons de praticité et de confort de lecture, un format proche de celui d'une feuille A4 (21x29,7cm), certains en revanche choisissent de se distinguer par un format plus original et distinctif, jouant des frontières entre différents objets éditoriaux : un plus petit format rapproche du livre de poche, un plus grand format du catalogue artistique. *Mousse Magazine* est à ce jour parmi les plus grands formats à être publiés et *Critique d'art* le plus petit. Entre ces deux formats, on en trouve de nombreux autres (bien que privilégiant toujours un sens de lecture classique). Plusieurs titres artistiques font des choix de format originaux, par un format dépliable comme un quotidien (*Le Journal des arts, The Art Newspaper France*), par le grand format (*Mousse Magazine*), le petit format carré (*Avalanche* dans les années 1970 ou plus récemment *Dada – Première revue d'art pour enfant* et *Octopus Notes*), le grand format carré (*Artforum*), et même rond (*Rotations*[108]), voire sous la forme d'une boîte-surprise pour l'éphémère *Aspen* (1965-1971)[109].

[108] À notre connaissance, un des seuls exemples d'impression qui viendrait rompre avec la rectitude de la page, élément sans doute le plus systématique dans l'imprimerie depuis l'apparition du codex.

[109] Créé en 1965 par Phyllis Johnson, *Aspen* était un magazine qui se présentait sous forme de boîtes déclinant plusieurs supports éditoriaux : outre le format du *magazine* classique, on pouvait aussi trouver des flyers, des bobines de film ou de son, des cartes postales, des affiches.

En outre, c'est la pagination morcelée qui indique au lecteur qu'il a dans les mains un magazine. En effet, une étude détaillée de la numérotation laisse deviner des systèmes variables au fil des années, qui eux-mêmes sont les indicateurs de différentes organisations internes, différents rythmes de lecture proposés. On peut ainsi constater que dans certaines maquettes de la revue, la numérotation est double (chiffres arabes et romains), tantôt pour distinguer les articles francophones et anglophones (en particulier dans les premières années en bilingue), tantôt pour signifier au lecteur la présence de différentes rubriques et sections dans le journal. Ces systèmes de pagination, de démarcation, et de construction d'un suivi de lecture par la présence de flèches qui éditorialisent le contenu sont autant d'indices qu'*art press* se construit pour être lu en entier, mais de manière non-linéaire.

S'il est un seuil que ni G. Genette ni C. Foges n'abordent, c'est celui des artifices qui viennent amorcer ou clôturer un article et permettent alors de le délimiter, de le « dé-finir », nous dit A. Beguin-Verbrugge. Ces débuts et fins de texte (chapeau en italique au début, petit carré en fin) sont plus importants qu'il n'y semble au premier abord : « L'exorde introduit dans le texte et permet de capter sa bienveillance, de le préparer à recevoir l'information. La péroraison l'aide à sortir du texte et le rend au monde[110] ». Ce jeu sur la typographie permet aussi une inscription du texte dans la dimension spatiale qu'est la page du magazine.

Néanmoins, plusieurs éléments nous empêchent de considérer qu'*art press* est *seulement* un magazine. En effet, il est accessible en kiosque, mais aussi dans un grand nombre de librairies spécialisées, voisinant sur les étalages avec des revues ; son tirage (aujourd'hui 40·000 exemplaires) est plus restreint que d'autres titres de presse de même périodicité et de thématique comparable (*Beaux-arts Magazine* tire à 64·000 exemplaires, *Philosophie Magazine* à 46·000 exemplaires[111]). En outre, l'exigence de ses contenus, sa ligne éditoriale pointue et les interventions régulières d'intellectuels – qui interviennent parallèlement dans d'autres organes de presse clairement identifiés comme des revues – viennent encore complexifier cette définition.

3. Le périodique comme revue

a. Des textes denses pour « prendre le temps de lire [112]»

Si l'on se réfère au *Lexique d'information-communication* de Francis Balle, on y lit que les revues « sont destinées à être conservées en bibliothèque », et que leur contenu « essai, culturel, etc, les destinent à un public cultivé[113] ». De plus, si l'on s'en tient aux normes de l'AFNOR (Association Française de Normalisation), la revue est « une publication en série, dotée d'un titre unique, dont les livraisons, généralement composées de plusieurs articles répertoriées dans un

[110] Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte , op. cit.,* p. 21.
[111] Chiffres ACPM (Alliance pour les chiffres de la presse et des médias) 2018.
[112] Catherine Millet, « Prendre le temps de lire », éditorial n°401 (juin 2013).
[113] Francis Balle, *Lexique d'information-communication,* Paris, Dalloz, 2006.

sommaire, se succèdent chronologiquement à intervalles plus ou moins réguliers [114]». De ce point de vue, nul doute qu'*art press* soit une revue : on peut en consulter l'intégralité des numéros dans un grand nombre de bibliothèques[115] ; il est fréquent d'y trouver des textes littéraires, notamment sous la forme de « bonnes feuilles[116] » et ses contributeurs sont davantage universitaires que journalistes[117]. Olivier Corpet insiste sur ce dernier aspect dont la *NRF* (*Nouvelle Revue Française*) serait le *parangon* : « On peut parler d'un âge d'or des revues à partir du moment où la forme revue devient un élément central du débat intellectuel, du monde de la création, et où la forme revue excelle par rapport aux autres formes de diffusion des idées – le livre et les journaux[118] ». Ainsi la revue se rapproche-t-elle davantage du livre que du journal. Son tirage comme sa périodicité sont souvent plus réduits et son modèle économique plus restreint.

Robert Boure ajoute à ces quelques éléments de définition une tentative de caractérisation plus générale concernant les revues de sciences humaines et sociales. Ce dernier consacre son article aux revues de SHS qu'il caractérise comme « scientifiques[119] ». Bien qu'*art press* ne soit nullement une revue « scientifique » au sens où l'entend Robert Boure, elle figure néanmoins dans la liste des publications considérées comme qualifiante pour les 18e et 22e sections du CNU[120]. Plusieurs définitions de la revue sont possibles selon que l'on adopte une focale plus ou moins large. Une revue peut ainsi être « un ensemble d'articles scientifiques rassemblés dans un support périodique au projet éditorial plus ou moins clair[121] », mais aussi une publication correspondant aux critères suivant : « Comité de rédaction et de lecture prestigieux, institution porteuse incontournable, qualité des articles reflétant une impitoyable sélection, articles fréquemment cités par les autres revues et les ouvrages car au cœur des grands débats de la discipline […][122] ».

---

[114] Normes AFNOR 1987 — citées par Robert Boure, « Sociologie des revues de sciences sociales et humaines », pp. 91-105 in *Réseaux*, vol. 11, n°58, 1993, p. 95. Nous soulignons toutefois que cette définition, datant de plus de 30 ans, ne saurait rester entièrement valable à ce jour.

[115] Notre recherche que la base de donnée « Sudoc Abes » nous a indiqué qu'*art press* était accessible (au moins partiellement) dans 258 bibliothèques universitaires.

[116] Ces textes apparaissent notamment sous la formes éditoriales des « bonnes feuilles » : celles par exemple de Jacques Lacan (n°12, été 1974), James Joyce (n°62, septembre 1982), Carl Th. Dreyer (n°75, novembre 1983) ou encore Louis Calaferte (n°117, septembre 1987).

[117] Le statut des contributeurs d'*art press* est complexe à caractériser tant leur nombre impose une grande variété de profil professionnel, et de statut au sein de la revue (pigiste, chroniqueur, contributeur régulier, membre du comité de rédaction). Cependant, une large majorité d'entre eux correspondent à l'appellation — précisément floue — de 'critique d'art', profession dont Valérie Chartrain et Pierre François qu'elle se caractérisait par une quasi-absence de rémunération dédiée et un impératif de multiplication des activités. Cf. Valérie Chartrain & Pierre François, « Les critiques d'art contemporain. Petit monde éditorial et économie de la gratuité », pp. 3-42 in *Histoire et mesure,* XXIV, 2009.

[118] Olivier Corpet, Thomas Franck et Caroline Glorie, « La revue comme discours d'intervention », in *Cahiers du GRM*, [en ligne], 12/2017 ; consulté le 11 janvier 2018. URL http://journals.openedtion.org/grm/1055

[119] Cette dénomination semble renvoyer d'une part à l'ancrage universitaire du comité de rédaction, et d'autre part du fonctionnement des comités de lecture en double-aveugle.

[120] *Art press* apparaît en effet dans cette liste, au même titre que des titres proches comme *artforum* ou *Esse (Art+opinions*) : http://www.espacessansqualites.net/?p=412

[121] Robert Boure, « Sociologie des revues de sciences sociales et humaines », pp. 91-105 in *Réseaux*, vol. 11, n°58, 1993, p. 94.

[122] *Ibid.*, p. 103.

R. Boure précise également que la revue se distingue du magazine sur trois niveaux : au niveau des fonctions (les revues rejettent la fonction de vulgarisation et de divertissement) ; au niveau de la professionnalisation (son comité de rédaction et ses auteurs ne sont pas journalistes mais chercheurs professionnels) ; au niveau des conditions économiques et de circulation (la revue relève souvent d'institution (péri)universitaire, d'éditeurs commerciaux, au noyau dur de l'édition scientifique). Dernier point de confusion : la proximité de la revue avec le livre. De nombreuses revues sont éditées par des maisons d'éditions (Les Presses du réel pour *Documents sur l'art* et *Palais*, Gallimard pour *L'Infini* ou Le Seuil pour *Communications* notamment). *Art press* n'est pas édité par une maison d'édition extérieure, mais existe comme maison d'édition, ayant édité par le passé plusieurs monographies d'artistes, et plus récemment la collection « Les grands entretiens d'*art press* » en collaboration avec l'IMEC.

b. Des articles longs pour une exigence affirmée

Une nouvelle étude de la pagination d'*art press* nous permet en outre de quantifier la longueur des articles. Les normes des articles d'*art press* restent assez stables au fil des années : environ 12 000 signes pour un « dossier » ou une « interview », 6 000 pour les rubriques « Événement » ou les chroniques (comme « La photographie[123] »), 2 000 pour les comptes-rendus de livres ou d'expositions. Ce volume pouvant être illustré et doublé de la traduction en anglais, certains dossiers peuvent occuper jusqu'à cinq doubles-pages, ce qui représente un volume bien plus important que pour un magazine tel qu'on en trouve le plus souvent en kiosque, mais inférieur aux revues universitaires qui privilégient des formats de 30 à 40 000 signes.

À l'aune de ces quelques éléments de définition, on constate donc qu'*art press* balance entre les registres éditoriaux. Si ses illustrations et certaines rubriques témoignent d'une volonté d'ouverture à un large public, son ton, son vocabulaire et la longueur de ses articles témoignent néanmoins d'une volonté d'être pointu ; son comité de rédaction se rapproche de celui d'une revue (bien que son fonctionnement ne soit nullement celui d'un examen des textes en double-aveugle) et pourtant sa diffusion (tirage et accessibilité à l'international), son mode de financement (publicités et abonnement) correspondent davantage à celui d'un magazine. Considérant ces critères empiriques que sont la périodicité, le fonctionnement économique ou éditorial, il apparaît qu'*art press* est en tout point hybride entre la revue et le magazine.

Afin de trouver un critère de partage et d'identification d'*art press*, c'est encore la notion d'*actualité* qui se révèle fertile. En effet, J.-M. Charon et J. Dakhlia remarquent que le rapport du périodique à *l'actualité* est déterminante de son identité : il peut y avoir une adhésion à l'actualité, mais de manière plus souple que le journal quotidien). *Art press* se saisit justement l'actualité d'une manière ambiguë. Nous sommes encouragée dans la nécessité d'insister sur ce point par E . Stead & H. Védrine, qui en font un aspect essentiel dans leur distinction entre journal, magazine, revue et livre : *«* Le journal est quotidien et lié à l'actualité ; le magazine, en prise aussi

[123] Rubrique tenue successivement par Régis Durand (jusqu'au n°186), Dominique Baqué et Étienne Hatt.

sur l'actualité, prend un rythme plus espacé ; la revue enfin épouse ce même tempo mais renonce au contingent au profit d'une perspective générale, d'une opinion, d'un crédo qui en font souvent une tribune[124] ». Si son sujet, l'art contemporain, impose à *art press* de publier fréquemment des articles correspondant à l'agenda artistique (le Festival d'automne, la FIAC, les Biennales de Venise ou de Lyon rythment les numéros tout au long de l'année), le périodique publie en même temps de nombreux articles de réflexions théoriques indépendants de toute actualité, se voulant précisément déconnectés de la dimension urgente de l'agenda médiatique. En outre, *art press* propose depuis ses débuts des publications parallèles, d'abord irrégulomadaires sous les titres *Art press spécial*, puis *art press hors-série*, et trimestrielles de 2005 à 2019 sous le titre *art press2*, où chaque numéro offre un éclairage pluridisciplinaire sur une thématique spécifique. Figuraient parmi les derniers dossiers « Les écoles d'art » (n°22, 2011) ; « la création à plusieurs » (n°40, 2016) ou encore « Art et graphisme » (n°49, 2018)[125]. Toutefois, ces quelques exemples ne nous permettent pas d'affirmer qu'*art press* soit détaché de toute actualité, mais plutôt nous invite à considérer le périodique comme tributaire du *contemporain* plutôt que de l'*actuel*. Dès lors, ce qui définit le contemporain se comprend davantage comme un certain sens de l'époque, dans une distance prise avec la contingence du présent.

La confusion demeurant, il nous reste à interroger la définition éditoriale d'*art press* non plus au prisme des catégories générales de « revue » et « magazine », mais au sein de la catégorie de « niche » que constitue le périodique artistique. Cela nous permet d'affiner les critères et surtout d'employer des éléments de définition directement applicables au genre spécifique que constitue la publication dédiée à l'art contemporain, alors même que la terminologie employée peut varier : « presse d'art » (T. Fawcett & C. Phillpot[126]), « magazine d'avant-garde » (Steven Heller[127]), « revue moderniste » (Hélène Aji *et al.*[128]), ou encore « revue d'art[129] » (Yves Chèvrefils-Desbiolles).

Première observation : les quelques recensions existantes en France de ces publications semblent volontairement confondre revue et magazine, citant ensemble *Frog, Zerodeux, art press, Les Cahiers du MNAM, 20/27*. Nous pensons ici au répertoire de publications d'art contemporain répertoriées sur le site des Archives de la critique d'art[130], à l'article de Gérard

124 Evanghelia Stead & Hélène Védrine, « Introduction » in *L'Europe des revues (1880-1920), op. cit.* p. 9.
125 Notons toutefois que d'autres dossiers *art press2* sont parfois tributaires d'une actualité plus ou moins immédiate, comme le numéro « Football », paru été 2014 dans le contexte de la coupe du monde la même année.
126 Trevor Fawcett & Clive Philippot (dirs.), *The Art Press, Two Centuries of Art Magazines*, London, The Art Book Company, London / Art Documents Number One.
127 Steven Heller, *De Merz à Emigre et au-delà : Graphisme et magazines d'avant-garde au XXe siècle*, Paris, Phaidon, 2005.
128 Hélène Aji, Céline Mansanti, Benoît Tadié, *Revues modernistes, revues engagées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
129 Yves Chèvrefils-Desbiolles & Rossella Froissart Pezone (dir.), *Les revues d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
130 Cette liste des périodiques artistiques francophones est accessible à l'adresse suivante : https://www.archivesdelacritiquedart.org/portail-documentaires-presentation/periodiques/periodiques-francophones Dernière date de consultation le 9 novembre 2018.

Regimbeau consacré aux index des revues d'art contemporain[131], ou encore à l'article de Patrice Joly « Que sont mes revues devenues [132]». Dans cet article, P. Joly se justifie d'une telle confusion, gageant que les frontières éditoriales au sein de cette niche sont finalement trop poreuses et insaisissables pour être vraiment prises en compte. Toutefois, d'autres auteurs sont plus vigilants, notamment afin de pouvoir analyser certains titres avant-gardistes en opposition à d'autres plus *mainstream*, comme le fait Gwen Allen lorsqu'elle définit *Avalanche* en opposition à *Artforum*[133]. Journal, périodique, revue, magazine : la distinction est donc fondamentale. Cette même confusion terminologique est déjà rendue apparente par le titre même de nombreux périodiques artistiques : *Journal des arts, Cahiers d'art, Beaux-arts Magazine, Chroniques de l'art vivant, La Revue de l'art*. Comment alors trouver des critères à la fois nécessaires et suffisants qui permettraient de désigner un titre comme étant « périodique artistique », mais plus encore comme penchant du côté de la revue, ou du magazine ? Y. Chèvrefils-Desbiolles insiste sur la nécessité d'un tel travail de distinction. Cet impératif n'est pas seulement méthodologique, mais aussi épistémique : *«* Alors que le magazine est pensé à l'extérieur de lui-même, en fonction d'un public consommateur, la revue d'art naît d'une volonté d'affirmer quelque chose. […]. Elle place toujours en avant sa propre parole au risque d'apparaître comme d'une inexplicable inutilité au regard de la logique marchande [134]». Cette seule citation subsume les contradictions d'*art press*, entre le besoin de subsister économiquement et l'envie de s'adresser à un public toujours plus large bien que restant exigeante dans ses contenus, pointue dans ses choix éditoriaux.

4. Le périodique artistique au delà du clivage revue / magazine

a. Le logotype, épicentre de l'identité visuelle

Afin d'identifier *art press* à un périodique artistique, le principal épitexte à considérer est son logotype. En effet, un logotype est conçu pour être l'épicentre de l'identité visuelle d'une marque ou d'une personne morale. Jean-Marie Floch, dans son analyse sémiotique des logotypes d'IBM et d'Apple[135], montre bien qu'un logotype constitue une condensation et une monstration de l'identité d'une entreprise, propose une articulation entre l'identité de celle-ci –

131 Gérard Régimbeau, « Les index des revues d'art contemporain : outils documentaires et documents ». Actes du séminaire annuel « Les revues de sciences humaines et sociales : évolutions et figures », 1996. Accessible en ligne à l'URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00606634

132 Patrice Joly, « Que sont mes revues devenues », in *Zerodeux*, n°80. Version en ligne, http://www.zerodeux.fr/essais/14432/ — consulté le 21 octobre 2018.

133 Dans son anthologie de textes dédiés au magazine (dans la collection britannique « Documents for Contemporary Art »), Gwen Allen propose une lecture très critique d'*Artforum*, lui reprochant sa dimension excessivement *glossy* et son manque d'engagement politique − et lui oppose notamment *The Fox* et *Avalanche* pour leur dimension plus expérimentale − bien qu'ayant également une dimension plus confidentielle.

134 Yves Chèvrefils-Desbiolles, « La presse des arts » in *La Revue des revue*, n°5-6, 1988.

135 Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1995.

et l'identité de la culture au sein de laquelle elle prend place, auprès du (des) public(s) à qui elle s'adresse. Il permet sa mise en signes. Un logotype n'existe pas en soi : il est le produit d'une culture d'entreprise et le résultat d'un cahier des charges, mais ne saurait s'interpréter hors de l'univers sémantique qui lui donne valeur et signification. Il ne s'agit pas de lister ce que le logotype connote, ni de déterminer les effets de sens produit par le logotype sur son public. Le logotype est conçu pour représenter autre chose que lui-même, si bien qu'il possède un pouvoir de figuration. Le logotype nécessite d'être appréhendé à lui seul comme un système de signification, en ce qu'il est à la fois signe d'identification dans l'espace public et marque auprès de son public. Tout logotype, c'est son principe, comporte un message, qui peut être symbolisé à un degré plus ou moins élevé d'abstraction. Le logotype d'Apple est ainsi plus symbolisé que le logotype de la RATP (le lien de la pomme à l'ordinateur étant moins évident que celui de Paris à son réseau de transport), lui même plus symbolisé que le nom de la marque en toute lettres. Les logotypes choisissant cette dernière option (et ils sont nombreux, pour citer par exemple, dans des styles très différents, les logotype de Cartier, IBM, ou Coca-Cola) font reposer la sémiotisation de l'image de marque sur trois aspect : la typographie bien sûr, mais aussi la couleur des lettres et du fond, ainsi que la disposition des lettres et du logotype sur les différents supports de communication. C'est à ce cas de figure que correspond le logotype d*'art press*, faisant de cette simplicité une affirmation : il s'agira avant tout de textes et d'idées, exacerbées par le maintien du noir et blanc. Ce logotype, par ses caractéristiques plastiques et les différentes valeurs qu'ils subsument, nous renseigne sur l'identité d'*art press* et nous invite à examiner de plus près les régimes de valorisation entre visuel et textuel.

L'étude de ce logotype conduit à plusieurs interrogations, quant à son aspect plastique, les valeurs qu'il met en signe, les modes d'adresse au public qu'il engage. Ces différents niveaux d'analyse convergent vers une même préoccupation : celle de saisir le logotype au sein de l'identité, de l'ensemble des activités et de l'image donnée à l'extérieur d'une l'entreprise, et ce au prisme de la documentation qu'elle peut produire au sein d'un écosystème culturel et médiatique plus large. Ces deux niveaux d'analyse interne/externe constituent pour Jean-Marie Floch une dialectique, dialectique qui est pour lui constitutive de l'analyse sémiotique d'une identité visuelle. Il insiste en effet sur l'idée qu'un logotype – comme tout élément d'une identité visuelle complète – fonctionne à la fois sur la permanence et la différence. D'un côté, le logotype doit permettre d'identifier la marque à un service ou un produit précis, afin que l'on puisse aisément comprendre de quoi il s'agit, le service qui est proposé. De l'autre, le logotype souligne la singularité de la marque dans cette offre de produit/service. Floch explicite cette dialectique dans son analyse comparée des logotypes d'IBM et Apple, montrant à quel point ces deux logotypes – bien que vendant un même type de produit (des ordinateurs), et fondés sur des valeurs communes, se pensent mutuellement selon une symétrie inversée[136]. Cette même

[136] L'un fonctionne sur les lettres (IBM), l'autre sur un symbole (la pomme) ; l'un est en noir et blanc, l'autre en couleur ; l'un jour des lignes droites, l'autre des courbes ; l'un fonctionne sur la logique, l'autre sur l'association d'idées, et ainsi de suite. Pour une analyse détaillée, voir le chapitre de Jean-Marie Floch « La voie des logos » pp . 43-77 in *Identités visuelles*, *op. cit.*

dialectique différence/similitude appliquée au logotype d'*art press* nous permet de voir comment le périodique s'inscrit dans le champ des revues d'art et les codes de ce segment éditorial, tout en s'assurant une visibilité singulière dans ce même champ, donnant chair à sa propre conception de la culture et de la critique d'art.

Le logotype comporte un message qui peut être symbolisé à un degré plus ou moins élevé d'abstraction. Ici, le logotype prend sens par le choix de la police de caractère, la couleur et l'agencement des lettres entre elles et leur disposition sur les supports de communication. Le logotype d'*art press* est conçu, comme la maquette, par Roger Tallon en 1972. Celui-ci n'a pas, depuis le premier numéro, beaucoup évolué, hormis quelques changements dans sa disposition. Nous rendons compte des différents aspects qu'a pu prendre ce logotype (voir volume 2, annexe 29). On peut voir qu'il est exclusivement constitué de lettres, en caractère Helvetica minuscule. Ce logotype use d'un crénage réduit[137] et joue volontairement sur les contrastes et les dualités : deux mots « art », « *press* », deux couleurs (noir ou pendant un temps gris – et blanc), deux styles de texte (un mot est en lettres pleines, l'autre mot en « contour ») et durant plusieurs périodes, deux lignes[138]. Le logotype ne s'est présenté sur deux lignes qu'entre 1989 et 1994 (il était alors enserré dans un rectangle), puis de nouveau, sans aucun cadre, depuis 2011. Magdalena Recordon justifie le nouveau recours à un logotype sur deux lignes comme une stratégie de mise en visibilité du périodique dans les kiosques à journaux, où les périodiques se chevauchent et se superposent les uns les autres :

> « [Le logotype sur deux ligne] : ça c'est mon intervention. […]. Pour une raison très technique : parce que lorsque les journaux sont placés dans les kiosques un peu, les uns sur les autres, superposés, mais tout en laissant visibles quelque chose du journal d'à côté. […] Je ne sais pas si c'est une question de moyens, mais il est rare qu'*art press* soit mis en avant. Il est toujours derrière *Beaux-arts magazine.* Un jour je suis allée dans un kiosque pour voir comment le journal était placé, et j'ai eu du mal à le trouver. Pour cette raison, je me disais qu'*art press,* il fallait le lire, parce qu'ils sont toujours un peu comme ça (*elle mime la superposition avec ses mains*). Tu vois? Et là à la limite, on lit le mot. Fragmenté, mais on le lit. Alors qu'avant, on lisait juste « art », c'était trop générique »[139].

Hormis la première (et brève) présentation du logotype dans la partie supérieure de la couverture (entre 1972 et 1976), le logotype apparaît le plus souvent dans le bandeau dans la partie supérieur de la couverture, venant buter d'abord à droite (jusqu'en 1989), puis enserré dans un encadré (1989-1994), et venant buter à gauche, depuis cette date. Ce bandeau supérieur, de couleur blanche, noire, et parfois de couleur[140], permet au logotype de varier et de jouer sur

[137] Le crénage est l'ajustement de l'espacement entre des paires de lettres d'une police de caractères à chasse variable.

[138] Le logotype ne s'est présenté sur deux lignes qu'entre 1989 et 1994 (il était alors enserré dans un rectangle), puis de nouveau, sans aucun cadre, depuis 2011.

[139] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2019.

[140] On trouve quelques bandeaux de couleur au fil des années (noir pour un logotype orange n°379, jaune pour un logotype noir n°406). Cette pratique est devenue récurrente depuis le changement de maquette rentrée 2018. Depuis cette date, chaque nouvelle couverture arbore un bandeau de couleur différente, comme en septembre (vert), en octobre (rouge) ou en novembre (turquoise).

les contrastes. Ainsi le mot « art » apparaît-il tantôt en noir, tantôt en blanc, toujours en contraste avec « *press* ». La présentation la plus fréquente reste celle d'un bandeau supérieur de couleur blanche, où le logotype apparaît en noir (*art)* et blanc (*press*) et sur deux lignes. La typographie et les jeux de contraste noir-blanc sont également une constante, à l'exception d'une brève période (2007-2011), ou le mot « press » apparaissait pixellisé, articulant dans le mot lui-même des touches de blanc et de noir. Pour employer des termes précis, le logotype d'*art press* est donc alphanumérique et bichrome. Selon les différentes fonctions du logotype listées par Benoît Heilbrunn[141], le logotype d'*art press* possède deux fonctions : référentielle et expressive. Le logotype d'*art press* possède une dimension verbale, linéaire, lexicale, dimension à laquelle le choix de la typographie, de la couleur et la disposition des mots vient donner forme.

La disposition du logotype sur les bords de la page (à droite ou à gauche selon les périodes) est déjà signifiante pour deux raisons. Le fait de faire jouxter le logotype aux bords internes ou externes de la page est un procédé également employé par d'autres revues d'art (*Opus International*, *Avalanche* pour l'alignement à gauche*, Robbo* pour l'alignement à droite[142]). Mais ce choix reste original dans la mesure où une grande majorité des périodiques artistiques choisissent de centrer leur titre, comme la plupart des titres de presse magazine. On peut le voir avec les quelques exemples de périodes et de pays différents comme *Art absolument, Art d'aujourd'hui, Art in America, Art-Rite, Beaux-Arts Magazine, Cahiers d'art, Bloc Notes, Interfunktionen, Prussian Blue, Parkett*. En outre, l'emplacement du logotype en deux mots et deux lignes nous invite à examiner le titre de la revue elle-même.

Les cahiers préparatoires aux premiers numéros, conservés à l'IMEC, laissent apparaître de manière manuscrite la réflexion quant au choix de ce titre. Ces brouillons nous ont permis de découvrir que différents titres ont été envisagés, puis exclus : *Art actuel, art contemporain*. Sont mis en exergue trois titre possibles : *Avant-garde international*, *Art press* ou *art presse* et *La revue d'art*. C. Millet évoque elle-même avoir été dissuadée du choix d'un titre se référant aux avant-gardes par Jacques Henric, ce dernier ayant alors des démêlés avec le Parti Communiste.

Si les avant-gardes étaient au départ au cœur de la ligne éditoriale d'*art press*, celle-ci a pu évoluer plus librement, après la disparition rétrospective des avant-gardes ; et surtout, un périodique artistique du même titre existait déjà[143]. Le choix du titre est justifié par Catherine Millet de la manière suivante : « C'est finalement moi qui ai trouvé le nom d'*art press*, selon un mode qui est d'ailleurs souvent le mien : quand on n'a plus d'emblée une idée originale, il faut être littéral. De quoi parlions nous ? D'art. Quelle était notre activité ? La presse. Donc, nous devions tout simplement appeler ce journal *art press*[144] ». Quant au E manquant, il vient de la

[141] Benoît Heilbrunn, *Le logo* [2e édition], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006. Les fonctions mentionnées, qui sont proches de celles des armoiries médiévales, sont les suivantes : manifester l'identité d'un individu ou d'un groupe, représenter une marque de commande ou de possession ; se muer en un motif ornemental.

[142] Catherine Millet explique en effet qu'elle doit à Roger Tallon cette idée de faire buter le titre sur le bord extérieur de la page, comme pour le laisser en suspens et lui donner ainsi plus de dynamisme (*Le Critique d'art s'expose*, *op. cit*., p. 18).

[143] Voir à ce sujet Léo Hoeck, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* [1981], La Haye / New York / Paris, Mouton éditeur, 2010.

[144] Richard Leydier, *D'art press à Catherine M. Entretiens avec Catherine Millet*, *op. cit*., p. 43.

maquette. C'est Roger Tallon qui a proposé d'éliminer le E, pour faire résonner le titre en anglais. « Dans la mesure où nous avions cette relation privilégiée avec l'art américain, cette élision était signifiante[145] ». Ces singularités permettent à *art press* de cristalliser ses engagements éditoriaux et de les rendre visibles aux yeux du lecteur ; en même temps, ce logotype désigne clairement *art press* comme un périodique artistique et permet au lecteur de l'identifier comme tel. En effet, le logotype d'*art press* a exactement les mêmes caractéristiques que plusieurs autres logotypes de périodiques artistiques qui paraissaient déjà dans les années 1970. Nous avons tenté de mettre en évidence ces similitudes par juxtaposition de ces différents logotypes (voir volume 2, annexe 30).

C'est d'abord le recours fréquent aux minuscules, que l'on trouvait dans le logotype du journal résistant *Combat*, et que l'on retrouve dans ceux d'*Opus International*, d'*Avalanche* et, dans une typographie très similaire, de *Flash Art*. De la même manière, il est tentant de faire le parallèle avec le logotype de *Artitudes Info* (supplément mensuel d'*Artitudes*), pour le jeu noir/blanc et les doubles lignes que le logotype propose. Ces publications existaient déjà lorsqu'*art press* est créée ; il est donc crédible, et probable, que Roger Tallon s'en soit inspiré. Mais ces comparaisons restent incertaines, dans la mesure où les différents catalogues sur la carrière de R. Tallon n'en font pas état. Toutefois, il reste encore un logotype avec lequel la ressemblance est frappante. Il s'agit du logotype de la revue de poésie militante canadienne *Parti Pris.* Comme on peut le voir, tout ici ressemble à *art press* : le bandeau blanc séparé du reste de la couverture, l'alignement du logotype en deux lignes sur la marge de droite, la typographie (choix des minuscules et dessin des lettres), jeu de contraste entre les couleurs (noirs blanc) et entre les lettres (pleines /contours). Bien que cette revue canadienne, d'ailleurs assez confidentielle, ne soit nulle part évoquée, ni dans *art press* ni dans la littérature de ses contributeurs, le parallèle mérite d'être proposé à plusieurs égards.

Tout d'abord, *Parti Pris* nourrissait des liens forts avec la France et ses intellectuels, notamment les contributeurs de *Tel Quel***.** En outre, la revue attachait une importance toute particulière à « l'esprit de club », similaire à celui d'*art press*. En comparant le logotype d'*art press* à d'autres logotypes, nous pouvons voir quels sont, toujours suivant la méthode proposée par J-M Floch, les « invariants plastiques », et les « similitudes narratives ». En faisant ces comparaisons, il y a donc deux manières d'interpréter : celle de l'héritage ou de la copie et celle des invariants plastiques.

Le logotype d'*art press* ne frappe pas seulement pour sa généalogie dans la presse artistique, mais aussi pour sa descendance, comme on peut le voir sur les exemples que nous avons reproduisons en annexes (voir volume 2, annexe 30) En effet, de plus récentes revues ont créé des logotypes similaires, dans un jeu de référence ou d'hommage que l'on peut supposer plus ou moins conscient et assumé, comme en témoigne le fanzine *Artcloche*, dont la maquette est pour trop similaire à celle d'*art press* pour ne pas constituer une référence explicite. On retrouve les même caractéristiques plastiques dans les logotypes de périodiques plus plus récents

[145] *Ibid.*

comme *Octopus notes* (jouant du contraste noir/gris et des minuscules), et surtout *Numéro Art* (lettre minuscule, en deux mot, l'un blanc l'autre noir, disposés sur deux lignes). Ces quelques comparaisons nous permettent de comprendre qu'*art press*, par son graphisme et son identité visuelle, s'assimile au champ de la presse artistique, tout en cherchant à y occuper une place singulière.

b. Le numéro, un indice loin d'être dérisoire

Un deuxième élément important jouxte le logotype : le numéro. S'il s'agit d'un élément *a priori* peu important, *art press* choisit pourtant de le valoriser dans sa maquette. Celui-ci apparaît toujours en gros caractère, en haut à gauche, sous le logo, et depuis 2007 en bas à gauche. Cette volonté de montrer le numéro peut s'interpréter comme une patrimonialisation d'*art press* : chaque numéro s'insère dans la continuité d'une collection. Valoriser ainsi le numéro en grande taille permet à chaque exemplaire de s'ériger comme élément faisant partie d'un tout, incitant à l'accumulation. *Art press* a d'ailleurs mis en place plusieurs dispositifs de collection : des boîtes permettant de ranger les numéros ensemble, ainsi que des volumes reliés par années. Cette monstration du numéro sur la couverture est fréquente dans les périodiques artistiques, qu'il s'agisse de magazines (*Zerodeux, ArTitudes, Opus International, Prussian Blue*, *Numéro art*) ou de revues (*October, Les Cahiers du Mnam, Documents sur l'art, Octopus Notes*). La numérotation nous renseigne également sur une rupture dans la continuité éditoriale. En effet, les premiers numéros vont du numéro 1 à 22 (1976), puis repartent au n°1.

c. Troubles dans les manières de se qualifier

Ce flou s'accroît encore si l'on prend en compte les définitions qu'*art press* s'attribue dans ses éditoriaux et ses discours auto-promotionnels. *Art press* se décrit d'abord comme « revue » : « revue d'art [146]», « revue d'art contemporain [147]», « revue de littérature moderne [148]», « revue d'art et de littérature modernes[149] », « revue de non-spécialistes [150]» ; « revue combative[151] » « revue indépendante qui arrive à l'âge adulte [152]», « revue à vocation internationale [153]», ou encore « revue indépendante[154] ».

146 Formule employée dans un grand nombre d'éditoriaux, par Catherine Millet en particulier. Voir notamment les éditoriaux des n°1première série (décembre 1972-janvier 1973) et 22première série (janvier-février 1976).
147 Catherine Millet, « Écrire l'histoire de l'art moderne », éditorial n°149 (été 1990).
148 Guy Scarpetta, « La théologie, une idée neuve », éditorial n°55 (janvier 1982).
149 *Ibid.*
150 Guy Scarpetta, sans titre, éditorial n°43 (décembre 1980).
151 Catherine Millet, « sans titre », éditorial n°100 (février 1986).
152 Catherine Francblin, « Sortir de la mélancolie », n°121 (janvier 1988).
153 Catherine Millet, « Notre ADN », éditorial n°376 (mars 2011).
154 Catherine Millet « *Art press* bilingue », éditorial n°174, novembre 1992).

Mais au fil des années, *art press* se qualifie également comme un magazine : « Ce magazine […] qui reste un ovni dans le monde artistique » (n°381, 2011) ; le but « d'un magazine comme le nôtre [est d']apporter les outils d'analyse à un public toujours plus large (n°395, 2012); « un magazine d'art contemporain » (n°417, 2014) ; voire, dans certains cas, les deux termes dans une même formule (réponse à un courrier de lecteur, 2005[155]). Il semble donc que cette hésitation entre les termes de revue ou de magazine (voire de journal[156]) révèle davantage qu'une simple ambivalence terminologique. En effet, toutes ces instances d'autoqualification sont le lieu d'une désignation de la ligne éditoriale d'une part (en particulier dans sa conception de l'actualité et du contemporain), du public d'autre part. Or, c'est avant tout plastiquement que cette ambivalence s'exprime, dans les choix de mise en page et dans l'iconographie.

C. Des choix iconographiques laissant peu de place à l'originalité et à l'exclusivité

1. Provenance des images, entre uniformité et variété

À de rares exceptions près, les images qu'*art press* reproduit ont auparavant été produites – et ce déjà à des fins médiatiques. C'est un aspect décisif, qui fait d'*art press* un magazine qui, dans l'impossibilité de produire sa propre iconographie, se retrouve *de facto* dépendant d'un regard extérieur, d'une offre iconographique préexistante. Le magazine s'expose donc à une certaine uniformisation de son contenu visuel ; Magdalena Recordon, en commentant le choix des illustrations, évoque ainsi une volonté « d'équilibrer cette même narration visuelle[157] », équilibre qui vaut à la fois pour le rapport texte / image, et pour l'harmonie entre les présentations du texte en français et en anglais.

Cependant, c'est toujours l'auteur qui décide en premier lieu des illustrations de l'article, faisant souvent appel à des types d'images très diversifiés : coupures de presse, photographies privée, croquis. Toutefois, cette variété iconographique reste circonscrite à certaines pages du magazine, et demeure très formatée dans son usage et sa disposition. Le recours aux illustrations reste contrait par la disponibilité et la gratuité de celles-ci (il faut qu'elles soient libres de droit pour pouvoir être publiées).

[155] Ainsi en 2005, Catherine Millet répond à un courrier des lecteurs proposant un texte à la publication, avec pour argument « le sujet paraît plus adapté à une revue d'esthétique qu'à un magazine comme le nôtre ». mais la même année, il est aussi dit « notre revue compte essentiellement de l'actualité » (IMEC, Boîte ARP 36).
[156] Catherine Millet « Planant », éditorial n°410, avril 2014.
[157] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, le 17 septembre 2019.

Magdalena Recordon insiste aussi sur les contraintes variées qui pèsent sur la sélection des illustrations :

> « On travaille avec les moyens du bord visuellement. En fait les images viennent, comme je disais, des galeries, des fondations, des institutions, c'est super galère parfois d'obtenir une bonne qualité d'image. C'est super difficile, des fois on va sur Internet, et on dit des fois 'merde, c'est beaucoup mieux, mais pourquoi l'artiste ne nous a pas envoyé ça?'. Donc on essaye de le contacter pour pouvoir avoir cette image, on fait une capture d'écran qu'on lui envoie – ce n'est pas possible parce qu'elle est payante – quand elle est payante, c'est niet[158] ».

Ce n'est ni l'originalité, ni l'exclusivité qui préside au choix de la matière iconographique de chaque numéro car c'est surtout une logique économique, ou plutôt une économie de moyen, qui préside à la sélection et la disposition du matériau iconographique. Il n'est pas surprenant de retrouver les mêmes reproductions d'une revue à l'autre, les magazines d'art étant pour la plupart logés à la même enseigne eu égard à cette question. Si ce sont les auteurs des articles qui choisissent les illustrations (surtout pour les rubriques « chroniques »), ils n'en sont jamais les concepteurs eux-mêmes. Cette contrainte vaut autant pour les dossiers et les comptes-rendus d'exposition que pour les pages « livres », où l'obtention d'images libres de droit est parfois encore plus difficile :

> « Au niveau des portraits d'auteurs, c'est la fête […]. C'est, tu as des portraits, mais tu ne peux pas t'imaginer! Il y en a qui arrivent en couleur, c'est terrible, d'autres en noir et blanc, d'autres en super basse définition, d'autres sont téléchargés d'Internet, d'autres sont d'un écrivain dont on n'a plus les descendants… du coup, il faut la trafiquer, il faut mettre un grain, il faut vraiment la travailler, donc finalement c'est une manière d'uniformiser, d'homogénéiser le rapport entre un portrait et un autre[159]».

De là, deux constats : un certain formatage et une uniformisation dans la manière dont les œuvres sont présentées. Le cadrage est souvent le même, selon deux cas de figures fréquents : un cadrage rapproché en gros plan sur l'œuvre, ou une prise de vue plus large qui permet d'appréhender l'œuvre dans son contexte d'exposition. Ce ce sont les mêmes illustrations que l'on retrouve dans plusieurs périodiques artistiques, aussi bien en couverture que dans les pages intérieures.

2. Quantité, densité, et traitement des images

Plusieurs études, notamment celle de Janice Simon[160], corrèlent directement le nombre d'image, la richesse illustrative d'un magazine, et son succès en kiosque. À plus forte raison s'il s'agit d'un magazine artistique, ayant donc l'image au cœur de son dispositif. Pourtant, *art press* se situe en décalage, privilégiant le texte à l'image, et affirmant ainsi son ambition d'être davantage

158 *Ibid.*
159 *Ibid.*
160 Janice Simon, citée par Judith Yaross Lee, « From the Field, the Future of American Periodicals and American Periodical Research », *American periodicals*, 15 :2, 2005, p. 197-198.

assimilée à une revue. Bien que les images soient de plus en plus présentes, et de plus en plus grandes (occupant donc, proportionnellement au texte, une part de plus en plus importante), les illustrations pleine page ou les rubriques de types portfolio (plusieurs pages d'illustration sans autre texte que les légendes) sont pratiquement absentes. En outre, les images présentées ne subissent que peu de traitement en dehors des recadrages ; le détourage est rare[161], les titres et les légendes ne s'y superposent jamais, aucun effet de mise en page ne vient valoriser les illustrations. Dans son usage des images, *art press* cherche donc à valoriser ses textes, ce parti-pris étant d'ailleurs revendiqué en de multiples endroits. Cette volonté se retrouve également dans la disposition des images sur la page.

3. La « mosaïque » et le « white cube » : deux analogies pour décrire l'organisation des images sur la page

Cet enjeu de disposition s'incarne d'abord en couverture, par le procédé de *cadre* et de *marge*, qui vient rendre explicite l'intervention de la rédaction, concrétisant ainsi visuellement l'intention pour la revue de proposer un « cadre de lecture » sur l'art actuel. Ce processus de cadre et de marge est parfois accentué, son effet redoublé lorsque le cadre originel de l'image est préservé (n°273, pour une photographie de Raymond Depardon), où lorsque le personnage « sort » littéralement du cadre (n°267 dans une performance de la japonaise Yayoi Kusama et n°373 dans un dessin de Mœbius). Ces marges, en couverture comme dans les pages intérieures de la revue, peuvent apparaître comme un manque d'inventivité graphique. Si l'on revient aux analyses d'Annette Beguin-Verbrugge, les usages du cadre et de la marge :

> « Donnent lieu à des habitudes sociales qui se transforment parfois en normes, qui évoluent, qui se complexifient à travers les mutations de la culture visuelle. […] Cet usage s'inscrit pleinement dans un système de discours, avec ses lois, ses polarisations, ses conflits de pouvoirs, ses artisans et ses artistes, ses constructions et ses subversions [162] ».

Ces marges sont à la fois bords et cadres, qui viennent symboliquement signifier la volonté d'encadrer la réception des œuvres par un appareil théorique et critique. Ces quelques exemples incarnent la tendance d'*art press* à toujours vouloir proposer une *marge* à ce cadre de lecture, comme pour encourager le lecteur à s'émanciper de toute forme de conformisme intellectuel.

La disposition des images dans les pages intérieures va dans le même sens : elles sont agencées pour former une narration, qui devient parallèle à celui du texte. *Art press* fait un usage implicite de la « case photographique [163] » – créant par la juxtaposition de plusieurs

[161] Le détourage est une technique de retouche photographique qui consiste à délimiter les contours d'un sujet en effaçant le fond de la photographie. Nous n'en avons relevé que peu d'occurrences.
[162] Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte*, *op. cit.,* p. 18.
[163] Charles Grivel, « La case-photo, mise en scène illustrative et documentation dans le périodique de photographie entre deux siècles », pp. 40-66 in E. Stead & H. Védrine, *L'Europe des revues*, *op. cit.*

reproductions d'œuvres d'art dans une même double page des effets de narration, proposant des agencements qui sont tributaires de cette tradition iconographique. À observer les multiples images disposées sur une double-page d'*art press,* le premier constat est celui d'une absence d'expérimentation dans la mise en page. *A contrario* de revues comme hier *Regards*, ou aujourd'hui *Profane*, qui privilégient une véritable inventivité dans le graphisme et la mise en page, *art press* reste peu originale dans son traitement des interactions texte-image.

Dans les pages intérieures, les images sont de tailles variables (mais dépassant rarement ¼ de page chacune), disposées sur la page en en respectant l'orthogonalité, rarement centrées et toujours alignées aux bords extérieurs de la page. Dans toutes ses périodes graphiques, *art press* a maintenu le parti-pris de privilégier la présence d'images multiples en petit format, plutôt qu'une seule image en grand format. Seules les rubriques introductives (et n'existant plus désormais) comme « La photothèque d'*art press* », qui a ensuite pris l'appellation d'« Exporama[164] » proposaient une originalité dans la mise en page, avec deux double pages successives une frise d'image, juxtaposées en deux bandes horizontales courant sur deux double-pages. Chacune de ces images est légendée d'un bref commentaire et renvoie à l'exposition correspondante (lieu, dates). Cette rubrique, dans sa forme, n'est pas sans rappeler la rubrique « Actualité » dans le magazine photographique *Vu*, dont la juxtaposition d'images variées cherchait à créer un effet « mosaïque » que Danielle[165] Leenaerts n'hésitait pas – dans sa monographie de la revue – à rapprocher de la mosaïque *Mnémosyne* d'Aby Warburg, jouant d'une « esthétique de l'intervalle [166]» et fondant son efficacité sur la proximité d'images de contextes, de médiums, et de propos différents. C'est ainsi que Philippe-Alain Michaud résume la pensée d'A. Warburg, comme une iconologie qui porterait non sur la signification des figures, mais sur les relations que ces figures entretiennent entre elles, dans un dispositif visuel indépendant et qui ne peut être réduit à un discours. L'idéal d'A. Warburg est un sens celui d'une histoire de l'art sans texte, constituée à partir d'une constellation iconologique en rhizomes[167].

Si la référence à Aby Warburg est aujourd'hui éculée – et surtout ne correspond guère à notre objet, on peut toutefois constater qu'*art press* joue de cette variété iconographique. Bien que ne prenant aucun risque dans la mise en page, on ne peut que constater la systématicité avec laquelle les articles mettent en coprésence page de manuscrit, dessin préparatoire, reproductions d'œuvres d'art de différentes périodes. Étant donné cette mise en présence d'images variées sur la page, et le traitement très sobre de celle-ci, on peut s'interroger sur la manière dont *art press* donne l'art à voir à son lecteur. La « mosaïque » warburgienne peut constituer un modèle pertinent, mais nous n'en faisons ici qu'un usage extrêmement réducteur. On peut également

[164] Au total, ces deux rubriques courent de 1988 (n°129) jusqu'en 2011 (n°375).
[165] Danielle Leenaerts, *Petite histoire du magazine* VU *(1928-1940), Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010, p. 125.
[166] Expression utilisée par Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1998, p. 239.
[167] Voir à ce sujet Philippe-Alain Michaud, *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris, éditions de l'éclat, 2006.

invoquer la métaphore du *white cube* telle que théorisée par Brian O'Doherty[168]. Dans son ouvrage réunissant plusieurs essais parus entre 1976 et 1981 dans *Artforum* (et donc une revue d'art, en de multiples aspects comparable à *art press*), O'Doherty formule une théorie de « l'espace de la galerie et de son idéologie », parlant moins d'architecture que des principes idéologiques à l'œuvre dans l'exposition de l'art contemporain – son point de vue étant essentiellement centré sur les expositions de l'art contemporain à New York, à partir de la fin des années 1960. Ce rapprochement a d'ailleurs déjà été proposé par Gwen Allen dans son analyse de *Aspen* qu'elle qualifie de « *white box* »[169].

Or ce qui frappe ici, c'est précisément la manière dont les images, par leur absence de traitement et leur confrontation, fait de la page un support neutre. Les illustrations ne sont d'ailleurs pas retouchées (en dehors d'éventuels recadrages) et leur mise en page ne relève d'aucun artifice éditorial. Les légendes – tels des cartels – sont en petit caractères et ne comportent que rarement d'autres informations que le nom de l'artiste, de l'œuvre, la date de création et les matériaux utilisés[170]. Une telle mise en page se retrouve dans plusieurs périodiques artistiques : il s'agit là d'une convention que de disposer les images en grille, en ligne, afin d'en permettre une lecture linéaire. Abraham Moles dans son article « L'image et le texte[171] » analysait les différents modèles de disposition texte/image sur une page pour constater la constance de ceux-ci. A. Moles ajoute un point important : il peut être tout aussi intéressant d'étudier les relations des images entre elles, sur une même page, que de considérer les rapports texte/image, d'analyser « les propriétés des images, et éventuellement l'interaction par laquelle le jeu des images disponibles vient à son tour modifier le texte élaboré par rapport au texte de base [172]». Les mises en page dans *art press*, bien que variées, fonctionnent sur un mécanisme commun : la juxtaposition de plusieurs images pour créer des corrélations, des affinités électives, des effets de narration. La construction réfléchie sur des doubles pages vient renforcer l'effet de séquentialisation déjà produit par le texte, contribuant ainsi à une double articulation entre la lecture du texte et des images. Ces effets de narration peuvent être multiples et viennent animer la lecture, en fonctionnant par exemple sur des effets de mouvements temporels (avant/après), spatiaux (dedans/dehors, différentes échelles de vue pour un même lieu ou une même œuvre) et ainsi de suite. De tels jeux d'illustration permettent souvent de présenter une même œuvre d'art (une sculpture par exemple) selon différents points de vue simultanément, sur la même page, comme une manière d'offrir au lecteur une expérience esthétique aussi complète que s'il pouvait voir l'œuvre de ses propres yeux.

Ces jeux de mise en page – qui exploitent l'organisation en double-page, viennent donc renforcer les unités de sens produites par les articles. Il s'agit de rendre présente une œuvre au lecteur qui ne l'a pas sous les yeux et ne sera potentiellement pas en mesure de la voir du tout. Il

168 Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1986], trad. Association des amis de la Maison Rouge, Zurich, JRP Ringier coll. « Lectures Maison Rouge », 2008.
169 Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for art*, Cambridge, MIT Press, 2011.
170 Une seule exception, les légendes de la rubrique « Les ventes », qui sont souvent explicatives.
171 Abraham A. Moles, « l'image et le texte », pp. 17-29 in *Communication & Langages*, n°38, été 1978.
172 *Ibid.*, p. 22.

ne s'agit donc pas seulement de donner l'envie d'aller voir l'œuvre ou l'exposition, mais d'essayer de restituer graphiquement, par ces dispositifs de juxtaposition texte/image, le propos de l'artiste ou de l'exposition.

D. Des revendications d'indépendance contrariées : le rôle et la place de la publicité

1. Disposition des publicités et impact sur le rythme de lecture

En comparant des numéros d'*art press* de différentes décennies, on voit que la méthode de calage des pages publicitaires évolue. Dans les premiers numéros, les pages publicitaires sont réunies en cahiers en début et fin de numéro, concentrant au maximum le rédactionnel en un seul bloc, proposant ainsi une linéarité dans la lecture et l'enchaînement des articles. Plus récemment, la logique est différente. Les pages de publicité sont plus nombreuses, et surtout beaucoup plus dispersées dans le numéro, intercalées au fil des articles, si bien que la lecture globale s'en trouve davantage morcelée. En 1972 la revue compte 3 pages de publicité sur un total de 39 pages, puis 7 pages sur un total de 55 en 1982 pour atteindre entre 12 et 18 pages sur un total de 98 à partir de 1999[173], soit une proportion d'environ 17% de pages publicitaires. La quantité croissante du nombre de pages d'*art press* s'explique par le passage au bilingue (qui double le nombre de signes pour chaque article), l'augmentation du nombre d'articles (la revue accueillant un nombre croissant de contributeurs, et ayant de plus en plus de sujets à traiter) et de rubriques ; et l'augmentation du nombre de pages publicitaires. La densité du contenu publicitaire d'*art press* a certes augmenté au fil des années, mais reste modérée par rapport à certains périodiques artistiques.

En effet comme on peut le voir dans le graphique proposé en annexes (voir volume 2, annexe 31) *art press* fait un usage de la publicité bien moins important que ses homologues anglophones *Artforum* (58%), *Mousse magazine* (33%), ou *Frieze* (58%). Comparé à des périodiques français en revanche, cette proportion reste comparable à celle que l'on rencontre dans *Beaux-arts magazine* (21%), ou dans *02* (25%), mais est nettement supérieure à celle que l'on trouve dans des revues plus confidentielles telles que *20/27* (3%).

Cet écart de densité nous renseigne également sur le positionnement idéologique du périodique. *Art press* cherche par là à revendiquer son indépendance. Bien qu'appartenant à la société de Jean-Pierre de Kerraoul Arts Publications, le périodique reste seul maître de ses choix éditoriaux et de la sélection de ses annonceurs. Dans *art press*, à quelques exception près, les publicités proviennent exclusivement du milieu artistique (galeries, musées, institutions), ce qui

[173] Notons que le nombre total de pages n'est pas totalement aléatoire dans la mesure où il s'agit nécessairement d'un multiple de 4, étant donné le fonctionnement, inhérent au magazine, de l'impression par cahier de feuilles pliées – qui sont ensuite brochées ou collées.

peut être interprété de deux manières : comme un refus de la revue de proposer des publicité pour des produits de consommation ; ou comme une contrainte, de tels annonceurs ne souhaitant pas acheter d'espace dans *art press* en raison de sa faible distribution. C'est Paul Ardenne[174] qui constatait que la publicité pour les revues d'art est certes obligatoire pour leur subsistance économique, mais se révèle également utile aux les galeries, offrant aussi à travers elles aux artistes une occasion non négligeable de publicisation de leur travail.

Cette sélection des annonceurs en priorité au sein du monde de l'art se fait *a contrario* d'*Artforum*, entre autres, qui consacre désormais, forte de son succès, beaucoup de pages de publicité au luxe (vêtement, bijoux, parfums, accessoires). *Art press* n'a dévié de cette ligne qu'à de rares exceptions, notamment pour des articles de papeterie (n°130), une voiture BMW, (n°170) ou des cigarettes (n°153)**.** Ces deux derniers-exemples se justifient par le slogan des deux marques, ayant trait à la liberté d'expression, une valeur chère à l'ensemble de la rédaction. Notons bien que ces quelques exemples sont suffisamment rares pour que l'on puisse maintenir le constat que le périodique consacre l'essentiel de ses pages publicitaires à des annonceurs du monde de l'art, principalement des institutions muséales et plus encore des galerie. Cette sélection des annonceurs, pour la plupart directement liés au monde de l'art, constitue pour beaucoup de rédacteurs un gage de probité. C'est ce que remarque Magdalena Recordon, en opposant *art press* à d'autres périodiques :

> « La publicité qui est publiée dans *art press*, ce n'est pas du tout de la publicité de luxe, c'est vraiment pour des institutions, […] fes galeries, c'est là qu'ils ont forcément de l'argent. Mais ce n'est pas pour le luxe. Il n'y a pas de fringues, a pas de crèmes comme il peut y en avoir dans d'autres journaux[175] ».

En faisant le même constat, Léa Bismuth va encore plus loin, car à son sens :

> « Il y a des publicités, évidemment, en 4e de couverture, et à l'intérieur, de plus en plus. Mais ça reste pour le monde de l'art. Ce n'est pas un sponsor Vuitton, ou un truc comme ça. On peut dire que ça, c'est une forme d'engagement. C'est-à-dire qu'en tout cas, il n'y a pas de compromissions[176] ».

Art press se défend donc de toute cooptation ou de toute soumission à ses annonceurs. Cette indépendance est aussi bien financière (« *art press* est une revue indépendante qui ne dépend d'aucun groupe de presse et s'autofinance entièrement [177]»), qu'intellectuelle (« nous défendions simplement l'indépendance de l'art face aux diktats politiques et idéologiques[178] ». Néanmoins, un examen détaillé des quatrièmes de couverture nous renseigne davantage sur ce que cette revendication d'indépendance implique quant à la vente d'espace publicitaire.

---

174 Paul Ardenne, « Le marché de l'art des années 1990 », pp. 327-259, in *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.
175 Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, le 17 septembre 2019.
176 Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, le 16 juillet 2019.
177 Catherine Francblin, « Sortir de la mélancolie », éditorial n°121, janvier 1988.
178 Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.*, p. 65.

2. Nature des publicité : un indice des rapports de force à l'œuvre dans les mondes de l'art

Nous avons été en mesure de procéder à un dépouillement systématique des quatrièmes de couvertures, dont nous rendons compte dans le graphique présenté en annexes (voir volume 2, annexe 32). Nous considérons qu'un tel examen constitue une bonne porte d'entrée pour savoir avec qui *art press* est en relation dans les mondes de l'art[179]. Nous avons suivi Jérôme Glicenstein, qui nous invite à considérer les pages de publicité comme faisant partie du contenu éditorial des périodiques. Ces publicités ont pour rôle d'informer le lecteur sur l'importance d'un événement artistique et de faire apparaître cet événement publiquement dans une revue légitimante : « La question de la légitimation symbolique accompagnant le simple fait d'être présenté dans les pages de ces revues explique aussi sans doute le nombre non-négligeable de publicités pour des espaces d'exposition hors-événement[180] ».

Cette légitimation symbolique, dans le cas d'*art press*, semble être à double sens. En effet, c'est tantôt la revue qui légitime le lieu, l'événement en question, tantôt le prestige de l'institution concernée qui, en retour, légitime la revue (et la finance par la même occasion, une quatrième de couverture étant toujours l'emplacement vendu le plus cher aux annonceurs). Nous avons classé les publicités des quatrièmes de couvertures en fonction de cinq principaux types d'annonceurs : les galeries (278 occurrences, soit près de 60% sur l'ensemble des publications), les institutions muséales (les musées nationaux ou municipaux, les centre d'art, les FRAC, comme le CAPC de Bordeaux, le Mudam de Luxembourg) pour 129 occurrences (27%) parmi lesquels les lieux de province ou d'Europe sont largement majoritaires (seulement 4 occurrences d'institutions muséales franciliennes[181]), et dans une moindre mesure les annonces d'événements comme les foires ou les expositions nomades (35 occurrences), les fondations, principalement la Fondation Cartier (14 occurrences), les maisons de vente et les annonces de commissaires-priseurs (18 occurrences, surtout dans les premières années de publication), et les exceptions (parmi lesquelles un portrait du Pape Jean-Paul II n°40 ou une publicité Dior n°327), les annonces de publication, ou des autopromotions. Dans cette variété d'annonceurs, on peut discerner la stratégie « d'émiettage » qu'analyse Laurent Martin pour la presse spécialisée : « La solution consiste pour un journal à émietter au maximum ses ressources publicitaires, de manière à ne dépendre d'aucun annonceur en particulier [182]».

[179] Nous avons dépouillé toutes les quatrième de couverture sur l'ensemble du corpus, soit depuis le premier numéro jusqu'à celui de septembre 2018, pour un total de 480 numéros. Cependant, le nombre de publicités relevé est légèrement supérieur (483), car à quelques reprises plusieurs publicités ont été publiées sur une même page.
[180] Jérôme Glicenstein, « La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain » pp. 53-72 in *Culture & Musées,* n°15, 2010, p. 57.
[181] Deux pour le Mac/Val et deux pour le Centre Georges Pompidou.
[182] Laurent Martin, *La presse écrite en France au XXe siècle*, Paris, Le livre de poche, 2005, p. 206.

Ce sont donc les galeries les plus présentes en quatrième de couverture d'*art press*. En outre, au sein même des galeries, il nous faut insister sur la très forte récurrence de la galerie Daniel Templon, présente à 156 reprises (ce qui représente 56% des annonces de galeries, 32% de l'ensemble des quatrièmes de couvertures au total). Une part conséquente donc, dont la quantité et surtout la régularité mérite d'être soulignée. C'est une constante au fil des années, pour des artistes aux propositions esthétiques pourtant très variées.

Bien qu'au fil des années, ces relations directes soient plus distantes, ces jeux de correspondance n'en demeurent pas moins très forts : il est très fréquent que des articles soient consacrés à des artistes exposés chez D. Templon, bien qu'il puisse y avoir un décalage de calendrier avec l'exposition en question. S'il serait excessif donc de parler de cooptation ou de coercition, la très forte présence de Daniel Templon en quatrième de couverture demeure révélatrice d'un certain rapport de force de la galerie sur le périodique qu'elle finance par ces achats d'espaces publicitaires. La galerie peut attendre en retour une mise en visibilité de ses artistes et expositions par des articles ou des entretiens. Toutefois, ce rapport de force est de moins en moins vérifiable, tant le marché de l'art désormais semble s'être autonomisé, et les galeries s'être détachées des périodiques. C'est ce que constatait Catherine Millet avec nous :

> « Beaucoup de revues qu'on aurait pu à une époque en France rapprocher d'*art press* étaient subventionnées par les galeries. La galerie Maeght éditait *L'Art vivant*, la galerie Daniel Templon éditait *ArtStudio*, il y a eu à un moment donné ce magazine qui s'appelait *Galerie Magazine*, et qui était très très soutenu par les galeries, par la publicité des galeries. Pourquoi ? Parce qu'à ce moment-là les galeries d'une certaine façon, elles reconnaissaient qu'elles avaient besoin du travail des critiques, des intellectuels, pour accompagner le travail de leurs artistes, les faire connaître, etc. Aujourd'hui comme vous savez, vous n'avez plus besoin de cet accompagnement intellectuel[183] ».

Or, les quatrièmes de couverture dédiées à Daniel Templon cessent totalement, à partir de 2016 (la dernière occurrence étant l'annonce de l'exposition cinquantenaire publiée en 4e de couverture du n°436). Deux facteurs peuvent être attribués à cette interruption brutale : le fait que la galerie D. Templon n'en ressentait plus le besoin, mais surtout, ce sont les vifs échanges par publications interposées entre C. Millet et D. Templon qui semblent en être l'explication la plus crédible.

En effet, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa galerie en 2016, D. Templon publie tout d'abord un ouvrage rétrospectif dans lequel *art press* est pratiquement occulté[184], ainsi qu'une biographie, écrite par Julie Verlaine[185]. À l'occasion de la publication de cette biographie et de l'exposition rétrospective organisée par la galerie, C. Millet consacre un long article à cet anniversaire, n'hésitant pas à valoriser la carrière de D. Templon dont elle salue « le courage » et

[183] Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 9 novembre 2017.
[184] *Daniel Templon, 50 ans*, Paris, éditions Daniel Templon, 2016. Alors que des articles d'*art press* figuraient dans les précédents ouvrages publiés pour les 10, 20, 30 et 40 ans de la galerie, ce n'est pas le cas ici, bien que la création du périodique et la contribution de D. Templon soient évoquées dans l'introduction.
[185] Julie Verlaine, *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.

« l'audace ». Cependant, le dernier paragraphe de l'article se montre plus cinglant, souhaitant apporter « de petites mises au point concernant *art press* ». Elle y explique ainsi que « Daniel Templon, avec Hubert Goldet et moi-même, avons fondé *art press* […] il est normal qu'il s'exprime dans son livre sur les débuts de la revue », mais souligne que l'ouvrage « contient quelques oublis ou erreurs [186]».

Catherine Millet ironise ainsi : « Daniel Templon prétend m'avoir 'd'une certaine façon, donné un magnifique outil de travail'. On ne peut donner que ce que l'on possède : Templon n'était pas propriétaire d'*art press*, il n'était que membre[187] ». Ici, Catherine Millet cherche surtout, par cette pique envoyée à son ancien compagnon, à valoriser l'indépendance de la revue. S'il n'est pas possible d'imputer un lien direct de cause à effet ni d'envisager les conséquences directes de cet article, ni même de savoir si cette rupture symbolique est provoquée par C. Millet ou D. Templon, force est de constater que suite à la publication de cet ouvrage et de sa recension, la galerie Daniel Templon n'est plus aussi directement présente dans les pages d'*art press* qu'elle l'avait été depuis 1972. La disparition des publicités achetées par la galerie Daniel Templon en quatrième de couverture semble ainsi correspondre à ce que Laurent Martin qualifie de « punition publicitaire[188] » – soit le cas de figure, fréquent, où un annonceur supprime ses achats d'espaces publicitaires pour sanctionner à dessein le titre de presse, et ce en réaction au (mauvais) traitement qu'on lui aurait accordé.

L'examen de l'emplacement des publicités et de la nature des annonceurs, bien que parfois contrasté au fil des années, permet d'identifier la revue au sein du monde de l'art, en constituant à partir des publicités des liens avec les protagonistes avec lesquels elle coopère, ou à l'inverse, prend ses distances, ou rompt. La publicité place ainsi *art press* dans le même entre-deux que sa maquette graphique : bien que revendiquant une indépendance, les contraintes économiques sont bien présentes ; *et en même temps*, une sélection d'annonceurs provenant quasi-exclusivement des mondes de l'art est à juste titre revendiquée.

`

3. Le cas des fausses publicités comme « parasitage » du périodique artistique

La nature des publicités dans les pages d'*art press* sont donc d'une grande homogénéité. Il nous faut toutefois citer une exception : celle des fausses publicités, des *inserts* d'artistes qui viennent ponctuellement occuper des emplacements réservés à d'autres fins. Marie Boivent[189] s'est intéressée à ces interventions d'artistes qui, à partir du champ ouvert par Dan Graham dans les années 1960, considèrent ces emplacements comme de nouveaux espaces à investir, pour une diffusion au travers de supports imprimés (livres, périodiques). En exploitant les pages de

[186] Catherine Millet « Daniel Templon, 50 ans et du mordant », n°437, octobre 2016.
[187] *Ibid.*
[188] Laurent Martin, *La presse écrite en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 206 et suivantes.
[189] Marie Boivent, « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », pp. 29-45 in Pascale Borrel, Marion Hohfeldt (dirs.), *Parasite(s), une stratégie de création*, Paris, L'Harmattan, 2010.

publicité censées générer du revenu pour la revue, les artistes « parasitent » la revue et cherche à faire de ses pages un support direct de création, tout en critiquant le fonctionnement économique du monde de l'art à laquelle la revue participe. Si cette pratique est, à notre connaissance, très rare dans les pages d'*art press*, elle mérite toutefois d'être détaillée. En effet, un tel geste revient sur la position de base d'une revue telle qu'*art press* qui, à la différence d'autres revues (telle *Parkett*), n'invite pas les artistes à intervenir directement dans ses pages, commentant en premier lieu des œuvres existant déjà.

Nous avons relevé deux occurrences de ce procédé, dans une courte période de temps : les propositions d'Unglee (1997) et d'Alberto Sorbelli (1999). Dans la deuxième page du n°225 (juin 1997), là où prend place habituellement une publicité, on trouve une nécrologie de l'artiste Unglee, titrée « Unglee, la rumba de la tulipe ». Le chapeau de la nécrologie évoque sa vie : « Le photographe Unglee, surnommé le 'Roi de la tulipe' à la fin des années 1950, s'est éteint le 27 octobre à Vevey, en Suisse. Il était âgé de quatre-vingt-dix-ans ». Or, il s'agit là d'un « faux », comme l'indique déjà la mention « publicité » dans le coin supérieur gauche de la page. En effet, Unglee est un artiste bien vivant (bien que sa date de naissance ne soit à dessein pas précisée dans sa biographie)[190].

Cette fausse nécrologie s'inscrit dans un projet au long cours : l'artiste a, pendant de nombreuses années, fait circuler de fausse nécrologies de lui-même dans la presse, essentiellement quotidienne : *Libération*[191]*, le Monde, L'Humanité.* À chaque publication dans un média différent, la vie évoquée varie : Unglee s'invente donc, pour chaque nécrologie, un faux nom, une fausse biographie, ainsi que de fausses circonstances de décès.

Marie Boivent commente ainsi ce projet, étendu sur près d'une décennie :

> « Le travail d'Unglee, par une forme proche de la parodie, nous permet aussi d'observer cette capacité quasi-biologique qu'ont les œuvres à s'adapter à leur environnement. Plus que de capacité, peut-être faudrait il parler de nécessité : 'se fondre dans le décor' fait partie des priorités de ce types d'œuvres et cette invisibilité relative – contrebalancée par une diffusion 'excessive' – ne dessert pas nécessairement leur propos (et, paradoxalement, augmente parfois leur chance d'être prises en compte) [192]».

Plusieurs des journaux dans lesquels Unglee est intervenu ont été ouverts, à la bonne page, et exposés comme une œuvre d'ensemble dans le cadre de l'exposition « Formes de vie » au MacVal[193]. La démarche d'Alberto Sorbelli avec « En même temps, jeu de média avec la

[190] Nous n'en avons pas trouvé trace dans la biographie proposée par la galerie Christophe Gaillard, qui le représente à Paris : https://galeriegaillard.com/artists/4689-unglee/press/. Dernière consultation le 1er septembre 2020.

[191] Notons que la nécrologie qui apparaît dans le n°225 d'*art press* avait déjà été publiée, six ans auparavant, dans les pages de *Libération* (le 30 octobre 1991).

[192] Marie Boivent, « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », *op. cit.*, p. 36.

[193] Exposition « Lignes de vie, une exposition de légendes », commissariat Franck Lamy, MacVal, 30 mars – 25 août 2019.

société » est similaire. Il publie un encadré dans les pages de comptes-rendus d'exposition du n°252 (décembre 1999) où il explique un protocole : « Proposition pour une exposition ». À partir d'une citation d'Emmanuel Kant, il lance, non sans ironie, un appel à participation pour une exposition collective : « Artistes invités à produire des propositions sur ces thèmes. L'exposition pourra devenir le lieu de tournage pour un spot publicitaire ou autre [194]». Invité par Alfred Pacquement à participer à l'exposition « Nous nous sommes tant aimés » à l'ENSBA (1999)[195], il matérialise ce projet éditorial avec l'exhibition d'un kiosque réunissant tous les périodiques dans lesquels un espace publicitaire a été transformé (parmi ces titres de presse, des périodiques très hétérogènes, tels *Beaux-arts magazine, Musica Falsa,* et *Jalouse*). Il s'explique de sa démarche dans un entretien avec Laurence Louppe :

> « Pénétrer dans un lieu comme la presse, c'est pénétrer dans un lieu social, comme le musée, mais sans y être présent physiquement. J'ai intitulé cette œuvre *En même temps, jeu de média avec la société*. Car j'utilise la page d'un journal pour faire de l'art, et 'en même temps', cela demeure une page de journal largement diffusé, pas seulement dans les musées ou les galeries. La presse comme lieu social est plus métaphorique, plus sophistiqué aussi qu'un lieu concret : il a fallu obtenir cet espace, d'habitude non dévolu aux artistes : ce n'était ni de la publicité, ni un article, rien qu'un énoncé habituellement présent dans la presse [196]».

Comme pour Unglee, les incursions d'A. Sorbelli dans la presse ne se limitent pas à *art press*. M. Boivent remarque à ce propos :

> « Il est assez significatif d'observer que les interventions artistiques optant pour une diffusion sous forme d'inserts – qu'ils prennent place au sein de publications ou investissent l'espace urbain par voie d'affichage – se limitent assez rarement à une seule apparition. La dissémination est vraiment au cœur du projet, quelqu'en soient la forme et l'époque [197]».

Dans les deux cas, *art press* n'est donc pas l'unique lieu d'*insertion* pour l'artiste. Du point de vue de la revue, cette proposition vaut surtout pour son caractère exceptionnel, et vient ainsi rompre les habitudes du lecteur, habitué à trouver une page de publicité ; c'est ainsi un nouveau rythme de lecture, une nouvelle approche de la revue qui sont suggérés. Un tel détournement déplace le rapport de l'artiste à la revue d'art, en faisant publier une œuvre originale, mais infléchit aussi le rapport du lecteur à son média et invite à une réflexion plus large sur le rôle de la publicité dans le système économique de l'art contemporain.

[194] Fausse publicité d'Alberto Sorbelli, n°252, décembre 1999, p. 74.
[195] « Nous nous sommes tant aimés », commissariat Alfred Pacquement, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 14 décembre 1999-20 janvier 2000.
[196] Laurence Louppe « Alberto Sorbelli au risque de l'esthétique. Entretien », n°292, été 2003.
[197] Marie Boivent, « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », *op. cit.,* p. 25.

E. Rubriques : entre actualité et archivage

1. Conformités et écarts par rapport aux normes du périodique artistique

À l'observation des pages de sommaire, on voit *qu'art press* se saisit des catégories les plus consacrées du magazine spécialisé : *comptes-rendus* de livres ou d'expositions, *entretien* avec des artistes, des commissaires, des critiques d'art (ou autres personnalités du monde de l'art), ainsi que des *dossiers* consacrés à des problématiques plus larges (économie de l'art, interactions entre acteurs du monde de l'art, fonctionnement des institutions, tendances esthétiques, renouvellement des générations d'artistes, focale sur un pays ou un mouvement spécifique). Ce découpage simple et lisible est présent dès les premiers numéro et relèvent d'une intention claire, comme en témoigne les cahiers préparatoires que nous avons pu consulter à l'IMEC[198].

Le chemin de fer des premiers numéros laisse en effet clairement apparaître les segments suivants : dossier ; livre ; art ; spectacle ; musique ; rubrique ; les événements. Si cette partition est claire au départ, elle est toutefois rapidement estompée, *art press* cherchant davantage à flouter les frontières entre les différentes rubriques, celles-ci n'apparaissant pas toujours au même emplacement selon chaque numéro. Ce n'est que plus récemment que davantage de clarté et de stabilité se sont imposées dans la structure de chaque numéro, selon la volonté de Richard Leydier :

> La maquette de Roger Tallon a très peu changé depuis les premières années de la revue. Mais, après sa mort, nous avons pu faire plus de changements. Je trouvais qu'il fallait rendre les choses plus lisibles. Désormais, les différentes sections du journal sont beaucoup plus claires, les choses sont mieux organisées, distinctes les unes des autres. Ça, c'est vraiment quelque chose que j'ai essayé de mettre en place[199].

En effet, on retrouve ces mêmes rubriques, cette même structure générale dans de nombreux autres périodiques artistiques. C'est le constat que fait Jérôme Glicenstein en comparant la structure d'*art press,* avec celles d'*Artforum*, de *Flash Art* et de *Frieze*. Il constate en effet que « Les dénominations varient d'une revue à l'autre, mais elles correspondent à chaque fois à la tripartition proposée par *Frieze*, entre *front* (éditoriaux, idées, chroniques), *middle* (articles de fond et entretien) et *back* (compte-rendu)[200]». À cela s'ajoute dans *art press* un grand nombre de rubriques plus éphémères mais aussi plus originales, au format souvent inventif. Voyons plus en détail ce qu'implique la diversité des rubriques au fil des années.

---

[198] Nous souhaitions proposer en annexes la reproduction de ce document, mais les autorisations pour ce faire ne nous sont malheureusement pas parvenues à temps.
[199] Entretien de l'auteure avec Richard Leydier.
[200] Jérôme Glicenstein, « La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain » *op. cit.*, p. 56.

a. Pérennité, dénomination et agencement des rubriques

Dans le cadre de cette réflexion, nous avons procédé à un recensement de l'ensemble des rubriques du périodique, à l'appui du dépouillement de l'ensemble des sommaires, que nous avons réparties dans le graphique proposé en annexes (voir volume 2, annexe 33). Nous avons systématiquement indiqué les dates de première et de dernière publication, ainsi que le nombre d'occurrences. Afin de permettre une meilleure lisibilité, nous avons distribué ces rubriques en deux parties, au dessus et en dessous de la frise chronologique. Dans la partie supérieure de la frise apparaissent les rubriques qui ont été publiées à plus de trente reprises et dans la partie inférieure, celles qui ont été publiées moins de trente fois. Une lecture verticale de la frise permet donc d'appréhender d'un premier regard quelles sont les rubriques les plus pérennes (l'agenda/calendrier, les comptes-rendus d'exposition, le feuilleton littéraire de Jacques Henric), et, à l'inverse, les plus éphémères, comme « Le mot-clé », ou « Les titres qui font *tilt* ». Notons que les couleurs ne correspondent à aucun code spécifique, mais ont simplement été utilisées afin de permettre une meilleure lisibilité du graphique.

Avant d'analyser cette frise plus en détail, il nous faut préciser ce que nous avons considéré comme une rubrique. Gilles Feyel définit la rubrique comme « un ensemble rédactionnel spécialisé dans un type particulier d'informations […] ou dans un genre particulier d'écriture journalistique (éditorial, chronique, échos, brèves)[201] ». Ce dernier préconise d'appréhender une rubrique dans ses « effets de mise en page et de mise en forme […] proprement consubstantiels au contenu proposé à la lecture[202] ». Partant de cette définition, nous avons considéré comme rubrique dans *art press* un contenu éditorial à la dénomination spécifique et au format systématique, se présentant souvent comme indépendant du reste du numéro. Cette indépendance des rubriques est particulièrement vérifiable pour les « Fiches-artistes » et « Fiches-musées », pensées comme des fiches détachables, telles les fiches-recettes que l'on trouve dans des magazines féminins comme *Elle*.

Comme on peut le voir sur cette frise, *art press* a connu au cours de ses années d'existence une très grande variété de rubriques. L'examen de cette frise chronologique nous enseigne plusieurs choses. La constance de certaine rubriques, tout d'abord. Même si les dénominations peuvent changer, on trouve depuis la création certains invariants : le « Calendrier » ou l'« Agenda », rubrique qui se présente comme un serpentin, composé de modules de différentes tailles vendus comme espace publicitaires à différentes institutions ;

[201] Gilles Feyel, « Aux origines de la 'rubrique' dans la presse : des gazettes de l'Ancien Régime aux journaux de la Révolution », pp. 99-111 in *Communication & Langages*,2012/1, n°171, p. 100.
[202] *Ibid.*, p. 99.

des comptes-rendus d'exposition (« Rush », « Exporama ») ou de livres[203], des chroniques dédiées à des médiums spécifiques (la danse, l'architecture, le théâtre), ou encore des rubriques qui cherchent à embrasser dans son ensemble la création artistique. En revanche, notons la présence de très nombreuses rubriques éphémères, telles « La photothèque d'*art press* » (11 occurrence pour un an de publication), ou « La cote des peintres » (11 occurrences en trois ans de publication). Certaines sont même des tentatives quasi-avortées tant elles sont peu répétées : la rubrique « Les archives d'*art press*[204] » n'a eu que 4 occurrences en sept ans de publication, et les rubriques « Les titres qui font *tilt* » et « Le mot-clé » n'ont respectivement eu que trois occurrences. La multiplication de ces rubriques et leur caractères parfois très temporaire témoigne d'une volonté de penser la revue d'art comme un matériau souple, dont les formes peuvent sans cesse être repensées.

Ces rubriques peuvent être regroupées en différentes catégories. Tout d'abord, les comptes-rendus (d'exposition, de spectacles, de livres), les portraits (rubriques « portrait » puis « introducing ») ; ces premiers types de rubriques correspondent au format classique de la revue d'art. Autre format classique dans la presse artistique et même dans la presse magazine en général : les « chroniques », rendez-vous régulier avec un même contributeur, qui propose avec régularité un texte de longueur homogène sur un sujet de son choix, toujours à propos d'un même médium. C'est par exemple « la photographie », chronique tenue par Régis Durand, Dominique Baqué puis Etienne Hatt, « le théâtre » tenue par Guy Scarpetta puis Georges Banu, ou « la danse » tenue successivement par Laurence Louppe puis Laurent Goumarre. Quel que soit le médium concerné ou l'auteur, ces chroniques se présentent toujours de la même façon : une pleine page, avec une ou deux illustrations, le plus souvent au centre du texte. Leur personnalisation et la signature par des spécialistes de ces domaines respectifs est renforcée par le procédé de mise en page : une titre sobre désignant médium concerné (« La danse », « La musique », « l'architecture »), suivi du nom de l'auteur, accompagné d'une vignette de son portrait en noir et blanc.

À cela s'ajoute d'autres rubriques plus inventives dans leur format et leur propos. Si elles ne sont pas toujours pérennisées, beaucoup de tentatives sont faites quant aux approches possibles de l'art contemporain, proposant différents biais d'entrée : par une œuvre (« La chronique de Jean-Louis Scheffer», « La photothèque d'*art press*[205] »), un concept (« Le mot-clé », « Les titres qui font *tilt* »), un lieu (« City report »,

[203] Les comptes-rendus de livres et les pages dédiées à la littérature ont pris différentes formes au cours des années et sont regroupées depuis 1999 dans le « cahier livres », reconnaissable sur la tranche par le liseré gris ou noir qui est place sur le bord extérieur de ses pages.

[204] Les « archives d'*art press* » était une rubrique qui, comme son nom l'indique, proposait une documentation sur un événement, ou un aspect de l'art moderne méconnu. La première occurrence est consacrée aux « artistes en débat au Studio 35, New York, avril 1950 », (n°157, avril 1991).

[205] La rubrique, initiée dans le n°129, est présentée comme une rubrique « où les images, panorama de l'ensemble du contenu, sont accompagnées de notes descriptives » et dont l'ambition est « de numéro en numéro, de constituer des archives extrêmement précises de l'art contemporain ». (éditorial n°129 ; Catherine Millet, « la couleur dans *art press* ».).

« Mondovision [206] », « Fiche-musée »), un artiste (« Fiche-artiste [207] », « Portrait », « Introducing »), et différentes pistes de réflexion complémentaires des approches principalement esthétiques, d'ordre économique (« La cote des peintres », « Le guide des galeries », « Le marché de l'art »), ou historique (Les archives d'*art press* », « chefs d'œuvre du XXe siècle[208] »).

Or, c'est précisément à travers la conception et l'organisation des rubriques que se dit la politique éditoriale du périodique. Autre originalité : les rubriques procédant d'une présence du périodique dans un espace public (la bien nommée rubrique « Forum »), mettant en exergue son réseau, ses liens avec non seulement son lectorat (« Courrier ») mais aussi avec d'autres périodiques ou d'autres protagonistes du champ culturel (« Échos », « Inter a.p.i[209] » et l'expression de la subjectivité de ses auteurs (« Opinions »).

b. Organisation des contenus et rythme de lecture

Une simple lecture du sommaire permet de comprendre que les contenus sont organisés de manière peu flexible. Ces rubriques sont placées en début et/ou en fin de numéro, offrant ainsi une porte d'entrée dans la lecture par des contenus plus courts. Le périodique est ainsi compartimenté. Depuis sa dernière maquette (2018), la composition de chaque numéro est la suivante : après l'éditorial, les « chroniques », la rubrique « Introducing », puis le cœur du numéro, divisé en deux parties, « Actualités » et « Dossiers », avant que ne viennent les comptes-rendus d'exposition, de livres (qui se terminent par « Le feuilleton de Jacques Henric »), puis enfin, dans les dernières pages du numéro, la « Chronique dessinée de Clo'e Floirat » et enfin l'agenda. Magdalena Recordon insiste sur la pertinence d'une telle structure, considérant que les comptes-rendus d'exposition ont davantage leur place en fin de numéro :

> « Je n'étais pas d'accord avec le fait que les comptes-rendus d'expositions soient au tout début, parce que c'était très frustrant, on lit des choses qui ont déjà eu lieu. Et pour moi, les comptes-rendus ça devait être à la fin, à la fin des grands articles. Il fallait vraiment débuter l'information avec les grands articles. Et puis là l'idée qu'a eu la rédaction […] était en plus de mettre en exergue les artistes jeunes. […] [210]».

[206] Ce titre de rubrique est une référence à la « Mondovision » des années 1960, c'est-à-dire la retransmission simultanée d'un programme dans plusieurs pays, progrès technique de l'ORTF accompli à partir de 1965.
[207] Ces fiches dans leur accumulation sont entendues par la rédaction comme contribuant à l'ambition de « constitue[r] peu à peu le dictionnaire le plus vivant de l'art moderne ». (éditorial n°41, octobre 1980).
[208] La rubrique « Chef d'œuvre du XXe siècle » avait pour ambition de proposer une analyse synthétique de tableaux qui ont bouleversé l'histoire de l'art dit « moderne » et constitue des références incontournables, dont des toiles de Kasimir Malevitch, Fernand Léger ou Pablo Picasso.
[209] La rubrique fut également intitulée « Inter a.p.i » pour correspondre au titre du périodique (temporairement *art press international*).
[210] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2019.

L'ordre des rubriques dans le numéro est très variable en fonction des périodes et souvent repensé ; et la dénomination même de ces rubriques est changeante. La période la plus récente propose une distinction des différentes sections du numéro par des liserés de couleur sur le bord extérieur de la page (bleu clair pour les pages exposition, noir pour les pages livres), mais les rubriques ont répondu au fil des années à différentes stratégies d'indexation.

Soulignons également que la rédaction ajoute à la dénomination classique (entretien, compte-rendu, dossier, enquête) un mot-clé (indiqué dans un encadré dans le bord supérieur de la page), qui vient subsumer la teneur de l'article, son propos ou sa thématique. À chaque article son mot-clé. Il peut s'agir d'une simple désignation de la nature de l'article (portrait, interview, rétrospective), ou d'une reprise de l'élément essentiel de son titre. Mais souvent, le mot-clé employé dans le bandeau, qui peut-être différent dans les versions française et anglaise du texte, joue sur une indexation originale du texte, reprenant par exemple le médium concerné[211], une idée centrale du texte qui ne figurerait pas dans son titre[212], ou encore provoquant sciemment un jeu de contraste ou de mise en perspective[213]. On comprend alors que la présentation des titres indique une volonté de décloisonner les passages obligés de tout périodique artistique et de privilégier une absence de hiérarchie, entre les contenus comme entre les contributeurs. Le rubriquage n'apparaît pas alors comme uniquement comme une contrainte éditoriale, mais un lieu d'expression d'une singularité.

2. Des stratégies pour se détacher de la tyrannie de l'actualité

a. De l'actualité à l'archive

La répartition à laquelle nous avons procédé tend à illustrer la plasticité du périodique, qui cherche à embrasser un large lectorat, tout en maintenant à son égard une certaine exigence. Cette orientation didactique et grand public qui a pu avoir cours (notamment par l'existence des fiches détachables) s'exprime désormais différemment. Dans la conception de ses rubriques donc, le périodique reste aujourd'hui davantage du côté de l'analyse, bien que son vocabulaire soit dans l'ensemble rendu plus accessible. En revanche, quoique

[211] Laurence Louppe, « Danse photographie, pour une théorie des usages », n°281 (mot clé : body narrative) ; Charles-Arthur Boyer, « Mulhouse, cité manifeste pour une architecture nouvelle », n°284 (mot-clé : architecture**) ;** Alexandre Singh, « De la mémoire du monde », interview par Anaël Pigeat, n°386 (mot-clé : performance).

[212] Jean-Marc Huitorel, « Bertrand Gadenne, le prince des ténèbres », n°279 (mot clé : épouvante) ; Daniel Buren, « Comment occuper le terrain pour ne pas faire tapisserie », n°280 (mot clé : tapisserie) ; Julia Kristeva, « j'aime donc je suis », interview avec Jacques Henric, n°74 (mot clé : amour).

[213] Bernard Blistène, « Gerhard Richter, réflexion sur l'échec de la peinture », n°66 (mot-clé : méfiance) ; Helga Finter, « Vers un art total », n°75 (mot-clé : utopie).

homogènes de ce point de vue, les contenus de ces rubriques varient beaucoup quant à leur adhésion à une actualité immédiate.

Si pendant longtemps la revue a maintenu des formats qui se voulaient détachés de l'actualité, c'est aujourd'hui moins le cas. En effet, le choix des sujets des chroniques est souvent motivé par une exposition, un événement spécifique. Et les comptes-rendus sont, dans une grande majorité des cas, dictés par l'agenda des expositions et des publications. Plusieurs rubriques développées dans ce sens (« Rush », « Exporama[214] », « L'actualité artistique / des arts plastiques par Catherine Millet » n'existent plus aujourd'hui que sous la forme générique de « expositions » et « livres » pour la partie littéraire. Il faut souligner que tous les périodiques artistiques n'accordent pas la même importance qu'*art press* aux comptes-rendus d'exposition et de lecture. En effet, d'autres comme *Documents* refusent d'en publier, afin de s'émanciper de la contrainte chronologique et institutionnelle qu'un tel format peut représenter. Philippe Piguet affirme ainsi : « *Documents* est une revue qui ne donne pas dans le compte-rendu[215]». Le choix d'accorder une place à ces comptes-rendus dans les pages d'*art press* relève d'un choix éditorial, mais cette prise en compte de l'actualité n'en est pas moins paradoxale, et ne cesse d'être discutée au sein de la rédaction. Ainsi pour Aurélie Cavanna :

> « Évidemment, il y a à la fois la volonté de suivre l'actualité. Dans le numéro papier, la rubrique 'Introducing' c'est bien si l'artiste dont on parle a une actualité plus ou moins à ce moment-là. En même temps, c'est souvent un débat en réunion de rédaction. Il y aussi la question : est-ce qu'on est forcément obligés de suivre l'actualité, ou est-ce qu'on ne pourrait pas des fois s'en détacher ?[216] ».

De la même manière pour Laurent Perez :

> « Jacques [Henric] et moi sommes assez d'accord pour se dire qu'il n'y a pas de raison pour courir après l'actualité littéraire. Qu'en plus la rentrée littéraire, c'est quand même le moment de l'année où il y a le moins de chance de publier des choses intéressantes, puisque ce sont des bouquins qu'on va flécher sur les prix, et sur les cadeaux de Noël en fait ! C'est quand même à ça que ça se résume. Et donc, on a un peu tendance à la saboter[217] ».

Si les comptes-rendus occupent une part importante dans la revue, le genre y est néanmoins envisagé avec distance quant à sa forme la plus classique, c'est-à-dire sans rapport avec une actualité immédiate (ce qui vaut surtout pour les pages littéraires, ou des ouvrages peuvent être commentés plusieurs mois après leur publication).

---

[214] Philippe Piguet qualifie cette rubrique comme de « formule express » dans son ouvrage *Art contemporain, situation et réseaux* (Paris, Chroniques de l'AFAA, 1998), p. 156. En juin 2019 lors d'une conférence de rédaction, Catherine Millet soulignait que cette rubrique avait été arrêtée parce qu'elle présentait un risque de redite avec la rubrique agenda (qui elle a l'avantage de permettre des recettes publicitaires).

[215] *Ibid.*, p. 159.

[216] Entretien de l'auteure avec Aurélie Cavanna, le 19 juin 2019.

[217] Entretien de l'auteure avec Laurent Perez, le 1er juillet 2019.

Il nous faut ici apporter quelques précisions quant à la nature du compte-rendu d'exposition comme genre au sein de la presse artistique. Longtemps sous-traité, ce format spécifique a fait l'objet d'un numéro de la revue *Culture & Musées*. Dans ce dossier, plusieurs contributions sont à relever. Tout d'abord, celle de Marie-Sylvie Poli, qui souligne la pluridisciplinarité à laquelle engage l'étude de cet objet, tant la notion relève de domaines variés, qui dépasse la seule frontière de la muséologie. M-S. Poli nous conforte dans notre grille d'analyse de la revue d'art comme archive, lorsqu'elle observe que : « La critique d'exposition mérite d'être envisagée comme une archive au sens foucaldien du terme, c'est-à-dire comme un ensemble de textes qui traversent l'histoire de la connaissance et des valeurs d'une société », et constitue alors « une archive qui, pour être décryptée, nécessite des analyses menées en contexte – historique, médiatique, muséographique – sur l'ensemble de ses processus d'énonciation ou mécanismes discursifs[218] ».

Différents registres viennent tisser la trame et les contenus d'un texte critique d'exposition : selon le thème traité ou les textes de médiation proposés, on va trouver des discours de médiation scientifiques, de vulgarisation, évaluatifs, médiatiques, promotionnels, institutionnels, économiques, ou encore pédagogiques. François Mairesse et Bernard Deloche insistent quant à eux sur la plasticité du compte-rendu d'exposition, qui peut tantôt se présenter comme un discours érudit, tantôt comme un discours visant un grand public.

Dans ce même dossier, Jérôme Glicenstein insiste sur le fait que la critique d'exposition ne saurait pas être assimilée aux pratiques habituelles de la critique d'art, en ce qu'il ne s'agit pas prioritairement de rendre compte des œuvres d'art, de leurs enjeux ou de leurs auteurs. Dans son corpus, celui-ci compare plusieurs périodiques artistiques, dont *Artforum*, *Frieze* et, précisément, *art press*, observant qu'à cet égard « la spécificité d'*art press* a toujours été d'y [dans le journal] ajouter une défense de la création contemporaine française [219]». Ce dernier souligne le paradoxe que revêt la critique d'exposition, entre l'affirmation de la subjectivité du rédacteur, et la contrainte promotionnelle que peut revêtir l'exercice. Toutefois, cet écueil devant être souligné mais ne pouvant être vérifié, il faut tenter autrement de définir la critique d'exposition, qui pour J. Glicenstein est essentielle à la revue d'art dans son rôle, qui est « à la fois d'informer sur des événements artistiques et d'en proposer des modèles d'interprétation[220] ». En outre, le compte-rendu d'exposition permet de faire le lien entre deux fonctions de la revue d'art, l'information et l'analyse, son but étant d'« instruire sur l'actualité de l'art contemporain, commenter celle-ci, en proposer des modèles de compréhension, […] en promouvoir certains aspects – en participant par

[218] Marie-Sylvie Poli, « Introduction », pp. 13-21 in *Culture & musée*, n°15, « Comment parler de la critique d'exposition », 2010, p. 16.
[219] Jérôme Glicenstein, « La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain » pp. 53-72 in *Culture & Musées,* n°15, 2010, p. 63.
[220] *Ibid.*, p. 66.

anticipation aux processus de valorisation symbolique, commerciale ou institutionnelle à venir[221] ».

La variété des rubriques d'*art press* témoigne d'un balancement, d'une part entre un suivi de l'actualité ou un détachement vis-à-vis de celle-ci et, d'autre part, entre une volonté d'être davantage didactique ou davantage analytique. Nous proposons quelques exemples de cette partition (voir volume 2, annexe 34). Nous avons répertorié sur ce graphique quelques unes des différentes rubriques selon ces deux axes. Une telle répartition montre un effort de la part de la rédaction d'équilibrer ses formats quant à leur degré d'analyse et leur proximité avec une actualité directe. Dans la plus récente version du magazine, les chroniques restent pour la plupart dans l'analyse et sont liées à une actualité, mais de façon variable ; quant à la rubrique « Introducing, » elle se veut indépendante de l'actualité, bien que, comme le souligne Aurélie Cavanna : « Dans la rubrique 'Introducing' c'est bien si l'artiste dont on parle a une actualité plus ou moins à ce moment-là[222] ». Léa Bismuth comme Jean-Marc Huitorel rattachent la prise de distance que peut prendre *art press* vis-à-vis de l'actualité comme un ancrage dans le genre de la revue plus que celui du magazine « Ça peut arriver je trouve qu'il y ait des textes qui ne soient pas du tout liés à une actualité. Et ça c'est super, parce que c'est ça le côté revue, justement, dans la dialectique de la chose. Ça c'est très important[223] ». Le constat de Jean-Marc Huitorel va dans le même sens : « Je trouve que c'est un peu plus qu'un magazine. Parce qu'il se décolle de l'actualité dans la trame intellectuelle qui nourrit la revue ou le magazine. Donc c'est un peu plus qu'un magazine, et ce n'est pas tout à fait une revue[224]». Partant, ce lien avec l'actualité n'empêche pas la revue de maintenir un certain degré d'exigence intellectuelle. C'est le constat de Magdalena Recordon :

> « C'est aussi la qualité d'*art press* en fait. C'est de toujours, même s'il doit quand même s'inscrire dans les actualités de l'art contemporain, il veut se distinguer dans cette profondeur de texte, qui va dans la typologie des sujets. […]. Il y a toujours des sujets qui vont être un petit peu décalé par rapport aux autres journaux[225] ».

Ce terme d'exigence revient dans notre entretien avec Léa Bismuth : « Je dirais qu'il y a une exigence intellectuelle. Il y a une exigence de faire passer des connaissances, qui sont des constantes. Voilà. Ça c'est très important[226]». On voit donc que face aux contraintes que peuvent constituer la vulgarisation (afin d'obtenir un lectorat plus large) et l'actualité (liée à la cooptation avec les acteurs du monde de l'art), les différents rédacteurs valorisent toutefois avec récurrence le maintien de leur exigence intellectuelle et le caractère déterminant de celle-ci pour l'identité de la revue. *Art press* archive le contemporain d'une manière spécifique, dont la

[221] *Ibid.*, p. 67.
[222] Entretien de l'auteure avec Laurent Perez, le 1er juillet 2019.
[223] Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, le 16 juillet 2019.
[224] Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, le 20 juillet 2019.
[225] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2019.
[226] Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, le 20 juillet 2019.

maquette graphique se fait le relais et l'expression. C'est ce que confirme Magdalena Recordon dans notre entretien avec elle, lorsqu'elle observe que :

> « L'archive de l'art contemporain dans *art press* tient à une manière d'observer, une manière très singulière d'observer cette histoire de l'art contemporain, d'observer l'œuvre des artistes. Ce n'est pas du tout le même point de vue que dans d'autres journaux. […] C'est sûr qu'en France, je pense que tu t'intéresses à *art press* parce que c'est très particulier. C'est un cas particulier[227] ».

b. Du magazine papier au site Internet

Des différents écarts entre les prises de positions d'*art press* et certaines contraintes d'ordre économique et chronologique, témoigne aussi le site Internet, créé en 1996[228]. Le site Internet lors de sa création avait pour ambition initiale de proposer une plate-forme d'accès aux archives de la revue, à l'ensemble des articles déjà publiés sous forme numérisée. Or, suite à des difficultés techniques multiples, cette version du site n'a pas pu voir le jour immédiatement, laissant place à l'élaboration d'un rubriquage plus classique, l'essentiel du site étant consacré à des comptes-rendus d'exposition et de spectacles (rubrique « actualité » et « agenda »), et à la promotion des numéros de la revue et de ses produits dérivés dans la rubrique « Boutique »[229]. La présence en ligne de comptes-rendus permet de compenser leur obsolescence dans la revue papier (les expositions sont parfois déjà achevées lors de la publication du numéro), d'en proposer un plus grand nombre, avec un processus d'éditorialisation accéléré.

C'est ce que constate Aurélie Cavanna, observant qu'en dépit de certains dysfonctionnements sur le site, « pour tout ce qui est contenu, là pour le coup plus réactif à l'actualité, c'est autre chose [230]». Laurent Perez remarque également que « si le site Internet se développait et fonctionnait de façon plus efficace, il y a toute une partie qui est dévolue à l'actualité qui pourrait aller dessus [si bien qu'*art press*] tendrait davantage du côté de la revue : un peu plus détaché de l'actualité, avec peut-être des formats plus longs, des dossiers plus fournis [231] ». Néanmoins, la forme que prend actuellement le site Internet incarne cette ambition d'archivage, afin de contribuer à une archéologie du contemporain, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Michel Foucault, comme « ce qui décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive[232] ».

En effet, la rubrique « Archives » propose à la fois un index des archives papier et des « archives numérisées ». Cependant, cet index des archives, bien que riche de nombreux articles, reste à ce jour non exhaustif et peu ergonomique : la barre de recherche n'apparaît qu'en bas de

[227] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, le 17 septembre 2019.
[228] La recherche sur www.archive.org indique que le premier archivage datant du 29 décembre 1996. Dernière consultation le 17 février 2020.
[229] Sont proposés à la vente d'anciens numéros d'*art press,* d'*art press2*, et les volumes de la collection « les grands entretiens d'*art press* ».
[230] Entretien de l'auteure avec Aurélie Cavanna, le 19 juin 2019.
[231] Entretien de l'auteure avec Laurent Perez, le 1er juillet 2019.
[232] Michel Foucault, *Archéologie de savoir*, [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 171.

la page et ne fonctionne pas avec tous les mots-clés, si bien qu'il faut naviguer linéairement d'une page à l'autre (les billets étant classés par ordre chronologique), afin de trouver ce que l'on cherche. À cela s'ajoutent d'autres rubriques du site qui tendent vers la même ambition archivistique que le numéro papier : « Flashback » et « Le chef d'œuvre du moment ».

L'ensemble du site permet surtout de valoriser le support papier et d'en compenser l'obsolescence[233]. En outre, une analyse de son interface permet de constater que celle-ci n'a pas été pensée avec systématicité et demeure peu ergonomique, notamment du fait d'un manque d'interactivité : les articles ne comprennent que très rarement des liens hypertextes, les pages ne se renvoient que peu les unes aux autres et le formulaire « Commentaires », pourtant intégré dans l'interface du site sur chacune des pages, n'est pas accessible[234]. Bien que le périodique ait eu dans ses pages papier pendant plusieurs années une rubrique « Forum », qui permettait des discussions (par publication de courriers et réponses à ceux-ci) entre lecteurs et rédacteurs, l'arrivée du numérique n'est pourtant pas saisie comme une occasion de prolonger un tel espace de débat d'une nouvelle manière. Cette interaction restreinte entre le journal en ligne et ses lecteurs se retrouve sur les réseaux sociaux : en 2020, le compte *art press* ne possède que 10.000 abonnés sur Instagram et 16.000 sur Facebook, une très faible fréquentation si on la compare à d'autres périodiques artistiques français tels *Beaux-arts magazine*, au tirage papier pourtant similaire, qui compte la même année 276.000 abonnés sur Facebook.

Cette relation paradoxale entre le papier et le numérique qui persiste pour *art press* n'est pas inhérente à un traitement superficiel de l'information (comme *Beaux-arts magazine*), puisqu'*Artforum*[235] s'illustre justement par un site très fourni et une forte présence sur les réseaux sociaux. En outre, il existe beaucoup d'autres formes de discours de critique d'art, tout aussi engagés dans l'espace public, qui mobilisent bien davantage l'interactivité et des potentialités inhérentes à l'écriture en ligne. À ce titre, deux exemples peuvent être cités : les blogs d'Élisabeth Lebovici « Le beau vice » et de Marc Lenot « Les lunettes rouges »[236]. Le faible développement du site peut en partie être imputé à un manque de moyens. La présence en ligne d'*art press* a été été désignée comme un obstacle ou un défaut à corriger pour beaucoup des contributeurs. Cependant, à ce stade, seul un poste à mi-temps est consacré au site Internet[237], et peu de mesures concrètes semblent être prises pour encourager ce développement. Il semble donc que l'usage du numérique par la rédaction relève certes de contraintes d'ordre matériel (manque de temps et d'argent), mais relève aussi d'une prise de position, qui consiste à valoriser l'objet périodique, à légitimer en priorité la manifestation imprimée du discours intellectuel.

[233] Étant donné la périodicité du magazine, il est fréquent qu'à la publication d'un numéro mensuel, les expositions commentées soient déjà terminées.
[234] La mention indiquée est la suivante : « Désolé, le formulaire de commentaire est fermé pur l'instant ».
[235] Le site d'*Artforum* (https://www.artforum.com/) propose en effet à la fois une archivation de ses contenus très efficaces (toutes les couvertures et sommaires sont en accès libre et classées par ordre chronologique.
[236] Voir à ce sujet Ivanne Rialland, « La critique d'art sur le web : de quelques mutations du jugement critique », in *Communication & Langages*, 2014/3, n°181, pp. 115-127.
[237] Il s'agit d'Aurélie Cavanna.

Conclusion du chapitre 5

Au terme de notre analyse des paratextes d'*art press*, qu'il s'agisse du logotype, des choix de mise en page ou des rubriques, nous avons observé que le périodique se situe à la lisière entre revue et magazine, faisant de cette hybridité éditoriale un dispositif permettant tantôt de s'adresser à un large public, tantôt d'exiger une haute teneur théorique ; tantôt de privilégier le texte, tantôt de jouer du rapprochement entre des iconographies éparses. Ces *seuils* sont donc à entendre selon plusieurs degré de littéralité : seuils du texte certes – mais aussi seuil entre plusieurs registres éditoriaux, plusieurs positionnements vis-à-vis de ce par quoi un périodique artistique s'identifie et s'adresse à son lectorat. En ce sens, *art press* constitue une scène pour la critique d'art : ce sont les points de vue subjectifs des auteurs qui s'y expriment, et qui déterminent une ligne éditoriale non pas ferme et définitive, mais valorisant au contraire la confrontation de discours hétérogènes.

Du fait de cette ambition d'hybridité, *art press* ne prend pas véritablement parti dans son graphisme ; le périodique n'est ni expérimental, ni classique, et revendique plutôt une sobriété et une transparence qu'une prise de risque. À force de vouloir être *et / et*, le périodique tombe parfois dans le *ni / ni*. En se présentant comme un objet de médiation total, capable de condenser la facilité d'accès du magazine, l'exigence intellectuelle de la revue et la précision d'informations du catalogue, elle en devient un objet flou, contraint qu'il est par les réalités économiques et la concurrence grandissante de la presse artistique. Catherine Millet fait pourtant de ce trouble identitaire le signe d'une force de caractère :

> « En regard des autres revues d'art, nous sommes, je crois, restés les *outsiders* que nous étions, avec un contenu qui s'apparente à la fois à celui du magazine (compte rendus, chroniques…) et à celui de la revue (dossiers, cours essais), et à cela s'ajoute une forte présence de la littérature et de la réflexion philosophique et idéologique. La formule, élaborée au fil du temps, est, me semble-t-il, sans équivalent [238]».

Le terme qu'emploie Catherine Millet ici est particulièrement révélateur : si *art press* réussit à être *unique*, c'est aussi en ne se distinguant par aucun aspect iconographique fort, du moins pas en envisageant l'ensemble des années de publication. Sans se distinguer par une maquette graphique expérimentale, la revue incarne plutôt dans son identité visuelle une voie moyenne, qui lui permet en même temps d'occuper plusieurs terrains éditoriaux simultanément, et lui a assuré cette longévité. La caractéristique remarquable du périodique tient plutôt dans la convergence des registres d'écriture et de différents formats journalistiques, dans la rencontre entre les voix de la littérature, de la philosophie, et de toutes les disciplines artistiques pour parler de l'art contemporain dans un sens large.

[238] Catherine Millet & Jacques Henric, « *Art press* a quarante ans », propos recueillis par Patrick Kechichian, pp. 15-25 in *La revue des revues*, n°48, 2012.

La critique d'art telle qu'elle est pratiquée et *exposée* dans *art press* se laisse ainsi saisir comme une pratique collective qui mérite d'être envisagée à travers des concepts philosophiques ou issus des sciences sociales. Il nous faut désormais examiner quel est ce *contemporain* que défend *art press*, et par quels dispositifs discursifs la revue cherche à l'archiver. Il faut donc prendre en compte d'autres formats éditoriaux dans le magazine pour développer les manières dont le politique permet à *art press* de développer sa construction politique du contemporain : la couverture.

Chapitre 6 — Archéologie du contemporain dans les couvertures d'*art press*

A. La couverture de magazine, un objet qui invite à croiser les méthodes de la sémiotique et de l'histoire de l'art

De nombreux ouvrages portent sur les couvertures de magazines, prenant le plus souvent la forme d'ouvrages non scientifiques de type « coffee table book », qui proposent seulement une anthologie visuelle, souvent peu fournie, des couvertures les plus frappantes d'un périodique. Cet angle a été exploité pour des périodiques aussi variés que *Der Spiegel, Time, Libération, Geo,* ou encore *Vogue*[239]. Bien que ces ouvrages n'aient aucune prétention savante, ils ont l'intérêt de consacrer la couverture de magazine en tant qu'objet d'étude. À cela s'ajoutent quelques études plus approfondies, dressant des bilans culturels à l'aune de ces couvertures : S. Duperray, R. Vidalin (dirs.) *Cover, les Unes du siècle*[240]*,* David Crowley*, Magazine Cover,* Sammye Johnson & Carlo Augustus de Lozano, « The Art and Science of Magazine Cover Research [241]» ; Steve Taylor, *A 100 Years of Magazine Covers*, *the magazine From Cover to Cover*. Pour ce dernier, la couverture de magazine met en place

> « Une série très signifiante de fonctions sociales et culturelles. […]. L'importance culturelle de la couverture de magazine se manifeste dans différents domaines : en servant en quelque sorte de livre d'histoire en images, mais aussi en fournissant des images indépendantes, qui peuvent représenter une humeur, un mouvement [242]».

[239] Dodie Kazanjinan, *Vogue, the covers*, New York, Abrams, 2011 ; *Sports illustrated, the covers ;* David E. Summer, *« 64 years of Life*, What Dit Its 2128 covers do ? » pp. 1-16 in *Journal of magazine and new media research*, 5/1, fall 2020; Jay Leno, Frederick Voss (eds.), *Face of Time. 75 Years of Time Magazine Cover Portraits*, Boston, Little Brows & co. 1998 ; Stefen Aust, Stefan Kiefer (dir.), *The Art of Der Spiegel, Cover Illustrations over Five Decades*, Düsseldorf, teNeues, 2004 ; Mark Collins Jenkins, Chris Johns (dirs.), *National Geographic: The Covers. Iconic Photographs, Unforgettable Stories*, National Geographic Edition, 2014.

[240] Stéphane Duperray & Raphaëlle Vidaling, *Cover, les Unes du siècle, 500 couvertures qui ont fait l'histoire de la presse magazine mondiale*, Paris, Hachette, 2002.

[241] Steve Taylor, *100 years of magazine covers*, London, Black Dog Publishing, 2006 ; Stéphane Duperray & Raphaëlle Vidaling*, Cover, les Unes du siècle, 500 couvertures qui ont fait l'histoire de la presse magazine mondiale*, Paris, Hachette, 2002 ; David Crowley, *Magazine Cover*, London, Mitchell Beazley, 2003 ; Sammye Johnson & Carlo Augustus de Lozano, « The art and science of magazine cover research », in *Journal of Magazine & New Media Research*, vol. 5, n°1, automne 2002.

[242] Citation originale : « A very significant series of social and cultural functions. […] The cultural significance of magazine covers manifests itself in a number of different areas; in serving as a sort of visual history book, but also in providing singular images that can represent a mood or a movement » — Notre traduction.

Steve Taylor observe également que la couverture de magazine fait partie de notre décor au point de constituer une part déterminante de notre environnement visuel, présente partout au quotidien : « Dans le contexte social du kiosque à journaux et du supermarché ; dans le décor privé des tables basses, des tables de nuit et des salles de bain ; et occupant confortablement les autres espaces entre ces pièces – lorsque l'on travaille, qu'on se relaxe, qu'on attend quelqu'un ou quelque chose[243] ». La couverture est l'élément du magazine que l'on voit en premier, mais aussi celui qui en capte et en affiche le mieux les enjeux, et les diffuse dans l'espace public. La couverture prend donc un sens supplémentaire si on analyse sa construction : articulation entre l'illustration et les éléments textuels, sélection et traitement de l'image, (re)cadrage, modifications chromatiques, ajouts d'une trame, surimpression ou juxtaposition de plusieurs images : autant d'éléments qui permettent de qualifier une politique éditoriale.

Nous partirons donc du principe que l'analyse de l'objet sémiotique que sont les couvertures de magazine engage avant tout à les *lire* pour en examiner la polysémie. Nous verrons qu'elles sont des « images écrites[244] » porteuses de sens en ce qu'elles affichent, littéralement, l'identité du journal et permettent son « énonciation éditoriale[245] ». Nous analyserons donc les couvertures d'*art press* dans leur matérialité et leur articulation du textuel et du visuel, afin d'interroger leurs modes de production et de circulation de celles-ci et de les envisager comme des jalons pour une archéologie du contemporain.

Partant, notre épistémologie entend être double, articulant histoire de l'art et sémiotique pour penser la revue d'art comme outil de médiation. Histoire de l'art d'une part, mais une histoire non-linéaire. Nous tenterons de mettre au jour les temporalités de *modernité* et de *contemporanéité* telles qu'elles sont construites et écrites par la revue, jouant des anachronismes. D'autre part, c'est à partir de la sémiotique que nous nous saisirons de la problématique de l'énonciation. La sélection d'œuvres que fait *art press* parmi l'extrême variété de la production artistique actuelle constitue un choix éditorial, et encore davantage une construction de l'archive. La mise en exergue de tel ou tel artiste en couverture contribue à son « archivation » et constitue une prise de position discursive. C'est donc cette conception foucaldienne qui nous permettra d'articuler sémiotique et histoire de l'art contemporain. Nous sommes confortée dans cette direction par Sarah Cordonnier, qui montre bien que le concept d'archive permet de déployer les notions d'institutionnalisation et d'énonciation de l'art contemporain : « La constitution de l'archive au sens foucaldien permet d'examiner ces aspects à l'aide de la théorie des formations discursives[246] ». Il s'agira alors d'interroger les gestes par lesquels *art press*

---

243 Steve Taylor, *A 100 years of magazine covers*, Londres, Black Dog Publishing, 2006, p. 5. Citation originale : « In the social context of newsstand, newsagent and supermarket; in the private confines of coffee table, bedside and bathroom; and comfortably inhabiting those liminal spaces in between – when we are travelling, relaxing, waiting for someone or something to happen » — Notre traduction.

244 Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

245 Emmanuël Souchier, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Les Cahiers de médiologie*, 1998/2, n°6, pp. 137-145.

246 Sarah Cordonnier, *Les sciences humaines dans le centre d'art. Convocations des savoirs et institution de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 183.

promeut le *document* artistique dans une actualité de l'art et dans un paradigme du contemporain qui s'inscrit dans la collection.

Partant du prédicat que la couverture de magazine est une situation d'énonciation bien spécifique où l'autorité du magazine s'exprime, notre objectif dans ce chapitre sera de montrer comment *art press* construit un discours sur le contemporain de l'art en insistant sur deux dimensions, celle de l'originalité, et celle de l'engagement dans la vie sociale. Notre hypothèse est que ces couvertures, dans le discours sur le contemporain artistique qu'elles énoncent, est caractérisé d'une part par le balancement entre la rétrospective et la prospective, et d'autre part par la mise en réseaux de tous les acteurs culturels prenant part à la création contemporaine, en y intégrant également le lectorat. Ce faisant, l'art n'est *contemporain* dans les couvertures d'*art press* qu'en tant qu'il prend place dans un contexte social, dans un rapport de mimétisme ou de friction avec les questions politiques.

Nous ferons référence dans ce chapitre à de nombreuses couvertures. Pour permettre une meilleure vue d'ensemble du corpus qu'elles constituent, nous proposons en annexes une liste exhaustive de l'ensemble de leurs légendes (ainsi que les référence des quatrièmes de couvertures, que nous étudierons en fin de chapitre), accompagnée d'une présentation chronologique de toutes ces couvertures (voir volume 2, annexes 35 et 36).

B. Sélection des illustrations pour la couverture : quelques typologies

1. Pertinence et rôle de l'exercice typologique

La typologie, ou le classement par *type* d'un large corpus de documents variés (ce qui est notre cas ici et nous confronte à un certain nombre de difficultés épistémologiques), est un exercice classique des études littéraires, exploité par Gérard Genette dans ses différents ouvrages (*Seuils*, déjà cités, mais aussi *Palimpsestes*[247]) et – en narratologie également – par Tzvetan Todorov pour sa typologie du roman policier[248]. Cette approche a depuis été appliquée à des objets médiatiques variés : poésie sonore (Jean-Pierre Bobillot[249]), genres télévisuels (François Jost[250], Patrick Charaudeau[251]), fictions télévisuelles sérielles (Serge Benassi[252]), genres journalistiques (Ernst-Ulrich Grosse[253]), ou encore jeux vidéo (Alain Le Diberder[254]). Nous entendons ici par

247 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982 ; Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, 2 : « La relation esthétique »*, Paris, Seuil, 1997.
248 Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », pp. 9-19 in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980.
249 Jean-Pierre Bobillot, *Quand éCRire c'est CRier. De la Poésie sonore à la médoiPOétique,* Paris, L'Atelier de l'agneau éditions, 2016.
250 François Jost, « La promesse des genres », pp. 11-31 in *Réseaux*, n°81, 1997.
251 Patrick Charaudeau, « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information », pp. 79-101 in *Réseaux*, n°81, 1997.
252 Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV : pour une typologie des fictions télévisuelles,* Liège, Éditions du CEFAL, 2000.
253 Ernst Ulrich Grosse, « Évolution et typologie des genres journalistiques. Essai d'une vue d'ensemble », in *Semen,* 13/2001.
254 Alain Le Diberder, « Typologie des jeux vidéo », pp. 15-16 in *Hermès,* 2°12/1, n°62, 1998.

typologie la démarche descriptive et classificatoire permettant de rendre compte de l'étendue et de la variété d'un corpus, afin d'en souligner les récurrences et les divergences. La typologie telle que nous l'entendons va davantage dans le sens d'une démarche descriptive que d'une inférence à des idéaux-types comme le proposait Max Weber[255]. Notre objectif est double : intégrer un grand ensemble de données, et prendre en compte la diversité des informations qu'elles englobent. Didier Demazière insiste sur l'importance de cet exercice typologique et nous aide à préciser notre démarche (bien qu'il se positionne d'un autre point de vue disciplinaire, celui de la sociologie). Il considère en effet la typologie comme « une routine de recherche » car c'est « la commune condition humaine que de mobiliser des catégorisations pour construire de la signification[256] ». La typologie est une méthode qui va permettre de « mettre de l'ordre dans la complexité du réel » et « d'organiser la description des phénomènes observés à partir d'un classement des matériaux empiriques[257] ».

Pour ce faire, il convient de proposer des réductions, censées donner plus d'intelligibilité au corpus. Toutefois, il est évident que les catégories proposées, les critères qui servent à cette réduction et cette classification sont construits par le chercheur, et donc nécessairement soumis à un biais de taille, celui de l'idiosyncrasie. La typologie étant partiellement contingente, elle ne peut être qu'une première étape dans une démarche scientifique, bien qu'elle n'en reste pas moins, dans un premier temps, efficace pour « s'extraire du foisonnement des matériaux » et « dégager des similitudes sans évacuer la richesse du corpus[258] ». Nous suivrons cette mise en garde de Demazière pour faire de ces typologies une porte d'entrée, une « production intermédiaire[259] » dans ce corpus que constituent les couvertures d'*art press*.

L'élaboration d'une typologie et la mise en place d'une classification à partir de notre corpus est avant tout une tâche empirique. Robert Boure montre bien à quel point il peut aussi s'agir d'un travail aussi nécessaire que complexe pour le chercheur − surtout lorsque celui-ci est confronté à un objet qui « ne se laisse enfermer durablement dans aucune forme[260] » (R. Boure parle ici de la revue). Ce que la typologie permet, c'est de mettre au jour la variété des *types* que recoupe un même objet, tout en proposant des critères de classification − critères qui deviennent alors des qualités nécessaires et suffisantes pour définir l'objet et le reconnaître. Dans leur ouvrage *The Magazine from Cover to Cover*, Sammye Johnson & P. Prijatel proposent cinq catégories de couvertures de magazines, dressant ainsi une typologie de cet objet très varié selon le genre du magazine. Ces catégories sont les suivantes : « *poster* » (couverture ne présentant qu'une image avec un logo), « *one theme one image* » ; « *multi-theme, one image* » ; « *multi*

255 À ce sujet, voir Max Weber, *Le Savant et le politique* [1919], Paris, 10/18, 1963.
256 Didier Demazière, « Typologie et description. À propos de l'intelligibilité des expériences vécues », pp. 333-347 in *Sociologie*, vol. 4, n°3, 2013 p. 333.
257 *Ibid.*, p. 336.
258 *Ibid.*, p. 334.
259 Idem.
260 Robert Boure, « Sociologie des revues de sciences sociales et humaines », pp. 91-105 in *Réseaux,* n°58, 1993, p. 100.

theme multi images » ; et enfin « *all typographic*[261] ». Ce que l'effort typologique permet, c'est de construire la couverture de magazine comme le lieu d'énonciation de sa politique éditoriale.

L'exercice typologique dans son ensemble nous permet de vérifier de premières hypothèses, avant de construire une analyse sur la base de celles-ci. Chaque typologie est l'occasion de consolider des catégories à partir d'observations empiriques, et de les questionner à partir d'outils théoriques sémiologiques et esthétiques pour poursuivre notre examen de l'identité éditoriale – hybride – d'*art press*. Ainsi, balayer l'ensemble des couvertures et les examiner au prisme de différents critères de partition nous permet d'en examiner d'un mouvement général les différents types, les différents dispositifs de *présentation de soi* au lectorat. C'est donc une catégorisation de l'identité de la revue qui peut ressortir d'un tel effort typologique. Pour proposer une typologie de ce vaste ensemble, quatre critères nous sont apparus comme des outils utiles, que nous considèrerons par ordre croissant de généralité et de degré d'abstraction.

Tout d'abord, il s'agit du critère de la fonction jouée par l'image reproduite en couverture : selon qu'il s'agit d'une reproduction d'œuvre d'art, d'un portrait photographique d'artiste, ou d'une image produite spécifiquement pour la couverture (par exemple un photomontage ou une infographie), l'intention n'est pas la même, l'adresse au lectorat ne s'effectue pas de la même manière. C'est ce que tente de démontrer Abraham Moles dans son article « L'image et le texte[262] », où il propose une typologie des images reproduites dans la presse. Il propose ainsi une classification selon cinq catégories : l'image dénotative (traduction démonstrative par étapes), l'image complément (qui apporte un complément de connaissance vis-à-vis du texte), l'image anecdotique (au propos divergeant), l'image « sujet de commentaire », et enfin « l'image-évasion ». S'il n'est pas possible d'appliquer entièrement une telle classification aux couvertures d'*art press*, elle nous guide néanmoins pour distinguer deux grands ensembles aux fonctions différentes : les images produites (fonction informative) ou re-produites (fonction illustrative). Nous mettrons en tension cette distinction dans la continuité de cette soumission d'*art press* à une iconographie préexistante et construite par d'autres.

C'est alors le **critère du médium** qui nous permet d'affiner cette classification. On peut ainsi les catégoriser selon le médium originellement mobilisé par l'artiste, entre image fixe (photographie, peinture, gravure, collage), image en mouvement (cinéma, vidéo, etc.) ou arts vivants (danse, théâtre, performance). Cette distinction par médiums mérite d'être enrichie par la dialectique de l'autographie et de l'allographie proposée par Nelson Goodman, et reprise par Gérard Genette[263]. Une telle classification nous permettra de montrer qu'*art press* valorise tous les médiums, et par une telle diversité met en avant, littéralement, l'éclectisme de ses goûts et son ouverture à de multiples formes d'expression.

---

[261] S. Johsnon & P. Prijatel, *The Magazine From Cover to Cover* [1999], Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 284-287. Citation originale : « The front mansion, the penthouse condo, the thousand-acre western ranch : it is the most valuable piece of real estate for any magazine » — Notre traduction.

[262] Abraham A. Moles, « L'image et le texte », pp. 17-29 in *Communication & Langages*, n°38, été 1978.

[263] Nous empruntons ces termes à Gérard Genette - *L'Œuvre de l'art, op. cit.*

Ce constat sera contrasté à l'appui d'un troisième faisceau de critères, ceux **du genre**, et **de la nationalité** des artistes. Cette quantification nous permettra en effet de vérifier l'hypothèse suivante : bien que les pratiques artistiques mises en avant soient très diverses, les artistes valorisés par *art press* par la reproduction de leurs œuvres en couverture sont en grande majorité des artistes masculins et occidentaux, excluant *de facto* une large frange de la création contemporaine.

Enfin, nous nous appuierons sur un critère chronologique, relevant du décalage entre la date de création de l'œuvre et sa publication en couverture, afin de comprendre quelles acceptions de *l'actualité artistique* sont proposées. Un contraste entre une actualité des *œuvres* (récemment produites) et celle des *expositions* (qui peuvent mettre en valeur des artistes de toutes périodes) sera ainsi mis au jour.

2. Première typologie : fonctions de l'iconographie en couverture

Pour cette première typologie, c'est le critère le plus empirique qui nous est utile : celui d'une distinction entre des images *produites* ou *re-produites* en couverture. À partir de l'ensemble des légendes des couvertures, nous avons donc procédé à une répartition en tableau (voir volume 2, annexe 37). Nous avons distingué les images produites et reproduites, en subdivisant ces deux grands ensembles. Les images « produites » peuvent être des graphiques, ou des couvertures constituées de textes seulement ; et les images reproduites peuvent être de nature artistique (œuvres, vue d'exposition), ou non-artistique (portrait photographie d'artiste ou d'écrivain, vue de bâtiment, photographie de presse[264]).

Dans cette classification, une exception doit être notée : les couvertures qui proposent des photomontages, ou plus exactement des juxtapositions, par collage ou surimpression, d'image de différentes natures. Nous avons créé une catégorie spécifique pour ces cas de figure très localisés dans le temps, tant ils peuvent mobiliser plusieurs de ces catégories à la fois. Il ressort de cette classification que sur l'ensemble des couvertures, les images reproduites sont majoritaires (522[265]), parmi lesquelles les reproductions d'œuvres d'art constituent le cas de figure le plus récurrent (396 occurrences). Les reproductions d'images d'archives ou de portraits d'artistes (à distinguer des portraits *par* des artistes, nous y reviendrons dans les dernières pages du chapitre 6) constituent environ 1/5e des cas de figure. Il faut souligner la faible présence des images produites spécifiquement pour la couverture (infographies, couvertures constituées de textes uniquement), la plupart de ces occurrences étant concentrées dans les premières années de publication. Ce comptage nous permet trois analyses. Tout d'abord la double

[264] On trouve plusieurs photographies d'actualité en couverture d'a*rt press*, notamment n°5première série (des travailleurs, paysans et soldats chinois prennent part à l'excavation de vestiges historiques pendant la Révolution Prolétarienne, photographie non créditée) ; n°306 (défilé militaire à Pekin photographié par le reporter Alfred Yaghobzadeh).
[265] Ce chiffre supérieur au nombre total de couvertures s'explique par le fait que certaines couvertures fassent coexister des illustrations de différentes natures.

distinction/exclusion (art/non art ; production /reproduction) fait apparaître clairement que les images *déjà là* sont les plus mobilisées en couverture - preuve supplémentaire de la soumission à une iconographie préexistante que nous évoquions plus haut. *Art press* ne photographie pas directement les œuvres mais achète une reproduction déjà proposée par une société d'auteurs comme l'ADAGP (Société des auteurs pour les arts graphiques et plastiques).

En conséquence, il apparaît que seules 24 images sont produites directement et spécifiquement pour la couverture — et ce principalement dans les premières années de publication (on ne trouve que deux occurrences de ce procédé depuis 2000 : n°261 et 335). Cela distingue *art press* de nombreux autres périodiques artistiques qui font régulièrement appel à des commandes d'artistes ou des cartes blanches pour produire un contenu visuel inédit à chaque numéro. Les couvertures du graphiste polonais Roman Cieslewicz pour *Opus International* sont de ce point de vue un exemple fameux. La reproduction, *a fortiori* dans un magazine d'art, amène la problématique sous-jacente, et déjà largement commentée, du « musée imaginaire » formulée par André Malraux, c'est-à-dire de la capacité par l'image photographique, et la reproduction d'œuvre d'art, à rendre présente une absence, et ainsi médiatiser des œuvres par leur image photographique. La reproduction d'œuvre d'art permet de rendre présente en première page du périodique toute une histoire de l'art – selon des choix rédactionnels qui sont propres à *art press*. En se constituant et en s'*ouvrant*, le musée imaginaire crée pour toutes ces œuvres « un domaine unique [266]». Le concept du musée imaginaire, certes très éculé, nous permet néanmoins d'insister sur le parallèle entre l'institution muséale et le périodique, dans leurs stratégies respectives d'exposition, de *monstration* des œuvres et des discours à leurs propos.

Il faut cependant nuancer ce propos. Parmi ces images *déjà là*, les reproductions d'œuvres d'art sont certes majoritaires (396 sur l'ensemble des 481 couvertures, soit 82%). Mais cette observation évidente vaut aussi pour son contraire : près de 18% des couvertures proposent des images qui ne sont pas des reproductions d'œuvre d'art, preuve qu'*art press* a le souci de traiter différentes thématiques de manière convergente, de mettre en lumière son propos sur l'art à l'aide d'autres points de vue. Cet effet est renforcé par le recours fréquent, en particulier dans les années 1980, à des couvertures juxtaposant, par des effets de montage et de collage, plusieurs iconographies et plusieurs registres d'images. Ainsi la couverture du n°26 met-elle en tension œuvres d'art (un détail de *L'Angélus* de Jean-François Millet, un autre des *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso), et portraits photographiques (du Maréchal Pétain, du Général de Gaulle, de Sigmund Freud, et d'une jeune femme qualifiée en légende d'« *alsacienne* »). Ces convergences entre plusieurs iconographies correspondent à la vision de l'art *pluriel* et pluridisciplinaire qu'*art press* met en place. La présence d'images non-artistiques dans ces couvertures est donc un élément déterminant quant à la conception de la critique d'art. En effet, cette classification nous permet également d'observer qu'*art press* ne met pas seulement

[266] André Malraux, « Le musée imaginaire », première partie de *Les Voix du silence* [1951], pp. 199-909 in André Malraux, *Œuvres complètes*, tome 1 : « Écrits sur l'art », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 42.

en avant les œuvres, mais aussi ceux qui les produisent (les artistes), ainsi que les institutions qui les exposent (vue du Palais de Tokyo, de la Pyramide du Louvre, de la Biennale de Venise notamment). C'est donc une pluralité de points de vue qui est ainsi mise en avant. On le constate également à l'examen des artistes qui apparaissent le plus souvent en couverture, de périodes et de pratiques très hétérogènes. En revanche, certains artistes, déjà célèbres, jouissent d'une visibilité répétée en couverture : Andy Warhol est l'artiste apparaissant le plus fréquemment en couverture (8 occurrences), ainsi que Bruce Nauman (6 occurrences), Robert Wilson (5 occurrences) Roy Lichtenstein, Raymond Depardon et Philippe Parreno (4 occurrences chacun), et Yves Klein, Sol LeWitt, Frank Stella, Georg Baselitz (3 occurrences chacun).

3. Deuxième typologie : critère du médium

Cette présence dominante des reproductions d'œuvres d'art n'empêche pas une pluralité dans les modes de présentation de celles-ci, jouant de différents cadrages : détail, cadrage ou re-cadrage, vue d'exposition. Les détails et les vues d'expositions sont fréquents, comme un appel au spectateur à regarder les œuvres tant avec des analyses fouillées qu'avec prise de recul. En outre, les œuvres présentes en couverture sont de médiums variés, représentant dans leur ensemble la variété des pratiques artistiques possibles : peinture, photographie, sculpture, art vidéo et cinéma, spectacle vivant (danse, théâtre, performance). Comme on peut le voir dans le graphique proposé en annexes (voir volume 2, annexe 38), ce sont les œuvres en deux dimensions qui sont les plus représentées, sur près de la moitié des couvertures (34% de peinture ou dessin, 19% de photographie). Parmi elles, la figuration est omniprésente (seules 12 occurrences de peinture abstraite). *Art press* valorise donc beaucoup le corps et la figure humaine dans ses couvertures, contrairement à d'autres périodiques comme *Artforum* qui en couverture valorisent davantage l'abstraction.

À cela s'ajoutent les sculptures et installations, et, une moindre proportion seulement, les arrêts sur images de films ou d'œuvres vidéo, les extraits de spectacle, et les œuvres architecturales. Cette typologie nous permet d'analyser dans les discours d'*art press* deux questionnements : d'abord, la représentation d'une variété de médiums, la remise en question de la validité du médium comme concept esthétique et la valorisation d'artistes qui revendiquent davantage un décloisonnement entre les pratiques, une porosité entre les médiums. Ensuite, une réflexion sur ce qui vient faire œuvre, et sur le statut ontologique du *document* (par exemple le statut du dessin préparatoire pour la participation de Daniel Buren à Monumenta [n°389]), de l'*arrêt sur image*, etc. Ces deux questions convergent vers une même interrogation d'ordre philosophique : qu'est-ce qui *donne lieu* à l'œuvre d'art, la distingue d'un objet non-artistique ? Cette question prend d'autant plus de sens si on la formule selon les termes de Nelson

Goodman, « Quand y a-t-il art ?[267] » : dans quelle mesure les images reproduites en couverture sont-elles des œuvres d'art ? Ou à l'inverse, à partir de quand cessent-elles de l'être ? C'est par le concept de médium que la philosophie esthétique cherche à répondre à ce problème. Greenberg développe, dans son article « La peinture moderniste[268] », sa thèse concernant la spécificité du medium eu égard à la nouvelle abstraction américaine et formule le concept de planéité (*flatness*). Il postule qu'à partir du XVIIIe siècle, les arts cessent de viser la ressemblance avec la littérature (il fait alors référence au *Laocoon* de Lessing), et tendent à ne ressembler à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Il s'agirait alors pour chaque art de chercher à se distinguer afin de garantir sa spécificité, son indépendance, et ce en définissant les limites de son médium. Il nous faut prendre à rebours cette proposition greenbergienne en ce que beaucoup des démarches défendues par *art press*, et les arts vivants en particulier, revendiquent justement une absence de spécificité médiumnique.

Cet article de Clement Greenberg nous permet de voir que de nouvelles formes artistiques comme la performance sont en contradiction, certes, avec l'ancien paradigme classique de l'œuvre d'art, mais aussi avec les théories modernistes contemporaines de leur émergence. Quant à Michael Fried, il développe dans son texte « Art et objectité[269] » l'idée que l'art moderne des années 1960, particulièrement l'art minimal, serait critiquable, voire « dégénérescent », dès lors qu'il tend vers le théâtre. Le théâtre et la théâtralité livreraient aujourd'hui une guerre non seulement à la peinture et à la sculpture modernistes mais à l'art lui-même, et dans la mesure où toutes différentes expressions artistiques peuvent être qualifiées de modernistes, à la sensibilité moderniste elle-même.

Le succès, et même la survie des formes artistiques, dépendraient de plus en plus de leur capacité à mettre le théâtre en échec. Si le critique fait un tel reproche à la théâtralité, c'est qu'alors (on retrouve ici l'argument de C. Greenberg), l'art aurait perdu de sa spécificité et surtout ne serait plus autosuffisant. Mais *art press* cherche à adopter la démarche inverse à celle préconisée par M. Fried et C. Greenberg ; cette émancipation de schémas critiques antérieurs est déterminante dans le positionnement du magazine. Son ambition n'est plus de juger l'art contemporain en vertu de paradigmes esthétiques établis précédemment, mais plutôt de reconstruire de nouveaux paradigmes à partir de la nouveauté de ces œuvres et de la reconfiguration des critères esthétiques qu'elles imposent. Le défi critique que se pose *art press* et qui se lit dans cette variété médiumnique en couverture est là : parvenir à prendre en compte la part innovante des œuvres sans pour autant produire de nouvelles normes esthétiques, et en même temps nourrir l'approche des œuvres d'un important bagage théorique. Dès lors, la lecture que nous ferons des avant-gardes dans *art press* sera informée de ce positionnement vis-à-vis de la critique d'art et de la tradition théorique.

---

[267] Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* [1976], trad. J. Morizot, Paris, Fayard, coll. « DL », 2011.

[268] Clement Greenberg, « La peinture moderniste », trad. Annick Beaudoin, publié dans *Art & Litterature,* n°4, printemps 1965, p. 193-201.

[269] Michael Fried, « Art and objecthood », *Artforum* été 1967, repris dans *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, pp. 113-140.

4. Troisième typologie : critère du genre et de la nationalité des artistes

Ce double critère nous permet de confirmer l'hypothèse que la revue montre en couverture plus d'artistes masculins que féminins, et en large majorité occidentaux. S'il ne s'agit pas de sur-interpréter de tels résultats − qui ne nous renseignent que partiellement sur les positionnements esthétiques de la revue − ils permettent toutefois de venir nuancer les revendications d'ouverture et de diversité de la revue.

Nous avons procédé à un comptage, année par année, des artistes féminins, masculins, ou de collectifs mixtes. Nous avons intégré à ces trois cas de figure les portraits d'artistes femmes (seule, ou au sein d'un groupe d'artistes masculins). Le résultat (voir volume 2, annexe 39) rend très clair le résultat : les artistes masculins ont toujours été majoritairement présents (sur l'ensemble des couvertures, seulement 18% présentent des portraits ou des œuvres d'artistes femmes,), bien que l'écart se réduise au fil des années. Il faut attendre 1976 pour que, pour la première fois, une œuvre d'une artiste femme soit reproduite en couverture (il s'agit de Meredith Monk en compagnie de Sheryl Sutton, pour leur interprétation d'*Einstein on the Beach* de Robert Wilson [n°2, 1976]). Si elle progresse au fil des années, cette proportion reste faible : seules trois artistes femmes étaient présentes en couverture en 2018 : Paula Rego, Valie Export et Isabel Munoz.

Cette faible proportion doit être nuancée par une étude détaillée de son évolution au fil des années. Il apparaît en effet clairement que cette représentation n'est pas constante : c'est seulement en 1992 (après vingt ans de publication) que deux couvertures sur une même année sont consacrées à une artiste femme, et 2003 pour plus de quatre. Notons également qu'à une seule occasion (2016), la proportion d'artistes féminins et masculins est inversée[270]. Depuis 2010, ces artistes ont notamment été Tatiana Trouvé (n°366), Marina Abramovic (n°401), Camille Henrot (n°409), Sheila Hicks (n°418) ou encore Paula Rego (n°461).

Ce constat mérite d'être nuancé par un point de comparaison, *art press* n'étant pas la seule revue d'art à opérer de telles survalorisations. Un comptage similaire avait été réalisé en 2015 par l'artiste californienne Micol Helbronn[271] pour les couvertures d'*Artforum* (voir annexe 39, figure 2). Celle-ci aboutit au résultat suivant : sur 526 couvertures, seulement 18% présentent des œuvres réalisées par des femmes (les couvertures d'*Artforum* ne proposent que des reproductions d'œuvres, jamais de portraits). La surreprésentation des artistes masculins fait l'objet de dénonciations récurrentes dans le monde de l'art, notamment par les Guerrilla Girls , dans leur œuvre désormais célèbre « Which art magazine was worst for female artists last year ? » (voir annexe 39, figure 3), où elles réalisent le même comptage, comparant la

[270] Ces artistes femmes étaient en 2016 : Bettina Reims, Cao Fei, Agatha Pitié, Nathalie Czech, Sara Cwynar et Otobong Nkanga.

[271] Carolina A. Miranda, « 18% : Artist Micol Helrbon Tallies the Presence on Women on *Artforum* covers », *Los Angeles Times,* publié en ligne le 10 avril 2015. URL : https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-artist-micol-hebron-gender-artforum-covers-20150410-column.html Dernière consultation le 10 janvier 2019.

proportion d'artistes féminins et masculins en couvertures de différents magazines artistiques pour l'année 1985.

Cette diversité relative dans les artistes représentés en couverture mérite également d'être envisagé au prisme de leur nationalité (voir volume 2, annexe 40). Nous avons distingué les artistes français, européens, nord-américains ou australiens, et non-occidentaux (en violet). Nous empruntons ce terme de « non-occidental » à Fanchon Deflaux, qui le déploie dans son texte « La construction des représentations de l'art et des artistes non-occidentaux dans la presse[272] », une analyse de ce terme, qui le situe dans une perspective historique et sociologique. Il remarque qu'au cours des années 1980, le regard porté par le monde de l'art sur la production artistique des pays dits du Sud change de nature, jusqu'à former une nouvelle catégorie d'œuvres que l'on rassemble, malgré leur grande disparité, sous la dénomination d'art contemporain non occidental. Cette catégorie s'imposant progressivement dans les discours institutionnels, il est intéressant de questionner les représentations qui l'accompagnent, et donc dans sa mobilisation par la critique d'art. Pour ce comptage, nous avons pris en compte non seulement la nationalité de l'artiste, mais aussi leur lieu de résidence. Nous avons été guidée dans cette précaution par les observations d'Alain Quemin, qui dans son étude *L'art contemporain international* fait clairement apparaître que les artistes labellisés au plan international sont très majoritairement américains ou vivent aux États-Unis. Il constate ainsi que :

> « Malgré l'internationalisation croissante, lorsque l'on étudie plus précisément la nationalité des artistes les plus en vue au niveau international ou les artistes les plus chers, qu'il s'agisse de la nationalité des créateurs ou, encore plus fortement, de leur lieu de résidence, on retrouve sans cesse un même petit nombre de pays qui jouent un rôle moteur dans le monde de l'art contemporain[273] ».

Comme on peut le voir, les artistes européens (français en particulier) et nord-américains sont majoritairement représentés. Cependant, les artistes non-occidentaux, minoritaires certes, sont néanmoins présents de manière constante. Parmi eux, les artistes asiatiques restent les plus présents sur l'ensemble des années de publication. Citons Nam June-Paik (n°47, 181), Keun-Byung Yook (n°217), Mariko Mori (n°250), Yayoi Kusama (n°267), Do-Do Suh (n°269), Lee Bull (n°279), Kim Sooka (n°286), Yang Feudong (n°290), Wang Guangyi (n°343), Gongkar Gyatso (n°347), Nabuyoshi Araki (n°353), Zhou Tiehai (n°361), Takashi Murakami (n°374), Ai Wei Wei (n°387), Silon Fusiwura (n°411). Cette présence se poursuit de manière plus intense encore depuis 2015, avec la reproduction en couvertures d'œuvres de Wang Bing, Ai Wei Wei, Cao Fei [Chine], Apichatpong Weerasethakul [Thaïlande], Anish Kapoor [Inde], Koji Taki, Takashi Murakami, et Daisuke Ichiba [Japon]).

---

[272] Fanchon Deflaux, « La construction des représentations de l'art et des artistes non-occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain », pp. 45-68 in *Cultures et musées*, n°3, 2004. URL https://doi.org/10.3406/pumus.2004.1187 dernière consultation le 9 janvier 2020.

[273] Alain Quemin, *L'Art contemporain international, entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Jacqueline Chambon / Artprice, 2002, p. 145.

La proportion d'artistes non-occidentaux en couverture est en augmentation ces dernières années, avec la présence depuis 2015 d'artistes, outre l'Asie, du monde arabe et du Moyen-Orient (Tala Madani, Ali Madhavi [Iran]), d'Afrique (à deux reprises, Otobong Nkanga, plasticienne originaire du Nigéria), d'Amérique du Sud (Julio Le Parc [Argentine], Paulo Nazareth, Glauco Rodrigues [Brésil]), d'Europe de l'est (Oleg Dou [Russie] ; Pavel Pepperstein, Alexei Shlyck [Biélorussie]. Cette ouverture progressive du spectre des continents d'origine des artistes représentés illustre néanmoins en premier lieu la tendance d'*art press* à suivre une évolution générale de la société, une ouverture progressive du marché de l'art. Les artistes représentés en couverture sont donc l'indice d'un alignement d'*art press* avec les tendances de l'écosystème artistique, et ce à rebours des revendications anti-normatives de la revue. Cette diversification est principalement symptomatique d'une extension du marché de l'art à l'international, et donc de la soumission d'*art press*, au moins dans une certaine mesure, à des impératifs économiques, et la nécessité d'aller dans le même sens que les institutions artistiques, qui font le chemin vers la diversification des artistes représentés.

Ces deux comptages quant au genre et à la nationalité des artistes représentés en couverture fait apparaître deux points. D'une part, les revendications de diversité et d'originalité d'*art press* ne se répercutent que partiellement dans les couvertures, tant la représentations des artistes féminins et non-occidentaux y est faible. D'autre part, cette représentation reste progressive, pour trouver une place de plus en plus récente ces dernières années. Et cette progression indique l'imprégnation par *art press* des tendances des institutions de l'art contemporain, à une échelle désormais mondialisée.

5. Quatrième typologie : critère chronologique

Au terme de notre exercice typologique vient un dernier critère – le critère chronologique. Nous avons recensé sur un graphique (voir volume 2, annexe 41), pour chaque œuvre présentée en couverture, l'écart en années entre la date de création de l'œuvre et la date de sa publication en couverture, selon quatre bornes : moins d'un an, entre cinq et dix ans, entre dix et cinquante ans, plus de cinquante ans.

La majorité des œuvres présentées en couverture sont récentes (crées moins de cinq ans avant la publication du numéro), ce à quoi s'ajoute la fréquence des œuvres créées moins de vingt ans avant la publication. C'est avec autant de constance que, depuis les années 1972, plusieurs numéros, chaque année, présentent des œuvres datant de plusieurs dizaines d'années. Il faut également relever la présence récurrente d'œuvres datant du début du XXe siècle, voire du XIXe siècle, dont par exemple Paul Cézanne (n°6$^{\text{première série}}$), Pierre Paul Rubens (n°14$^{\text{première série}}$), Piero della Francesca (n°19) Pablo Picasso (n°50, n°122) ; Gustave Courbet (n°54), Honoré Daumier (n°80), Alphonse Allais (n°211), ou encore Salvador Dali (n°395). Mais le plus souvent, lorsque l'écart est important, il est en fait justifié par une actualité d'une autre nature,

celle des expositions de ces mêmes artistes[274]. Ce qui ressort de ces résultats, c'est la tension qui s'exprime dans ces couvertures, entre deux acceptions de l'actualité, c'est-à-dire entre une actualité des *œuvres* (récemment produites) et celle des *expositions* (qui peuvent mettre en valeur des artistes de toutes périodes). Ces effets de friction sont également produits par la publication en couverture de portraits d'intellectuels datant du début du XXe siècle, comme Walter Benjamin (n°115) ou André Breton (n°157).

Ces deux procédés (portrait et reproduction d'œuvres) convergent dans une même perspective : celle d'appréhender l'histoire de l'art hors de la chronologie. Ces réflexions sont présentes explicitement, à plusieurs reprises, dans les éditoriaux qui viennent faire écho à ces couvertures. Ainsi peut-on lire dans l'éditorial du n°14 (la couverture est illustrée d'un portrait de Rubens) :

> « L'histoire de l'art contemporain se constitue d'avant-gardes s'excluant les unes les autres, chacune prétendant chaque fois dire un peu plus de Vérité. Alors Rubens dans *art press* int., c'est pour critiquer ce progressionnisme, réaffirmer la contemporanéité de l'art, dont la fonction hors-temps est précisément, face aux modes et aux académismes de notre époque, de fournir dans ses contradictions, voire ses anachronismes, une infinité de décalages critiques[275] ».

Cette prise de position est renouvelée plus récemment, lorsque Richard Leydier affirme en 2009 : « Tout cela m'amène à penser que l'art contemporain ne cesse de se redessiner. Et que [Christian] Boltanski est peut-être finalement plus proche d'un Lucian Freud que d'un Jeff Koons[276]». C'est à cette forme d'*époché* qu'invite Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Devant le temps*. Frappé par le constat qu'une toile du XIVe siècle semblait préfigurer l'art abstrait, G. Didi-Huberman nous invite à nous écarter – du moins temporairement – des voies classiques de l'iconologie, des méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art – afin de pouvoir déplacer ce que les termes de signification, de sujet ou de source veulent habituellement dire pour un historien de l'art. Ainsi pour G. Didi-Huberman, c'est par exemple Jackson Pollock qui, de façon anachronique, vient désobstruer une expérience picturale que l'érudition avait empêchée.

Dans cet ouvrage, Georges Didi-Huberman a pour ambition de remettre en question explicitement certaines des certitudes concernant l'épistèmê de l'histoire de l'art. L'objectif est alors « d'amorcer une archéologie critique des modèles de temps, des valeurs d'usage du temps dans la discipline historique qui a voulu faire des images ses objets d'étude[277] ». L'anachronisme est considéré par ce dernier comme « un moment, comme un battement rythmique de la

[274] Mentionnons par exemple les expositions suivantes, où la correspondance avec les couvertures susmentionnées est évidente : « Cézanne dans les musée nationaux », 1974, musée de l'Orangerie ; « Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises », Paris, Gand Palais, 15 novembre 1977-13 mars 1978, commissariat Jacques Foucart et Jean Lacambre ; « Pablo Picasso, les Grandes Baigneuses », Paris, Musée de l'Orangerie (novembre 1988-mars 1989) ; « Salvador Dalí », commissariat Jean-Hubert Martin, Paris, Centre Georges Pompidou (21 novembre 2012- 25 mars 2013).
[275] Catherine Millet, sans titre, éditorial, n°14, novembre 1974.
[276] Richard Leydier « Monumental Boltanski », n°363, janvier 2010.
[277] *Ibid.*, p. 15.

méthode [278]». Le basculement épistémologique auquel invite Didi-Huberman permet de penser les images de manière croisées, convergentes, coexistantes. Ainsi, il s'agit penser l'histoire des images comme l'histoire d'objets « polychroniques ». C'est l'image qui nous impose un rapport au temps. Une telle posture s'avère bien plus fertile que celle de l'historien, qui date, propose une généalogie, analyse des styles. Le « temps » d'une image n'est donc pas sa seule date de création. Georges Didi-Huberman cherche à construire une épistémologie de l'anachronisme, qui ne va pas sans une archéologie. Voyons plus en détail comment se construit un discours sur l'actuel et le contemporain, dans une tension entre une approche chronologique de la création – et une lecture plus souple de l'art en train de se faire.

Nous aborderons ce discours d'*art press* sur l'actuel selon deux grands axes, qui correspondent aux deux principales périodes de notre histoire artistique depuis la Seconde Guerre Mondiale : le « moderne », et le « contemporain ». Les pages qui suivent fonctionnent sur un modèle d'induction : aux œuvres choisies en couvertures correspondent des mouvements ou des tendances ; à partir de ces choix, il est donc possible d'étudier la ligne artistique choisie par *art press*, et en même temps, l'évolution des tendances et des styles dans l'art le plus récent. Toutefois, une telle étude n'est pas sans une certaine limite, celle du risque d'instrumentalisation : de même qu'un artiste n'est jamais entièrement affilié à une seule et unique tendance, sa présence en couverture n'implique pas pour autant que la revue adhère totalement à la tendance alors représentée. Nous fonctionnerons donc par exemplification, en tentant de montrer que couverture après couverture, les grandes tendances de l'art contemporain s'inscrivent dans *art press*, la revue cherchant aussi bien à en être le reflet qu'à les construire en tant que telles. Il faudra donc décrire les œuvres, et à partir de là essayer de comprendre quel discours sur le contemporain *art press* cherche à proposer.

C. Des choix artistiques spécifiques : les avant-gardes entre actualité et rétrospective

1. Les avant-gardes et la modernité : une définition complexe

On peut donner pour l'art moderne deux bornes : de la fin XIXe siècle [279] aux années 1960[280]. Pendant cette période se succèdent les mouvements artistiques dont la prime intention était de déconstruire les normes esthétiques établies, et surtout la dimension bourgeoise de l'art. Se sont ainsi développés, en réponse à l'Académisme, plusieurs mouvements déconstruisant chacun une

[278] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit*., p. 22.
[279] Le premier Salon des Refusés, qui s'ouvre en 1863 à Paris en réponse au « Salon » de l'Académie des Beaux-Arts, a notamment permis à Édouard Manet d'exposer son *Déjeuner sur l'herbe* et est considéré comme l'un des principaux événements publics déclencheurs de la Modernité artistique et de sa visibilité.
[280] De nombreux historiens de l'art se contredisent quand à la date de « fin » de l'art moderne, le faisant terminer soit à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, soit au début des années 1960.

norme de l'art. L'Impressionnisme déconstruisit le réalisme pictural pour lui substituer un réalisme optique et sensitif ; en Russie le Constructivisme et le Suprématisme inventèrent l'abstraction et déconstruisirent l'impératif de la *figure* et l'idéal de l'art comme une « belle imitation de la nature[281] » ; se succèdent ensuite le Futurisme, le Dadaïsme, le Surréalisme, etc. À chaque « mouvement » d'avant-garde correspond une nouvelle déconstruction esthétique, et une revendication politique. Et les périodiques artistiques ont joué un grand rôle pour permettre la circulation des idées propres à chacun de ces mouvements, comme l'observent François Chaubet et Laurent Martin :

> « La circulation des revues d'art dans le monde a été capitale dans la diffusion de l'art moderne au XXe siècle. Qu'il s'agisse de faire écho d'expériences locales ou étrangères, la réalité artistique novatrice dans un domaine donné a trouvé dans la revue un support clé [282]».

Ainsi, chaque mouvement d'avant-garde a donné naissance à un, sinon plusieurs titres de presse, si l'on pense par exemple à l'Art Nouveau (*Jugend, Ver Sacrum)*, au Futurisme (*Blast, Lacerba, Parole in Liberta, Zang Tumb Tumb)*, au Dadaïsme (*Dada, Dadaphone, Merz, Le Cœur à Barbe*), au Surréalisme (*La Révolution surréaliste, Labyrinthe, Minotaure, le Surréalisme même*). Ernst Gombrich dans sa conférence de 1967 « En quête de l'histoire culturelle[283] » préconise un basculement lexical, suggérant de parler en termes de *mouvement* plutôt qu'en termes de *période*, car le terme de *mouvement* est bien plus à même de rendre compte de l'art moderne.

Le critère principal désormais recherché est celui de l'originalité, tel que le souligne Rosalind Krauss : « L'artiste d'avant-garde a pris bien des visages durant le premier siècle de son existence : révolutionnaire, anarchiste, esthète, technologiste, mystique. […] Il n'y eut qu'un seul invariant, semble-t-il, dans les discours de l'avant-garde : le thème de l'originalité [284]». L'art post-1945 en hérite directement et repose quant à lui sur un nouveau paradigme, dont le prédicat peut être formulé sous les termes de Marcel Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux[285] ». Cette formule, qui se veut mot d'esprit provocateur, est aussi un constat esthétique et fait apparaître un paradoxe inhérent à l'art moderne : c'est le spectateur qui crée l'œuvre. Si ce n'est jamais le spectateur qui « produit » l'œuvre, il en co-construit le sens.

L'artiste n'est désormais plus « seul » dans sa création : « Le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution à un processus créatif [286] », poursuit Duchamp. Aux yeux de Denys Riout, cette conception féconde a été reprise par les artistes comme les institutions,

---

[281] Voir G. W. F. Hegel, *Esthétique* [1818-1929] tome 1, trad. C. Bénard, B. Timmemmans & P. Zaccaria, Paris, Flammarion, coll. « Livre de poche » / Les classiques de la philosophie », 1997.
[282] François Chaubet & Laurent Martin, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2011, p. 17.
[283] Cette conférence a ensuite été publiée : Ernst Gombrich, *En quête d'histoire culturelle*, trad. Patrick Joly, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1992.
[284] Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993.
[285] Marcel Duchamp, propos recueillis par Jean Schuster, 1957, in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 247.
[286] Marcel Duchamp, « Le processus créatif», cité par Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, *op. cit.,* p. 430.

créant ainsi de nombreuses formes artistiques qui produisent les conditions d'une réelle participation du public. Ainsi Allan Kaprow, initiateur du mouvement du *happening* écrivait en 1958, à l'occasion de son exposition à la Hansa Gallery (New York) :

> « Dans l'exposition présente, nous ne venons par pour regarder les choses. Nous entrons simplement, nous sommes entourés de façon passive ou active selon notre aptitude à nous engager, de la même façon que nous jouons un rôle lorsque nous sortons *hors* de tout l'espace de la rue ou de chez nous. […]. Je crois que ce genre donne une responsabilité beaucoup plus grande aux visiteurs que ce dont ils ont l'habitude. Le 'succès' d'une œuvre dépend aussi bien d'eux que de l'artiste[287] ».

Si cette participation n'est pas forcément directe ni explicite, elle implique du moins qu'avec la disparition du primat de la figure et du sujet s'instaure une nouvelle dynamique dans la création, l'exposition et la réception de l'œuvre d'art – qu'il s'agisse de l'œuvre d'art originale ou de sa reproduction. Cette idée de la participation du spectateur n'est pas sans lien avec le développement du Structuralisme et du renversement de l'approche des textes dans le geste interprétatif auquel nous invite la sémiotique.

De même que le sens se braconne en littérature, il se braconne en art. Michel De Certeau forge le concept de « braconnage » comme pratique de réception des objets culturels, afin de démontrer que faire de la réception une approche passive revient à reproduire les rapports de force à l'œuvre dans le champ social. Le modèle issu de l'École de Francfort du spectateur passif, des spectateurs rassemblés en « masse » devant un même objet ne fonctionne plus et doit être déstructuré. Le sens n'est pas immanent, il est à construire dans la relation lecture / texte. Le sens ne s'épuise pas dans une seule et même interprétation de l'œuvre. Ainsi De Certeau cherche à redéfinir la lecture comme un acte personnel et actif qui implique une modification de son objet. « Qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de significations que par ses lecteurs, il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui leur échappent[288]». Cette puissance interprétative du lecteur est rendue possible, symboliquement, par une première déconstruction préalable : celle du statut de toute-puissance de l'auteur/créateur. Dans *SZ*, cette « mort » symbolique de l'auteur est donnée par Roland Barthes comme l'acte permettant de rendre sa place au lecteur et au texte de s'actualiser pleinement à chaque lecture : « Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, les citations dont est faite une écriture, l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination[289] ». Si la division du travail entre écriture et lecture n'est pas à remettre en question, une fois le texte fini, celui-ci appartient alors à son lecteur.

---

[287] Alan Kaprow « Notes sur la création d'un art total » (1958) in *L'art et la vie confondus*, trad. Jacques Donguy, p. 42 Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
[288] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire,* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 120.
[289] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Paris, Seuil, coll. « DL », p. 45.

Art press est très imprégnée de ces théories structuralistes, les publiant, les citant, les mettant en application, pour une lecture ouverte des œuvres et une invitation à forger de nouveaux concepts, une nouvelle critique d'art. Ainsi les auteurs du périodique semblent aller dans le sens de l'artiste Victor Burgin, qui déplore la faible qualité des écrits produits par le « théoricien de l'art dépourvu de sémiologie[290] ». On peut donc conceptualiser l'avant-garde certes comment un moment historiquement daté de rupture dans l'histoire de l'art et les conventions picturales – mais aussi comme une articulation ontologique entre déconstruction esthétique et engagement politique : les valoriser et les mettre en avant de manière systématique conduit ainsi *art press* à en faire une idéologie.

Cette revendication de modernité comme inventivité plastique et comme convergence d'enjeux esthétiques, idéologiques, et politiques est au cœur de la démarche d'*art press*. La revue a eu pour slogan dans ses premières années de publication « le mensuel de l'avant-garde ». *Art press* fait en effet de l'avant-garde un pilier de sa ligne éditoriale – et ce faisant s'installe dans une dialectique : de même que l'avant-garde est en tension avec les normes et l'académisme, *art press* cherche à en faire autant avec le monde éditorial, se voulant autant une revue *sur* l'avant-garde qu'une revue *d'avant-garde*. Les avant-gardes mises en avant par *art press* sont principalement américaines (l'Expressionnisme Abstrait, le Minimalisme, l'Art Conceptuel, le Pop Art) et françaises (Nouveau Réalisme, Supports-Surfaces).

Ces différents mouvements sont les plus présents dans *art press* : étudier leur traitement nous permet en même temps de comprendre ce dont *art press* ne parle pas – et comment la ligne éditoriale se construit au travers de ces choix artistiques. Dans les analyses qui suivent, nous appréhendons les couvertures comme des embrayeurs, qui sont à articuler avec les propos qu'elles introduisent dans les pages intérieures. Chaque mouvement artistique d'avant-garde sera étudié successivement, dans un souci d'articuler une brève contextualisation (dates, enjeux, artistes) et le traitement qui en est proposé dans *art press*. En effet, les couvertures ne disent pas tout de la ligne éditoriale ; puisqu'elles sont des embrayeurs, elles permettent aussi d'aller plus loin que ce qu'elles nous *montrent*. Nous irons donc forcément au-delà des couvertures et de ce qu'elles affichent, nous en ferons une synecdoque de la politique éditoriale.

a. Les États-Unis : « un nouveau monde pour les avant-gardes[291] »

Ce sont en premier lieu les avant-gardes américaines qui constituent le cheval de bataille d'*art press*, dans un contexte où celles-ci étaient encore assez méconnues – les autres revues d'art, au début des années 1970, n'en parlaient encore que très peu et les galeries françaises consacraient encore peu souvent des expositions aux artistes qui les représentaient.

[290] Voir à ce sujet *The End of Art Theory*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1986.
[291] Terme emprunté à Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017.

Ces avant-gardes américaines se sont développées à partir des années 1950 dans un contexte où New York, à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, est progressivement devenu le nouvel épicentre de la création artistique et a ainsi « volé l'idée de l'art moderne » pour reprendre l'expression de Serge Guibault[292]. Partant, le contexte américain, et spécifiquement new-yorkais, des années 1960 est représentatif d'un processus d'émancipation, du besoin affirmé de se détacher de tout héritage européen.

L'histoire de l'art, à mesure qu'elle glisse de l'art moderne vers le contemporain, est tributaire d'une logique qu'Erik Verhagen interprète comme « téléologique, parricide, tributaire du modernisme greenbergien[293] ». Un jeu d'aller-retour se met alors en place : tandis que les avant-gardes américaines semblent refuser la tradition européenne dont elles sont issues, la France en retour tarde à s'intéresser à ces nouvelles propositions avant-gardistes, leur préférant des artistes désormais davantage attachés à une peinture figurative. Un rôle décisif est donc à jouer pour assurer la diffusion et la promotion de ces courants encore grandement inconnus, ce à quoi s'attèlent Daniel Templon et Catherine Millet, chacun avec leurs outils de promotion respectifs que sont la galerie et le périodique artistique.

Dans ces années 1970, il faut alors souligner la concomitance entre la promotion par la galerie Daniel Templon et par *art press* des artistes issus de l'Art Conceptuel, Pop, Minimal. En effet, les premiers numéros de la revue montrent en couvertures plusieurs figures éminentes de l'art américain : Donald Judd [n°2, 1973], Joseph Albers [n°3, 1973], les Irascibles[294] (avec entre autres Jackson Pollock [n°16, 1975], Barnett Newman [n°1, 1973], Mark Rothko [n°4, 1973], et Willem De Kooning [n°4, 1973]), mais aussi Frank Stella [n°7*,* 1973], James Bishop [n°10*,* 1974], Cy Twombly [n°11, 1974]), Robert Wilson [n°13*,* 1974], Roy Lichtenstein (n°15*,* 1975), Robert Ryman (n°17*,* 1975), Robert Motherwell (n°19*ps*), Lucinda Childs [n°2, 33]. Ces quelques artistes sont représentés dans les cinq premières années de publication seulement, preuve d'une volonté de la revue d'en faire une marque distinctive de sa ligne éditoriale de départ. D'autant plus que certaines personnalités (De Kooning, Barnett Newman, L. Childs) apparaissent déjà deux fois en couverture dans ces quelques années. Cette présence se poursuit encore dans les années plus récentes, bien qu'avec moins de densité, avec notamment Edward Ruscha (n°137, 283), Ellsworth Kelly (n°167), Andy Warhol (n°40, 148, 199, 355), David Hockney (n°242), Sol LeWitt (n°70, 195, 392).

---

292 Serge Guibault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2006.

293 Erik Verhagen, « À l'abri des oiseaux », pp. 10-15 in *Make it new, conversations avec l'art médiéval, carte blanche à Jan Dibbets,* commissariat Jan Dibbets, Charlotte Denoël, Erik Verhagen - Paris, Bnf, 2018, p. 11.

294 Les « Irascibles » était un groupe d'artistes expressionnistes abstraits new-yorkais, qui se sont donnés ce nom (également « Irascible 18 ») en 1950 dans une lettre ouverte ouverte au Metropolitan Museum of Art en réaction à l'exposition « American Painting Today » qui s'y tenait alors. Parmi eux étaient Ad Reinhard, Barnett Newman, James Brooks, Bradley W. Tomlin, Richard Poussette-Dart, Jackson Pollock, Marl Rothko, Willem De Kooning, Adolph Gotlieb, Edda Sterne. La photographie du groupe, qui illustre la couverture du n°4première série est une reproduction d'une photographie prise par Nina Leen le 24 novembre 1950 et qui fit la couverture de *life* la même année.

Ces quelques noms suffisent à évoquer la variété avant-gardes américaines depuis la Seconde Guerre Mondiale et la totale reconfiguration des normes esthétiques qu'elles ont instaurée.

i. Peinture américaine : repenser l'abstraction

Pour quelques exemples, voir volume 2, annexe 42.

Dans son histoire de la peinture abstraite, Georges Roque soumet l'hypothèse que la naissance et le déploiement de l'abstraction américaine d'après-guerre soient le fruit du croisement de deux mouvements d'avant-garde européens ayant migré aux États-Unis : l'abstraction géométrique d'une part (Piet Mondrian, Theo Van Doesburg), le Surréalisme d'autre part. Ainsi « la plupart des Expressionnistes Abstraits sont-ils passées par une phase surréaliste dans leur cheminement vers l'abstraction[295] ». La locution d'Expressionnisme Abstrait apparaît pour la première fois en 1929 sous la plume d'Alfred Barr à propos des peintures de Vassily Kandinsky et s'étend ensuite, à l'initiative de Barnett Newman, se fondant sur le projet commun d'exhiber une gestualité, sans géométrie ni structure.

Des artistes aussi divers que Robert Motherwell, Mark Rothko ou Jackson Pollock se réunissent autour d'une même pratique : l'improvisation. Dans son traitement du mouvement, *art press* cherche à faire comprendre au lecteur l'importance qu'ont eu ces artistes, et insiste sur le refus de la figure et l'expressivité de la couleur dans une poursuite des avant-gardes européennes en même temps que l'invention d'un nouveau langage pictural proprement américain. Ainsi dès le n°1, Millet met l'accent sur la dimension novatrice du travail de Barnett Newman :

> « L'une des innovations essentielles, en tout cas la plus spectaculaire de Newman et de l'école à laquelle il se rattache est d'avoir travaillé des toiles de près de 6m de long. […]. L'école new-yorkaise, à partir du même héritage, se trouvait des moyens entièrement neufs. [...] La couleur de Newman lui permet de révolutionner l'ordonnance traditionnelle du tableau[296] ».

Ce point de vue est réitéré à propos de Jackson Pollock :

> « À quoi reconnaît-on une démarche neuve, qui nous bouscule vraiment, révolutionnaire ? À ce qu'elle dérouille la langue, soulève le poids d'une tradition lourde comme une gueule de bois, et nous oblige à prononcer des mots eux aussi tout neufs[297] ».

[295] George Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait*, [2003], Paris, Gallimard, 2012, p. 244.
[296] Catherine Millet « À propos de Barnett Newman », n°1 première série, 1973.
[297] Catherine Millet, éditorial (sans titre), n°16 première série (février 1975).

Et encore de nouveau à propos d'Ad Reinhardt, représenté en couverture dans une photo de groupe, au milieu des « Irascibles », où la mise en exergue de la dimension politique du projet pictural est rendu encore plus évidente :

> « Explicitement, les nombreux textes de Reinhardt confirment que cette peinture est déterminée par une analyse de l'histoire passée et contemporaine de l'art. Alors que l'abstraction new-yorkaise jaillit comme une peinture-liberté (libération du geste et de la couleur, libération par rapport à une tradition provincialiste américaine), la peinture de Reinhardt se veut peinture-critique (critique d'une histoire, d'une connaissance, peinture réfléchie). Reinhardt, socialiste plus que moine[298] ».

Entre cette mise en couverture des expressionnistes et le décryptage de leur démarche au prisme par exemple de la psychanalyse et des théories sémiotiques[299], *art press* cherche à faire de ce moment pictural une forme d'événement fondateur pour une nouvelle critique d'art, qui s'articule entre deux pôles, le formalisme greenbergien, le subjectivisme assumé de l'autre. Entre ces deux pôles, c'est l'insistance sur la dimension politique des artistes comme des critiques de leur époque qui crée le lien entre les articles et permet à *art press* de s'identifier auprès de ses lecteurs dès ses premiers numéros en se distinguant dans le champ de la critique d'art.

ii. Minimalisme : less is more[300]

Nous avons relevé les occurrences de l'Art Minimal dans les couvertures d'*art press* et en proposons quelques exemples (voir volume 2, annexe 43). Si ce mouvement est assez peu présent en illustration (à l'exception de Donald Judd n°2[première série] et n°119, et Frank Stella, n°7 [première série], 38 et 125), il est en revanche présent dans les gros titres en couvertures, annonçant un traitement récurrent et approfondi dans les pages intérieures, avec les commentaires des travaux notamment de Donald Judd (n°299), Robert Morris (n°5, n°99, 193, 261), Richard Serra (n°101), Carl André (1*ps, n°26, n*°70, 224, 276, 425), ou encore Dan Flavin (121, n°324). Le peintre Frank Stella, connu pour ses *shapped canvas*[301], définit l'art minimal par sa vocation anti-représentationnelle, parodiant dans un entretien la formule informatique « *What you see is what you get* » (ce que vois est ce que tu obtiens) qui devient alors un tautologie : « *What you see is what you see* » (ce que tu vois est ce que tu vois).

---

[298] Éditorial n°4[première série] (sans titre, non signé), mai-juin 1973.

[299] En effet, Julia Kristeva mobilise ces concepts à propos de Pollock « La peinture de Pollock se fait *contre* l'inconscient. Elle évide son fardeau par une dépense libre et hautement contrôlée. Ses galaxies sémiotiques sont un au-delà, non pas un en-deçà du symbolisme. » (« La voie lactée de Jackson Pollock, n°55, janvier 1982).

[300] Cette maxime « *less is more* », que l'on attribue à l'architecte du Bauhaus Mies Van der Rohe, a été réappropriée par les artistes minimalistes.

[301] Le *shaped canvas* désigne une pratique consistant à peindre sur une toile tendue sur un châssis non pas rectangulaire, mais au format plus singulier. Frank Stella est l'un des principaux initiateurs de cette pratique, plus récemment poursuivie par un artiste comme Kaz Oshiro.

Il n'y a donc plus rien d'autre à *découvrir* qu'une surface, qu'un volume simple, qui par négatif délimite un espace autour de lui. Le tableau minimaliste se veut un objet au même titre que la sculpture, dont la fonction première n'est pas de représenter, mais de révéler l'espace qui l'environne et le fait exister. Donald Judd partage ce point de vue, en parlant quant à lui « d'objet spécifique » : c'est ce terme qui va guider l'essentiel de la pensée minimaliste, pour les artistes comme pour les critiques.

Avec le Minimalisme, la rupture esthétique est double : il s'agit à la fois de rompre avec toute illusion et tout référentiel au réel ; de plus, la dimension souvent sérielle (dans les œuvres de Donald Judd notamment) vient déconstruire l'idée de *l'authenticité* de l'œuvre comme critère cardinal de la création. Depuis l'Expressionnisme Abstrait, une « crise du tableau » s'est installée, dont les *shaped canevas* de Frank Stella sont pour Denys Riout la continuation. Avec Frank Stella, la peinture commence en effet à se présenter comme un objet, et cette collision entre peinture et sculpture va se poursuivre, cherchant une issue au « dogme moderniste, alors tout puissant » et qui impose « une rigoureuse planéité[302] ».

Les réalisations plastiques de Donald Judd (notamment ses *stacks*, œuvres constituées de la répétition d'un même élément, le plus souvent un parallélépipède), de Carl André ou de Robert Morris proposent une géométrisation des formes à l'extrême, et jouent à la fois de la reproduction d'éléments semblables et des matériaux et techniques industriels, renonçant ainsi à *l'aura* de l'œuvre originale telle qu'a pu la conceptualiser W. Benjamin dans son ouvrage *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*[303]. Ainsi, il n'y a plus besoin que l'œuvre soit unique, ni expressive: « Il suffit qu'une œuvre soit intéressante[304] » affirme Donald Judd. Cette simplicité formelle cependant n'équivaut pas pour autant à une simplicité de l'expérience esthétique, bien au contraire : « Les formes unitaires ne réduisent pas les relations. Elles les ordonnent[305]». Ces nouvelles propositions esthétiques s'accompagnent d'un appareil critique important. Rosalind Krauss a largement contribué à défendre le mouvement, notamment dans ses texte « La Sculpture dans le champ élargi » et « Sense and Sensibility[306]».

Dans les premières années d'*art press*, les critiques apprécient particulièrement la dimension *pure*, c'est-à-dire autoréférentielle, avec toujours la volonté de valoriser la dimension à la fois neuve et radicale du mouvement. La sculpture moderne est définie n°104 comme « le refus de la filiation » qui met en place « une opération mentale d'abstraction[307]». Ces « héros du minimalisme[308] », qui mettent en forme « l'esthétique du concept [309]», proposent des œuvres pour repenser aussi les distinctions entre peinture et sculpture, poussant encore un peu plus loin

[302] Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 240.
[303] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1935], trad. F. Joly, Paris, Payot, coll. « Rivages », 2013.
[304] Donald Judd, « Specific Objects » in *Complete Writings 1959 1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 181.
[305] Robert Morris, « Notes on sculpture », in pp. 21-23 in *Artforum*, vol. 5 n°2, octobre 1966.
[306] Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », pp. 30-44 in *October* vol. 8, printemps 1979 ; « Sense and Sensibility: Reflection on Post '60's Sculpture », in *October*, vol. 12, n°2.
[307] Catherine Francblin « Qu'est-ce que la sculpture moderne, entretien avec Margit Rowell », n°104, juin 1986.
[308] Catherine Millet, « Carl André, la sculpture au niveau de l'eau », n°70, mai 1983.
[309] Catherine Strasser, « Sol LeWitt, l'esthétique du concept », n°70, mai 1983.

la querelle des médiums, questionnant leurs frontières entre peinture et sculpture. D. Judd affirme ainsi dans un entretien : « J'ai pensé que les problèmes en peinture, au sens large, ne pouvaient être résolus, et j'ai été fatigué de me battre avec. Et puis, pour moi, le tridimensionnel s'est révélé beaucoup plus intéressant. […][310] ». Il s'agit alors, pour Donald Judd comme pour Carl André par exemple, de chercher à rendre la sculpture plate, de briser la frontière 2D/3D qui distingue traditionnellement peinture et sculpture.

Quant aux matériaux[311], ils ne sont jamais là que pour leur qualité propre ; les effets de brillance, de miroir ou de rugosité permettent de signifier autre chose que la propre matérialité de l'objet. Ces objets sont par exemple les « boîtes incongrues » et les « objets spécifiques[312] » de Donald Judd, qui sont là pour lui permettre de « récuser l'art européen » et d'affirmer la nécessité de « faire autre chose [313]». Le traitement du mouvement minimaliste permet donc à *art press* d'instaurer un renouvellement du langage formel de l'art.

iii. Art conceptuel : dématérialisation de l'œuvre d'art

Pour quelques exemples de ces couvertures, voir volume 2, annexe 44.

C'est en 1966 que l'historienne de l'art Lucy Lippard fait commencer l'art conceptuel, lui assignant par là-même une courte durée de vie, puisque son texte, désormais canonique, est intitulé, *Six Years, The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*[314]. De telles bornes chronologiques font donc coïncider la fin d'une première vague d'expérimentations conceptuelles avec la naissance d'*art press*. Selon elle, l'art conceptuel, qui coïncide également avec les « Civil Rights Movements », les protestations contre la guerre du Viet-Nâm et le « Women's Liberation Movement », implique des œuvres « dans lesquelles l'idée est primordiale, et la forme matérielle secondaire, légère, éphémère, bon marché, modeste et / ou 'dématérialisée' [315]».

On trouve une formulation du projet conceptuel en des termes similaires dans le texte de l'artiste Sol LeWitt « Paragraphes sur l'art conceptuel » (1967) :

---

310 « La petite logique de Donald Judd », entretien par Catherine Millet. N°119, novembre 1987.
311 Notons que le métal est l'un des matériaux les plus affectionnés des sculpteurs de l'art minimal, notamment l'aluminium, le plexiglas, et le fer galvanisé.
312 Le terme d'objet spécifique est employé par l'artistes – et est une référence directe au « *site specific* » de Robert Smithson.
313 Élisabeth Lebovici, « Donald Judd, *Untitled*, 1972 », rubrique « Les chefs d'œuvre du XXe siècle », n°299.
314 Lucy Lippard *Six Years*, *The Dematerialization of the Art object From 1966 to 1972*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1973.
315 *Ibid.*, p. vii. Citation originale : « in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or 'dematerialized » — Notre traduction.

> « Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout ce qui concerne la programmation ou les décisions est prévu d'avance et que l'exécution est une affaire négligeable. […] Ce genre d'art n'est pas théorique ni illustratif de théories ; il est intuitif, il engage plusieurs sortes de processus mentaux et il est dénué de finalité. Il ne dépend généralement pas des qualités d'artisan de l'artiste. L'artiste engagé dans l'art conceptuel a pour objectif de rendre son œuvre mentalement intéressante pour le spectateur, et en règle générale il aimerait que cet art devienne émotionnellement sec[316] ».

Il ne s'agit pas de faire « disparaître » l'œuvre, mais de réduire celle-ci à son concept, en proposant une équivalence entre mot et objet, projet proposé par Lawrence Weiner dans ses *Statements*[317], ou par Joseph Kosuth dans ses *Définitions*[318]. Cette dernière œuvre mérite une précision quant à son dispositif. Il s'agit de la série de toile « Art as Idea as Idea », où des définitions de mots abstraits ou complexe (comme « définition », « abstrait », « mot », « art ») sont peintes en blanc sur fond noir, en copiant, à la typographie près, le dictionnaire. Un détour par la terminologie peircienne est ici éclairante quant à la complexité de cette œuvre. Si l'on suit la lecture qu'en propose Nicole Everaerdt-Desmedt dans son ouvrage *Le processus interprétatif*[319], on comprend avec C. S. Peirce que la définition d'un mot dans le dictionnaire est un interprétant de ce mot, puisque la définition renvoie à l'objet que représente le mot), et permet donc au mot (le *representamen*) à de renvoyer à cet objet. Mais la définition elle-même, pour être comprise, nécessite un faisceau d'autres définitions, et donc, d'autres interprétants : c'est cette aporie que l'œuvre de Kosuth met en lumière, renvoyant inévitablement à la fonction phatique du langage.

La rupture que propose le mouvement conceptuel consiste à faire converger l'œuvre et son concept si bien que c'est le marché de l'art et tout le système capitaliste d'attribution d'une valeur à l'objet d'art qui se trouve remis en question. Le geste est politique en ce que l'artiste conceptuel questionne l'espace de la galerie, de l'institution muséale. Ce geste est poussé à l'extrême et pensé comme une provocation par Robert Barry lorsqu'il propose en 1970 une exposition dans une galerie new-yorkaise exclusivement constituée de vide — d'où le titre ironique de son exposition « *Closed Gallery Piece*[320]».

C'est en grande partie autour de l'art minimal et conceptuel que Catherine Millet fonde les débuts de sa carrière, pour des textes publiés notamment dans les *Lettres Françaises*, ainsi qu'à l'étranger : son premier texte sur l'art conceptuel a été la chronique de l'exposition au New York

316 Sol LeWitt cité par Lucy Lippard, *ibid*., p. 119.

317 On peut citer par exemple le « Statement 008 » : Un trou dans le sol d'environ un pied par un pied par un pied. Un gallon de peinture à l'eau blanche versée dans ce trou ».

318 Joseph Kosuth, « Art as idea as Idea », 1965-1968, série de plusieurs œuvres, huile sur toile.

319 Nicole Everaert-Desmedt, *Interpréter l'art contemporain, la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chàvez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & communication », 2006, p. 40.

320 « Robert Barry, Closed Exhibition Piece », Amsterdamn, Art&Projet, 7 décembre-31 décembre 1969.
Sur la porte de la galerie, une pancarte indiquait « During the exhibition, the gallery will be closed ». Cette exposition, bien qu'innovante, n'est toutefois la première de ce type. Si l'archéologie du geste « vide » est difficile à déterminer, on peut toutefois citer l'exposition d'Yves Klein à la galerie Iris Clert (Paris) en 1958, qui fut l'une des toutes premières à mobiliser ce geste.

Cultural Center, « Conceptual Art and Conceptual Aspects[321] ». Plusieurs de ces textes sont désormais réunis dans le catalogue *Texte sur l'art conceptuel* aux éditions Daniel Templon[322]. Les artistes conceptuels n'apparaissent que peu en couverture d'*art press* (à l'exception de la couverture du n°54 pour Joseph Kosuth, n°130 pour Victor Burgin [323] et n°185 pour Art&Language) – ce qui peut en grande partie s'expliquer par la dimension logiquement très peu photogénique de ces œuvres. Mais ces artistes n'en sont pas moins déterminants pour l'orientation de la ligne éditoriale.

À propos de plusieurs artistes conceptuels, à commencer par Art&Language (n°10*première série*) et Joseph Kosuth (même numéro), le terme de « rupture » est plusieurs fois mis en avant ; rupture avec « un art pour l'art se sclérosant », et « cet art pour l'anecdote, mythifiant [324]». L'art conceptuel est considéré comme symptomatique de la « tendance iconoclaste sous-jacente dans tout l'art de ce siècle » et constitue « le paradigme de la crise symbolique traversée par le XXe siècle[325] ». C'est également la rupture avec la présence physique de l'objet et la remise en question du marché de l'art qui lui est associé qu'*art press* met en exergue : « l'œuvre considérée comme un 'billet d'accès à l'exposition' ou un 'résidu extérieur fortuit', sa valeur se réside plus dans sa présence physique. Toute forme et tout moyen peut donc être utilisé pour communiquer l'information artistique[326] ».

Mais il ne s'agit pas pour autant de penser l'art conceptuel comme un « dépassement de la peinture[327] », si bien qu'il incarne un nouveau basculement dans l'histoire de l'art où, les frontières esthétiques étant tombées les unes après les autres, la conception de l'histoire de l'art comme une progression linéaire est de moins en moins pertinente. L'art conceptuel est abordé par *art press* en tant qu'il nous fait relire l'histoire de l'art moderne. Catherine Millet va jusqu'à parler d'un art en « rébellion contre la chronologie[328] ». Ainsi le dossier « Art conceptuel, l'avant et l'après » s'ouvre-t-il sur la remarque suivante :

> « Laissant toute fausse modestie au placard, reconnaissons-nous un petit mérite. Lorsqu'en 1981 (a.p n°54), en plein déferlement trans-avant-gardiste, nous avions publié un dossier ironiquement intitulé 'L'art de la fin de l'art… 10 ans après', nous montrions alors ce que tout le monde découvre aujourd'hui au travers d'expositions et de publications nombreuses : la pérennité de l'art conceptuel[329]».

Cette remarque porte tant sur une analyse historique et un retour critique sur les artistes conceptuels et leurs influences les plus récentes (sont ainsi évoqués dans le dossier Kosuth, Weiner et Art&Language dans un premier temps, mais aussi Hans Haacke, Fred Forest,

---

321 « Conceptual Art and Conceptual Aspects », 10 avril-25 août 1970, New York, New York Cultural Center. Commissariat de Donald H. Karshan.
322 Catherine Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972.
323 L'œuvre que nous citons ici est produite par Victor Burgin avant qu'il ne fasse partie du groupe Art&Language.
324 Chantal Béret « Art conceptuel, Joseph Kosuth », n°10, mars-avril 1974.
325 *Ibid.*
326 *Ibid.*
327 Catherine Millet, « De l'art conceptuel à la peinture », éditorial n°185, novembre 1993.
328 Catherine Millet, *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1993, p. 84.
329 Dossier « Art conceptuel : l'avant et l'après » (chapeau, non signé), in *art press* n°139, septembre 1989.

Philippe Thomas ou encore Jenny Holzer) que sur la capacité de la revue à adopter un discours qui justement dépasse la dimension historique de l'art conceptuel pour proposer des outils d'analyse durables. Là encore, ce sont bien souvent des concepts sémiologiques qui servent de levier à l'analyse des œuvres. Le nom même du groupe Art&Language semble découler directement des prédicats de la linguistique tels que formulés par L. F. Saussure ; les certificats, contrats et autres documents viennent se substituer à l'œuvre chez Carl André, Joseph Kosuth, Dan Flavin, Ian Wilson ou Lawrence Weiner pour faire œuvre de la signature comme geste auctorial ; ce sont aussi les ponts entre structuralisme et marxisme chez des penseurs de la Nouvelle Gauche comme Herbert Marcuse qui permettent d'insister sur la dimension politique (dans le cadre de la contestation de la guerre du Viêt Nam par exemple), de certains artistes.

En outre, les articles d'*art press* sur l'art conceptuel mettent souvent l'accent sur la démarche profondément philosophique de ces artistes, et l'impact de la pensée de philosophes analytiques sur leurs œuvres, la pensée de Ludwig Wittgenstein (en particulier pour ses ouvrages *Investigations philosophiques* et *Tractatus Logico-Philosophicus*) en premier lieu. En outre, il faut noter que l'art conceptuel est aussi largement questionné dans ses héritages chez de jeunes artistes, comme en témoigne notamment l'ouvrage *Les promesses du zéro* de Michel Gauthier[330]. L'art conceptuel dans *art press*, bien que moins présent visuellement que d'autres avant-gardes, souligne donc un geste épistémologique de la part de la revue : prendre du recul par rapport à l'histoire, aux œuvres et aux concepts pour les analyser. Notons également que si ces réflexions ne s'affichent pas nécessairement en couverture, elles se poursuivent dans les pages intérieures du magazine, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'interroger les artistes héritiers de l'art minimal ou conceptuel, qui désormais braconneraient avec cet héritage : c'est du moins ce que pointe Erik Verhagen dans ses articles sur des artistes comme Didier Vermeiren[331] , Loris Gréaud[332], ou, dans une moindre mesure, Guillaume Leblon[333].

iv. Pop art : la dialectique high/low pensée par les artistes

Pour quelques exemples de couvertures illustrées d'œuvres Pop art, voir volume 2, annexe 45.

Les sources du Pop art, comme son nom l'indique, sont en premier lieu populaires : publicité, bande-dessinée, cinéma, télévision, tout ce que Clement Greenberg englobe sous l'étiquette de « kitsch » dans son texte « Avant-garde et kitsch[334]». Le Pop art se lit en couverture *d'art press*

330 Michel Gauthier *Les promesses du zéro,* Dijon, Les presses du réel, 2009. Des textes monographiques y sont consacrés à Carsten Höller, Martin Creed, John Armleder et Tino Sehgal.
331 Erik Verhagen, « Didier Vermeerien, la réalité de plusieurs possibles », n°391 (été 2012).
332 Loris Gréaud, un entrepreneur au Palais de Tokyo, n°343 (mars 2008).
333 Erik Verhagen, « Guillaume Leblon, de retour à l'IAC », n°414 (septembre 2014).
334 Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », pp. 3-21 in *Art and culture, critical essays,* Boston, Beacon Press, 1961. Greenberg y définit le kitsch comme antithèse de l'avant-garde, signifiant « *the decay of our present society »* et

comme un reflet en négatif des œuvres minimalistes (et respectivement). Si les deux mouvements partagent une réflexion sur la dimension reproductible de l'objet d'art, c'est leur seul point de convergence. Là où le Minimalisme recherche la simplicité des formes pour conduire à une expérience esthétique la plus pure possible, le Pop Art joue des codes de la reconnaissance, de l'identification des images exploitées. Si l'on reste dans la logique moderniste où « l'innovation radicale est d'interdire[335] », c'est ici par des formes différentes, qui désormais s'éloignent de l'abstraction. Cette tension entre Art Minimal et Pop Art est en fait la métonymie d'une dialectique qui traverse *art press*, entre culture populaire (où le Pop Art puise ses sources) et culture élitiste (les œuvres minimales et conceptuelles sont souvent hermétiques, difficiles d'accès pour un lecteur qui n'y aurait pas déjà été initié).

Ces couvertures introduisent des dossiers où il est souvent question de rétablir quelques malentendus ou de venir contredire des idées reçues contre les artistes Pop : « On a parfois tendance à imaginer les artistes Pop comme d'heureux bohémiens en paix avec leur société, tranchants, bavards, désinvoltes[336] » ; le même constat ouvre un article et entretien de Carter Ratcliff consacré à Roy Lichtenstein : « Tant de malentendus ont circulé depuis un quart de siècle sur le Pop Art que nous avons décidé de faire le point sur toutes les questions qu'il a soulevées[337] ». Nous avons recensé les occurrences des artistes Pop Art en couverture, constatant que cette présence est récurrente, dès le n°16 avec Roy Lichtenstein, puis Keith Haring (n°81) et depuis avec Andy Warhol, C. Baker, ou plus récemment des artistes dits « néo-pop » comme David Hockney, Mike Kelley ou Jeff Koons. L'intention commune est faire converger fin et moyens (par le biais des techniques de reproduction notamment) afin de pointer du doigt le caractère arbitraire et policé des représentations collectives et des imaginaires partagés, par un déplacement de l'espace social vers l'espace muséal. Les couleurs vives, les sujets plaisants, les figures médiatiques reconnaissables ne sont là que pour mieux pointer du doigt les rouages et les fonctionnements de la société de consommation et du spectacle, les rouages de la culture populaire. Par les motifs qu'elles utilisent, ces œuvres entrent pleinement dans la réflexion sur les « simulacres » et la « société de consommation » à laquelle ils participent — pour reprendre les termes de Jean Baudrillard. Dans son article, Carter Ratcliff souligne que Roy Lichtenstein « recycle les images qu'il trouvait dans les médias[338] ».

En s'attaquant à la culture populaire, au quotidien et au vernaculaire, les artistes du Pop Art partagent l'acception du mythe que propose Roland Barthes dans ses *Mythologies* : « Dans le mythe (et c'est là sa particularité principale), le signifiant est déjà formé des signes de la langue. J'appellerai le troisième terme du mythe la signification : le mot est ici d'autant mieux justifié que le mythe a effectivement une double fonction : il désigne et il notifie, il fait comprendre et il

---

désignant « *popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazines covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc.* », p. 4.

335 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, op. cit., p. 119.

336 Philippe Evans-Clark, « Tom Wesselmann dans la tradition de l'expressionnisme abstrait » (itw), *art press* n°114, mai 1987.

337 « Roy Lichtenstein, Donald Duck et Picasso », entretien de l'artiste avec Carter Ratcliff, n°140, octobre 1989.

338 *Ibid.*

impose [339]». De la même manière que ce dernier déconstruit le spectacle du catch ou les affiches électorales[340], Roy Lichtenstein reprend le doigt pointé vers le spectateur des affiches de recrutement de l'armée américaine, Andy Warhol produit des boîtes de *Brillo Boxes*[341] à l'identique de celles vendues dans le commerce. Dans son ouvrage *Barthes contemporain*, Magali Nachtegael propose ce même parallèle, entre ces *Boîtes Brillo* d'A. Warhol et le texte « saponides et détergents[342] » de R. Barthes, en concluant que s'il est impossible de dire si A. Warhol avait lu ce texte, mais la concomitance entre ces propositions artistique et théorique reste frappante. Partant, « la première leçon que nous enseigne Barthes est que la critique de l'art reste toujours, pour être pertinente dans le monde contemporain, une critique sociale. La seconde serait que le monde des images oscille toujours entre quête de sens et d'essence.[343] ». Outre une lecture barthésienne du Pop art, une sémiotique peircienne peut également venir éclairer sa démarche, tant la réification de la *marque* (Campbell, ou Brillo) fonctionne comme une *symbolique*, un signe à la fois intentionnel et conventionnel. C'est notamment Nicole Everaert-Desmedt qui propose une lecture sémiotique de l'art moderne[344], et nous aide ainsi à appréhender l'art avant-gardiste comme langage politique et social. Le geste politique réside ici dans la critique de la société consommation, d'autant plus opérante qu'elle récupère à la fois son esthétique mais aussi son mode opératoire et ses modes de diffusion. Ainsi Otto Hahn dit-il à propos du travail de Roy Lichtenstein :

> « Aucun mythe culturel, qu'il soit populaire (la bande dessinée) ou qu'il appartienne au « grand art » (Monet, Picasso) n'aura échappé à ce tamis formel en même temps que critique que constitue sa technique caractéristique par juxtaposition de points. […]. Non sans humour [Lichtenstein] mécanise ces entités culturelles, les réduit à des figures rhétoriques[345] ».

Notons enfin que les œuvres Pop sont plus présentes numériquement en couverture que les œuvres conceptuelles ou minimalistes : preuve qu'*art press*, bien que postulant une défense des avant-gardes, préfère néanmoins afficher des œuvres attrayantes pour l'œil, aux couleurs chatoyantes et aux motifs reconnaissables – dans une tendance similaire à celle d'*Artforum* à la même époque. Ce paradoxe explique que – après ces premières années très denses en art américain – la sélection des œuvres en couverture est de plus en plus diversifiée et permet surtout de mettre en avant les différentes innovations proposées au même moment par les artistes français. Ceux-ci, bien que privilégiant le corps et la figure, poursuivent le projet avant-gardiste de l'innovation et de la contestation.

---

339 Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », pp. 181-233 in *Mythologies* [1957], Paris, Point, 2012.
340 Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », pp. 13-23 ; « Photogénie électorale » pp. 150-152 in *Ibid.*
341 Andy Warhol, *Brillo Boxes,* 1964 (polymère synthétique, peinture et encre à sérigraphie sur bois).
342 Roland Barthes « Saponides et détergents », pp. 36-38 in, *Mythologies*, *op. cit.*
343 Magali Nachtergael, *Roland Barthes contemporain*, Paris, Éditions Max Milo, 2015, p. 43.
344 Nicole Everaert-Desmedt, *Interpréter l'art contemporain, la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chàvez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, coll. « culture & communication », 2006.
345 Otto Hahn, « Roy Lichtenstein », entretien par Diane Waldman, n°15, décembre 1975-janvier 1976.

Avec ce basculement des États-Unis vers la France, c'est aussi, doucement, un basculement du moderne vers le contemporain qui s'opère, si bien que le terme d'avant-garde devient de plus en plus historique, et de moins en moins opérant pour les créations les plus actuelles. Il faut donc d'autres termes et d'autres systèmes de pensée pour qualifier ces convergences de la création de nouvelles normes esthétiques et de la pensée politique. Au moment où les intellectuels français qui ont marqué la pensée des années 1960 étendent progressivement leur rayonnement aux États-Unis[346] pour constituer la « French Theory », les critiques français d'*art press*, bien que restant fortement imprégnés des références américaines (R. Krauss, C. Greenberg, P. Osborne notamment), cherchent aussi d'autres références et de nouveaux modèles théoriques pour penser la création française dans ses nouvelles manifestations artistiques.

b. Avant-gardes françaises : de quelques renouvellements artistiques en hexagone

Au début des années 1960 en France, un contexte économique et politique favorable explique en partie l'émergence d'un nouveau vivier artistique qui se pense en réaction à l'académisme à la Figuration Narrative[347], et à l'École de Paris[348], que C. Millet considère être ce « cocon devenu trop étroit[349] » qui, dans les années 1970, « continuait de mettre en place un espace post-cubiste lui aussi plutôt confiné[350] ». Or, ces mouvements étaient alors défendus par *Opus International* et *Chroniques de l'art vivant*. Il reste donc une marge de manœuvre pour défendre les travaux des Nouveaux Réalistes, de Fluxus, mais aussi de Supports-Surfaces, de BMPT[351], ainsi que de nombreux jeunes artistes, souvent des sculpteurs qui, bien que n'appartenant pas directement à un mouvement identifié, proposent un travail qui plaît à *art press*. Sont ainsi également valorisés en couverture, pêle-mêle, les travaux de Bernar Venet (n°107), Patrick Saytour (n°154), Jean-Marc Bustamante (n°170), Jean-Pierre Raynaud (n°181), Bertrand Lavier (n°393).

---

346 C'est le début de la « French Theory ». Les penseurs français sont alors présents non seulement des les universités américaines, mais aussi dans les revues d'art. Yves Alain-Bois, Gilles Deleuze et Jean Baudrillard entre autres ont ainsi contribué à la revue *October*.

347 Mouvement pictural – opposé à l'abstraction – qui apparaît en France à la fin des années 1960 en réaction au Nouveau Réalisme, autour d'artistes comme Gérard Fromanger, Valério Adami, Jacques Monory ou Alain Jacquet.

348 L'École de Paris est une désignation très large, qui désigne toute la production picturale française depuis le début du siècle, mais Millet fait particulièrement référence aux peintres de l'après-Seconde Guerre Mondiale (on parle alors plus souvent de « Nouvelle école de Paris), qui incarnent à ses yeux un académisme ringard ; ce sont notamment Louis Vuillermoz, Georges Feher, Roger Mathieu ou Jean Baudet.

349 Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 13.

350 *Ibid.*, p. 14.

351 « BMPT » est l'acronyme employant les initiales des quatre artistes membres de ce groupe : Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni. Le groupe n'aura qu'une existence éphémère (1966-1967), mais sera très actif durant cette période, notamment par la publication de deux manifestations et l'organisation de plusieurs performances, où s'exprimait la volonté de présenter une peinture sans aucune propriété émotive ni esthétique.

i. *Nouveau Réalisme, « quarante degré au dessus de zéro dada*[352] »

Pour quelques exemples de couvertures illustrées d'œuvres du Nouveau Réalisme, voir volume 2, annexe 46.

Après la mort d'étudiants à la suite de mouvements de contestation de la guerre du Viet Nam, la revue *Artforum* envoya été 1970 un courrier à plusieurs artistes d'horizons variés, leur demandant de répondre à une même question[353]. Douze réponses furent envoyées, dont sept publiées sous la forme d'articles[354]. Parmi ces réponses, celles de Joe Baer énumère un certain nombre de tendances artistiques qui questionnent chacune le politique, parmi lesquelles le *Pop Art*, l'*Earth art*, le *Protest art* – mais aussi un mouvement français : le Nouveau Réalisme, « qui procède à un archivage des témoignages de l'existence des peuples et des lieux aujourd'hui[355] ». Créé à Paris le 27 octobre 1960 sur la base d'un manifeste publié par le critique Pierre Restany[356], le Nouveau Réalisme regroupe principalement Arman, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, et Yves Klein qui en est le chef de file ; s'ajoutent plus tard César, Christo, Niki de Saint-Phalle et Martial Raysse. Le Manifeste du Nouveau Réalisme expose les intentions et les modes d'action de ces artistes :

> « Nous assistons aujourd'hui à l'épuisement et à la sclérose de tous les vocabulaires établis, de toutes les langues, de tous les styles. À cette carence – par exhaustion – des moyens traditionnels, s'affrontent des aventures individuelles encore éparses […] mais qui tendent toutes, quelle que soit l'envergure de leur champ d'investigation, à définir les bases normatives d'une nouvelle expressivité. […] Toutes ces aventures (et il y en a, et il y en aura d'autres) abolissent l'abusive distance créée par l'entendement catégorique entre la contingence objective générale et l'urgence expressive naturelle. C'est la réalité sociologique toute entière […] qui est assignée à comparaître[357] ».

[352] Pierre Restany, « Manifeste des Nouveaux Réalistes », 16 avril 1960. Texte publié sous la forme de fascicule distribué lors du vernissage de l'exposition éponyme à la galerie Apollinaire de Milan —reproduit dans le catalogue *1960 : les Nouveaux Réalistes*, Musée d'art Moderne den la Ville de Paris, 1986.

[353] Cette question était la suivante [transcription intégrale du chapeau de l'article] : « Des artistes de plus en plus nombreux éprouvent désormais la nécessité de réagir à la crise politique qui ne cesse de s'aggraver en Amérique. Toutefois, sur la question d'un engagement direct dans l'action politique, les positions personnelles de ces artistes sont extrêmement diverses. Beaucoup estiment que les implications politiques de leurs œuvres constituent l'action politique la plus forte qu'ils puissent entreprendre. D'autres, sans écarter cette prise de position politique à travers leur œuvre, ressentent cependant le besoin d'un engagement politique direct, immédiat. D'autres encore considèrent leur œuvre dénuée de la moindre signification politique, leur art n'ayant aucun rapport avec les idées politiques. Selon vous, quel genre d'action politique les artistes devraient-ils mener ? ».

[354] « The Artist and Politics : a Symposium », pp. 35-39 in *Artforum*, septembre 1970 – Reproduit pp. 976-982 in *Art en théorie* (dirs. Paul Wood & Charles Harrisson), Paris, Hazan, 2007.

[355] *Ibid.*, p. 977.

[356] Pierre Restany, « Manifeste des Nouveaux Réalistes », 16 avril 1960, *op. cit.*

[357] *Ibid.*

Les Nouveaux Réalistes se pensent en réaction au Pop Art (bien que, précise Catherine Millet, il ne faut pas pour autant limiter le Nouveau Réalisme à du « para-popisme[358] » ; influencés par les théories de Guy Debord et Jean Baudrillard, ils cherchent à proposer de nouvelles approches du réel, et donc de nouvelles pratiques artistiques. Leur objectif commun est de déconstruire la frontière entre art et vie : leur geste politique et l'innovation esthétique qu'ils proposent sont convergents, en ce qu'ils proposent un « basculement de l'esthétique dans l'éthique[359] ». Ce renouveau s'exprime selon les artistes qui constituent sa constellation par différents gestes. C'est pour César les expansions/compressions, pour Arman les « accumulations de collections[360] », pour Yves Klein les anthropométries, « l'hygiène de la vision » chez Martial Raysse, l'enveloppement de bâtiments publics chez Christo, ou encore les tableaux-pièges pour Daniel Spoerri. Cette présence est récurrente, jusque dans les années les plus récentes d'*art press*, avec notamment une mise en avant de César (n°451) à l'occasion de la rétrospective de ce dernier au Centre Georges Pompidou[361].

La nouvelle émergence du corps et de la figure n'implique pas pour autant un retour de l'académisme. Bien au contraire, le Nouveau Réalisme revendique son héritage surréaliste, et reste aujourd'hui marqué par la singularité des démarches des artistes. *Art press* insiste fréquemment sur ce point, à propos de César, qui est :

> « Auteur de quelques-uns des gestes les plus radicaux, de quelques-unes des œuvres les plus originales de la sculpture moderne. Il pourrait être, sur la scène internationale, l'un des meilleurs représentants des innovations qui se sont produites en France dans cette seconde partie du siècle[362] ».

L'importance des Nouveaux Réalistes reste durable dans les couvertures d'*art press* et constitue une étape importante de son discours de l'actualité artistique française, tant pour son moment historique, que par la suite pour ses influences sur des artistes plus récents. Comme son nom l'indique, le Nouveau Réalisme se pense comme une agrégation de pratiques artistiques mues par un esprit de nouveauté, au début d'une période de renouveau économique et idéologique pour la France.

[358] Catherine Millet, introduction au dossier « Nouveau Réalisme », n°103, mai 1986.
[359] *Ibid.*
[360] Otto Hahn, « Arman, inauguration de collections », n°182, été 1993.
[361] Rétrospective César, Paris, Centre Georges Pompidou, 13 décembre 2017-16 mars 2018.
[362] Catherine Millet, « César, penser à travers le matériau », n°182, été 1993.

ii. Supports-Surfaces, pour une peinture théorique

Pour quelques exemples de couvertures illustrées d'œuvres de Supports-Surfaces et de portraits de ces peintres, voir volume 2, annexe 47.

Le mouvement *Supports-Surfaces* naît avec son manifeste, rédigé le 23 septembre 1970 à l'occasion d'une l'exposition à l'ARC[363]. Ce manifeste est signé de Louis Cane (pourtant absent de cette exposition), Marc Devade et Daniel Dezeuze. Ils y définissent les principes constitutifs du Mouvement, expliquant que « Ce groupe lutte contre toute pratique subjective dans le champ de la peinture et impose un travail théorique fondé sur le marxisme-léninisme[364]». Le choix d'évoquer *Supports-Surfaces* en dernière position dans ce *passage en revue* du traitement des avant-gardes par *art press* répond à l'affirmation de Daniel Dezeuze, selon laquelle Supports-Surfaces serait « la dernière des avant-gardes[365] ». La genèse de ce mouvement, qui se fait à la fin des années 1960, est contemporaine de la naissance *d'art press* et accompagnera régulièrement ses publications.

On retrouve un portrait des membres les plus actifs en couverture du n°132[366]. Très marquée par l'héritage des abstraits américains, la démarche de ces artistes s'adjoint à une recherche sur l'action politique. Leur pratique artistique était analysée à partir du Marxisme ; l'un d'entre eux – Marc Devade – situe précisément la *pratique* dans le cadre de la lutte des classes, telle qu'il l'expose dans le premier éditorial de la revue *Cahiers, Peinture Théorique* (donc le comité de rédaction de Bernard Bioulès, Louis Cane et Daniel Dezeuze), qui servait à diffuser les idéaux du mouvement et à faire office de manifeste :

> « La subversion formelle introduite dans le marché par le seul fait de l'insistance du travail des peintres sur la 'peinture' et non son rejet avant-gardistes/académique […] doit s'étendre aux problèmes théoriques, philosophiques et politiques : sur le trajet de l'un à l'autre se place la reconnaissance […] de la classe ouvrière comme force motrice de l'histoire, et de sa théorie : le matérialisme historique et le matérialisme dialectique. Ce qui démontre pratiquement le fait que toute pratique picturale historiquement juste amène nécessairement à une politique juste, celle de la classe ouvrière[367] ».

Cette façon qu'a Supports-Surfaces de penser la subversion est une réaction face à l'emprise du marché de l'art et sera déterminante pour *art press* : en témoigne la présence très récurrente de ces artistes dans la revue, bien que leurs œuvres en soient totalement absentes. C'est pourquoi le

[363] Exposition « Supports-Surfaces », ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 13 septembre-15 octobre 1970. Artistes présents : Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Marc Devade, Patrick Saytour, André Valensi, Vincnt Bioulès. Pour Claude Viallat, Supports/Surfaces serait né le jour où Pierre Gaudibert leur avait demandé de trouver un titre pour cette exposition.

[364] Manifeste distribué le soir du vernissage de l'exposition à l'ARC.

[365] Cette hypothèse est formulée et discutée dans la table ronde organisée par Catherine Millet et réunissant les artistes du mouvement – dont la transcription se trouve dans le n°132 (janvier 1989).

[366] De haut en bas et de droite à gauche figurent : Henry Valensi, Toni Grand, Vincent Bioulès, François Arnal, Daniel Dezeuze, Louis Cane, Jean-Pierre Pincemin, Marc Devade, Noël Dolla, Patrick Saytour, Claude Viallat et Bernard Pagès.

[367] Marc Devade « Pourquoi une revue » [1975], cité par Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, *op. cit.*, p. 136.

dossier qui sera consacré au groupe en 1991 sonne comme un aveu « Supports-Surface est un mouvement dont on a beaucoup parlé sans avoir toujours beaucoup vu les œuvres qu'il a produites[368]». Malgré cette absence iconographique, il en est régulièrement question, sous la forme de comptes-rendus d'expositions (dont plusieurs à la galerie Daniel Templon) d'entretiens (suffisamment nombreux pour pouvoir être réunis dans l'un des ouvrages de la collection « les grands entretiens d'*art press*[369] »).

En un sens, les membres de Supports-Surface sont des artistes « structuralistes » au sens propre du terme, tant leur travail repose précisément sur des opérations de déconstruction et de déstructuration du tableau — par exemple en séparant et en désarticulant toile et cimaise afin de « poser la question du tableau dans sa dimension historique [370]». Cette posture critique restera ferme pour les artistes du mouvement, même après que la teneur radicale de leur propos politiques se soit estompée au fil des années.

Dans cette évocation de la présence en couverture et de la mobilisation par *art press* — pour constituer sa ligne éditoriale — des artistes des avant-gardes que sont l'Expressionnisme Abstrait, le Minimalisme, l'Art Conceptuel, le Pop art, le Nouveau Réalisme et Supports-Surfaces, notre but était de montrer comment *art press* se saisit de la modernité comme idéologie, et l'institue en valeur essentielle à son système critique. Au tournant des années 1970 et 1980 cependant, un certain nombre de craquelures viennent fissurer cet édifice de la modernité, tant artistiquement que politiquement.

2. Crise des représentations et crise de la temporalité

a. La fin des avant-gardes, un défi pour la critique d'art

Cette « crise » est avant tout une crise du temps. Ce constat d'une disparition du passé interroge Myriam Revault d'Allonnes, qui cherche à diagnostiquer les causes comme les conséquences de l'envahissement du terme de « crise » dans le temps présent. En effet la « crise » n'apparaît que du fait d'un enfermement dans le présent : « Elle [la crise] est indissociable d'une conception et d'une expérience du temps : c'est dans une certaine durée que se cristallise un moment critique où il convient de faire des choix, de prendre telle ou telle décision[371] ». Cette « crise », qui s'actualise à un niveau à la fois singulier et collectif, se généralise sous la forme d'une rupture de

368 « La dernière des avant-gardes ? » Table ronde animée par Catherine Millet in dossier « Supports-Surfaces 'revisited' », n°154, janvier 1991.
369 Pierre Wat (dir.), *Supports-Surfaces*, Paris, IMEC/Art press, coll. « Les grands entretiens d'*art press* », 2017. Cet ouvrage rassemble plusieurs entretiens, parmi lesquels Louis Cane (n°3, 1973), Marc Devade (n°9, 1974), Daniel Dezeuze (n°139, 1989), et plus récemment avec Bernard Pagès (n°421, 2015).
370 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, *op. cit.*, p. 137.
371 Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin, essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012, p. 10.

l'ancien avec le nouveau, qui se systématise dans tous les domaines de la vie sociale et intellectuelle. Cette rupture d'avec la modernité entraîne avec elle une remise en question de la légitimité de toutes les valeurs qui la fondaient, si bien que le concept même d'autorité (de l'auteur, des institutions, etc.) est éprouvé. C'est alors que la *critique* s'affirme avec d'autant plus de force. Revault d'Allones s'appuie sur l'étymologie pour avancer cet argument, car *crise* et *critique* partagent la même racine grecque, *krinein*, qui signifie littéralement « séparer, trier, distinguer, choisir quelqu'un ou quelque chose de préférence à un autre [372]». C'est donc, dès la racine du terme, la notion de distinction, d'un critère à l'aune duquel le jugement se forme qu'il faut retenir. Ainsi, « c'est dans l'attente et l'espérance de l'avenir que la critique trouve sa validité et le fondement légitime de son jugement à l'égard du présent[373] ». S'installe donc une *crise*, qui concerne aussi bien la vie politique que sociale, intellectuelle, artistique.

Plusieurs questions se posent alors avec urgence : comment conceptualiser et créer quand on a déjà fait exploser toutes les limites, et toutes les frontières ? Où trouver désormais l'originalité artistique ? Si l'on envisage l'histoire de l'art comme un récit linéaire, quelle en serait la première étape ? Olivier Quyntin revient sur les apories qu'induisent les principes et les modes d'action même des mouvements artistiques d'avant-garde, constatant leur épuisement : « L'extension quasi-illimitée du concept d'œuvre d'art que l'on observe dans l'art dit contemporain semble ainsi avoir paradoxalement épuisé, en les réalisant, les possibles qui donnaient un sens au programme de l'avant-garde[374] ». Ce constat de la crise des avant-gardes est autant esthétique que philosophique et institutionnel. D'ailleurs pour Peter Bürger, c'est la sémiotique qui permet de conceptualiser cette rupture à laquelle l'histoire de l'art est confrontée :

> « Une thèse centrale sur la pensée postmoderne signifie que dans notre société les signes ne renvoient plus à un référent, mais toujours seulement à d'autres signes, que nous, avec notre discours, nous ne trouvons plus du tout quelque chose comme de la signification, mais que nous nous déplaçons seulement dans une chaîne sans fin de signifiants. Selon cette thèse, le signe, que Saussure a encore décrit comme unité du signifiant et du signifié, serait brisé[375] ».

Il y a « crise » des avant-gardes dans la mesure où la légitimité de celles-ci est remise en cause de plusieurs manières : d'abord, par leur institutionnalisation. Rainer Rochlitz consacre son essai *Subversion et subvention* à ce paradoxe que constitue l'intégration, et par là la normalisation, de l'art « subversif », ce qui rend caduque l'intention de rupture de la part des artistes, et plus complexe le positionnement des avant-gardes : « La gestion de l'art contemporain par les institutions publiques court-circuite l'éthique de la rupture revendiquée par l'artiste autonome – sa révolte contre l'injustice des institutions existantes – à travers le contrôle administratif de la liberté

372 Dictionnaire Bailly Grec-Français [1895], Paris, Hachette, 1950.
373 Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin*, *op. cit.,* p. 37.
374 Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution,* Paris, Éditions Questions théoriques, collection « Saggio casino piccolo », 2015, p. 11.
375 Peter Bürger cité par Henri Meschonnic, « Pauvre aujourd'hui. La perte du sens ». in *Modernité modernité*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1994, p. 264.

anarchique[376] ». Mais surtout ce qui rend obsolètes les avant-gardes dans leur forme innovante et volontairement perturbante, c'est la disparition de leur légitimité narrative. En effet, celles-ci ont largement contribué, nous l'avons vu, par leurs ruptures artistiques successives, à fonder le mythe de la modernité, avec la disparition des « grand récits » que diagnostique J-F. Lyotard dans plusieurs de ses ouvrages. Dans *Le postmodernisme expliqué aux enfants,* il insiste sur la crise des avant-gardes :

> « J'observe maintenant que le véritable processus de l'avant-gardisme a été en réalité une sorte de travail long, obstiné, hautement responsable, tourné vers la recherche des présuppositions impliquées dans la modernité. Je veux dire que pour bien comprendre il faudrait comparer leur travail avec une anamnèse au sens thérapeutique présent en associant librement des éléments apparemment inconsistants avec des situations passées, ce qui lui permet de découvrir des sens cachés de sa vie, de sa conduite ; de même on peut considérer le travail de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch, et finalement Duchamp comme « perlaboration », (*durcharbeiten*) effectuée, par la modernité de son propre sens[377] ».

C'est donc aussi, logiquement, les avant-gardes qui sont mises à mal, et le *postmodernisme* qui s'y substitue comme nouveau paradigme, déterminé cette fois-ci par une indétermination, sur tous les plans. En effet, cette crise du temps est aussi une crise des représentations. Le postmodernisme est pour Frederic Jameson le nom d'une époque inhérente à la « logique du capitalisme tardif » où l'on a « oublié comment penser historiquement [378]» ; ce qui implique que le concept de passé soit « progressivement mis entre parenthèses, puis totalement effacé, ne nous laissant que des textes[379] ». Il convient alors de revenir sur le sens qui a été donné par les artistes au Postmodernisme, afin de voir comment *art press* s'en saisit et en fait un levier qui lui permet de renouveler ses horizons artistiques et théoriques.

b. Postmodernismes : une esthétique de la citation et du cynisme

La référentialité et la citation sont au cœur de l'acception que propose Frederic Jameson de la postmodernité. L'art postmoderniste a recours à la citation, au recyclage, et au pastiche, car il aurait épuisé toute autre source d'inspiration nouvelle et originale : « Les producteurs culturels ne peuvent plus se tourner vers autre chose que le passé : l'imitation de styles morts, un discours qui emprunte tous les masques et toutes les voix emmagasinées dans le musée imaginaire d'une culture désormais mondiale[380]». En conséquence, l'esthétique postmoderniste est selon lui un régime où l'invention n'est plus possible et se caractérise par la référence à un *déjà-là,* dans un présent qui désormais se mord la queue. Il considère ainsi que l'art postmoderne ne concerne que l'art lui-même : *«* Plus encore, cela signifie que l'un des messages les plus

[376] Rainer Rochlitz, *Subversion et subversion. Art contemporain esthétique,* Paris, Gallimard, 1994, p. 41.
[377] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 125.
[378] Frederic Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif* [1991], trad. F. Nevoltry, Paris, Beaux Arts Éditions / Ministère de la culture et de la communication, 2011, p. 15.
[379] *Ibid.*, p. 59.
[380] *Ibid.*, p. 58.

importants impliquera l'échec nécessaire de l'art et l'esthétique, l'échec de la nouveauté, l'enfermement du passé [381] ».

L'une des artistes dont le travail incarne le mieux cette thèse reste sans doute Sherrie Levine, en particulier dans sa série *After Walker Evans* (1981), consistant en une « re-photographie » des œuvres de Walker Evans – déjà publiée dans son fameux ouvrage réalisé en collaboration avec l'écrivain James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). La tautologie est complète, le plagiat assumé. Ces citations, multiples, relèvent, comme l'a noté Jameson, davantage du pastiche que de la pure citation ou de l'hommage. Il ne s'agit pas de renier l'histoire de l'art ou de renoncer à toute forme de filiation artistique ; mais cette tendance des artistes à citer d'autres œuvres indique plutôt une volonté de *pasticher* l'histoire de l'art pour mieux souligner la fin de sa continuité. Cette tendance à la citation peut prendre des formes extrêmement variées, qu'a tenté de répertorier et de théoriser Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Ce dernier y définit l'hyper-textualité (qu'il distingue de l'intertextualité[382]) comme « toute relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte antérieur A (l'hypotexte), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire[383] ».

Ce procédé a pour mérite de « relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens [384] ». Gérard Genette propose une typologie des pratiques hypertextuelles, dans laquelle il distingue principalement les pratiques relevant de l'imitation (charge, pastiche) ou de la transformation (parodie, travestissement), la charge et le travestissement étant dans ces catégories respectives lds genres qui tout en *reprenant*, détournent et critiquent. Le pastiche, comme la parodie, constitue pour Gérard Genette le paradigme de l'hypertextualité. Ces pratiques ne sont en rien récentes, mais elles semblent trouver dans les années 1980 et suivantes une forme paroxysmique, et surtout une très grande fréquence.

Nous avons répertorié la plupart les couvertures d'*art press* proposant des œuvres qui elles-mêmes citent d'autres œuvres (voir volume 2, annexe 48). On trouve un détournement parodique chez Joseph Kosuth, Francesco Vezzoli et Peter Saul, qui récupèrent respectivement le *Portrait d'un homme* (Hans Memling), une *Vierge à l'enfant* (Le Bernin) et *La Joconde* (De Vinci). Le détournement est d'autant plus explicite chez Joseph Kosuth qu'il consiste en un très littéral *retournement*. Francesco Vezzoli et Peter Saul eux choisissent de détourner la fonction originale du tableau pour lui attribuer de nouvelles activités : des larmes grotesques pour la Madone du Bernin, des vomissements spectaculaires pour la Mona Lisa. La citation peut aussi se présenter sous la forme d'une inclusion littérale de l'œuvre dans une autre, sous la forme de détail, comme le visage de la Vénus de Botticelli, superposée à des cosmonautes en uniforme chez Errò, le

381 Frederic Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », pp. 111-125 in Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Seattle /Washington, Bay Press, 1983, p. 116. Citation originale : « It means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and aesthetics, the failure of the new, the imprisonment of the past ». — Notre traduction.

382 Gérard Genette rappelle ici la définition de l'intertextualité proposée par Julia Kristeva comme « la présence effective d'un texte dans un autre » (J. Kristeva citée par Gérard Genette, in *Palimpsestes, la littérature au second degré,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

383 *Ibid.*, p. 11.

384 *Ibid.*, p. 453.

panneau indiquant l'entrée dans la ville de Twin Peaks, ouvrant le générique de la série télévisée du même nom créée par David Lynch et ici reprise par Philippe Parreno, ou encore Goya intégré dans une œuvre d'Equipo Chronica, ainsi que les *Demoiselles d'Avignon* de P. Picasso, devenues « *Women* » dans le travail de Sara Cwynar. L'œuvre citée peut aussi l'être sous forme d'hommage ou de modèle que l'artiste reprend et adapte pour en proposer une version revisitée : c'est ainsi qu'Alain Fleischer rend hommage à Diego Vélasquez (comme l'indique déjà le titre de l'œuvre, « Happy Days with Velasquez »), Maurizio Cattelan à Roy Lichtenstein, Alain Jacquet à Édouard Manet, ou – de manière plus éloignée, Gerhard Richter à Marcel Duchamp. Enfin, la référence peut être purement illustrative (comme la couverture du n°135 faisant référence au *Carré Rouge* de K. Malévitch), ou plus allusive et moins intertextuelle à proprement parler (l'arrêt sur image du clip de Médine faisant référence à la pratique des affiches déchirées de Jacques Villeglé , n°445). Ajoutons que certaines œuvres ne relèvent pas directement de cette logique intertextuelle mais restent postmodernes au sens où elles mettent en avant une forme tautologique de création, comme les sculptures de Bertrand Lavier[385] (n°155). L'intertextualité trouve donc un usage très récurrent dans les couvertures d'*art press*, et cet usage de la parodie et du pastiche contribue à ce chapitre postmoderne que propose *art press*.

Ce qui intéresse *art press*, c'est le geste de la citation par certains artistes, car ce geste permet la superposition de plusieurs mouvements artistiques, de plusieurs chronologies, donc l'incarnation d'une chronologie bien spécifique à la revue.

c. Contemporain *versus* actuel : pour une histoire anachronique de l'art

La friction, la confrontation directe d'œuvres de périodes différentes est un procédé qui n'a concerné que quelques années de publication (de 1978 à 1987), période durant laquelle les couvertures proposaient souvent des *collages*. Par exemple, un auteur ou un artiste contemporain, photographié devant une œuvre ancienne, comme Marcelin Pleynet devant *La Danse* de Matisse, ou comme Martial Raysse devant un tableau d'Ingres (n°103) ; ou encore des confrontations sous forme de dialogue entre des peintures rupestres et Georges Bataille (n°36), entre André Glucksmann et Carl Dreyer (n°75), entre Peter Handke et Paul Strand (n°69), entre Toulouse-Lautrec et Yves Klein, travaillant tous deux avec des modèles féminins nus[386] (n°67). C'est également la publication régulière d'articles sur des artistes ou des auteurs, qui mobilisent dans leur titre même le lexique de l'actualité, notamment « actualités d'Ernest Hemingway », « actualités de Jean Paulhan », « Jean-Louis Froment, un musée au présent », « Piero della Francesca, artiste au passé et au présent », « Pierre Soulages, la peinture au présent », « Andy

[385] Dans une très large part de son travail, Bertrand Lavier propose un travail de sculpture où il utilise des *ready-made* d'objets quotidiens pour les « re-peindre » : il recouvre ces objets d'une épaisse couche de peinture tout en reprenant à l'identique les couleurs originales des objets peints. Ces *ready-made* sont donc à la fois identiques et totalement transformés, et leur statut de « quotidien » entièrement remis en question.

[386] Précisons qu'Yves Klein ne parlait pas de « modèle » mais de « pinceau vivant » : les femmes se couvraient de peinture fraîche pour ensuite poser directement l'empreinte de leur corps sur la toile blanche.

Warhol et la Factory, une rétrospective au présent »[387]. C'est encore Bernard Sichère commentant l'ouvrage de Julia Kristeva sur Marcel Proust, où elle « montre en quoi Proust est, plus que jamais, notre contemporain. […] Actualité de Proust : c'est ici encore une fois que l'essai de Kristeva frappe fort en prenant le texte de Proust comme un filtre impitoyable de notre présent[388]». C'est aussi Philippe Forest qui fait du philosophe Søren Kierkegaard « ce contempteur, ô combien actuel, de la foule moderne[389]».

C'est par de tels procédés *euchroniques* qu'*art press* remédie à la crise des avant-gardes, et nous invite surtout à adopter une grille de lecture plurielle et critique de l'art. Bien qu'adhérant en partie – et pendant un temps – aux prescriptions de la postmodernité, *art press* cherche en même temps à en sortir. Le Postmodernisme permet surtout à *art press* d'affirmer sa singularité et de s'affranchir des effets de mode en faisant cette fois la promotion d'un « contemporain » qui se caractérise désormais par un besoin de *diversité* (là où les avant-gardes choisissaient *l'originalité*). De plus, la postmodernité, si elle a connu ses heures de gloire, a aussi suscité de nombreuses méfiances[390], pour le flou épistémologique qu'elle implique. Ainsi la rédaction d'*art press* semble suivre la réserve à laquelle Didier Ottinger invite, en remarquant que le postmodernisme, usé à outrance, devient « le nom du sirop dans lequel l'art moderne menace de se confirmer[391] ». Il faut s'émanciper de cette terminologie tributaire d'un « après » de la modernité, pour que puisse s'opérer « une fracture épistémologique » qui va permettre de « distingue[r] un art moderne d'un autre, contemporain[392] ». Cette fracture contemporaine, *art press* la travaille, la questionne et la revendique constamment.

D. Une sélection artistique diversifiée : de quelques tendances artistiques récentes

Nous l'avons vu, l'art « moderne » exige de la critique et de l'histoire de l'art qu'elles ne pensent plus en termes de *périodes*, mais plutôt en termes de *mouvements*. Cette nécessité de basculement sémantique vient d'un double constat. Celui de l'éclatement et de la multiplication des pratiques artistiques, des médiums, des démarches, et des modes d'exposition de l'œuvre[393] ;

---

387 Marcelin Pleynet, « Piero della Francesca, artiste au passé et au présent » (n°19, juin 1978) ; « Pierre Soulages, la peinture au présent », interview par Catherine Millet (n°34, février 1980) ; Guy Scarpetta, « Actualités d'Ernest Hemingway » (n°146, avril 1990) ; « Jean-Louis Froment, un musée au présent », interview par Catherine Francblin (n°147, mai 1990) ; Bernard Marcelis, « Andy Warhol et la Factory, une rétrospective au présent » (n°247, juin 1999) ; Marc-Albert Levin « Actualités de Jean Paulhan » (n°331, février 2007).

388 Bernard Sichère, « Julia Kristeva, Proust : le temps sensible », n°190, avril 1994.

389 Philippe Forest, « Kierkegaard à contretemps », n°459, octobre 2018.

390 Ainsi le penseur Michel Maffessoli – qui a mis le concept de postmodernité au cœur de nombre de ses ouvrages – s'est vu critiqué, notamment pour l'absence de définition en propre et due forme donnée au terme.

391 Didier Ottinger, « Moderne et après », pp. 7-16 in *La parenthèse moderne*, Actes du colloque, 21-22 mai 2004, « L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art ? », Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2004, p. 14.

392 *Ibid.*, p. 7.

393 L'œuvre n'a plus besoin d'être « créée » par la main de l'artiste, elle peut avoir lieu dans l'espace privé ou public, elle peut ne pas être tangible matériellement.

et celui d'une rupture avec la conception linéaire et chronologique de l'histoire de l'art. Denys Riout observe que c'est durant cette période récente que « la notion de création cède la place à celle de travail » – notion qui désigne « à la fois l'activité de l'artiste et le résultat obtenu [394]». Qu'en est-il alors de la période qui succède à l'art moderne, et à sa mise en crise par le postmodernisme ? S'il s'agit de l'art dit « contemporain », l'usage même du terme nous pose plusieurs problèmes, quant à ses délimitations épistémologiques, et à la variété de ses significations. Désormais, l'histoire de l'art ne se pense plus de façon linéaire, où un paradigme esthétique chasse l'autre ; on assiste au contraire à la superposition, la coexistence de plusieurs conceptions de l'art, de sa construction du temps présent, et de son rôle dans la société.

Partant, on peut voir dans l'usage même du terme de *contemporain*, du flou qui l'entoure une manifestation criante du « présentisme » qu'analyse François Hartog dans son ouvrage *Régimes d'historicité*. Il y analyse la tendance à penser de plus en plus sur le « court-terme », pour lui donner le qualificatif *présentisme*, terme qu'il définit comme « le présent seul, celui de la tyrannie de l'instant et du piétinement d'un présent perpétuel[395] ». Le présentisme est pour F. Hartog une hypothèse : notre façon récente d'articuler passé, présent, futur. Dans cette hypothèse, le présent est perçu à la fois comme une promesse et une menace, une forme de *pharmakon* platonicien[396]. Marion Zilio rejoint cette position, voyant dans l'augmentation constante du nombre de musées et de centres d'art dédiés à l'art contemporain le signe d'une époque « en proie à l'exhibition d'elle-même, ainsi qu'à la constitution d'un savoir et d'une *archive*, en temps réel, sur elle-même [397]».

La position d'*art press* de ce point de vue est double : il participe de ce présentisme par son traitement constant de l'actualité artistique, mais aussi de l'actualité sociale ; et pour autant, le même sens n'est jamais donné au présent ni à l'actuel. *Art press* construit ainsi une esthétique du contemporain et en fait un élément fondateur de son identité en jouant des lignes entre catégories chronologiques (avant-garde, postmodernisme), et de leur déconstruction.

En élargissant la conception du contemporain, et surtout en observant que le terme devient davantage substantif qu'adjectif (« le » contemporain), on comprend la difficulté à circonscrire « l'art contemporain ». Le terme recouvre trois niveaux de signification : chronologique, institutionnel, et esthétique. Ces caractéristiques, ces critères qui viendraient délimiter l'art dit contemporain sont au cœur de multiples ouvrages récemment publiés : *Où va l'art contemporain ?* de Jean-Luc Chalumeau (2002), *What is Contemporary Art ?* de Terry Smith (2009), ou encore *Qu'est-ce que l'art d'aujourd'hui ?* de Marie Bonnet et Fabrice Bousteau (2009)[398].

---

394 Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, *op. cit.*, p. 135.

395 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, [2003] Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, p. 13.

396 Jacques Derrida écrit en introduction au dialogue *Phèdre* de Platon (trad. L. Brisson) le texte « La pharmacie de Platon » où il insiste sur l'importance du concept de *pharmakon* et du double sens qu'il porte en grec, à la fois poison et remède.

397 Marion Zilio, *Faceworld*, le visage au XXe siècle*,* Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 201, p. 161.

398 Jean-Luc Chalumeau *Où va l'art contemporain ?*, Paris, Vuibert, 2002 ;
Terry Smith*, What is Contemporary Art ?*, Chicago, The Unversity of Chicago Press, 2009 ;
Marie Bonnet et Fabrice Bousteau *Qu'est-ce que l'art d'aujourd'hui ?,* Paris, Beaux-arts, 2009.

La formulation à l'interrogative de ces différents titres indique bien la difficulté de déterminer avec précision ce qu'est l'art contemporain de manière exhaustive, proposant des caractéristiques nécessaires et suffisantes.

L'acception chronologique, la plus littérale, implique l'art en train de se faire, la coprésence des artistes entre eux, des artistes vivants au moment où l'on en parle. Cette première acception implique la seconde, l'exposition de l'art contemporain pose problème quant à sa patrimonialisation : comment désigner une production artistique comme contemporaine ? Comment dès lors gérer les collections artistiques au fil des années ? S'il existe quelques musées au programme assez fort de ce point de vue[399], la désignation des collections « contemporaines » dans des institutions comme le centre Pompidou ou le Mac/Val reste problématique ; cette question est explicitement soulignée dans la troisième acception, adoptée notamment par Nathalie Heinich qui choisit de penser que toute production « actuelle » n'est pas nécessairement contemporaine ; si le contemporain est une catégorie esthétique, il engage un partage du critique. Dans *Le Paradigme de l'art contemporain*, elle propose ainsi de définir l'art contemporain comme un genre plutôt que comme la production artistique d'une période – genre dont la spécificité résiderait dans :

> « [U]n jeu sur les frontières ontologiques de l'art, une mise à l'épreuve de la notion même d'œuvre d'art telle que l'entend le sens commun. […] Dès lors, « considérer l'art contemporain non plus comme une catégorie chronologique (une certaine période de l'histoire de l'art) mais comme une catégorie générique (une certaine définition de la pratique artistique) me semblait avoir l'avantage de permettre une certaine tolérance à son égard[400] ».

Cette ambiguïté intéresse C. Millet dans son ouvrage *L'Art contemporain, histoire et géographie*, constatant que si ce terme a connu une expansion et un usage bien particulier à partir des années 1980, c'est qu'il marque une transition à plusieurs égards. Elle affirme ainsi « nous ne sommes pas toujours contemporains de l'art en train de se faire [401]», car l'art « contemporain », nous l'avons vu, est pour *art press* une désignation moins chronologique qu'esthétique :

> « Pour la première fois, semble-t-il, dans l'histoire, l'art au travers duquel une époque s'identifie ne se caractérise pas par un style ou une combinaison de styles définis, mais par un éclectisme total qui fait du monde des formes un domaine plus morcelé que la maison de Picassiette, et même une maison moins bien entretenue que ne l'est cette dernière [402] ».

Pour ce constat, elle s'appuie sur une démarche partiellement sociologique : en amont de la rédaction de son ouvrage, elle avait envoyé à un grand nombre de critiques, responsables d'institutions muséales, galeristes, et historiens de l'art un questionnaire, posant notamment comme question « considérez-vous que l'art produit aujourd'hui est contemporain ? ». *Art press*

---

399 Mentionnons par exemple le « New Museum » à New York, ou le Palais de Tokyo à Paris, qui ne possèdent pas de collections permanentes.

400 Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 24.

401 Catherine Millet, *L'Art contemporain, Histoire et géographie*, Paris, Flammarion « Champs arts », 2006, p. 7.

402 *Ibid.*, p. 12-13.

soutient donc une reconfiguration de la critique, et propose en couverture de multiples exemples qui convergent vers un récit *euchronique* de l'art actuel, avec des œuvres qui n'entrent dans aucune « cases » et témoignent d'un renouvellement des manières dont les artistes voient le monde. Cette posture a certes le mérite de permettre une certaine souplesse dans l'approche de l'art, mais elle trouve également ses limites. En effet, il semble bien qu'en dépit des inventivités chronologiques, l'art contemporain reste tributaire de son étymologie, et se comprend avant tout par son sens premier : est *contemporain* l'art produit par les artistes vivants au moment où l'on en parle.

Il y a donc toujours eu un art *contemporain*. Bien qu'il soit productif de privilégier les lectures croisées entre les périodes et les lectures de l'art, une approche critique n'en est pas moins dépendante des concepts de rupture, d'héritage ou de continuité – qui précisément impliquent une pensée selon un temps linéaire. *Art press* formule clairement ce point de vue dans l'éditorial du n°136 : « Par contemporain, entendez simplement : un art produit actuellement par des artistes vivants, quelle que soit la conception qu'ils ont ou n'ont pas d'une histoire de l'art, ou de toute autre chronologie susceptible de fonder la notion même d'art 'contemporain'[403]». Catherine Millet défend la notion de contemporanéité, au point d'en faire la clé de voute de sa pratique de la critique d'art. Elle répond à la question « qu'est-ce que la critique d'art pour toi » de la manière suivante :

> « C'est se faire l'historien de la contemporanéité. […] Les artistes pensent à travers les formes, et une forme nouvelle constitue une nouvelle façon de penser tout aussi inédite. Si l'on n'a pas conscience de l'histoire et des formes déjà accomplies, la pensée stagne. […] Donc la moindre des choses que je demande à l'art contemporain, c'est de m'aider dans le renouvellement de ma pensée[404] ».

De plus en plus, les discours sur cet art « contemporain » que propose *art press* font converger analyse des œuvres et réflexions sur leurs implications sociales, éthiques, politiques. Cette transition trouve plusieurs appellations, selon différents théoriciens de l'esthétique contemporaine. Il ne s'agit nullement ici de proposer un résumé de l'ensemble de ces théories, ni même d'instaurer une hiérarchie entre elles. Notre « découpage » de l'art contemporain est grandement marqué par notre subjectivité, nos entretiens avec les contributeurs d'*art press*, et notre propre expérience de spectatrice, notre sensibilité individuelle face à des œuvres qui ont pu nous marquer, des expositions que nous avons pu parcourir. Partant, le choix qui suit entend précisément porter la marque de cette subjectivité. Néanmoins, nous avons procédé à ce découpage avec rigueur et méthode, en veillant aussi à l'équilibre des exemples, au caractère suffisamment généraliste de ces paradigmes et de la forte résonnance qu'ils ont pu avoir dans la critique d'art[405].

---

[403] Catherine Francblin, « Les Magiciens de la terre, 'étonne-moi, mon chéri !' », éditorial, n°136, mai 1989.
[404] Catherine Millet, *D'Art press à Catherine M*, *op. cit.*, p. 191.
[405] Parmi les quelques autres grands ensembles auxquels nous aurions pu avoir recours, mentionnons le cynisme (voir *art press2* n°3, 2006), ou les mythologies individuelles (voir Magali Nachtergael, *Les mythologies individuelles, récit de soi et photographie au XXe siècle*, *op. cit.*).

Nous avons choisi de mettre en avant quatre tendances, à chaque fois marquée par quelques écrits-clés qui entendent les mettre en lumière. Il s'agit de «l'esthétique relationnelle » (Nicolas Bourriaud[406]), de l'esthétique empathique (Catherine Grenier[407]), de l'esthétique de l'extrême (Paul Ardenne[408]), et du « tournant ethnographique » (Hal Foster[409]). Si ces théories sont très différentes, elles ont néanmoins un vecteur commun : le placement du corps, de l'identité, et de la place de l'individu dans la société au cœur de leur réflexion. En outre, Paul Ardenne et Nicolas Bourriaud ont en commun d'avoir été des contributeurs d'*art press*, dont les ouvrages ont été commentés par le journal. Catherine Millet, qui est l'auteure des deux comptes-rendus, se montre ainsi virulente : « Bourriaud est meilleur analyste qu'il n'est théoricien. On le suit volontiers lorsqu'il pénètre dans la complexité d'une œuvre. Mais qu'il ne se risque pas à jouer les historiens ou les esthéticiens ! [410]». Elle se montre encore plus critique envers Paul Ardenne : « Quelle mouche a piqué Paul Ardenne pour qu'il nous livre cette avalanche d'horreurs qui, sous des titres de chapitre lyriques et alléchants (?) : 'Foudroyer les corps d'amour', 'extases fécales', 'le cadavre idolâtré'), mêle indistinctement sites cracra du Net, télé-réalité et œuvres d'art [411]». En dépit de ces critiques négatives, ces ouvrages nous semblent néanmoins éclairer des tendances de l'art contemporain que la revue semble également déceler et expose en couverture, bien que n'employant pas nécessairement les mêmes catégories esthétiques pour le faire.

Considérons de quelles manières ces différentes analyses mettent en lumière les définitions du contemporain proposées par *art press*, substituant désormais aux mouvements des *tendances*. Ce terme, plus flou, rend évidente la difficulté à parler de productions récentes, proches de nous, et encore en train de se faire au moment où l'on tente de produire un discours sur elles.

1. Esthétique du lien social : Nicolas Bourriaud

Pour quelques exemples, voir volume 2, annexe 49.

Dans son ouvrage *L'esthétique relationnelle*, publié en 1998, Nicolas Bourriaud part d'un prédicat, celui d'une tendance chez beaucoup d'artistes à vouloir provoquer, par l'expérience esthétique, du lien social entre les spectateurs. L'esthétique développée par ce dernier − qu'il date à partir

406 Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle,* Dijon, Les Presses du réel, 1998.
407 Catherine Grenier, *La revanche des émotions. Essais sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008.
408 Paul Ardenne, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
409 Hal Foster, « The Artist as Ethnographer ? » [1995], pp. 302-309 in George E. Marcus & Fred R. Myers (dirs.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995, p. 302. Citation originale : « Today there is a related paradigm in advances of art on the left: the artist as ethnographer ». — Notre traduction.
410 Catherine Millet, compte-rendu de lecture « Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* et *Formes de vie* », n°248, été 1999.
411 Catherine Millet, compte-rendu de lecture « Paul Ardenne, *Extrême, Esthétique de la limite dépassée* », n°330, janvier 2007.

de Fluxus – ne cherche pas à qualifier *toutes* les œuvres contemporaines, mais seulement à pointer du doigt une tendance, celle d'un art dit relationnel, qui prend « pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé*[412] ». Cherchant à rompre avec le concept classique de l'*esthétique* telle que forgé par E. Kant ou A. G. Baumgarten[413], le philosophe nous invite à considérer l'expérience esthétique comme permettant une réification du lien social. Il considère que l'œuvre d'art s'expérimente dans un *hic et nunc* qui permettrait à l'œuvre de retrouver l'*aura* perdue, – aura désormais située dans l'espace social.

L'œuvre n'est ni autonome, ni privée : elle n'existe que pour celui qui la regarde et n'existe que par un contexte spécifique. Bien distincte de mouvements plus spécifiques, comme l'art dit « sociologique[414] », l'*esthétique relationnelle* part d'un prédicat anti-formaliste et entend désigner un art qui prend pour horizon théorique les interactions humaines dans le contexte muséal, et au-delà de celui-ci. Dans cet ouvrage, il analyse les nouveaux enjeux de l'exposition en tant que médium, des procédures variables de collaboration qui cherchent à produire des situations en mouvement, à élargir les dimensions physiques et temporales de la galerie ou du musée. Pour Bourriaud, avec les œuvres d'artistes comme Carsten Holler, Vanessa Beecroft ou Rirkrit Tiravanija, l'exposition devient un territoire ouvert, qui peut prendre la forme d'une livre, d'un texte, d'une performance, diverses logiques de mise en partage où un autre langage de l'exposition se développe.

Dans une société où la communication « engouffre les contacts humains dans des espaces de contrôle qui débitent le lien social en produits distincts[415] », les relations humaines s'en trouvent réifiées, standardisées, au point que « le rapport interhumain doit prendre des formes extrêmes ou clandestines s'il entend échapper à l'empire du prévisible[416] ». C'est dans ce contexte de réification sociale et de dépassement de la modernité qu'un double défi épistémologique se pose, auquel Nicolas Bourriaud tente de se confronter dans cet ouvrage qui, à la fin des années 1990, fit date. Il pense l'*art* comme

> « Terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé histoire de l'art. Ce récit établit une généalogie critique et problématise les enjeux de ces objets […] Le mot *art* n'apparaît aujourd'hui que comme un résidu sémantique de ces récits, dont la définition plus précise serait celle-ci : l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets[417] ».

Une telle définition rend explicite la dimension narrative partiellement exploitée par *art press*. N. Bourriaud constate que la *nouveauté* n'est plus en rien un critère pour l'art dans les années 1990.

412 Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 14.
413 Lorsque A. G. Baumgarten emploie le terme « esthétique » dans l'avant-dernier paragraphe de ses *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* [1750], il s'agit alors d'un néologisme, et c'est de là que le concept trouve le sens qu'on lui donne encore aujourd'hui : science du beau, philosophie de l'art.
414 Mouvement artistique actif à Paris au début des années 1970, qui regroupe notamment Fred Forest, Jean-Paul Thénot et Hervé Fischer.
415 Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle, op. cit.*, p. 8.
416 *Ibid.*, p. 9.
417 *Ibid.*, p. 111.

La question est alors de comprendre ce qu'ont en commun les artistes de l'époque. L'art « d'aujourd'hui » poursuit certes le combat des avant-gardes, mais sous d'autres formes :

> « La modernité se prolonge aujourd'hui dans des pratiques de bricolage et de recyclage du donné culturel, dans l'invention du quotidien et dans l'aménagement du temps vécu, qui ne sont pas des objets plus dignes d'attention que les utopies messianistes ou les 'nouveautés' formelles qui les caractérisaient hier[418] ».

Après le bouleversement des codes esthétiques, culturels et politique que l'art moderne avait permis, l'art le plus récent prend désormais la forme d'un art relationnel, c'est-à-dire « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social[419] ». Les analyses de N. Bourriaud portent sur des artistes qui proposent des œuvres comme des moments de socialité, comme des objets producteurs de lien social. Au sujet d'artistes comme Dan Graham, Vanessa Beecroft ou Philippe Parreno – que l'on retrouve tous trois en couverture d'*art press*. N. Bourriaud précise que :

> « La forme de l'œuvre […] [de ces artistes] ne se réduit pas à celle des 'choses' que ces artistes 'produisent' : elle n'est pas le simple effet secondaire d'une composition, […] mais le principe agissant d'une trajectoire qui se déroule à travers des signes, des objets, des formes, des gestes[420] ».

C'est aussi sur l'attitude du spectateur, marquée par la *participation*, que Nicolas Bourriaud insiste, faisant référence à des artistes eux aussi présents en couverture d'*art press* comme Sophie Calle (elle produit des rencontre avec des inconnus par différents dispositifs[421]), Franz West (qui propose à ses spectateurs des espaces, des objets dont ils peuvent jouir à leur guise), Douglas Gordon (qui cherche dans plusieurs de ses œuvres à explorer la dimension « sauvage » à l'œuvre dans le lien social), ou encore Dominique Gonzales-Foerster « dont le travail traite des rapports qui lient l'existence vécue à ses supports, images, espaces ou objets[422] ». Que les artistes miment des relations sociales (urbaines, de voisinages, professionnel), créent des interactions directes avec leur public, ou permettent aux spectateurs d'interagir les uns avec les autres, les modalités de cette esthétique relationnelle varient, mais convergent vers le même objectif : celui de repenser la forme politique de l'art, au-delà de l'horizon déjà dépassé par d'autres mouvements d'avant-garde comme l'International-Situationniste.

Dès sa publication, et encore aujourd'hui, l'ouvrage a connu un accueil très favorable dans la critique d'art (bien que l'accueil d'*art press* soit, nous l'avons vu, pour le moins mitigé), et connaît encore un héritage important. Le texte a également connu de nombreuses résonnances

[418] *Ibid.* p. 14.
[419] Idem.
[420] *Ibid.*, p. 21.
[421] Ces rencontres suivent des protocoles précis, comme par exemple : suivre des passants dans la rue ; fouiller des chambres d'hôtel après avoir été engagée comme femme de chambre ou demander à des aveugles leur définition de la beauté.
[422] Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, *op. cit*, p. 33.

chez d'autres théoriciens de l'art, notamment Claire Bishop[423]. L'héritage de cet ouvrage et des concepts qu'il développe est surtout durable : encore en 2018, l'esthétique relationnelle était mobilisée par plusieurs auteurs comme levier pour la critique du film *The Square* de Ruben Östlund[424].

2. Esthétique de l'extrême : Paul Ardenne

Pour quelques exemples des couvertures concernées, voir volume 2, annexe 50.

Une autre esthétique qui nous permet de mettre en lumière nombre de productions artistiques contemporaine est celle proposée de l'extrême, de la violence, de l'horreur. En témoignent trois expositions qui se tiennent à Paris et New York à quelques années d'écart : « Hors-limite [425]» au centre Pompidou en 1994 et « Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection[426] » au Brooklyn Museum en 1999 et « Hardcore, vers un nouvel activisme[427] » au Palais de Tokyo en 2003. Paul Ardenne questionne cette forte tendance des artistes à questionner la violence du monde dans son ouvrage *Extrême, esthétique de la limite dépassée*[428].

L'analyse de Paul Ardenne, fondée sur plusieurs piliers théoriques dont Jacques Derrida et Georges Bataille se donne pour objectif d'examiner « ces pratiques culturelles [qui] induisent une poussée de l'extrême, que ce dernier soit expérimenté comme tel ou qu'il se voit offert à l'œil à titre de spectacle majeur, de manière spéculaire[429] ». Sous forme de cartographie thématique, l'ouvrage aborde les conditions philosophiques de la production et de l'appréhension de *l'extrême*, et ce aussi bien dans un contexte artistique que médiatique[430]. L'horreur dans les différents exemples étudiés prend un sens particulier car à défaut d'être sublimée, elle y est déterritorialisée. La démarche principale étant celle de questionner *l'esthétique* de l'extrême, P. Ardenne envisage successivement différentes modalités de présentation de l'image, et donc différents contextes de réception, distinguant notamment images fixes (chapitre 2, « Jouir de l'image extrême »), et spectacle vivant ou performance (chapitre 3, « Spectacles

---

423 Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics » pp. 51-79 *October*, No.110, automne 2004. Mais Nicolas Bourriaud lui-même refuse cette lecture de ses textes, considérant que Bishop calque à outrance le modèle structuraliste de l'œuvre ouverte.

424 Voir notamment les critiques par Jérôme Glicenstein pour *Marges* (pp. 142-143 in n°26, 2018) ; Julien Gester, « *The Square,* galerie de glace » in *Libération* 21 mai 2017 ; Anne-Cécile Sanchez, « *The Square :* quand l'art dépasse la fiction », in *L'œil,* 2 octobre 2017 (en ligne : https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/quand-lart-depasse-la-fiction-133964. Dernière consultation le 24 mars 2020.

425 L'exposition, curatée par Jean de Loisy et Marie de Brugerolle, s'est tenue au Centre Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995.

426 L'exposition, curatée par Charlotta Kotlik, s'est tenue au Brooklyn Museum (New York City) du 2 octobre 1999 au 9 janvier 2000.

427 L'exposition, curatée par Jérôme Sans, s'est tenue au Palais de Tokyo du 27 février au 18 mai 2003.

428 Paul Ardenne, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 29.

429 *Ibid.*, p. 29.

430 L'auteur évoque en effet un grand nombre d'objets médiatique, notamment la campagne de publicité « Sentenced to death » (photographies d'Olivier Toscani) pour la marque de prêt-à-porter Benetton, ou le site Internet www.rotten.com (dernière consultation le 10 septembre 2020).

superlatifs »). Dans ces différents cas de figure, l'extrême ne se *donne* pas de la même manière. Dans le cas de l'image fixe, c'est la violence faite au regard qui est mise en exergue : « L'image extrême fait violence, elle bouscule autant la norme de l'imagerie socialement admise que ce que le spectateur est censé pouvoir supporter. Précision ; elle bouscule sans jamais dissimuler sa violence, une violence exhibée, comme un emblème[431] ». Dans le spectacle vivant, P. Ardenne met davantage l'accent, à l'appui de la théorie aristotélicienne de la *catharsis*, sur le bouleversement, le sentiment de submersion qui peut alors être produit : « Il faut s'émouvoir plus que de raison, sentir que l'on va défaillir, se découvrir submergé par une offre au fond sans risque absolu mais qui laissera pantois [432] ».

Progressivement ce sont plusieurs fils rouges qui apparaissent : l'obscénité et la pornographie ; la dégradation, l'humiliation ; et l'horreur comprise par les thèmes du crime, de la torture, de la mutilation. Or, ces trois logiques se retrouvent dans les œuvres dans les couvertures d'*art press* que nous avons recensées. Soulignons d'abord que la question de l'*obscénité* est très explicitement présente : d'abord dans les couvertures qui introduisent les dossiers « Pornographie » (n°22), « Obscénités » (n°59) et « Images avilissantes de la femme » (n°78). Cette thématique est également abordée et travaillée à partir de références littéraires, mises en avant dans les gros titres : Antonin Artaud, Georges Bataille, Jean Genet, le Marquis de Sade[433] sont régulièrement présents. En outre, de nombreuses œuvres vont dans cette même direction, avec notamment un arrêt sur image du film *Romance* de Catherine Breillat[434] (n°246) montrant une femme dont on ne voit pas le visage, sa culotte au niveau des chevilles ; ou le film d'André S. Labarthe en hommage à Bataille *Georges Bataille à perte de vue* [435] (n°346). On y voit plusieurs arrêts sur image, dont le plus grand nous montre une femme dénudée, bâillonnée et attachée contre un arbre.

Dans la tendance de l'extrême concernant les offenses faites au corps, on peut aussi mentionner la couverture du n°293 ; avec le *Genital Panics* [1969] de Valie Export, œuvre également analysée par P. Ardenne. Dans la mouvance de l'Actionnisme Viennois, celle-ci utilisait la monstration du corps et des organes génitaux en particulier pour confronter le spectateur aux normes qui codifient son regard et ses habitudes sociales. Ce corps malmené, dégradé, se retrouve aussi en couverture du n°234, avec une œuvre de Toffe « Un Sentimiento » (1997), montage de deux photographies où, sur chaque partie de l'image, une main d'homme présente / compresse un organe humain.

Ce corps éprouvé, est aussi celui de la « femme-plateau[436] » photographiée par Orlan en couverture du n°300, de cette marionnette défigurée dans le spectacle de Nathalie Djurberg

431 Paul Ardenne, *Extrême*, *op. cit.*, p. 49-50.
432 *Ibid.* p. 91.
433 Ces quelques noms sont également très présents dans les éditoriaux au point de faire argument d'autorité, nous y reviendrons.
434 Bien que non pornographique, le film fit sensation lors de sa sortie du fait de longues séquences d'actes sexuels non-simulés, avec Rocco Siffredi notamment.
435 André S. Labarthe, *Georges Bataille à perte de vue*, 49mn, 1997.
436 L'intitulé de l'œuvre est plus précis : « Femme Surmas avec labrets et visage de femme euro-stéphanoise avec bigoudis » (2000).

« The Experiment » (en gros plan n°362), ou de cette jeune personne éborgnée dessinée par Daisuke Ichiba (n°458). Ce sont également les corps étranges, voire étrangers à eux-mêmes, des marginaux et toxicomanes que filme Harmory Korine dans *Gummo* [1997] (n°448). Enfin, Ardenne conçoit l'image *extrême* comme une image qui impose à celui qui la regarde des thématiques *extrêmes*, à commencer par les meurtres de masse et les crimes contre l'humanité. Il analyse les œuvres d'artistes comme Zbigniew Liberia ou Ronald Ophuis, qui ont respectivement donné par leurs œuvres des *réponses* au génocide de la Shoah. En couverture d'*art press*, c'est ainsi la guerre que l'on retrouve plusieurs fois : c'est par exemple la question du nazisme traitée sous forme d'allusion par General Idea (« Nazi Milk », [1979-90], n°375) et par Jiri Surukva (« Twin » [1997], n°253), deux détournements ironiques de la moustache hitlérienne ; ce sont aussi les barbelés, très présents dans l'œuvre d'Anselm Kiefer (n°216 et n°334). Mentionnons également l'exécution d'un détenu, sous le joug de son bourreau, attaché et la tête dans un sac, dans l'adaptation du mythe herculéen par la Canadian Opera Company (ici en couverture du n°433), ou le traitement par Annika vos Hausswolff des tensions en Scandinavie (n°232).

Enfin, de manière moins explicite, c'est aussi le travail d'Anselm Kiefer déjà cité, et de Felix Gonzales-Torres (n°198), qui abordent ces mêmes thématiques de guerre, de violence des images, de mémoire et de trace. Au terme de son tour d'horizon, Ardenne s'interroge : « L'Occident, peu à peu, se constitue-t-il en terre de désir ? L'extrême, de manière consubstantielle, ne peut dès lors qu'y occuper une place de choix. Sa force, qui impliquerait sa durée : il s'y est institué comme présence [437]». L'extrême tel que le conçoit Paul Ardenne, dans la diversité des formes et des intentions qui peuvent lui donner sens, est donc un aspect déterminant de l'esthétique contemporaine, fortement lié au désir, aux émotions.

3. Esthétique de l'empathie : Catherine Grenier

Pour quelques exemples, voir volume 2, annexe 51.

À partir des années 1980, et plus encore à partir des années 1990, la sphère de l'intime prend de plus en plus de place, se substituant à celle de la vie sociale. Cette tendance de l'art à se saisir de l'émotion comme dispositif est analysée par Catherine Grenier dans son ouvrage *La revanche des émotions*, où elle observe que *«* délibérément pathétiques et jouant sur la corde de l'émotion collective, les œuvres apparaissent aujourd'hui comme le symptôme d'un état du monde[438] ».

Selon elle, le *pathos* et l'empathie règnent aujourd'hui sur l'art contemporain. La tendance à l'interpellation directe du spectateur ne fait alors que se confirmer. La question de l'art telle que la pose une nouvelle génération d'artistes n'est plus de questionner le spectateur ou de

[437] Paul Ardenne, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, *op. cit.*, p. 436.
[438] Catherine Grenier, *La Revanche des émotions. Essais sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008, p. 25.

l'informer, mais en priorité de le « toucher ». La tragédie, le drame, la comédie se déploient à travers les différentes formes de techniques artistiques. Le social, le psychologique font effet de contamination chez les artistes.

C. Grenier défend cette thèse par l'analyse notamment du travail d'Annette Messager, Christian Boltanski ou Pierre Huyghe[439], dont les œuvres sont toutes apparues en couvertures d'*art press*. Cette cristallisation du *pathos* se trouve par exemple exprimée très littéralement, par les larmes (pour la Madone de Francesco Vezzoli n°382, ou la femme de mineur peinte par Eduardo Arroyo n°446[440]), la colère dans l'autoportrait de Jérôme Zonder (n°377) ou encore le rire glaçant des clowns d'Ugo Rondinone (n°227) ou de Cindy Sherman (n°323). Mais cette mobilisation du *pathos* et de l'émotion trouve un sens plus profond encore lorsqu'il s'agit d'œuvres qui traitent d'un sujet avec le recul et la distanciation que permet l'ironie, voire le cynisme : c'est par exemple le *Professeur Suicide* d'Alain Séchas n°212 (analysée par Grenier). Dans cette installation, des personnages à tête de ballons de baudruche sont rassemblée en cercle autour de l'un d'entre eux, leur donnant une conférence sur, manifestement, le moyen de se suicider à l'aide d'une aiguille plantée dans la tête/ballon de baudruche. Dans une perspective similaire on trouve également le sourire inquiétant d'Aphew Twin (n°260), ou du masque tout aussi inquiétant de Ron Mueck (n°317).

C'est aussi l'ironie du kitsch, du risible et du dérisoire, que l'on retrouve chez Cao Fei (n°430), chez Jeff Koons (n°417) ou encore chez Takashi Murakami (n°374). Le rire comme émotion dans l'art est déterminant, en cela qu'il constitue une expérience collective. Le fait de rire face à une œuvre, et plus encore, d'en rire ensemble dans le cadre d'une exposition, permet de renforcer la dimension collective de l'expérience esthétique – là où les codes sociaux voulaient davantage, jusqu'au modernisme, que les spectateurs ne soient pudiques et discrets lors des visites d'exposition[441].

Outre le rire, les émotions les plus présentes dans l'art contemporain tel que l'analyse Grenier sont des émotions plus graves, plus solennelles dans l'expression, mais relèvent de la même manière d'une expérience collective. Elle analyse ainsi cette « revanche des émotions » au prisme du concept aristotélicien de *pathos*, observant qu'à de multiples degrés les artistes se servent des émotions dans leur travail, moins en tant que *sujet* qu'en tant qu'*objet*, dans la perspective de partager cet affect avec le spectateur.

Les thèses de C. Grenier trouvent de nombreux échos dans les couvertures d'*art press*. Ce sont notamment les artistes qui mobilisent par exemple l'intime et le récit de soi, comme Jordi Colomer (n°348), Raymond Depardon (n°273), Alain Bublex (n°244) ou Pierre Huyghe n°404). C. Grenier s'intéresse également aux artistes qui se saisissent picturalement du devoir de

439 Voir n°322 (« A Journey that wasn't » ; n°404 « The Host and the Cloud », n°404, octobre 2013.
440 Eduardo Arroyo, « La mujer del minero Perez Martinez llamada Tina es rapada por la policia (la femme du mineur Perez Martinez tondue par la police) », 1970, huile sur toile, 163x130 cm.
441 Au sujet de l'apparition progressive du rire comme expérience artistique (à partir du premier salon des Refusés, en 1863), voir le texte de Bruno Nassim Aboudar, « Pour l'amour de l'art », pp. 403-422 in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dirs.), *Histoire des émotions, vol. 3. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2017.

mémoire, comme on en trouve des exemples avec le travail de Braco Dimitrievic (en couverture du n°356 « Those who sent the earthquake » [2006]), celui de Christian Boltanski (« Chance » en couverture du supplément au n°379), d'Annette Messager (« Mes trophées », n°147, n°313, « Gants-Tête »), ou chez Anselm Kiefer. Les œuvres de ce dernier illustrent une couverture à deux reprises : « Sternenbild » (n°216), et le résultat de sa résidence à Barjac, n°334). Outre les couvertures, de nombreux artistes cités par C. Grenier sont très présents dans *art press*, dont Pierre Huyghe, Douglas Gordon ou Peter Doig qui sont à ses yeux, à différents degrés, « animés et travaillés par […] une perspective fondamentale qui dépasse l'humanisme réaliste et son projet politique[442] ».

À la précision et à l'authenticité du documentaire, ces artistes opposent, dans une même urgence existentielle, « la vérité du pathos, la transmission empathique propre à la fiction ». Cette démarche peut aussi passer par une recherche sur l'animalité. C. Grenier fait ainsi de l'artiste un « animal contemporain [443]», constatant que l'animal est devenu une figure très présente dans l'iconographie contemporaine depuis 1990. « Par le biais d'un déplacement du fictif vers le réel et de l'animal vers l'homme, l'artiste crée les conditions d'une image riche, polysémique et pourtant immédiate[444] ». Bien que mobilisant des médiums différents, ces œuvres semblent toutes relever ce même paradigme. La relation de l'art au monde est désormais moins politique qu'empathique, devient politique *par* son usage de l'émotion. L'empathie est une émotion dont le fondement est social, qui exprime des enjeux éthiques. Marta Nussbaum fait de la compassion la base nécessaire à toutes relations sociales dans la cité, cherchant même à faire de la compassion le point de départ d'une éducation pour des citoyens éclairés. Elle défend cette thèse dans son ouvrage *Les émotions démocratiques*, où elle affirme : « Ce parcours, narcissisme, vulnérabilité, honte, dégoût, et compassion – me semble être le cœur d'une éducation tournée vers la citoyenneté démocratique[445] ». Nussbaum remarque que pour y parvenir, c'est précisément l'éducation aux arts et aux humanités qui doit pouvoir jouer un rôle déterminant, en ce que ceux-ci permettent le développement de l'imagination. Ainsi, c'est l'empathie qui vient renouveler, donner d'autres formes à l'expression plastique du politique et du social dans l'art.

[442] Catherine Grenier, *La Revanche des émotions, op. cit.,* p. 195.
[443] *Ibid.*, p. 182.
[444] *Ibid.*, p. 171.
[445] Marta Nussbaum, *Les Émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXIe siècle ?* trad. S. Chavel, Paris, Flammarion « Climats », 2011, p. 55.

4. Art contemporain et sciences sociales : du tournant ethnographique au tournant spéculatif

Pour quelques exemples, voir volume 2, annexe 52.

Le « tournant ethnographique » est un concept originellement forgé par Hal Foster en 1995, prenant pour point de départ les théories de l'anthropologue James Clifford pour interroger les récentes articulations entre plusieurs démarches artistiques et les prédicats de la méthode anthropologique. Hal Foster constate qu'« il y a aujourd'hui un paradigme lié aux mutations de l'art révolutionnaire : l'artiste en ethnographe[446] ». Pour lui, le sujet de l'association des artistes au prolétariat, que préconisait Walter Benjamin dans les années 1930[447], a désormais changé et s'est déplacé sur d'autres territoires : « C'est désormais l'autre culturel, et /ou l'autre ethnographique, au nom de qui l'artiste se débat [448] ». Il souligne surtout le principal danger qui guette les artistes dont les pratiques vont dans ce sens, celui d'un « patronage idéologique », d'une condescendance ethnocentriste qui, *in fine*, reproduirait une logique de domination.

L'observation par l'artiste d'autres cultures à partir de la méthode ethnographique, à commencer par le *terrain*, se retrouve dans des pratiques artistiques très diverses, qui sont à plusieurs reprises présentes en couvertures d'*art press*. Ce sont de nombreuses cultures non-occidentales qui y sont étudiées, qu'il s'agisse de cultures asiatiques (Philip Pearlstein, « Model and Chinese Kite », [n°332]), amérindienne et océanienne (Olaf Beuning, « Primitives », [n°308] ; une réinterprétation d'une œuvre de Glauco Rodrigues sur le mythe du bon sauvage [n°400]) ; africaine (Markus Raetz [n°287], Orlan, « Femme Surmas avec labrets et visage de femme euro-stéphanoise avec bigoudis » [n°300]). À chaque fois, il s'agit de remettre en question l'ethnocentrisme de notre regard et la manière dont « l'exotisme » est une construction culturelle. C'est aussi une pratique spécifique, comme le maquillage [n°258, maquillage Topolino sur un modèle), ou plus encore le tatouage, qui revient dans plusieurs œuvres, comme celles de Robert Combas [n°321] ou du duo Art Orienté Objet [n°259]. Cette articulation est grandement favorisée, d'un point de vue épistémologique, par le développement des *cultural studies*. Ce champ d'étude a notamment permis de démontrer qu'à la logique de domination raciale / coloniale dont parlait Hal Foster s'ajoute désormais une domination capitaliste.

La thèse d'Hal Foster a connu un très important succès critique, et fait l'objet depuis sa publication de nombreuses réinterprétations, dans les mondes anglo-saxons essentiellement[449],

---

446 Hal Foster, « The Artist as Ethnographer ? » *op. cit.*, p. 302. Citation originale : « Today there is a related paradigm in advances of art on the left : the artist as ethnographer » — Notre traduction.

447 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], in *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Maspero, 2003.

448 Hal Foster, « The Artist as Ethnographer ? » *op. cit.*, p. 302. Citation originale : « It is now the cultural and / or ethnographic other in whose name the artist often struggles » — Notre traduction.

449 À ce sujet, voir notamment : Kris Rutte, An Van Dienderen, Ronald Soetaert, « Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art », pp. 459-473 in *Critical arts,* n°27, 2015 ; Fiona Siegenthaler, « Towards an Ethnographic turn in contemporary art scholarship », pp. 737-752 in *Critical Arts : South-North Cultural and Media Studies*, n°27, 2013 ; Alex Coles, *Site-Specificity: the Ethnographic Turn,* London, Black Dog Publishing, 2000.

mais aussi francophone[450]. Les liens entre art contemporain et anthropologie ont fait l'objet notamment d'une journée d'étude en 2007, où Claire Fagnart cherchait à mettre au jour les facteurs qui ont pu initier, et continuer de favoriser les échanges entre démarches artistiques et ethnographiques. Elle voit dans l'art ethnographique un art « à visée documentaire et réflexive, consacré à l'autre considéré dans le cadre de sa culture, sans ambition utopique [451]». Pour Claire Fagnart, c'est le concept « d'altérité » qui permet le mieux de saisir les points de convergence entre art et ethnographie, cette notion d'altérité ayant été profondément transformée par les effets de la décolonisation :

> « L'autre aujourd'hui, c'est le prolétaire, c'est l'immigré. L'altérité sociale et culturelle est devenue interne et non plus externe. Les grandes villes, les espaces de mondialisation, sont devenus des lieux de rencontre de cultures. En ce sens, la fin de l'exotisme ouvre sur un champ d'exploration complexe qui est celui des identités plurielles et du pluralisme culturel. Les frontières se sont déplacées : de territoriales, elles sont devenues économiques[452] ».

Cette observation de *l'autre* dans les pratiques artistiques contemporaine trouve de nombreux exemples dans les couvertures d'*art press*. Ces « autres » peuvent être des patients d'un hôpital psychiatrique (Raymond Depardon dans son documentaire *San Clemente, Italie* [n°273]) ; des marginaux, comme ceux filmés, en fiction par Harmony Korine dans son film *Gummo* consacré à l'errance d'adolescents livrés à eux-mêmes [n°448], ou photographiés par Nan Goldin [n°207] et plus récemment Isabel Muñoz dans sa série justement titrée *L'Anthropologie des sentiments* [n°460].

En outre, le croisement entre art et ethnographie se traduit aussi par des convergences méthodologiques, tendant vers la rencontre avec l'autre, la problématisation de l'*altérité* et de la *relation*. Claire Fagnart constate ainsi que « L'artiste comme ethnographe se positionne lui aussi comme médiateur, intermédiaire, entre 'l'autre' et les spectateurs' [453] ». La méthode ethnographique principale, l'entretien, se traduit alors par le portrait (un arrêt sur image du film de Dominique Gonzales-Foerster *Véra & Mr Hyde* [n°426], le portrait d'un « potato picker » par Alexei Schlyck [n°449], de Vivin Solari par Bettina Reims [N°429]), ou le recueil de témoignages, qui se traduit en couverture par l'arrêt sur image de films, qui font parler une migrante chez Jordi Colomer [n°348], ou une femme transsexuelle violentée chez Kutlug Ataman, [n°280] ; il peut encore s'agir de la photographie ou de la vidéo comme résultante d'une enquête de terrain, comme chez Thomas Struth [n°383] ou Wolfgang Tillmans [n°428], dont les pratiques photographiques documentaires sont héritières de celle de Bernd et Hilla

[450] Kathrin Oester, « Le tournant ethnographique : la production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique », pp. 345-355 in *Ethnologie française*, vol. 32, 2002/2 ; Baptiste Brun, « Art contemporain et anthropologie : un partage d'expériences », pp. 34-46 in *Critique d'art* n°49, 2017. En ligne : http://journals.openedition.org/critiquedart/27138. ; Philippe Le Guern, « Art(s) et anthropologie(s) des mondes contemporains : redonner un sens au monde ? », intervention orale dans le cadre de la journée d'étude « La circulation des idées dans les mondes de l'art » (Paris, INHA, 22 février 2020).

[451] Claire Fagnart, « Art et ethnographie », pp. 8-16 in *Marges*, n°6, 2007. En ligne : https://journals.openedition.org/marges/829 Dernière consultation le 25 mars 2020.

[452] *Ibid.*

[453] *Ibid.*

Becher ; ou encore chez Stéphanie Saadé [n°444] ou Pascal Convert [n°438] qui proposent, par la photographie, une réflexion d'ordre topographique et géographique.

Si les liens entre art et ethnographie sont bien présents en couverture d'*art press*, l'anthropologie n'en est pas pour autant la seule science sociale à influencer les artistes valorisés en couvertures. Il faut d'ailleurs y noter la présence de portraits photographiques de nombreuses figures intellectuelles depuis le début de la publication de la revue. Il s'agit autant de philosophes (Georges Bataille n°36, André Glucksmann n°75, Bernard-Henri Lévy n°84, Walter Benjamin n°115) que de psychanalystes (Freud n°26, Lacan n°12) ou de sémiologues (Julia Kristeva [N° 5 et 74], Roland Barthes [n°7 et 285]). Outre l'anthropologie, d'autres croisements sont à explorer. Comme celui avec la philosophie, qui peut se manifester chez des artistes héritiers de l'art conceptuel (comme Murielle Rodolosse [n°367] ou Antoni Muntadas [n°394]), ou par des démarches réflexives où l'artiste fait un effort de conceptualisation, comme Tatiana Trouvé, qui forge plusieurs de ses titres d'œuvres à partir de concepts philosophiques (« rémanence », « déploiement », ou « intranquilité » en couverture du n°366), ou Francis Alÿs, qui dans son travail questionne beaucoup les notions d'espace public et de libre-arbitre (en couverture du n°263, son œuvre *Imprévoyance de la nostalgie*).

Les usages de la philosophie par les artistes contemporains sont nombreux et diversifiés. Cette interpénétration est en partie favorisée par le développement d'enseignements par des philosophes dans les écoles d'art[454], et a fait l'objet d'une importante littérature : pour Tristan Trémeau, il s'agit d'un « tournant pastoral [455] », pour Jacques Rancière d'un « tournant éthique [456] », pour Emmanuel Alloa d'un « tournant iconique [457] ». Parmi ces différents « tournants » que plusieurs critiques interprètent dans la création contemporaine, on peut encore mettre en exergue une branche de la philosophie qui ces dernières années trouve une résonnance toute particulière chez les artistes ; il s'agit du « réalisme spéculatif [458]», mouvement philosophique héritier de la phénoménologie, qui se donne pour objectif (pour le résumer à très grands traits) d'interroger les modes de cognition du *réel* indépendamment de toute verbalisation, et la possibilité pour l'individu de penser le monde sans le langage, et donc, sans subjectivité ni idiosyncrasie. Or, les tenants de ce courant écrivent sur les artistes, à commence

[454] Parmi d'autres cas, on peut citer ceux d'Élie During, de Laurent Jeanpierre et de Patrice Maniglier : avant d'occuper son poste actuel à l'université Paris X-Nanterre, Elie During était Professeur à l'École Nationale des Beaux-arts de Lyon et à l'École d'art d'Annecy. Laurent Jeanpierre, avant de devenir Professeur à Paris 8, était également enseignant en théorie de l'art à l'École d'art d'Annecy. Patrice Maniglier, avant de devenir Maître de Conférences à Paris X-Nanterre, enseignait l'École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier.

[455] Tristan Trémeau et Amar Lakel, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », in Élisabeth Caillet et Catherine Perret (dirs.), *L'Art contemporain et son exposition, II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2007.

[456] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

[457] Emmanuel Alloa, « Quelques effets du 'tournant iconique' », pp. 647-658 in *Critique* n°759-760 (dossier « À quoi pense l'art contemporain ? », 2010/8.

[458] Voir notamment : Tristan Garcia, *Forme et objet : Un traité des choses*, Paris, P.U.F., coll. « Métaphysiques », 2011 ; Graham Harman, *L'Objet quadruple : Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris, P.U.F., coll. « Métaphysiques », 2010 ; Quentin Meillassoux (préface Alain Badiou), *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2006.

par Tristan Garcia[459] ou Armen Avanessian[460]. En retour, de nombreux artistes eux aussi prennent pour point de départ les thèmes et les concepts du réalisme spéculatif. C'est ce que nous affirmait Bastien Gallet en entretien :

> **«** Il y a un intérêt oui, un intérêt de l'art contemporain pour la philosophie qui est assez fort. Et qui est assez ancien à vrai dire. Mais là, c'est vrai que le tournant spéculatif de l'art contemporain est lié au réalisme spéculatif. C'est lié à [Quentin] Meillassoux, [Tristan] Garcia. […] Les artistes ont été les premiers tout à coup à se passionner pour ces questions métaphysiques, à la suite de [Quentin] Meillassoux [461] ».

Sont concernés des artistes comme Pierre Huyghe [n°322, 404], ou Evariste Richer, qui dans son installation *Avalanche* (où 36.000 dés sont disposés au sol) se réfère tant à l'artiste Robert Filiou[462] qu'à la réinterprétation du poème de Stéphane Mallarmé « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard » par Quentin Meillassoux[463]. Outre *art press*, le réalisme spéculatif trouve une forte résonnance dans la critique d'art contemporaine, comme en témoignent notamment les articles de Marion Zilio « Le retour du contemporain[464] », le portrait d'Armen Avanessian par Ingrid Luquet-Gad[465], ou l'étude par Claire Salles de « L'appropriation par la revue *Texte Zur Kunst* de la philosophie spéculative contemporaine[466] ». Les sciences sociales et la philosophie telles que les artistes se les approprient trouvent donc une résonance grandissante dans la création actuelle, et on en trouve de multiples exemples dans les œuvres choisies par *art press* pour ses couvertures.

Sarah Cordonnier se saisit justement de l'épistémologie foucaldienne pour défendre une approche communicationnelle de l'art contemporain. Dans son article « L'édition des centres d'art, de l'archive à l'énonciation éditoriale[467] », elle montre qu'à partir de la conception foucaldienne, il est possible d'inférer à des publications d'art contemporain des phénomènes socio-discursifs. Son approche repose notamment sur l'articulation des facteurs internes et externes de l'art contemporain, afin de « dépasser une conception enchantée de l'art comme lieu des singularités pour repérer la structuration progressive des pratiques communicationnelles (éditoriales) et la manière dont elles font écho, modifient et sont modifiées par les autres

---

459 Tristan Garcia, « Qu'est-ce qu'être intense ? » in catalogue de l'exposition *Pierre Huyghe*, commissariat Emma Lavigne, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.

460 Armen Avanessian & Andreas Töpfer, *Speculative Drawing, 2011-2014*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

461 Entretien de l'auteure avec Bastien Gallet, le 31 janvier 2020.

462 Robert Filliou, *Eins Un One*, 1984 (installation : des milliers de dés en bois sont posés au sol). E. Richer confirme cette double influence dans son entretien avec Anaël Pigeat : « Evariste Richer, le métronome et la cristallisation », n°423, juin 2015.

463 Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la Sirène : Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011.

464 Marion Zilio, « Le retour du contemporain », revue en ligne *Point contemporain*, 15 octobre 2017. URL : http://pointcontemporain-pratiquescritiques.com/retour-contemporain-marion-zilio/. Dernière consultation le 25 mars 2020.

465 Ingrid Luquet-Gad, « Armen Avanessian, Interview », in *Zerodeux* n°73. Version en ligne : https://www.zerodeux.fr/interviews/armen-avanessian/. Dernière consultation le 25 mars 2020.

466 Claire Salles, « (Se) débattre avec l'esthétique : l'appropriation par la revue *Texte zur Kunst* de la philosophie spéculative contemporaine », intervention orale dans le cadre de la journée d'étude « La circulation des idées dans les mondes de l'art » (Paris, INHA, 22 février 2020).

467 Sarah Cordonnier, « L'édition des centres d'art, de l'archive à l'énonciation éditoriale », pp. 99-110 in *Communication & langages*, n°154, 2007.

pratiques collectives[468] ». L'articulation de l'énonciation éditoriale et de l'archive permet alors d'interroger les enjeux de pouvoir et de visibilité qui s'expriment dans les couvertures. S. Cordonnier nous invite à comprendre que la publication artistique assoit la légitimité de l'art contemporain aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du champ artistique, et remplit une fonction légitimante qui en fait un instrument indispensable à la structuration et la diffusion de l'art contemporain.

L'étude de S. Cordonnier met en lumière « l'articulation de l'énonciation à l'archive et les enjeux de pouvoir et de légitimité qui s'y greffent[469] » à l'échelle des centres d'art, pointant les hiérarchies que l'analyse discursive de leurs publications révèle. Il est également possible d'envisager la place qu'occupe un périodique au sein de l'écosystème artistique, dans un déplacement de la fonction discursive (auteur) vers la fonction sociale (éditeur) que S. Cordonnier élabore pour les éditions de centres d'art.

E. La place d'*art press* dans l'écosystème artistique : des ambitions éditoriales à l'épreuve de contraintes économiques

1. Les choix de couverture, un enjeu économique et stratégique

Considérer la couverture comme un discours visant à faire autorité sur le contemporain et à archiver celui-ci doit, nous l'avons vu, conduire à interroger ce même objet dans sa circulation. Toutefois, une telle perspective, qui nous a guidée depuis le début de cette partie, ne saurait être pertinente si nous ne la confrontons pas à la prise en compte des dimensions économiques qui la conditionnent. En effet, le choix d'une illustration en couverture ne traduit pas *seulement* une sélection artistique : il s'agit également de répondre d'une stratégie de diffusion. L'objectif premier, pour une couverture, reste d'illustrer avec constance la ligne éditoriale, et de séduire le lecteur pour le pousser à l'acte d'achat, tout en lui donnant une idée claire du contenu du numéro. Catherine Millet décrit le processus de la façon suivante :

> « Alors, les couvertures. Depuis très longtemps, nous puisons dans la matière qui est arrivée pour faire le numéro, et la graphiste qui travaille avec nous retient une dizaine, voire une douzaine de propositions, à partir de la matière qu'elle a vu arriver pour mettre en page les articles. Et nous, on fait ça à partir de sa première sélection à la rédaction, d'une manière un peu informelle en fait. On les affiche, on passe devant : 'qu'est-ce que tu penses ?' […] Et puis, en général c'est moi qui ai le privilège, avec la graphiste, de faire le choix final[470] ».

Pourtant, cette décision décrite ici comme résultant d'une opération « informelle » a d'importantes conséquences économiques, et relève nécessairement d'une part de stratégie.

[468] *Ibid.*, p. 110.

[470] Entretien de l'auteure avec Catherine Millet – 9 novembre 2017.

Dans son étude sur les facteurs de vente de certains titres de presse magazine en kiosque au détriment d'autres, Mary W. Quigley insiste sur l'impact déterminant de la couverture, d'autant plus déterminant que le choix par le lecteur se fait très rapidement. Selon elle, « L'image et le graphisme de la couverture renforcent la marque et en font un important facteur d'identification, car le lecteur moyen passe seulement 3 à 5 secondes à balayer du regard un numéro de magazine avant de décider de l'acheter[471]». La réussite d'une couverture se mesure en termes de numéros vendus – mais reste difficile à anticiper, et fait l'objet de régulières études de marché[472] et d'articles[473].

Le choix de l'illustration en couverture comme stratégie de vente est également déterminé par des enjeux de diffusion, comme nous l'expliquait Magdalena Recordon en entretien : lors de grandes expositions, par exemple au Centre Georges Pompidou ou au Grand Palais, le numéro sera mieux mis en valeur dans la librairie et les espaces de vente dédiés si le périodique consacre sa couverture à ladite exposition. Consacrer sa couverture à la grande exposition du moment relève donc d'une contrainte importante, puisqu'un tel choix aura un fort impact sur les ventes de numéros et sur les capacités de diffusion à long terme, grâce à des relations durables nouées avec les institutions concernées.

Cette contrainte étant partagée par l'ensemble de la presse artistique, il arrive que plusieurs périodiques choisissent la même illustration au même moment, en lien avec un même événement artistique. Nous avons retenu deux exemples de telles correspondances (voir volume 2, annexe 53), à l'occasion de l'exposition « Nouveaux Réalistes » au Grand Palais [2007], et de la monographie consacrée par le Centre Pompidou à Gerhard Richter [2012]. Dans les deux cas, c'est non seulement le même événement qui est mis en valeur, mais surtout la même œuvre qui est choisie, avec le même cadrage. En 2012, lorsque le portrait de *Betty* de G. Richter apparaît simultanément dans les couvertures d'*art press*, de *Beaux-arts magazine* et de *Arts magazine*, Éric Troncy consacre dans *Frog* un article à cette répétition, pour lui « symptôme parfait non pas tant de l'uniformisation de cette presse que de ses façons de faire [474] », et preuve d'un « renoncement à être singulier [et d'une] volonté d'être conforme [475]».

Cette contraignante stratégie de visibilité, qui revient pour *art press* à valoriser le numéro dans les points de vente, suppose aussi un besoin de se distinguer par un choix qui se détacherait de celui des autres revues. C'est ce qu'expliquait Magdalena Recordon au sujet de la

---

471 Mary W. Quigley, «What Sells, What Bombs: Magazine Cover Roulette », *Washington Journalism Review* (July/August 1988), p. 18. Citation originale : «The cover image and design reinforce the brand, an important identification factor because the average reader spends only 3 to 5 seconds scanning a magazine before deciding to buy that issue » — Notre traduction.

472 En effet la société éditrice Condée et Nast (*Vogue*, *GQ* notamment) réalise de fréquentes études afin de comprendre les éléments dont la présence en couverture garantissent les meilleures ventes. En France, *Paris Match* mène régulièrement de similaires études, avec dans les deux cas un constat commun : rien ne permet mieux de vendre que les *head* ou *body shot*.

473 Marina Alcaraz*, Réussir sa Une, presse magazine et spécialisée*, Victoires Éditions, coll. « Métier journaliste », Paris, 2005 ; Sammye Johson et Carlos Augustus de Lozano, « The art and science of magazine cover research », in *Journal of Magazine and New Media Research*, vol. 5, n°1, automne 2002.

474 Éric Troncy, article sans titre, in *Frog*, n°11, 2012 (revue annuelle).

475 *Ibid.*

sélection de l'illustration pour le numéro de septembre 2019, qui correspondait à la rétrospective consacrée à Francis Bacon au Centre Pompidou :

> « C'était évident que c'était [Francis] Bacon, parce qu'il y a la grande expo à Beaubourg. Et ce qui est toujours un peu suspense, quand on fait la couverture et quand il y a un grand évènement, c'est qu'on ne sait pas ce que les autres vont faire : on ne sait pas du tout s'ils vont pas utiliser la même image. Presque, on croise les doigts. Et souvent, on a une image qui n'a rien à voir. Parce qu'on veut être différent, forcément, des concurrents. […] On essaie d'évaluer, ce qui pourrait marcher ou ne pas marcher chez les autres. Et finalement, on réussit quand même [476]».

Catherine Francblin expliquait également :

> S'il y a l'exposition Bacon au Centre Pompidou, pour pouvoir être bien placés en librairie, il faut en parler, c'est lié à la manière dont la revue est distribuée. C'est aussi ça le problème. Comment on distribue la revue ? Cette question de la distribution est liée aux contenus, qui sont aussi faits en fonction de ça. Si l'on a un point de chute dans tel ou tel lieu pour distribuer la revue, on va essayer de couvrir l'événement en question[477].

En un sens, le choix de la couverture signale donc une stratégie compétitive, voire coopétitive[478]. Plusieurs périodiques sont susceptibles de consacrer leur couverture au même événement, tout en jouant, si possible, la carte de la distinction, afin de demeurer bien identifié dans l'écosystème artistique. *Art press*, par ses choix, archive de manière singulière la création de son temps, mais affirme aussi son éthos d'institution de l'art contemporain qui, pour subsister, doit mettre en place des réseaux et participer ainsi d'une communauté qui opère de façon semblable.

En effet, la revue d'art constitue l'un des acteurs du « monde de l'art » tel que celui-ci est pensé par Howard Becker, c'est-à-dire comme un réseau de coopération où plusieurs acteurs travaillent ensemble pour construire l'œuvre, lui attribuer une valeur et en assurer la diffusion comme la préservation. Ce monde de l'art est pour H. Becker le « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art[479] ». L'activité artistique est donc éminemment collaborative et *art press* rend visible cette réalité.

Nous avons recensé la présence de ces acteurs, comme motifs dans les couvertures (voir volume 2, annexe 54). On les voit apparaître au fil des années : commissaire d'exposition (Harald Szeemann, n°247), responsable d'institution (Pontus Hulten, n°8[première série]), ministre (Jack Lang, n°72), bâtiments d'institutions muséales publiques (le centre Pompidou (n°149, 238, 33), le Palais de Tokyo (n°319, 388), le Grand Palais (n°162, 345, 389) ; ou privées comme la

476 Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2020.
477 Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, le 10 octobre 2019.
478 Ce néologisme combinant « compétition » et « coopération » est utilisé pour la première fois par l'entrepreneur Ray Noorda, puis popularisé à la fin des années 1990 par Nalebuff & Brandeburger dans leur ouvrage du même titre [1996].
479 Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988, p. 22.

Fondation Cartier (n°190), la Fondation Vuitton (n°416) ; ce sont aussi les régisseurs (n°337 pour l'exposition François Morellet, n°351 pour l'exposition Ron Arad, et n°301 pour l'œuvre de Louise Lawler, *White Gloves*, représentant les régisseurs au travail pour le décrochage de l'exposition G. Richter au MoMA, 2002-2004).

Dans cette diversité d'acteurs du monde de l'art, nous en avons volontairement occulté un dernier pourtant déterminant : le spectateur. Celui-ci n'est présent de manière littérale en couverture d'*art press* qu'en de rares occasions et souvent selon le même dispositif d'anonymisation de ce dernier (voir volume 2, annexe 55). Dans ces quelques exemples, le spectateur semble surtout être présent comme moyen de valoriser l'œuvre, pour des questions d'échelle (Anish Kapoor, n°378), ou de conditions d'exposition (Cerith Wyn Evan, n°447). La figure du spectateur est donc davantage un prétexte, un levier pour parler des œuvres. En revanche, le lecteur, lui, est bien présent, de manière littérale et métaphorique.

2. Le rôle du lectorat : dispositifs d'adresse et stratégies d'adhésion

La revue ne dispose que de peu d'informations concrètes concernant son lectorat, comme nous l'ont confirmé plusieurs rédacteurs lors nos entretiens. En revanche, la manière dont celui-ci est imaginé par la rédaction se lit très clairement par les manières dont celui-ci est *figuré* en couverture. Nous proposons donc, pour comprendre cette appréhension du lectorat par la rédaction, d'analyser successivement les enquêtes lectorat publiées par la revue et les leçons qui en sont tirées, puis les fonctions que jouent les portraits en couverture ; dans ce va-et-vient, c'est un contrat de lecture qui s'énonce, et une politique éditoriale qui s'écrit.

a. Un lectorat bien connu malgré des informations lacunaires

Au cours de son histoire, la revue n'a mis en place que deux enquêtes lectorat, l'une en 1976 et l'autre en 1993 (n° 183). Il en ressort que la première enquête (publiée n°16, et commentée n°21[480]) met essentiellement l'accent sur le profil du lectorat. Celle-ci est en effet très centrée sur des aspects d'ordre sociologique : plusieurs questions portent sur le genre, le lieu de résidence, le niveau d'étude et l'âge des lecteurs. Le bilan publié dans le n° 21 deuxième série fait ressortir que le lectorat d'*art press* est majoritairement jeune, et éduqué : 30% des lecteurs ont moins de 23 ans, et 20% de 31 à 45 ans. En outre, les questions portant sur les professions indiquent qu'il s'agit pour 39% d'étudiants (principalement en arts ou sciences humaines), 18% d'artistes, 18% d'enseignants, et 25% de professions variées. La répartition par genre est alors frappante, puisque 78% des réponses sont envoyées par des lecteurs contre 22% par des lectrices. Il ressort également des questions relatives au traitement des articles que 44,5% des répondants

480 Louis Dalmas, « Les lecteurs d'*art press*. Qui ils sont, ce qu'ils aiment, ce qu'ils n'aiment pas », n°21, octobre 1978.

reprochent à la revue « gargarisme verbal, ésotérisme pédant, verbiage, hermétisme, élitisme amphigourique », et trouvent certains articles « trop abstraits ou intellectuels [481]».

En 1993, la première orientation du questionnaire concerne la circulation du périodique : parmi le lectorat, combien de lecteurs sont « captifs » (achètent la revue régulièrement), abonnés, ou lecteurs occasionnels ? Comment se procurent-ils la revue ? Leur lecture d'un numéro est-elle exhaustive, ou parcellaire, et le cas échéant, quelles rubriques ou articles retiennent particulièrement leur attention ? Depuis combien de temps lisent-ils *art press* ?
La part commune aux deux enquêtes concerne la perception du périodique. Dans le premier questionnaire, une section entière est dédiée à la forme (perception du graphisme, de la mise en page, des illustrations), et d'autres aux choix des sujets et au traitement des articles.
Dans l'enquête de 1993 un chapeau introducteur interpelle directement le lecteur : « Vous êtes sévère, sûrement critique, souvent enthousiaste, mais jamais indifférent, sinon vous ne liriez pas *art press*. Vous êtes un lecteur actif et nous vous demandons de nous aider à mieux vous connaître pour mieux répondre à vos attentes[482] ». On y trouve des questions telles que « les engagements d'*art press* sont pour moi primordiaux / secondaires » ; « Pour moi, *art press* est d'abord une revue d'information / d'analyse / d'opinion » / d'un mot, la qualité principale / le principal défaut *d'art press* ».

Bien que ces deux enquêtes, publiées à vingt d'ans d'écart, aient pu apporter quelques éléments de réponses sur le profil et les points de vue des lecteurs d'*art press*, il faut insister sur leur caractère davantage lacunaire qu'informatif. L'enquête de 1993 n'a suscité que 244 réponses[483], et Catherine Millet soulignait à propos des deux enquête que les réponses reçues, dans les deux cas, étaient à la fois faibles en volumes et d'une trop grande hétérogénéité pour pouvoir en tirer des conclusion précises :

> « On n'avait pas beaucoup de réponses, et ce n'était pas suffisamment parlant. Il y en avait un qui disait 'j'ai adoré cette couverture', l'autre qui disait 'oh, c'était une couverture horrible'. Franchement, on était sortis de là en se disant : 'mais quelle leçon on peut en tirer ?'. Il n'y en avait aucune. Donc on n'a pas renouvelé l'opération[484] ».

Ces difficultés qu'évoque Catherine Millet sont inhérentes à la presse spécialisée, où le lectorat est de trop faible envergure pour que le titre puisse être pris en compte par l'ACPM (l'Alliance pour les chiffres de la presse et des médias). Lors de son intervention dans le séminaire « Presse magazine, source et objet d'histoire »[485], Nicolas Cour expliquait justement que les audiences pour les titres de presse tirant à peu d'exemplaires n'étaient pas mesurées pour des raisons économiques (de telles mesures coûtent cher et demandent des moyens que le média, s'il est

[481] *Ibid.*
[482] Questionnaire n°183 (septembre 1993).
[483] Nous n'avons pas trouvé trace des réponses cette première enquête lectorat, dont la seule trace est le bilan publié par L. Dalmas.
[484] Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 31 mai 2019.
[485] Intervention de Nicolas Cour (directeur général de l'ACPM), dans le cadre du séminaire « Presse magazine, source et objet d'histoire », 25 mars 2016.

petit, n'a pas forcément), et méthodologiques : il faut pour que ces études soient menées à bien un minimum d'exemplaires pour constituer des échantillons, pour trouver des lecteurs-types. En effet, la taille de l'échantillon nécessaire passe en 1981 de 12.000 à 15.000 individus[486]. En outre, de telles mesures ne sont pas forcément utiles, dans la mesure où elles sont en priorité exigées par les annonceurs, qui veulent pouvoir anticiper les retombées financières. Or ici, les annonceurs sont aussi captifs que le lectorat.

Ce qui compte ici, ce sont donc moins les données chiffrées que les indices des manières dont *art press* pense et construit discursivement son lectorat. En effet, la notion de « lectorat » est définie par le *Manuel de la presse magazine* comme « ensemble des lecteurs *susceptibles* de lire une publication[487] ». Cette distinction entre le lecteur quantifié et le lecteur appréhendé se retrouve chez Gérard Genette, qui fait correspondre le « public » au « destinataire » du titre de presse. Mais il souligne à juste titre que la notion de *public* est trop générale dans la mesure où le public n'équivaut pas à l'ensemble des lecteurs. Selon lui, le public d'un livre (nous choisissons d'élargir son point de vue au magazine spécialisé) est une « entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne le lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa 'réception' [488]». Partant, « ainsi défini, le public, on le voit, déborde largement, et souvent activement, la somme des lecteurs[489] ». L'appréhension du lectorat par la rédaction vaut davantage à un niveau symbolique. De ce point de vue, les rédacteurs avec qui nous nous sommes entretenus ont des points de vue similaires sur la question. C'est chez Catherine Millet que les lecteurs sont désignés de la manière la plus précise :

> « Nos abonnés sont nos amis. Écrivez-nous »[490].
>
> « Je pense toujours qu'ils sont complices. Ce sont des amis, ce sont des complices. Alors, peut-être parce que c'est le journal que j'ai créé, et que je m'adresse à ces lecteurs depuis, je ne sais pas, 47 ans aujourd'hui. Oui, je pense toujours qu'il y a une complicité avec le lecteur [491]».

Plus loin dans le même entretien, elle précise : « Il y a cette idée − vous savez il y a cette petite rubrique, 'le club abonné' qui propose des avantages à des abonnés. Pour moi tous les lecteurs d'*art press,* c'est un club[492] ». Pour beaucoup d'autres contributeurs, constater l'absence de données précises n'empêche pas de désigner le type de lecteurs auquel ils pensent s'adresser, le *public* à qui ils savent que le discours d'*art press* est destiné.

---

[486] Voir à ce sujet Françoise Dupont, « Les lecteurs de la presse : une audience difficile à mesurer », pp. 142-150 in *Le Temps des médias*, 2004/2, n°3.
[487] Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, coll. « I-com », 2018 – lexique, p. 307 (nous soulignons).
[488] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, paragraphe « Destinataire », p. 78.
[489] *Ibid.*, p. 79.
[490] Rubrique « Forum », n°109 (décembre 1986).
[491] Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 31 mai 2019.
[492] *Ibid.*

C'est très clair pour Catherine Francblin, qui assiste lorsqu'elle est rédactrice en chef à une expansion du lectorat :

> « En ce qui me concerne, je sais à quel public on s'adressait quand j'y étais, parce que aujourd'hui, j'entends parler d'*art press* et de cette époque par des gens qui ne lisent plus *art press*. Qui le lisait justement parce que *art press* leur apprenait énormément de choses. C'était des gens qui voulaient se cultiver, qui étaient déjà des gens qui lisaient beaucoup de catalogues, qui avaient avec *art press* une porte d'accès à des choses auxquels les autres journaux ne donnaient pas accès.
> On avait une sorte de pré carré dans le milieu de l'art, qui était bien reconnaissable, et qui était un art d'avant-garde, un art difficile, un art dont on ne parlait pas ailleurs, parlant d'artistes qui n'avait pas un écho auprès des autres médias et des musées. Ce milieu-là pour moi très important[493] ».

Christophe Kihm, qui arrive à la rédaction d'*art press* au début des années 2000, va dans le même sens que Catherine Francblin quant à une mutation de l'appréhension du lectorat dans les années 1980, plus claire qu'à l'orée des années 2000. Il constate ainsi n'avoir eu lorsqu'il occupait son poste que peu de données, sinon qu'il y avait un fort taux d'abonnés : « Ce qui est aussi une des particularités de cette publication. Un taux d'abonnés très fort. Et donc, beaucoup d'abonnés bien sûr qui étaient liés au milieu de l'art. Et le milieu de l'art encore je crois, quand j'y étais, a beaucoup changé [494]». Il arrive à la rédaction d'*art press* dans un contexte de multiplication des institutions, et d'expansion du marché, ce qui vient complexifier l'appréhension du public, puisque les artistes et les directeurs d'institutions n'en feraient plus nécessairement partie. En conséquence « Ce n'était plus la même chose. Et effectivement, alors, c'est beaucoup plus difficile à ce moment là de savoir à qui on s'adresse. Par contre, on n'a pas besoin de savoir à qui on s'adresse en général [495]». Pour une période plus récente encore, Léa Bismuth insiste sur cette incertitude croissante et sur un désintérêt de la part d'un lectorat spécialiste :

> « Pendant longtemps je pense que ça [*art press*] s'adressait au monde de l'art. Et aux gens aussi, mais, dans une espèce d'enthousiasme général, d'essayer de comprendre ce qu'était l'art. Ils n'avaient pas énormément de concurrents non plus. Après, aujourd'hui, je ne sais pas. Je pense que ça reste une référence, aussi parce que c'est dans tous les musées du monde parce que c'est en anglais. C'est très important symboliquement. C'est flou pour moi aussi cette question. En tout cas, je ne sais pas si aujourd'hui tous les artistes lisent *art press* comme ils le lisaient il y a 10 ou 20 ans. Il y a 30 ans ils lisaient *art press*, c'est sûr. Il y a 20 ans aussi. Après, je ne sais pas[496] ».

Et pour Jean-Marc Huitorel, peu importe l'absence de données précises :

> « Je n'ai pas de représentation sociologique du lectorat d'*art press*, sinon que ce sont des gens qui savent lire, et qui sont des amateurs d'art contemporain, comment dire, plutôt avertis je pense. Ça, je le ressens[497] ».

---

493 Entretien de l'auteure avec Catherine Francblin, le 10 octobre 2019.
494 Entretien de l'auteure avec Christophe Kihm, le 14 février 2020.
495 *Ibid.*
496 Entretien de l'auteure avec Léa Bismuth, 16 juillet 2019.
497 Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, 20 juillet 2019.

Malgré la diversité du champ lexical qu'ils mobilisent et des conceptions subjectives entraînées par la nature très parcellaire des données, les contributeurs semblent partager le même prédicat : *art press* s'adresse à un lectorat déjà initié aux rudiments de l'esthétique et de l'histoire de l'art contemporain, mais au profil de plus en plus diversifié au fil des années. En découlent, par-delà la variété des plumes, une écriture bien spécifique, un style et des stratégies d'adresse communes qui pris dans leur ensemble contribuent à l'instauration d'un contrat de lecture.

b. Le portrait dans les couvertures : mise en signe du contrat de lecture

Le *contrat de lecture* tel qu'élaboré par Éliseo Véron en 1985[498] avait pour ambition de déterminer et de spécifier les différents lectorats de magazines féminins. Si de très nombreux textes sont venus réinterpréter la théorie de Véron et la mettre à l'épreuve de nouveaux corpus[499], l'hypothèse reste déterminante : l'acte de communication implique un contrat entre locuteur et récepteur : la réception du message va dépendre de la situation de communication. Pour Éliseo Véron, la notion de *contrat* permet d'étudier le positionnement des médias vis-à-vis de leur concurrence et de leur public : « le contrat énonciatif est une dimension fondamentale du fonctionnement de n'importe quel média dans les communications de masse, et quel que soit le support signifiant (radio, télévision, écran cathodique)[500] ». Relisant E. Véron à l'aune de la diversité des acceptions contemporaine de ce concept, Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère observent que « La notion de contrat se comprend non comme une théorie globale de la communication mais comme l'une des composantes d'un programme qui vise à articuler analyse sémiotique (l'étude interne) et enquêtes de réception (études externe)[501] ». Ce que le contrat permet au sémioticien d'étudier, ce sont les propriétés du discours tel qu'il s'offre au lecteur, et de la même manière, de comprendre comment le producteur du discours imagine son lecteur, et construit son lecteur en fonction. C'est à cet examen que nous engage Frédéric Lambert, lorsqu'il parle plus spécifiquement de l'expérience des images : « Il nous faut comprendre comment l'auteur, artiste singulier ou collectif anonyme, imagine son spectateur. Il faut interroger les profits symboliques et réels de ceux qui exploitent les images [502]». Le contrat, qui est donc une promesse faite par la rédaction au lectorat, se met d'abord en place dans une autoqualification de la revue par elle-même, qui ainsi cherche à *s'exposer* à son lecteur, comme

[498] Éliseo Veron, « L'analyse du contrat de lecture », in *Les médias : expériences et recherches actuelles*, IREP, 1985.
[499] Voir à ce sujet : Pierre Gonzales « Production journalistique et contrat de lecture : autour d'un entretien avec Eliseo Veron » pp. 51-59 in *Quaderni*, n°29, printemps 1996 ; Jean-Maxence Granier « Du contrat de lecture au contrat de conversation », pp. 51-62 in *Communication & Langages*, n°169, vol. 3, 2011 ; Grégory Tesnier, « Réflexions sur l'utilisation du patrimoine symbolique identitaire dans l'analyse du contrat de lecture appliqué à la presse écrite », pp. 157-180 in *Studies in communication sciences*, 2010, vol. 1/10 ; Véronique Fillol, « Stratégies énonciatives et pratiques d'écritures journalistiques : le portrait dans *Libération* », pp. 433-444 in *Cahiers de narratologie,* 10.1/2001 « La voix narrative ».
[500] Éliséo Veron, « L'analyse du contrat de lecture », *op. cit*, p. 206.
[501] Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère, « La métaphore du contrat », pp. 133-140 in *Hermès*, 2004/1, n°38, p. 134.
[502] Frédéric Lambert (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman*, Paris, INA, 2011, p. 7.

nous le voyons ici. Différents dispositifs le permettent : c'est le cas notamment dans quelques illustrations de couverture, où les membres de la revue s'affichent directement (Catherine Millet n°72, Jacques Henric n°95), ou bien lorsque la revue est symbolisée, à l'occasion des numéros anniversaire : la revue est schématisée par une juxtaposition de rectangles blancs qui s'empilent jusqu'à former le signe l'infini (10 ans), ou par une superposition de la première et de la plus récente des couvertures (30 ans). Les éditoriaux de ces mêmes numéros sont l'occasion d'une autoqualification :

> « Ni par ce qu'il publie, ni par ce qu'il suscite, *art press* n'est cet objet lisse dont j'avais sans doute rêvé il y a vingt ans[503] » – Catherine Millet, 1992

> « Bien sûr, on peut dire d'*ar press* qu'elle est une revue qui traverse le temps, mais, parce que chaque lecteur-interlocuteur apporte avec lui l'usage qu'il en fait dans son propre environnement, on peut aussi dire qu'*art press* est un espace, le contraire d'un territoire, un espace ouvert[504] ». – Catherine Millet, 2002

> « À l'approche de son 40e anniversaire, *art press* continue de démontrer, chaque mois, sa singularité. Sa perméabilité d'esprit et son ouverture font sa force. Des critiques y ont fait leurs premiers pas, des créateurs y ont montré leurs travaux pour la première fois, aux côtés de ceux qui étaient déjà des maîtres. Au fil des années, la fidélité de la revue à été à la mesure de ses engagements[505] » – Anaël Pigeat, 2012

Les adresses en couvertures sont surtout effectuées visuellement, une interpellation par le regard qui correspond à l'axe « Y-Y[506] » que Véron analyse (pour l'énonciation dans les informations télévisées), et que l'on peut déplacer ici. Une telle adresse par le regard permet de capter l'attention du lecteur en étant « le pivot autour duquel s'organise les informations[507] ». Comme dans le journal télévisé, cet axe « Y-Y » met en place une complicité entre lecteur, revue et artiste, fondé sur un présupposé de réciprocité (envie de lire, envie d'être lu). Anne Beyaert-Geslin fait un constat similaire à l'aune des outils de la sémiotique visuelle : dès lors que le sujet du portrait *regarde* le spectateur, celui-ci est pris dans une énonciation spécifique : « Le regard humain s'offre ainsi comme un regard dirigé, nécessairement dédié, et désigne son interlocuteur. C'est donc un regard socialisé, comme en demande d'interaction et d'interlocution [508]». Pour Steve Taylor, la présence d'un visage familier, celui d'une célébrité (en l'occurrence, des artistes) en couverture de magazine et partant, la dissémination de celui-ci dans l'espace public permet de créer avec le lecteur une forme d'adhésion, un engagement émotionnel[509]. Si le portrait en

[503] Catherine Millet « L'histoire continue, ce n'est que le début », in *Art press spécial* « 20 ans », 1992.
[504] Éditorial « *Art press* par lui-même », in n°284, supplément spécial 30e anniversaire, 2002.
[505] Anaël Pigeat, « Un paysage nouveau », éditorial n°387, mars 2012 (40e anniversaire).
[506] Éliseo Veron, « Je le vois il est là il me parle », pp. 98-120 in *Communications*, n°38, 1993. L'axe Y-Y correspond pour lui à un regard direct, « les yeux dans les yeux ».
[507] *Ibid.*, p. 104.
[508] Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, coll. « culture et communication », 2017, p. 107.
[509] Voir à ce sujet Steve Taylor, *100 Years of Magazine Covers*, Londres, Black Dog Publishing, 2006 – et en particulier le chapitre 5 « The Magazine Cover and Design: Art Work or Advertisement ».

couverture de magazine est monnaie courante, c'est un procédé moins fréquent pour les couvertures de périodiques artistiques ; depuis le début de sa publication, *Artforum* n'a illustré que 70 de ses couvertures d'un portrait, (soit moins de 10% de l'ensemble des couvertures).

En revanche, le portrait concerne bien une très large proportion des couvertures d'*art press* : 157 couvertures présentent un portrait soit un tiers de l'ensemble (32,5%), que nous rassemblées (et disposées par ordre chronologique de parution : voir volume 2, annexe 56). Il s'agit d'un parti-pris éditorial assumé, qui est même systématique depuis la nouvelle formule de la revue — soit depuis septembre 2018. Ce dispositif est une initiative de Magdalena Recordon :

> « Ça faisait un moment que je me rendais compte que les couvertures qui marchaient le mieux, c'était toujours quand il s'agissait de portraits : que ce soit des portraits d'artistes, des portraits de sculptures, des portraits peints… c'était ça qui avait le plus de force visuelle : je me disais, pourquoi on ne ferait pas ça, à un moment donné? J'ai essayé de faire passer l'information, et puis un jour Catherine [Millet] m'a dit : on décide de faire ce dont vous parlez depuis un moment. J'ai dit : allons-y, et c'est assez étonnant parce que ça marche. Ça contribue à l'identité. C'est quand même une contrainte, parce qu'il faut tout de même avoir un portrait. On a réduit le choix iconographique aux portraits uniquement; donc quand il faut voir sur l'ensemble des images reçues, en lien avec les articles, et trouver ce portrait-là [510]».

Les différents usages du portrait dans la presse et ses implications ont été étudiés avec beaucoup de détail par Adeline Wrona, qui voit dans cette pratique médiatique un prédicat : le journal opère par ce format un travail de représentation, qui lui permet de (se) raconter autrement que par le récit. Le portrait en tant que forme médiatique dans la presse écrite « devient texte : non pas seulement assemblage de mots, mais système de signification associant des signes d'ordres diversifiés, qui se fixe sur une surface imprimée[511]».

L'usage du portrait par *art press* est multiple : il peut s'agir de reproductions de portraits « classiques » qui s'inscrivent dans une tradition picturale ; d'œuvres qui reprennent directement ces mêmes codes mais pour les déplacer : c'est le cas par exemple dans « Étude pour la femme et l'enfant » de Fernand Léger (n°127), « Forever Young, la diva » de Jean-Jacques Lebel (n°213) ; « Crying portrait of Claudia Schiffer as a Renaissance Madonna » de Francesco Vezzoli (n°382) ou encore « Portrait of Isabelle H[512] » (n°318) par Joel Peter Witkin. Il peut aussi s'agir de portrait comme pratique médiatique, qui consiste à présenter un artiste ou un écrivain dans l'exercice de son activité, dans la symbolisation de son statut et de son autorité. Le portrait est alors le plus souvent photographique, mais parfois aussi dessiné (Julia Kristeva n°5, André Masson n°6).

La position de l'artiste, sa légitimité sont assurées par de multiples signes qui viennent redoubler son statut de créateur : ainsi voit-on souvent le « travail créateur[513] » en action, pour des artistes comme Joseph Albers (n°3 première série), Frank Stella (n°7 première série), Arman (n°16 première

[510] Entretien de l'auteure avec Magdalena Recordon, 17 septembre 2019.
[511] Adeline Wrona, *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook,* Paris, Hermann, 2012, p. 19.
[512] Il s'agit d'un portrait de l'actrice et comédienne Isabelle Huppert.
[513] Nous empruntons ce terme à Pierre-Michel Menger tel qu'il le conceptualise dans son ouvrage *Le Travail Créateur : s'accomplir dans l'incertain,* Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.

série), Roberto Matta (n°18 première série), William De Kooning (n°11), Jean-Luc Godard, Margueritte Duras, Pier P. Pasolini et Wim Wenders derrière leur caméra (n°43), Pablo Picasso filmé par Henri-Georges Clouzot (n°51), Henri Matisse (n°87), etc. Pour l'écrivain, c'est davantage le manuscrit, le livre, qui vient jouer cette fonction : c'est Philippe Sollers devant la couverture de son livre *Paradis* (n°44), ou de *Femmes* (n°66) ; c'est Jack Lang dans son salon ministériel (n°72), Philippe Sollers à nouveau, cigarette à la main, (n°89), etc. Les musiciens sont également représentés (Laurie Anderson [n°64], Aphex Twin [n°260], Pierre Boulez [n°302], Marilyn Manson [n°325]. Ce sont souvent les mêmes gestes, et les mêmes accessoires qui viennent codifier cette représentation du travail artistique (pinceau, caméra) ou littéraires (bibliothèque, pages volantes), construisant ainsi, portrait après portrait, une iconographie, comme l'iconographie des portraits photographiques Harcourt analysés par Roland Barthes, « sublime la matérialité de l'acteur (ici, de l'artiste) et continue une 'scène' nécessairement triviale, puisqu'elle fonctionne par une 'ville' inerte et par conséquent idéale [514] ».

On trouve également des autoportraits (de Pablo Picasso n°50, de Giorgio de Chirico n°66, de Claes Oldenburg n°329, de Cindy Sherman n°165, 229 et 323). Ce sont aussi des portraits d'artistes produits par d'autres artistes (C'est par exemple Claude Monet photographié par Nadar n°34, Marylin Monroe par Richard Avedon n°372, Jean-Michel Basquiat par Andy Warhol n°371, etc.), ou – cas le plus fréquent, des portraits à vocation de communication, fournie à *art press* par le biais des galeries et/ou des maisons d'édition qui *représentent* les artistes en question.

Ces différents portraits produits dans des contextes artistiques ou journalistiques dépendent d'une même logique, d'une même standardisation. L'un des points communs à l'ensemble de ces représentations est en effet un même principe déterminant : celui de la *reconnaissance*. Adeline Wrona constate en effet que « Les migrations des visages représentés opèrent dans le sens d'une standardisation de la représentation. Bien avant l'invention de la 'reproductibilité technique' […] les portraits se socialisent en s'homogénéisant[515] ». Si le support varie, l'intention et le format du portrait restent en revanche très stables. A. Wrona analyse la pratique du portrait médiatique, tel qu'elle se cristallise au XIXe siècle, comme une pratique *contemporaine*, qui correspond à l'expansion de la presse et l'accès de l'image à la « reproductibilité technique » : « Devenant portrait d'un contemporain réalisé pour des contemporains, le genre se dote alors d'une vertu informative qui lui restera associée dans ses usages journalistiques[516] ». Le portrait tel qu'il apparaît dans la presse est alors pris dans une dialectique entre représentation et relation : il permet à la fois de mettre en valeur l'artiste dans son activité, de présenter son style, ses nouvelles pièces, etc., et par là-même, c'est la revue qui se valorise, en constituant, artiste après artiste, de portrait en portrait, sa propre « galerie ». Dans les portraits en couverture d'*art press*, outre la symbolisation du travail créateur, il est également très fréquent que le cadrage oriente le regard de l'artiste directement vers le lecteur. À observer le décalage entre l'œuvre

514 Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt » pp. 23-26 in *Mythologies*, *op. cit.,* p. 25.
515 Adeline Wrona, *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*, *op. cit.*, p. 35.
516 *Ibid.*, p. 23.

originale et le détail proposé en couverture, il apparaît clairement qu'une opération de recentrement sur le visage a lieu ; cette méthode de recadrage fréquente consiste à valoriser le visage et à privilégier une interaction directe avec le lecteur. Ce principe de mise en page vient renforcer l'opération esthétique qui préside au portrait, que souligne A. Wrona : « Pour qu'il y ait portrait, il faut qu'il y ait relation, d'individu à individu, du peintre à son modèle, et aussi du peintre au commanditaire éventuel du portrait[517] ». Anne Beyaert-Geslin fait la même hypothèse ; la particularité du portrait, vis-à-vis d'autres genres picturaux, se construit dans l'interaction avec le spectateur, l'échange des regards. En séparant le visage du monde, le portrait le définit comme un objet d'interaction : « La construction de la présence et du portrait s'effectuerait par écartement du monde [518]».

Ce qui rend le portrait effectif, c'est sa capacité à la fois à *représenter* l'artiste, à porter le « *ça a été »* barthésien, mais aussi à mettre en place, à *tracer* une relation, pour *rendre présent* par la représentation. Dans le cas d'*art press*, le portrait de l'artiste en couverture correspond à ce que Adeline Wrona nomme une « *mimesis de l'individu* ». Le portrait médiatique repose sur la parution dans un média périodique et constitue un genre bien particulier qui peut prendre corps dans différents types de rubriques (couverture, entretien, mais aussi des dossiers spéciaux, etc.). Si *art press* reste un cas particulier eu égard aux corpus analysés par A. Wrona[519], on y retrouve toutefois à l'œuvre les mêmes intentions, c'est-à-dire « La mise en signification non seulement des existences racontées, mais aussi de l'espace public tel qu'il se reforme au fil des apparitions ou des disparitions de contemporains désignés comme illusions[520] ». En fragmentant l'œuvre, et en centrant le regard pour amplifier cet effet d'adresse, le lecteur est alors directement appelé, invité à participer.

Penser les jeux de regard et d'adresses en couverture d'*art press* nous permet d'élargir la problématique qui était la nôtre dans cette partie : celle de la *présentation de soi*, au sens où l'entend Ruth Amossy. Dans la mesure où « la construction d'une image de soi est toujours tributaire d'un imaginaire social[521] », on peut envisager le graphisme et la mise en page comme une mise en avant de soi dans cette co-construction, dans cette détermination de soi par l'imaginaire social, et la contribution à celui-ci qu'*art press* apporte. Un *ethos* est ainsi nécessairement indexé à des images préexistantes, sans quoi il ne saurait prendre sens. Dans cette conformité de la présentation de soi à un modèle culturel préexistant, on se retrouve entre soi au sein d'un même champ au sein duquel *art press* se reconnaît comme revue d'art contemporain : cette distinction peut « être l'affirmation d'un élitisme et l'arme d'un

517 *Ibid.*, p. 26.
518 Anne Beyaert-Geslin, « L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait », pp. 101-11 in Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero et Audrey Moutat (dirs.), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, p. 108.
519 Celle-ci insiste en effet particulièrement sur la presse quotidienne à large tirage, notamment *Le Monde* et *Libération*.
520 Adeline Wrona, *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*, *op. cit*, p. 256.
521 Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF coll. « L'interrogation philosophique », 2000, p. 44.

pouvoir[522] ». En ce sens, le contrat est l'un, parmi d'autres, des dispositifs d'énonciation dont *art press* se saisit pour raconter l'art contemporain en même temps que son rapport au temps présent, à la vie sociale, aux tensions qui animent la *polis*.

Conclusion du chapitre 6

Art press présente donc un ensemble d'avant-gardes françaises et américaines. Le périodique affichait dans ses premières années des goûts clairement identifiables pour la peinture abstraite, les mouvements artistiques hermétiques associés au développement de la linguistique et de la psychanalyse. De telles orientations représentaient, dans le contexte éditorial des années 1970 et 1980 une ouverture vers l'étranger salvatrice. De tels choix correspondent autant à des goûts personnels qu'à une volonté de revendiquer une certaine caution intellectuelle, une forme d'exigence qui viendrait distinguer *art press* d'autres périodiques.

Pourtant, cette présence des avant-gardes en couverture (où cependant l'art minimal, abstrait ou conceptuel figure peu, et moins que dans les articles), si elle est très prononcée dans les années 1970, s'atténue progressivement, accompagnant une diversification de la création artistique. En outre, force est de constater que l'art minimal, abstrait ou conceptuel, s'il est très présent dans les articles, est en revanche peu présent en couverture, car peu identifiable par un lecteur non-connaisseur de ces mouvements. Une telle diversification s'explique à l'échelle nationale (augmentation du nombre d'institutions, d'écoles d'art) et internationale (par un phénomène exponentiel de mondialisation). Les couvertures accompagnent donc l'évolution générale de l'art contemporain : progressivement, les mouvements sont de moins en moins identifiables et laissent place à des tendances. En outre, le discours qu'*art press* construit sur le contemporain est profondément orienté par une ambition de l'*archiver*. En découlent plusieurs procédés de jeu avec la littéralité du « contemporain », comme le choix d'œuvres qui correspondent à une actualité artistique mais renvoient à des œuvres qui ne sont pas nécessairement récentes.

Toutefois, ce discours sur l'art contemporain est en grande partie dépendant d'une structure économique et institutionnelle : *art press* ne peut parler que ce de qui est montré, exposé. Le choix des illustrations en couverture révèle donc une tension entre la conception esthétique du contemporain par les contributeurs, et la pression économique qui explique pour une part la faible représentation en couverture (comme dans l'ensemble des institutions muséales) des artistes femmes et/ou non-occidentaux (car peu de grandes expositions, jusque dans les plus récentes années, leur étaient dédiées). Aux contraintes formelles (calendrier des expositions, stratégies de vente des numéros) s'ajoute une réalité croissante de l'art contemporain lui-même, également pris dans cette pression grandissante de la spéculation financière. Si les couvertures d'*art press* mettent bien en évidence que l'art contemporain est produit collectivement (par les artistes, les collectionneurs, et les institutions muséales), et si l'art

[522] *Ibid.*, p. 45.

contemporain est bien construit par *art press* comme un discours institutionnel en des termes qui lui sont propres, notre bilan mériterait cependant d'être nuancé. Il faudrait en effet pouvoir davantage prendre la mesure des contraintes économiques qui pèsent à la fois sur la production artistique et sur la presse qui cherche à en rendre compte.

Partant, il nous faut ici relativiser notre ambition de comprendre comment *art press* « performe » le contemporain. Les couvertures ne sauraient tout dire de l'identité du magazine ; les choix mis en avant reflètent certes des décisions fortes, mais ne doivent pas occulter les pages intérieures, bien plus riches et diversifiées. De même, nous n'avons pu tout dire de ces couvertures, des artistes qui y sont valorisés : nous n'avons rien dit de Gerhard Richter, de François Morellet, d'Anish Kapoor, de Camille Henrot, ni de beaucoup d'autres. La liste de ce dont nous n'avons pas parlé est si longue qu'elle vient nécessairement remettre en perspective la partialité qui a guidé notre approche d'un discours sur l'art contemporain déjà partial et sélectif. Pour tenter d'aller plus loin dans un tel exercice, nous aurions pu recenser systématiquement la correspondance entre le choix de la couverture et la tenue d'une exposition, ainsi que comparer chaque couverture avec celle des autres mensuels d'art contemporain français du moment, pour vérifier ou infirmer l'hypothèse de travail d'une véritable expression de la ligne éditoriale à travers les choix iconographiques des couvertures.

Reste enfin à interroger les manières dont le discours d'*art press* sur le contemporain est orienté, constitué à partir d'une conviction des rédacteurs : celle que l'art ne saurait être compris qu'à partir de ses liens, de ses frictions avec l'actualité sociale et politique. C'est pourquoi, comme une réponse à cette analyse des couvertures qui ne nous renseigne que partiellement, il nous faut poursuivre cette étude à l'appui d'un autre corpus, où les opinions subjectives des critiques d'art apparaissent avec davantage de clarté.

PARTIE 3 — *ART PRESS*, UNE REVUE DANS LES ARÈNES PUBLIQUES : ENGAGER LA CRITIQUE D'ART VERS LE DÉBAT DE SOCIÉTÉ

« Tout ce qui dérange les gens, qui trouble leur complaisance, est politique[523] ».

[523] Bruce Nauman, « Paroles d'artiste » in *art press* n°184, octobre 1993, p. 23.

Sommaire de la partie 3

Introduction — Le rôle d'une revue d'art dans les disputes autour de l'art contemporain 354
A. La « Querelle de l'art contemporain » : une montée en généralité des rejets de l'art 357
B. Le rôle d'une revue d'art dans la médiatisation d'un problème public 366
C. L'art contemporain et ses rejets comme objet d'étude : constitution du corpus et hypothèses de recherche 369

Chapitre 7 — L'art contemporain et ses rejets comme problème public dans les éditoriaux d'art press 376
A. Quelles méthodes pour analyser l'éditorial ? 376
B. Des mots pour dire le contemporain : un lexique chronophile 382
C. L'engagement comme mode de cadrage du problème public 384
D. Du politique à l'esthétique, et vice-versa. Différentes stratégies de mises à l'agenda 391
E. *Art press* dans les arènes médiatiques : jeux d'opposition et de coopération 395

Chapitre 8 — Art press contre la censure : itinéraire accidenté d'une lutte pour la liberté de création 400
A. La censure : penser les différents visages d'une interdiction 400
B. La grammaire de la dénonciation mise en application 417
C. Des « jeux de langage » au service de l'efficience de la dénonciation 425
D. *«* L'affaire Finlay » : quand la lutte contre l'antisémitisme prime sur la défense de la liberté d'expression 433

Chapitre 9 — Le courrier des lecteurs : affects, valeurs et arguments mobilisés dans les débats profanes et professionnels autour de l'art contemporain 458
A. Le courrier des lecteurs dans une revue d'art, un corpus de petite envergure mais riche en enseignements 458
B. L'art contemporain comme problème public : un débat auquel des individus de différents statuts cherchent à participer 472
C. « Entre vous et nous » : la rubrique « Forum » met l'art contemporain sur la place publique 485

Introduction — Le rôle d'une revue d'art dans les disputes autour de l'art contemporain

Nous avons analysé dans les deux parties précédentes comment *art press* avait évolué et comment la revue, en sélectionnant une certaine partie de l'art contemporain, faisait de l'éditorialisation un processus d'archivation. Ce qui nous intéresse désormais, ce sont les manières dont ce processus d'archivation peut être mis au service d'une dynamique de polémique ou de controverse. Il nous faut ici insister sur la distinction entre les deux termes. La polémique comme la controverse désignent toutes deux une modalité de débat dans l'espace public, mais les positionnements des acteurs et les stratégies d'argumentation y diffèrent radicalement. Patrick Charaudeau insiste sur cette différence :

> « La polémique n'est pas une proposition d'argumentation sur ce qui fait le bien fondé d'une position. Elle annonce la position d'affirmation de sa propre opinion dans le même mouvement qu'elle disqualifie l'opinion de l'autre (la polémique disqualifie moins son idée que son positionnement)[524] ».

En d'autres termes, la polémique engage des avis plus tranchés, moins nuancés, et surtout une argumentation moins structurée dans les échanges entre ceux qui y prennent part. En outre, la polémique concerne moins d'acteurs, a lieu entre un petit nombre d'opposants, là où la controverse entend davantage nourrir le débat public. La polémique ayant pour principal vertu d'amener le citoyen à se poser des questions, il ne convient pas de hiérarchiser entre controverse et polémique, de valoriser la première au détriment de la seconde : « Il ne s'agit pas de négliger la polémique, car on ne peut que constater que c'est elle qui donne de la visibilité au débat public[525]». Pour autant, le débat dans la polémique est clivé, les partisans comme les opposants étant contraints, dans cette dualité, d'accentuer leurs positions ; le débat dans la polémique ne peut donc être que limité.

C'est ainsi davantage à de la polémique que l'on a affaire dans *art press*. En effet, nous le verrons, beaucoup des débats qui se créent dans les éditoriaux fonctionnent autour d'une logique de *dénonciation*. Or, comme le montre Patrick Charaudeau, la polémique, contrairement à la controverse, est toujours orientée vers une accusation, si bien que le débat conduit les deux « camps », les opposants comme les partisans à prendre parti d'une façon radicale. Il s'agit d'autant plus de polémique que les deux rubriques qui nous intéresseront ici, les éditoriaux et les courriers, se répondent mutuellement et construisent du débat au fil des numéros.

---

[524] Patrick Charaudeau, *Le débat public. Entre controverse et polémique. Enjeu de vérité, enjeu de pouvoir*, Limoges, Lambert Lucas, 2017, p. 82.
[525] *Ibid.*, p. 90.

Or, Dominique Maingueneau définit précisément la polémique comme une « séquence d'unités textuelles qui se répondent en se soumettant plus ou moins à des normes d'échanges différés[526] ». Nous tenterons de voir que ces polémiques dans les pages d'*art press* sont nombreuses, leur quantité et leur variété permettant à la revue de se construire un *ethos* de la dispute, polarisant les arguments, favorisant le débat et la discussion entre des acteurs aux avis opposés.

On pourrait nous rétorquer, à l'appui des démonstrations des deux parties précédentes, qu'*art press* est avant tout un média élitiste, où dialoguent essentiellement une poignée d'acteurs avertis, au sein d'un microcosme sinon privilégié, du moins fort d'un important capital symbolique. Pourtant, s'arrêter à une telle vision serait négliger combien *art press*, comme tout autre média, peut s'emparer de questions brûlantes, créer et participer au débat sur la place publique. Bien qu'étant une revue d'art et de littérature, sa place n'est pas, ou en tout cas pas seulement, dans une tour d'ivoire. Elle cherche aussi à créer du débat quant à la place de l'art dans l'espace muséal et dans l'espace social, et démontre à quel point l'art contemporain cristallise la position de la culture vis-à-vis du politique dans nos sociétés.

Lorsque la revue se positionne contre des acteurs du monde de l'art, elle leur donne ainsi souvent la parole, comme ce fut le cas pour Jean Clair[527] (voir à ce sujet le chapitre 1 – première partie). La revue devient régulièrement un espace de discussion par publications interposées. De telles disputes peuvent également concerner les contributeurs entre eux : les pages d'*art press* ont ainsi été la trace de vifs désaccords entre les membres de la rédaction et certains de leurs contributeurs, notamment avec Guy Scarpetta, ou, plus violemment, avec Philippe Muray. Catherine Millet et Jacques Henric reviennent respectivement sur les détails de leur rupture avec ce dernier, expliquant que Philippe Muray était devenu hostile à des publications comme *Tel Quel*, préférant écrire pour *Le Figaro*. Après la publication du numéro *L'extrême droite attaque l'art contemporain*, il écrit une lettre incendiaire à Catherine Millet et Jacques Henric, que ceux-ci publieront. P. Muray y traite J. Henric et C. Millet de *«* grenouilles de bénitier qui coassent des leçons de vertu » et les accusent de mener une « misérable campagne de dénonciation [528]».

Quant à la dispute entre Guy Scarpetta et Jacques Henric, elle démarra à la suite de la publication du numéro hors-série « *Art press* 20 ans, l'histoire continue » en décembre 1992. G. Scarpetta envoya alors à la rédaction une lettre émettant certaines critiques et réserves quant aux contenus sur ce numéro. Les reproches de G. Scarpetta portaient essentiellement sur des enjeux esthétiques touchant à l'écriture du roman. Jacques Henric détaille leurs échanges et les motivations de cette querelle dans son article « Controverse à propos du hors-série d'*art*

[526] Dominique Maingueneau, « Les deux ordres de contraintes de la polémique » pp. 153-165 in Magid Ali Bouacha & Frédéric Cossuta, *La polémique en philosophie. La polémicité philosophique et ses mises en discours*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », p. 159.

[527] Voir à ce sujet les échanges réguliers entre Jean Clair et la rédaction d'*art press*, dont on trouve la trace dans les numéro n°18 (mai 1978), 43 (décembre 1980), 203 (juin 1995) et 209 (janvier 1996). Cf. infra, partie 1 chapitre 1.

[528] Voir à ce sujet Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, 2007 (pp. 218 à 234) ; Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins de l'art », 2011, p. 118.

press [529]». Guy Scarpetta lui répond dans le texte suivant, titrant son article, « réponse au poète en prose », se défendant des attaques de Jacques Henric et l'attaquant en retour :

> « J'imagine que la plupart des lecteurs d'*art press* auront été surpris du texte publié par Jacques Henric dans le dernier numéro de la revue, et où celui-ci, sous le prétexte de traiter des 'problèmes de fond', ne fait guère que se livrer à un long règlement de compte, dont je suis la cible désignée. […] Pour ma part, je tiens simplement à dire ceci : cela fait vingt ans que je collabore à *art press*, et jamais les désaccords ou les divergences ponctuelles que j'ai pu avoir, ça et là, avec les uns ou les autres n'avaient entamé le climat d'amitié et d'estime réciproque qui, jusqu'alors, régnait au sein de la rédaction ; Henric, lui, choisit de rompre ce minimum de confiance hors duquel aucun travail collectif n'est possible [530]».

Dans notre entretien avec elle, Catherine Millet insistait toutefois sur la dimension relative que prenaient ces disputes : si les désaccords pouvaient être profonds, il ne s'agissait pas pour autant d'excommunications brutales, comme celles qui caractérisaient les membres de revues comme *Tel Quel*. Elle temporise ainsi la dispute avec G. Scarpetta :

> « On s'est engueulé avec certains auteurs, qu'aujourd'hui on ne voit plus tellement. Mais il est arrivé qu'on les republie quand même. Guy Scarpetta par exemple. Notre rupture avec Guy Scarpetta s'est faite sur des bases esthétiques, et ça a été très dur. On a eu des discussions vraiment très dures. Et puis le temps a passé, et un jour on a eu besoin lui demander quelque chose. À ce moment là, il a accepté. Après notre « rupture » avec lui – on a dû publier peut-être deux, trois articles de lui. Et si demain l'occasion devait se présenter, et qu'il acceptait, on le ferait. Donc en fait, on n'a pas fonctionné comme les Surréalistes vous voyez ? [531] ».

Ces jeux de dialogues, de disputes et de débats dans les pages du périodique témoignent d'une volonté pour la rédaction d'ancrer son discours dans l'espace public. Après les logiques du champ élargi (partie 1 et 2), c'est désormais une logique de l'arène que nous allons étudier. L'arène publique telle que l'entend Daniel Céfaï est le lieu métaphorique où le problème public peut émerger et se développer, dans ses dimensions à la fois politique et pathétique (Daniel Céfaï insiste sur le rôle des émotions dans le développement des problèmes publics). Différente des modèles du champ, du marché ou de l'agora, l'arène publique subsume ces trois modèles pour se définir ainsi : « Une arène publique est une arène sociale dont les acteurs visent des biens publics, se réfèrent à l'intérêt public, définissent leurs problèmes comme publics et sentent, agissent et parlent en conséquence [532]».

Les problèmes publics sont alors pris en charge à travers leur circulation entre différentes « juridictions » et vont évoluer selon des processus de diffusion, d'amplification, de médiatisation : « L'arène publique est lieu d'exercice de rites et de mythes d'institution par lesquels sont exprimés, sublimés, formulés et recouverts un certain nombre de conflits [533]».

---

[529] Jacques Henric, « Controverse à propos du hors-série d'*art press* », n°176 (janvier 1993).
[530] Guy Scarpetta, « Réponse au poète en prose », n°177 (février 1993).
[531] Entretien de l'auteure avec Catherine Millet, 20 mai 2019.
[532] Daniel Céfaï, « Publics, problèmes publics, arènes publiques… que nous apprend le pragmatisme ? », pp. 25-64 in *Questions de communication* n°30, 2016, p. 38.
[533] *Ibid.* p. 50.

L'arène publique se déployant à l'intersection de mondes sociaux, d'environnements institutionnels variés, elle correspond à une métaphore de la constellation, où différentes « scènes », où différents acteurs et différentes stratégies de publicisations vont entrer en corrélation ou en conflit. Parmi ces « scènes » figurent ce que D. Céfaï désigne comme « la tribune journalistique ». Ce sont les structures des dynamiques de communication qui sont en jeu. La question est alors de savoir qui se positionne au sein de ces arènes, comment, et au moyen de quoi : quels arguments sont exploités pour défendre l'art contemporain ? Comment la matérialité du magazine est-elle mobilisée pour appuyer cette argumentation ? Nous verrons que dans le cas d'*art press*, il s'agit de jeux de dialogues entre la revue et son lectorat, par les rubriques que constituent « l'éditorial » et le « courrier » des lecteurs.

A. La « Querelle de l'art contemporain » : une montée en généralité des rejets de l'art

1. Principaux éléments de la « Querelle de l'art contemporain »

Nous évoquions, dans la première partie, ce qui s'est construit comme la « Querelle de l'art contemporain ». À mesure que les rejets de l'art contemporain se sont multipliés, durcis, et ont été diffusés par des figures intellectuelles reconnues, une riposte s'est organisée, constituant cette « querelle », dont les clivages et les prises de position se comparent, toutes proportions gardées, à ce que fut au XVIe siècle la querelle dite « des Anciens et des Modernes ». Car ce sont bien deux visions du monde, deux conceptions de la place de la culture dans la société qui s'affrontent. Rappelons-en les principaux jalons[534].

En 1991, la revue *Esprit* sort un numéro titré « L'art d'aujourd'hui », posant en introduction la question : « Y a-t-il encore des critères d'appréciation esthétique ?[535] ». Un nouveau numéro suit en février titré « la crise de l'art contemporain [536]», puis encore en octobre 1992, « L'art contemporain contre l'art moderne [537]». Dans chacun de ces numéros, Jean-Philippe Domecq intervient. En octobre 1992, un hors-série de *Télérama* accompagnant la FIAC est titré « Le grand bazar » (avec des articles de Jean Clair, de Jean-Philippe Domecq ainsi que d'Olivier Céna), puis en mai 1992 vient *L'Événement du jeudi*, avec un dossier titré « Les

[534] Nous devons pour grande partie le détail des publications qui suit aux bilans qui en ont été dressées dans trois publications : le premier chapitre d'Yves Michaux dans *La crise de l'art contemporain* ; une très longue note de bas de page chez Marc Jimenez, et l'ouvrage de Patrick Barrer (dir.), *(Tout) L'art contemporain est-il nul ?*, Éditions Fabre, 2004 – qui reproduit la plupart des coupures de presse liées à ces débats, en proposant une mise en perspective critique (elle même orientée *contre* l'art contemporain).
[535] *Esprit* n°173, été 1991.
[536] *Esprit* °179, février 1992.
[537] *Esprit* n°185, octobre 1992.

impostures [538]». Au même moment, *Beaux-arts magazine* et *Galerie magazine* consacrent des éditoriaux à cette querelle naissante. De son côté, Alfred Pacquement, alors directeur de la Galerie nationale du jeu de Paume, répond à *Esprit* dans *La revue des deux mondes*, qui publie en novembre 1992 le dossier « L'art contemporain, pour qui ? » par l'organisation d'une série de conférences[539] qui donne ensuite lieu à la publication du volume *L'art contemporain en question*[540], avec des textes notamment de Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Raymonde Moulin et Rainer Rochlitz. *Art press* se fait l'écho de ces différents événements dans plusieurs éditoriaux cette même année[541], mettant l'accent sur la dénonciation de ce qu'ils désignent comme « un retour à l'ordre [542] » de la part des contempteurs de l'art contemporain. Leurs attaques concernent principalement la revue *Krisis*, dirigée par l'un des chefs de file de la Nouvelle Droite, Alain de Benoist.

Après quelques années d'accalmie, les publications mues par des rejets de l'art reprennent en 1996, et le ton se durcit davantage. C'est en effet à cette date que paraît le numéro « Art / non art » de la revue *Krisis*[543], qui comprend notamment des articles d'Alain de Benoist, de Kostas Mavrakis[544] (dont la vision est presque apocalyptique), ainsi que de Jean-Joseph Goux, l'article de Jean Baudrillard, « Illusion, désillusion esthétiques », est particulièrement cinglant. Il ouvre son propos sur un constat décliniste :

> « On a l'impression qu'une / la partie de l'art actuel concourt à un travail de dissuasion, à un travail de deuil de l'image et de l'imaginaire, à un travail de deuil esthétique, la plupart du temps raté, ce qui entraîne une mélancolie générale de la sphère artistique, dont il semble qu'elle se survive dans le recyclage de son histoire et de ses vestiges (mais ni l'art ni l'esthétique ne sont les seuls voués à ce destin mélancolique de vivre non pas au-dessus de ses moyens, mais au-delà de ses propres fins)[545]».

Ce terme de mélancolie est également très présent dans le discours de Jean Clair[546] et témoigne d'une tendance globale chez ces penseurs à rejeter l'art contemporain au nom d'une gloire artistique qui serait perdue. Les recoupements de ces argumentations ont été méthodiquement analysés à plusieurs reprises, notamment par Yves Michaud et N. Heinich.

---

538 *L'Événement du jeudi*, 18-24 juin 1992, dossier « Les grandes impostures ».
539 Cycle de plusieurs conférences entre septembre 1992 et mars 1993.
540 Galerie Nationale du Jeu de Paume, *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994.
541 Jean-Yves Jouannais, « Vers un nouveau retour à l'ordre », n°170 (juin 1992) ; Jacques Henric, « Les salauds », n°171 (été 1992) ; Catherine Millet, « Valeurs », éditorial n°172 (septembre 1992).
542 Jean-Yves Jouannais, « Vers un nouveau retour à l'ordre », *op. cit* ; Jacques Henric, « Réacs ? Nouveaux », éditorial n°286 (janvier 2003).
543 *Krisis, «* Art / Non-art ? », n°19, novembre 1996.
544 Kostas Mavrakis, « Penser le modernisme », pp. 2-33 in *Ibid.*
545 Jean Baudrillard, « Illusion, désillusion esthétiques », pp. 47-68 in *Krisis,* « Art / Non-art ? », n°19, novembre 1996*,* p. 47.
546 Notons que celui-ci sera notamment le commissaire de l'exposition « Mélancolies, génie et folie en Occident » au Grand Palais (2006).

La liste d'arguments proposée par Y. Michaud est la suivante :

> « L'art contemporain est ennuyeux ; il ne donne pas d'émotion esthétique ; il est l'effet de trucages intellectuels dissimulant son vide et sa nullité ; il est sans contenu ; il ne ressemble à rien ; aucun critère esthétique ne s'applique à ce n'importe quoi (tout le monde) ; il ne demande aucun talent artistique ; il est un art épuisé par l'histoire ; il est produit par l'excès d'historicisation ; il n'est plus un art critique ; il est une pure création du marché ; il est l'effet d'un complot du monde de l'art et de ses réseaux, internationaux ou mondains ; c'est un art officiel ; il n'existe que sous la protection du musée ; il est coupé du public qui n'y comprend rien[547] ».

Quant à Nathalie Heinich, elle analyse différents régimes de valeur investis par les rejets de l'art contemporain :

> « Économique, civique, éthique, juridique, fonctionnel, domestique, purificatoire, réputationnel, herméneutique, esthésique, esthétique : tels sont les différents registres de valeurs investis, avec une inégale fréquence, par les rejets de l'art contemporain [548] ».

Ce répertoire de valeurs invoquées dans les rejets de l'art contemporain, ainsi que leur cohérence si on les envisage ensemble permet, selon Heinich, de comprendre le caractère souvent irréductible de tels désaccords. En effet, dans ces disputes, les arguments des uns (comme « c'est moche », « ça n'a pas de sens ») sont incompréhensibles aux yeux des autres, et vice versa. Nathalie Heinich insiste ainsi sur le profond décalage qui persiste entre les référents mobilisés par les profanes ou par les experts.

Ces deux études soulignent que ces argumentations se construisent autour de plusieurs lignes : la dénonciation d'une *supercherie* qui consisterait à présenter comme art ce qui n'en relève pas ; la critique d'une institution et d'une économie hermétiques, au fonctionnement incompréhensible ; et la ridiculisation d'œuvres à la fois facilement productibles (et donc reproductibles par n'importe qui), et incompréhensibles sans la présence d'un péritexte — œuvres qui viendraient remettre abusivement en cause l'acception traditionnelle d'un jugement esthétique qui serait fondé sur la beauté de l'œuvre et le savoir-faire de l'artiste. À cela s'ajoute la dénonciation d'une disparition des critères esthétiques traditionnels (disparition de la beauté, et donc disqualification du jugement esthétique kantien).

Marc Jimenez, dans son ouvrage précisément intitulé *La Querelle de l'art contemporain*[549], analyse le caractère déstabilisant de cette crise. Historiquement, elle n'apparaît que tardivement à la suite de bouleversements, nombreux et successifs, qui caractérisent l'histoire de l'art et de la culture depuis la fin du XIXe siècle. Cette querelle pour M. Jimenez est symptomatique de l'après-postmodernisme, de l'indétermination intellectuelle qui le caractérise, et d'un rapport à l'Histoire désormais désorienté : « La Querelle de l'art contemporain révèle les insuffisances et les limites d'un système culturel largement fondé sur la gestion institutionnelle et économique

[547] Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1999], Paris, PUF, 1999, p. 16.
[548] Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas* [1997] Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2009.
[549] Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 2005.

de la création artistique[550] ». Cette crise est d'autant plus étonnante que sa mise en place dans l'espace public n'a été en mesure d'inclure ni les artistes — « les controverses sur l'art contemporain ont lieu en l'absence des artistes, parfois directement concernés[551] » — ni le public qui « déserte aussi bien les lieux d'exposition que le théâtre restreint des controverses et des polémiques [552]». Ce qui permet à la querelle de se déployer, c'est que les détracteurs de l'art contemporain ne se basent pas sur des critères proprement esthétiques, mais plutôt sur une forme d'esprit du temps, ce qui rend la réponse de la part des spécialistes bien plus complexe : « Ce climat d'opprobre qui pèse sur l'art contemporain déstabilise considérablement ses défenseurs et stérilise assez rapidement le débat artistique[553] ». Le phénomène est d'autant plus problématique que « Les diatribes partisanes, à caractère politique et idéologique, ne tardent donc pas à supplanter les considérations esthétiques, au détriment d'une analyse circonstanciée de la création contemporaine[554] ». Néanmoins, même si elles sont plus disparates, des réponses et des ripostes se mettent en place.

Les échanges successifs entre détracteurs et contempteurs se font par des événements scientifiques[555], des ouvrages critiques (mentionnons *La Haine de l'art*[556] de Philippe Dagen où l'auteur insiste sur l'ancrage idéologique et politique des rejets, *Le lieu commun de la crise de l'art contemporain*[557] de Martine Ducros, et les ouvrages déjà cités de M. Jimenez et Y. Michaud), des articles dans la presse quotidienne nationale (*Le Figaro*[558], *Le Monde*[559], *Libération*[560]), hebdomadaire (*L'événement du jeudi*[561]), et régionale (*Sud Ouest*[562], *Le Progrès*[563]) ainsi que dans des

[550] *Ibid.*, p. 36.
[551] *Ibid.*, 14.
[552] *Ibid.*, p. 24.
[553] *Ibid.*, p. 157.
[554] *Ibid.*, p. 159.
[555] Mentionnons d'abord en 1993 la parution des actes d'un colloque à Montpellier, où les aspects sociaux et politiques de la polémique avaient tenu une grande place — ainsi qu'un cycle de rencontres organisées par A. Pacquement au Jeu de Paume dont il est alors le directeur. Dans la seconde phase de la polémique, il faut souligner l'importance du colloque organisé à l'École des beaux-arts de Paris (à l'initiative de la DAP), titré « L'art contemporain : ordres et désordres ». Arthur Danto, qui assiste à ces échanges observe que *«* Le débat, qui s'était limité jusque-là à une série d'échanges de vue passionnels par journaux et revues interposés, dégénéra en une dispute publique à l'École des Beaux arts de Paris. Les partisans des différentes positions en lice essayèrent chacun de défendre sa vision des choses devant une foule d'à peu près mille personnes très indisciplinées, qui noyaient les discours sous les cris de 'nazis !', 'fascistes !', et autres insultes du même genre *».* Arthur Danto cité par Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 354.
[556] Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
[557] Martine Ducros, *Le Lieu commun de la crise de l'art contemporain*, Strasbourg, Éditions de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 1997.
[558] Dans cet article, M. Fumaroli et J. Clair dénoncent « L'impasse de l'art vivant » (*Le Figaro,* 22 janvier 1997)
[559] Philippe Dagen, « Ni dictature du marché ni empire d'un art officiel », *Le Monde*, 8 mars 1997. L'article de Dagen est une réponse à celui de Fumaroli et Clair précédemment cité. Ces deux derniers répondent à nouveau dans les pages du *Monde* le 8 mars 1997.
[560] Jean Baudrillard, « Le complot de l'art » in *Libération,* le 20 mai 1996 ; Alfred Pacquement, tribune dans *Libération*, 17 novembre 1997.
[561] Jean Clair in *L'événement du jeudi* (23 janvier 1997).
[562] Dominique Godfrey, « L'art et la haine », *Sud Ouest*, 2 novembre 1997.
[563] « L'art contemporain est-il nul ? », article non signé, *Le Progrès*, 16 février 1998.

revues : outre *Esprit* et *Krisis*, des prises de position se manifestent dans *Critique*[564], *Le Débat*[565], *Critique d'art*[566], et bien sûr *art press*, dans plusieurs éditoriaux[567] et en particulier dans son dossier « L'extrême-droite attaque l'art contemporain [568] ». Il est alors nécessaire d'insister sur la dynamique à l'œuvre dans ces débats, car la manière dont différents acteurs se sont opposés, par réponses successives, d'un média à l'autre, illustre un mécanisme propre à la constitution d'un débat public.

Dès l'éditorial du n°223 consacré aux attaques de l'extrême-droite contre l'art contemporain, Jacques Henric et Jean-Yves Jouannais constatent « l'offensive » de « belliqueux croisés » qui mènent « des attaques massives, répétitives, sans nuances, contre l'art de ces trente dernières années [569] », et déplorent surtout que « des intellectuels de gauche prêtent main forte à [la Nouvelle Droite] en la rejoignant pour ce combat douteux[570] ». *Art press* met ainsi le doigt sur la tension de plus en plus forte dans cette querelle entre les prises de position *esthétiques* et *politiques*. Cet éditorial se poursuit dans le numéro suivant, où l'on voit Jacques Henric affirmer à nouveau que « ces intellectuels […] – distribuent depuis des années blâmes et admonestations aux artistes [571] ». Par renversement, *art press* se retrouve alors critiquée, notamment par le romancier Philippe Muray, qui se dit effaré par « la misérable campagne de dénonciation qui s'y étale [572] », ne souhaitant plus être associé à la revue dont il était pourtant jusqu'alors un contributeur régulier. Yves Michaud adresse à *art press* des reproches similaires : « les amalgames […] de Catherine Millet et Jacques Henric dans *art press* identifiant critique de l'art contemporain, réaction et fascisme conduisent le débat à l'impasse et à l'insulte [573] ».

Les réponses à ce dossier se font nombreuses, qu'*art press* n'hésite d'ailleurs pas à publier dans les pages « Forum » du n°224 où apparaissent les droits de réponse demandés par Alain de Benoist, René Mozat, Jean-Philippe Domecq et Michel Marmin. La publication de ces réponses se poursuit encore dans le n°226, où Jacques Henric explique : « Les témoignages que nous recevons de nos lecteurs, et les articles parus dans la presse, française et internationale, nous assurent que notre dossier n'aura pas été fait en vain[574] ». En effet, la publication de ce dossier entraîne de vives réactions, qui prennent corps aussi bien dans les pages d'*art press* que

564 Rainer Rochlitz, « La querelle de l'art contemporain », pp. 99-120 in *Critique*, n°611, avril 1998. Cet article fait le compte-rendu groupé et détaillé des ouvrages de Jean Clair *(La responsabilité de l'artiste*), Philippe Dagen (*La Haine de l'art*) et Yves Michaud (*La crise de l'art contemporain*).
565 Philippe Dagen, « La guerre de l'art », in *Le Débat*, janvier-février 1998.
566 Jean-Marc Poinsot, « Éditorial » in *Critique d'art*, n°11, printemps 1998.
567 Catherine Francblin, « Jean Baudrillard, la comedia dell'arte. Entretien », n°216 (septembre 1996) ; Jean-Yves Jouannais et Jacques Henric « Nous ne savions pas » (n°223, avril 1997) ; Jacques Henric, « Aujourd'hui, nous savons » (n°224, mai 1997); Jacques Henric, « Il n'y a pire sourd » (n°226, été 1997) ; Jean-Yves Jouannais, « La pensée unique est un faux lapin » (n°240, novembre 1998).
568 Dossier publié n°223. Était déjà paru numéro 222 l'éditorial de Catherine Millet, « De quoi parle-t-on », où celle-ci critiquait déjà les porte-paroles des attaques contre l'art contemporain, qui ne font référence à aucune œuvre récente, et n'auraient plus aucun contact avec l'art contemporain.
569 Jean-Yves Jouannais & Jacques Henric, « Nous ne savions pas », éditorial n°223, avril 1997.
570 *Ibid.*
571 Jacques Henric, « Maintenant, nous savons », éditorial n°224, mai 1997.
572 Lettre de Philippe Muray citée dans l'éditorial n°224 (*Ibid.*).
573 Yves Michaux, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1999], Paris, PUF, 1999, p. 16.
574 Jacques Henric, « Il n'y a pire sourd », (éditorial), n°226, été 1997.

dans les relations du périodique avec l'ensemble du champ culturel. Catherine Millet et Jacques Henric sont invités régulièrement à prendre position dans différents médias. C. Millet se souvient en effet :

> « Tout cela nous a embarqués dans des polémiques sans fin avec droit de réponse, émissions de radio, de télévision… Je me suis retrouvée, durant celles-ci, aux côtés de Philippe Dagen, critique d'art au *Monde*, regrettant que les artistes mis en cause aient été un peu mollassons dans leurs répliques. On était passé d'une hyper-politisation des artistes dans les années 70 à une quasi-aphasie sur ces questions[575] ».

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant l'importance qu'a pu jouer la « Querelle de l'art contemporain » dans les années 1990, mais sa fonction d'exemplification : il semble y avoir là une cristallisation de la construction de l'art contemporain comme problème public. D'autant plus que si ladite querelle est un événement localisé dans le temps, les rejets de l'art contemporain, eux, demeurent, et prennent fréquemment de nouvelles formes.

2. Des rejets de l'art contemporain toujours d'actualité

Depuis les années 1990, de nombreuses œuvres ont encore fait l'objet d'attaques directes, motivées par des rejets d'ordre hétérogènes. Furent notamment stigmatisées des œuvres au nom **d'une atteinte à la religion** (mentionnons la sculpture de Maurizio Cattelan *La Nona Ora* [1999], une sculpture du pape Jean-Paul II écrasé par une météorite - ou la *Virgin Mary* de Chris Ofili où la peinture est faite partiellement de bouse d'éléphant [1997]) ; **d'une exploitation des animaux** (pensons aux cochons tatoués par Wim Delvoye[576]) ; **d'un décalage entre l'œuvre et son lieu d'exposition** (mentionnons les expositions d'art contemporain estivales au château de Versailles[577], ainsi que des commandes publiques du Ministère de la Culture comme pour *Les Deux plateaux* de Daniel Buren pour le réaménagement de la Cour d'honneur du Palais Royal commandité en 1986, ou les *Saturnales* de Claude Lévêque installées au Palais Garnier pour le 350e anniversaire du monument en 2019).

Ces attaques sont le plus souvent des indignations formulées de façon verbale, mais ont aussi conduit à des attaques physiques, qui prennent la forme **d'actes de vandalisme** (si l'on pense à la sculpture gonflable *Tree* de Paul McCarthy érigée place Vendôme à l'occasion de la FIAC hors-les-murs en 2014), ou **d'œuvres finalement désinstallées à la suite des expressions de rejet qu'elles ont suscitées** (par exemple la sculpture de Charles Ray *Garçon à la grenouille* brièvement exposée devant la Fondation Pinault à Venise, en 2013).

---

[575] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.,* p. 118.

[576] L'artiste belge a depuis les années 2000 commencé à élever des cochons en les tatouant, pour les exposer empaillés après leur mort. À ce sujet, voir l'article de Jean-Pierre Criqui « Sur porc (Surface). Trois peaux de cochons tatoués par Wim Delvoye », in *Les Cahiers du MNAM*, été 2003.

[577] Expositions estivales au Château de Versailles initiées par Laurent Le Bon en 2008, qui entendent faire dialoguer arts contemporain et baroque (ont entre autres été exposés Jeff Koons en 2008, Xavier Veilhan en 2009, Takashi Murakami en 2010, Bernar Venet en 2011, Anish Kapoor en 2015, Olafur Eliasson en 2016).

Ces rejets sont initiés le plus souvent par l'opinion publique, par le biais notamment d'associations familiales[578]. Ce qui intéresse Yves Michaud, c'est ainsi l'intervention de critères qui ne sont pas esthétiques : « Le jugement esthétique n'est même pas remplacé par un jugement politique ou éthico-juridique, comme dans les cas habituels de censure, mais par un jugement de communauté ou de groupe faisant appel aux normes de la communauté ou du groupe[579] ». Nathalie Heinich remarque de la même manière le fossé grandissant qui se creuse entre défenseurs et détracteurs de l'art contemporain, multipliant les différends et rendant de plus en plus caduque la possibilité de trouver un terrain d'entente :

> « Les détracteurs et les défenseurs de l'art contemporain se trouvent le plus souvent en situation de différend, puisque les registres de valeurs dans lesquels ils argumentent sont hétérogènes. Les profanes ont du mal à comprendre l'art contemporain, mais les initiés eux ne sont pas équipés pour comprendre l'incompréhension des profanes[580] ».

Ces interventions ont été largement relayées par la presse magazine, à travers des dossiers qui diagnostiquent une « imposture[581]», une « arme de l'oligarchi[582] », un « triomphe de crétinerie[583] », un « grand bluff[584] », un « foutage de gueule[585] », ou encore des « dérives[586] ». Dans une perspective similaire, d'autres auteurs entreprennent une critique esthétique similaire à celle lancée par Jean-Philippe Domecq comme Alain Troyas[587], Aude de Kerros[588] et Christine Sourgins[589], dont les seuls titres d'ouvrages sont révélateurs, entendant dénoncer respectivement le « narcissisme », « l'imposture » et « les mirages » de l'art contemporain.

---

578 Nous reviendrons dans ces pages sur le cas de l'association familiale catholique La Mouette, qui a mené les protestations contre l'exposition *Présumés innocents* au CAPC de Bordeaux en 2000.
579 Yves Michaux, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1999], Paris, PUF, 1999, p. 128.
580 Nathalie Heinich, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », pp. 193-204 in *Hermès*, n°20, 1996/2, p. 201.
581 Franck Dedieu, « L'art contemporain est-il une imposture ? », in *L'Express*, 23 décembre 2015. URL : https://www.lexpress.fr/culture/art/l-art-contemporain-est-il-une-imposture_1747136.html /. Dernière consultation le 23 avril 2020 ; Jean-Marc Daniel, « L'imposture culturelle de l'art contemporain », 18 juillet 2018 in *L'Express,* URL : https://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/l-imposture-culturelle-de-l-art-contemporain_2024105.html . Dernière consultation le 23 avril 2020.
582 Sylvain Loisant, « L'art contemporain est-il une arme de l'oligarchie ? », 11 septembre 2011, *Reporterre.* URL : https://reporterre.net/L-art-contemporain-est-il-une-arme-de-l-oligarchie. Dernière consultation le 23 avril 2020.
583 Maurice Szafran, « Art contemporain : le triomphe de la crétinerie française » 13 septembre 2015 in *Challenges.* URL : https://www.challenges.fr/politique/art-contemporain-le-triomphe-de-la-cretinerie-francaise_64503. Dernière consultation le 23 avril 2020.
584 Revue *BoOks,* dossier « Le grand bluff de l'art contemporain », n°46, septembre 2013.
585 Mikaël Faujour, « Art contemporain, le grand foutage de gueule », 2 mars 2019 in *Mariane,* URL https://www.marianne.net/culture/art-contemporain-le-grand-foutage-de-gueule. Dernière consultation le 23 avril 2020.
586 Martine Robert, « L'art contemporain, ses dérives, ses excès, ses succès », 13 octobre 2017 et 6 août 2019 in *Les Échos.* URL : https://www.lesechos.fr/2017/10/lart-contemporain-ses-exces-ses-derives-ses-succes-1117262. Dernière consultation le 23 avril 2020.
587 Alain Troyas & Valérie Arnault, *Du Narcissisme de l'art contemporain*, Montreuil, L'échapée, 2017.
588 Aude de Kerros, *L'imposture de l'art contemporain. Une utopie financière,* Paris, Eyrolles, 2015.
589 Christine Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain. Brève histoire de l'art financier*, Paris, La Table ronde, 2018.

Le plus souvent, les mêmes structures argumentatives que celles examinées par N. Heinich dans les années 1990 reviennent : c'est en priorité un rejet de la forme, la consternation face à la disparition de critères esthétiques qui s'exprime, notamment chez Avelina Lesper, journaliste pour la revue littéraire colombienne *El Malpensante*. Selon elle, « On accueille aujourd'hui dans les musées des objets dénués de valeur esthétique, présentés comme étant de l'art, au nom du dogmatisme[590] ». À ses yeux, voir de l'art en ces objets, en l'absence d'un sentiment esthétique idiosyncrasique, reviendrait à suivre aveuglément une *doxa* imposée officiellement (par les commissaires, par l'artiste), en concluant que « Pour voir l'œuvre, nous devons renoncer à notre perception de la réalité ainsi qu'à notre intelligence, et nous soumettre à la dictature de la foi[591] ». Cette idée qu'une normativité imposerait des objets en tant qu'art au nom de critères plus économiques qu'esthétiques revient ainsi fréquemment, produisant alors un glissement de discussions sur les œuvres à des discussions sur les mécanismes structurels qui font advenir les œuvres dans l'espace public.

3. Des querelles liées au fonctionnement du monde de l'art

Aux fondements esthétiques des rejets de l'art contemporain s'ajoute alors un corollaire éthique : ce ne sont pas seulement les œuvres ou les artistes qui sont critiqués, mais l'ensemble du fonctionnement artistique et économique, qui « institue » les artistes, en sélectionne certains parmi d'autres, et constitue ainsi un art « officiel ». Ainsi, une autre ligne argumentative semble émerger avec de plus en plus de récurrence et de force, qui a trait cette fois moins aux œuvres qu'à leurs conditions de visibilité : le « monde » et le « marché » de l'art. Par conséquent, les polémiques liées à l'art contemporain ne concernent plus seulement un rejet des œuvres, mais une critique des mécanismes internes de la culture et de son économie, et peuvent être menées par les acteurs culturels eux-mêmes, si l'on pense aux récentes prises de position visant à dénoncer les coûts générés par l'érection des *Tulipes* de Jeff Koons[592], le manque de rémunération des critiques d'art[593], l'opacité des critères dans l'attribution de reconnaissance

590 Avelina Lesper, « Six dogmes pour un non-art », in *BoOks* dossier « Le grand bluff de l'art contemporain », n°46, septembre 2013.
591 *Ibid.*
592 L'artiste Jeff Koons a déclaré vouloir offrir à la France sa sculpture *Bouquet of Tulips* (haute de 12 mètres et lourde de 24 tonnes) à la France en hommage aux victimes des attentats du 13 novembre 2015. Le projet fut largement décrié en raison de son coût d'installation, de son décalage avec l'intention annoncée, et de son emplacement (après discussions, l'œuvre fut finalement inaugurée en octobre 2019 dans le jardin des Champs-Élysées, entre le Petit Palais et le place de la Concorde).
593 Élisabeth Lebovici et Patricia Falguières, « Critiques d'art, une matière grise dévaluée », in *Libération*, 8 juillet 2019 (en ligne : https://www.liberation.fr/debats/2019/07/08/critiques-d-art-une-matiere-grise-devaluee_1738774). Dernière consultation le 23 avril 2020.

institutionnelle comme le Prix Marcel Duchamp[594], ou encore la vente du *Comedian* de Maurizio Cattelan. Exposée en 2019 lors de la foire Art Basel, cette œuvre consistait en une véritable banane, accrochée au mur par un morceau de scotch, qui fut vendue 120.000$ à un collectionneur. Cette vente suscita de vives réactions exprimant l'hilarité et la consternation, le *New York Post* ayant titré à ce propos « Le monde de l'art est devenu fou (*Art world has gone mad*) [595] ».

Cet exemple cristallise le dernier élément de dispute autour de l'art contemporain que nous évoquerons dans cette introduction : son prix. Yves Michaud le remarquait déjà au sujet des disputes des années 1990 : « Il traîne quelque chose de platonicien ou de positiviste dans les remarques scandalisées que des objets aussi pauvres qu'un monochrome ou une pelle à neige atteignent des prix astronomiques[596] ». C'est ce même constat que faisait Christophe Kihm lors de notre entretien avec lui :

> « On parle du prix des choses, et on confond ça avec la valeur. C'est au prix de cette confusion qu'il y a justement tout un délire qui se professe autour de l'art contemporain, […]. Le prix c'est une chose, la valeur, c'est tout à fait autre chose. Un critique n'est pas là pour discuter des prix, il est là pour discuter éventuellement des valeurs. […] Alors, on sait très bien que les prix peuvent aller là où ils veulent, quand ils veulent. Que c'est complètement aléatoire, et qu'il suffit qu'il y ait trois personnes qui passent et mettent de l'argent, pour qu'on décide que ça coûte ça, et c'est comme ça. Il n'y rien de plus à en dire. Mais il ne faut pas confondre prix et valeur, sinon on est foutus[597] ».

Ce sont davantage aux critiques des démarches artistiques par certains spectateurs, et à leurs mises en perspective par *art press*, que nous nous consacrerons. Les disputes autour de l'art contemporain qui se cristallisent dans les années 1990 et trouvent de nombreuses formes depuis, présentent, en dépit de leur diversité (des œuvres incriminées, des arguments avancés, des formes de rejets), une homogénéité quant à leurs motivations (rejet de l'art et des implications de sa monstration dans l'espace social) et dans leur mise en place, à savoir la construction d'un problème public.

---

[594] Collectif Documentation.art, « L'ADIAF : 20 ans de féodalisation de la scène française », publié le 15 octobre 2019 sur la section « blogs » de *Médiapart* - https://blogs.mediapart.fr/documentations-art/blog/151019/l-adiaf-20-ans-de-feodalisation-de-la-scene-francaise. Dernière consultation le 23 avril 2020.

[595] La Une du *New York Post* du 6 décembre 2019 titrait « Bananas ! Art world gone mad, this duct-taped fruit sold for $$120k » - avec une photographie de l'œuvre.

[596] Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain, op. cit*, p. 75.

[597] Entretien de l'auteure avec Christophe Kihm, 14 février 2020.

B. Le rôle d'une revue d'art dans la médiatisation d'un problème public

1. La structure du problème public

Au bref examen de ces différentes disputes liées à l'art contemporain, on voit apparaître une même structure, une même trajectoire entre la constitution de la dispute et son développement par une médiatisation : des acteurs polarisés dont les positions divergent, l'emploi d'un cas particulier pour en proposer une généralisation, l'exploitation de la médiatisation comme outil de mise en visibilité, la volonté de rendre collective la mobilisation, et parfois l'appel de responsables politiques ou institutionnels à prendre des mesures concrètes (fermer une exposition, ou à l'inverse la maintenir ouverte par exemple). Il semble donc qu'à partir de la querelle de l'art contemporain, et à de maintes reprises depuis, les disputes autour de l'art contemporain puissent être analysées dans la dynamique du problème public.

Le passage d'un fait isolé au statut de problème public implique un processus de *mise à l'agenda*, qui passe par une médiatisation et une volonté de prise en charge par les autorités publiques. Or, tous les problèmes publics ne parviennent pas à un tel degré de visibilité : il y a donc une concurrence entre les acteurs pour mettre à l'agenda le problème social qu'ils dénoncent. Le passage du fait social au problème public implique donc l'intervention de plusieurs acteurs. Cette transition du fait social au problème public peut être détaillée selon plusieurs « étapes ». Comme le précise Erik Neveu, ces « étapes » sont ici à entendre en un sens structurel, et non pas chronologique. L'un des premiers textes les plus notables sur ce sujet est celui de Richard Abel, Austin Sarat & William Felstiner, qui analysent les modalités de la transformation d'un litige en événement.

Les prémisses consistent dans le passage d'une expérience non perçue au départ comme offensante, à une expérience perçue comme offensante : c'est le moment du *naming* qui relève d'une prise de conscience et de la désignation du problème. Ensuite, cette offense est attribuée à un autre individu, que les auteurs désignent comme l'étape du *blaming*. Le travail est alors celui d'une imputation de responsabilité. Enfin, le grief est exprimé auprès du ou des responsables présumés, avec demande de compensation. C'est le *claiming*, la formulation d'une revendication. Ce modèle ternaire résume ainsi la construction des problèmes publics selon trois phases : la construction d'un problème individuel en un problème collectif ; l'imputation de responsabilités du problème, c'est-à-dire la désignation des causes collectives du problème ; l'expression d'une demande de réparation auprès d'autorités publiques correspondant à la publicisation du problème.

Cette triade du « *naming blaming claiming* » est d'abord reprise par Daniel Céfaï, qui développe une théorie où le problème public relèverait de la succession des actions suivantes : une condensation de la rumeur ; une identification et une reconnaissance collective de celle-ci pour aboutir à la stabilisation du problème public, et possiblement l'intervention des autorités

publiques par la mise en place d'un programme d'action. Partant des thèses de W. Felstiner R. Abel & A. Sarat, et de celle de D. Céfaï, Erik Neveu développe encore cette structure du problème public, qu'il décompose selon les étapes suivantes : identifier (prendre en charge une situation comme étant problématique), cadrer (mettre en récit), justifier (se rattacher à une démarche d'argumentation), populariser, et enfin mettre en politique publique. Dans chacune de ces théories, une étape en particulier a retenu notre attention : celle de la dénonciation, c'est-à-dire la désignation d'acteurs responsables, engageant une polarisation entre responsables et victimes de la faute commise.

2. L'importance d'une étape : la dénonciation

Pour Daniel Cefaï, le problème public n'est constitué qu'à partir du moment où une situation est identifiée comme problématique par des acteurs spécifiques. Une telle analyse engage des affrontements entre différents acteurs dans les arènes publiques. Les problèmes publics s'imposent comme tels en tant qu'ils sont « des enjeux de définition et de maîtrise de situations problématiques, et donc des enjeux de controverse et d'affrontement entre acteurs collectifs dans les arènes publiques[598] ». Le problème public à mesure qu'il se développe engage donc polémique ou controverse impliquant un système actanciel : une polarisation entre les acteurs qui désignent une situation comme problématique, et ceux qui sont à l'origine de cette situation.

Daniel Céfaï insiste ainsi sur la nécessité de faire se rejoindre la problématique du problème public et celle de la dénonciation telle que théorisée par Luc Boltanski. Le point de départ est le même : l'identification d'une situation avec espoir qu'un cas particulier puisse exemplifier un plus grand nombre de cas dans une *montée en généralité*. La dénonciation de l'injustice suppose la référence à un coupable, à un responsable qui peut être représenté par une synecdoque d'abstraction (l'exemple utilisé est celui du capitalisme dans une dénonciation de licenciements). C'est ce sur quoi insiste Luc Boltanski lorsqu'il élabore une *grammaire de la dénonciation* dans laquelle il identifie quatre actants : un dénonciateur, une victime, un persécuteur et un juge. La nature de la dénonciation va être déterminée par les différentes relations possibles entre ces actants. Dans les cas qui nous intéresseront, le dénonciateur (*art press*) rend public des préjudices (des œuvres censurées, vandalisées), désigne des coupables (les censeurs) à un destinataire (le lectorat, qui, comme pour le lectorat du *Monde* dans le cas des lettres analyses par L. Boltanski, peut être considéré comme le « tribunal de l'opinion publique [599] »).

---

[598] Daniel Céfaï, « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans les arènes publiques », pp. 43-66 in *Réseaux*, n°75, 1996, p. 9/23.

[599] Luc Boltanski, Élisabeth Claverie « Du monde social en tant que scène d'un procès » pp. 395-452 in N. Offenstadt, S. Van Damme, *Affaires, scandales et grandes causes : De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007, coll. « Les Essais », 2007, p. 6/45. En ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01025309. Dernière consultation le 25 juillet 2020.

Il insiste ainsi sur le fait qu'une dénonciation *publique* est un type spécifique de dénonciation (par opposition notamment à la délation, qui implique la dénonciation nominative d'un individu, souvent engagée de manière privée avec la victime[600]). L'auteur d'une dénonciation publique demande en effet à être suivi par des individus en nombre assez élevé :

> « Le dénonciateur sait instituer une croyance et, au moyen d'une rhétorique, convaincre d'autres personnes, les associer à sa protestation, les mobiliser et pour cela non seulement les assurer qu'il dit vrai, mais aussi que cette vérité soit bonne à dire et que la violence consécutive au dévoilement est à la mesure de l'injustice dénoncée[601] ».

L. Boltanski précise dans son ouvrage *L'amour et la justice comme compétence*[602] que chacun des quatre actants est qualifié par la position qu'il occupe sur un continuum qui va du plus petit au plus grand, du plus singulier au plus général. Dans ce schéma actanciel, l'axe particulier général demeure essentiel comme pour tout problème public, et suppose que des quatre actants, le *juge* - à savoir le public – joue un rôle majeur : la dénonciation, pour être effectuée, doit passer par une *mise en visibilité*, et donc une médiatisation.

3. Médiatisation : quels modes opératoires pour la dénonciation ?

D. Céfaï insiste en effet sur le fait que dans ce processus de dénonciation, il est impératif de prendre en compte le « procès de publicisation » du problème public. Il souligne que « nommer et narrer, c'est déjà catégoriser, faire advenir à l'existence et rendre digne de préoccupation[603] ». Cette nomination constitue une action : il s'agit d'attribuer une responsabilité à des acteurs identifiés, d'évaluer des préjudices, de proposer des solutions : autant d'étapes qui constituent des « accomplissements pratiques dans des situations vécues comme problématiques[604] ». D. Céfaï s'attache à démontrer qu'il n'existe pas de problèmes publics en soi, mais seulement des constructions de situations isolées par des acteurs précis. Les problèmes publics ne sont pas donnés en nature ni désignés en droit ; ils sont l'enjeu d'opérations de hiérarchisation, selon des schèmes culturels plus ou moins partagés : « Le problème public est construit et stabilisé, thématisé et interprété dans les cadres ou les trames de pertinence qui ont cours dans un horizon d'interactions et d'interlocutions[605] ». La configuration dramatique et rhétorique du problème public doit répondre à une série de questions fondamentales : Qui ? Quoi ? À cause de quoi ? En vue de quoi ? Avec qui ? Pour quels intérêts ? Avec quelles conséquences ?

---

600 À ce sujet, voir notamment Frédéric Lambert, « Esthésie de la dénonciation. Albert Londres en *Terre d'ébène* » pp. 77-92 in *Le Temps des médias*, 2016/1, n°26.
601 Luc Boltanski, « La dénonciation », *op. cit.*, p. 3.
602 Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*s. *Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Éditions Métaillé, 1990.
603 Daniel Céfaï, « La construction des problèmes publics », *op. cit*, p. 6/23.
604 *Ibid.*
605 *Ibid.*, p. /23.

Cette analyse est reprise par E. Neveu, qui considère l'enjeu de la *popularisation* comme l'une des plus décisives dans la constitution du problème public : « Pour devenir visible, un problème doit pénétrer l'espace public[606] ». Pour que la dénonciation puisse se faire, il faut un public auprès de qui elle s'accomplit. Il insiste ainsi sur la nécessité de penser le problème public en terme de construction, ce qui implique de porter attention aux acteurs, aux institutions, aux contextes d'émergence d'un problème. Le questionnement du problème public consiste donc d'une part à analyser la montée en généralité d'un problème (d'une situation individuelle à une situation collective) et d'autre part à détailler les acteurs responsables de cette généralisation, et les moyens mobilisés à cette fin :

> « Les problèmes publics ne sont pas déjà là, identifiables par l'exercice d'une raison universelle, d'une bonne foi devant l'évidence, ni même cliniquement objectivables par le savoir de l'expert. […] Leur capacité à capter l'attention est tributaire de cadrages, d'association à des croyances, à des émotions capables de toucher beaucoup de personnes et/ou celles qui ont un pouvoir de décision dans le domaine concerné [607] ».

C'est à ce niveau de la *médiatisation* que nous concentrerons notre analyse, en tentant de montrer de quelles manières *art press* permet à des dénonciations de s'effectuer, et comment cette dénonciation participe de la construction de l'art contemporain comme problème public, menant à la fois au cadrage du problème, à la désignation de *coupables* et de *victimes*, et dans certains cas à la demande de réparation. Dans le cas qui est le nôtre, ce sont des défenseurs de l'art contemporain – à commencer par *art press* – qui imputent une responsabilité à ses détracteurs, considèrent les préjudices causés à la liberté de création (institutions, artistes), et proposent des moyens d'y remédier, en diffusant le plus largement possible une dénonciation de ces attaques et en portant ces questions dans la sphère publique par une médiatisation. Ce sont alors les arguments engagés par les contempteurs de la création contemporaine, et leur réfutation par *art press*, qui vont nous intéresser.

C. L'art contemporain et ses rejets comme objet d'étude : constitution du corpus et hypothèses de recherche

1. Les rejets de l'art, un problème dérisoire ?

Il nous faut concéder que la littérature sur les problèmes publics laisse *a priori* peu d'ouvertures pour une application à des questions artistiques. La fermeture d'une exposition où le classement X d'un film lors de sa sortie en salle peut en effet paraître bien dérisoire si on les compare aux phénomènes abordés par D. Céfaï, E. Neveu ou L. Boltanski, qu'il s'agisse de phénomènes

[606] Erik Neveu, Sociologie politique des problèmes publics, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015, p. 18.
[607] *Ibid.*, p. 8.

sociaux (comme les violences conjugales, le racisme), ou environnementaux et sanitaires (par exemple la pollution et ses conséquences sur la biodiversité, la santé des citoyens.). On pourrait alors considérer, aux seuils de cet examen de l'art contemporain comme problème public, qu'il s'agit là d'une entreprise bien vaine, que l'art contemporain ne relève en rien d'une question politique, que dans *art press* ne dialoguent que quelques auteurs privilégiés et avertis issus d'un microcosme. Mais ce serait ignorer combien un nombre croissant de médias s'emparent fréquemment d'un débat sur la place et le rôle de l'art dans l'espace urbain, muséal et social, et d'autre part combien l'art contemporain cristallise le rôle de la culture et de l'art dans nos sociétés.

Nous prenons donc le parti de cet écart, considérant qu'il ne saurait y avoir de « petit problème », dès lors qu'une situation engage bien des acteurs polarisés et qu'une situation réclame visibilité. En outre, nous tenterons de montrer que par le même effet de passage du particulier au général, les cas dénoncés par *art press* permettent de mettre au jour des mécanismes sociaux qui dépassent la seule sphère artistique, comme l'ingérence du gouvernement dans le fonctionnement de ses institutions, des fondements moraux inappropriés pour dicter une politique culturelle, ou la place accordée aux classiques de la littérature dans la société. Ainsi, l'interdiction d'une exposition à la suite des pressions d'une association familiale révèle la structure de lobbying dans une communauté, aussi petite soit-elle ; le classement d'un film en X, et les critères que ce classement présuppose, reflètent des conceptions normées de la sexualité, qui correspondent à des représentations profondément ancrées et construites historiquement.

Notre prédicat dans les pages qui vont suivre est donc le suivant : l'art n'est pas isolé dans une tour d'ivoire et ne saurait se résumer à une seule expérience solipsiste. À l'inverse, on ne peut comprendre la création que par sa présence et sa circulation dans la sphère publique ; nous sommes confortée dans ce prédicat par Nathalie Heinich qui voit dans plusieurs cas d'artistes contrariés dans leurs droits moraux la preuve *«* de la capacité qu'ont les phénomènes artistiques à rendre perceptibles et intelligibles les tensions et les contradictions éthiques dont le droit, comme la politique, sont des lieux de cristallisation – et, lorsque tout va bien, de résolution[608] ».

Dans une large part de son travail, N. Heinich examine les rejets de l'art[609], mais en inversant le point de départ adopté par L. Boltanski : il ne s'agit plus selon elle d'étudier une montée en généralité, mais une *montée en singularité*, par laquelle elle examine la conjonction entre personnalisation et collectivisation chez les artistes (notamment par les modes de valorisation des artistes ou des écrivains tels que les prix, ou la tension entre intérêt pour l'œuvre et la

[608] Bernard Edelman & Nathalie Heinich, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2002, p. 156.

[609] À ce sujet, voir notamment Nathalie Heinich, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », pp. 193-204 in *Hermès*, n°20, 1996/2 , consulté en ligne https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-193.html . Dernière consultation le 8 janvier 2020 ; *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'échoppe, 1999 ; *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Paris, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2009.

personne). Si nous ne suivrons pas les méthodes sociologiques employées par N. Heinich[610], ses écrits nous seront néanmoins d'une grande aide pour articuler la structure du problème public avec les enjeux esthétiques engagés par les rejets de l'art. Dans le *Paradigme de l'art contemporain*, N. Heinich s'attache ainsi à démontrer que les caractéristiques de l'art contemporain « forment un monde hautement cohérent mais en rupture radicale avec les formes d'art familières au grand public, et même au grand public cultivé[611] ». N. Heinich propose alors une « ontologie contextualisée » de l'art contemporain qui refuse à la fois l'essentialisme et le constructivisme. Si N. Heinich s'emploie à démontrer qu'une analyse de l'art contemporain ne saurait se réduire à l'esthétique, elle en reste tributaire. N. Heinich analyse dans le reste de l'ouvrage une diversification des matériaux artistiques, l'intégration du public, ou du contexte dans le dispositif de l'œuvre, la tendance à l'allographisation[612], une incertitude ontologique quant à son statut (reproduction, œuvre exécutable sur certificat, performance, etc.) qui produit une insécurité juridique. Les rejets de l'art tels qu'ils prennent forme dans la société ont donc des prédicats esthétiques nombreux.

2. Le prédicat esthétique aux rejets de l'art : le pouvoir des images

L'esthétique telle que nous l'entendrons dans cette partie sera grandement guidée par la définition qu'en donne Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible,* c'est-à-dire :

> « Non pas théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité, de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée [613] ».

J. Rancière montre ainsi que les arts fonctionnent selon des formes d'expériences décalées : une œuvre seule ne saurait produire directement une subjectivation politique chez le spectateur, mais peut nourrir une certaine expérience du monde, de l'espace, du collectif. Dès lors, il convient de se saisir de l'esthétique non pas pour interroger le fonctionnement ontologique d'une œuvre, mais pour analyser la manière dont l'expérience d'une œuvre advient et peut transformer la conception du social, du vivre ensemble, du politique.

---

[610] La méthode sociologique utilisée par Nathalie Heinich est moins une sociologie des problèmes publics qu'une sociologie de la grandeur associée à la méthode du « cadre-analyse » d'après Erving Goffman.
[611] Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique,* Gallimard « NRF », 2014, p. 15.
[612] Dans ces analyses, N. Heinich interroge les œuvres contemporaines au prisme de la distinction allographie / autographie proposée par N. Goodman dans *Langages de l'art* (1968) et reprise par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art II – la relation esthétique* (2004).
[613] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 10.

Dès lors, la part esthétique de notre approche consistera principalement à envisager les prédicats philosophiques aux rejets de l'art. Pour qu'une œuvre puisse être contestée, parfois même détruite, cela implique tout d'abord de lui reconnaître un pouvoir. Les études qui s'attachent à le démontrer sont très nombreux, à l'appui des concepts d'idéologie (W. J. T. Mitchell [614]), de représentation (Louis Marin [615]), d'émotion (James Elkins [616]), ou, dans une perspective plus médiatique qu'artistique, de violence[617]. Dans les pages qui suivent, nous tenterons de développer ces approches esthétiques qui replacent les phénomènes localisés de censure et de vandalisme dans un cadre historique et conceptuel plus large. Le présupposé d'un pouvoir des images comme explication des attaques qui peuvent leur être faites constitue le point de départ de la réflexion de l'historien de l'art David Freedberg, qui constate : « De la censure à l'iconoclasme, la transition est claire. Toutes ces questions ont un dénominateur commun : le pouvoir des images et nos tentatives pour en désamorcer les témoignages[618] ». Ce constat rejoint celui que fait Bruno Latour, qui démontre dans son article « A Few Steps Towards the Anthropology of the Iconoclastic Gesture » que dans le geste iconoclaste de destruction, ce qui est détruit, c'est un objet qui est davantage que lui même, c'est « L'écran sur lequel nous avons projeté par erreur nos fantasmes, notre labeur, nos espoirs et nos passions [619] ». Partant, en brisant des « fétiches », les iconoclastes sont motivés par un investissement particulier dans l'objet de leur opprobre : « Le seul [le vandale], qui y croie, c'est lui-même, qui se bat pour ses croyances[620] ».

Les études historiques sur les différentes formes d'iconoclasme, de censure et de vandalisme sur les œuvres d'art sont nombreuses : mentionnons les ouvrages d'Anthony Julius[621], de Béatrice Fleury-Vilatte[622], d'Alain Besançon[623], de Christian Delporte et Isabelle Veyrat-Masson[624], et dans une perspective transnationale ceux de Laurent Martin[625] et de Dario

---

614 W.J.T. Mitchell : « La rhétorique de l'iconoclasme. Marxisme, idéologie, et fétichisme », chapitre 6 in *Image texte idéologie* [1986], trad. M. Boidy & S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/croiser », 2009 ; et « Images offensantes », chapitre 6 in *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], trad. M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, Dijon, Les presses du réel, 2014.

615 À ce sujet, voir Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Seuil, 1993.

616 James Elkins, *Picture and Tears, a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, London, Routledge, 2001.

617 À ce sujet voir notamment Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayart, 2002 ; Frédéric Lambert, « L'image en actes. L'engagement du regard et les conditions de ses interdits », pp. 97-198 in *Actes du colloque international Icône-Image*, 2006, et, pour un point de vue opposé, le court texte de Thomas Hirschhorn « Pourquoi est-il important aujourd'hui de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », in *Les Carnets du Bal* n°4 « Que peut une image ? » (numéro dirigé par D. Zabunyan), 2014.

618 David Freedberg, *Le Pouvoir des images* [1989], trad. Alix Girod, Paris, Gérard Montfort, 1998, p. 16.

619 Bruno Latour, « A Few Steps Towards the Anthropology of the Iconoclastic Gesture », pp. 63-83 in *Science in* context, vol. 10, N°1, 1998, p. 3. Citation originale : « The screen on which we have projected, by mistake, our fancies, our labor, hopes and passions » — notre traduction. Bruno Latour poursuit ces analyses dans son texte *Iconoclash*, accompagnant une exposition éponyme. Il y distingue différents gestes iconoclastes, qu'il classifie selon les motivations du « briseur d'idole », le rôle conféré à l'image détruite, les effets espérés de cette destruction, et les interprétations du geste destructeur. Voir à ce sujet : Bruno Latour, « Iconoclash », pp. 135-195 in *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de tourner en rond », 2009.

620 *Ibid.*, p. 4. Citation originale : « The only one who believes is him, the fighter of all beliefs » – notre traduction.

621 Anthony Julius, *Transgression, The Offenses of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

622 Béatrice Fleury-Vilatte, *L'image empêchée du côté de la censure*, Paris, L'harmattan, 1998.

623 Alain Besançon, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 2000.

624 Christian Delporte & Isabelle Veyrat-Masson (dirs.), *La Puissance des images, du Moyen-Âge à nos jours*, Nouveau Monde éditions, 2008.

Gamboni[626]. Les thèses de ce dernier nous seront utiles en ce qu'il invite à analyser d'un même geste différents types d'offenses qui peuvent être faites aux œuvres d'art, qu'il s'agisse de censure ou de vandalisme et qu'il réunit sous le terme d'iconoclasmes, partant du prémisse que « Traiter la destruction de l'art implique de la considérer dans un plus large contexte des artefacts, des objets […] des choses [627] ». Nous tenterons donc, dans chacun des cas étudiés par *art press*, de détailler le contexte dans lesquels ces rejets de l'art ont pu advenir et les manières dont *art press* a pu en prendre connaissance.

3. Des corpus riches mais difficiles à approcher

À l'occasion de son 30e anniversaire, *art press* publie un cahier spécial en supplément de son n° 284 qui comporte un certain nombre d'articles rétrospectifs sur l'identité de la revue. L'un de ces articles, écrits par Richard Leydier, est titré « Missives et missiles [628]». L'auteur y distingue le « ton polémique qui transpire en permanence l'envie d'en découdre » et un « esprit bretteur » qui perdure dans *art press* en dépit du contexte des années 1990 et suivantes, qui correspondrait selon lui à un assagissement de la critique d'art[629]. Cet esprit polémique s'exprime d'après lui selon une structure récurrente :

> « Invariablement, un lecteur, mis en cause ou prenant parti pour l'agressé, réagit, ce qui entraîne une réponse de l'auteur de l'article incriminateur. S'ensuit alors une distribution de coups de bâtons de part et d'autre des belligérants, et la bataille peut courir sur plusieurs numéros[630] ».

Recensant quelques-unes des différentes disputes qui ont ponctué l'histoire de la revue, l'article met en valeur deux endroits de la revue où s'expriment particulièrement la subjectivité des contributeurs (l'éditorial) et en retour, celle des lecteurs (le courrier des lecteurs, dans des rubriques variablement intitulées « Courrier » et « Forum »). Ces lecteurs, nous le verrons, peuvent être des acteurs du monde de l'art (artistes, commissaires, critiques, auteurs), réagissant

---

625 Laurent Martin (dir.), *Les censures dans le monde, XIXe-XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016.

626 Plusieurs ouvrages de Dario Gamboni traitent de la question, en particulier *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art/ Lausanne, les éditions d'en-bas, 1983) et *La destruction de l'art – Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française* (Dijon, Les Presses du réel, 2015).

627 Dario Gamboni, *The Destruction of art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997, texte consulté en ligne. Citation originale : « Dealing with the destruction of art means seeing them in the broader context of artefacts, objetcs […] things » — notre traduction.

628 Richard Leydier, « Missives et missiles » pp. 34-36 in « *art press* par lui même », supplément au n°284 (novembre 2002).

629 Plusieurs analyses sont consacrées à cet assagissement de la critique d'art, mettant en lien sa dépolitisation croissante avec ses ambitions de plus en plus promotionnelles ou consensuelles. À ce sujet, voir notamment l'éditorial de Catherine Millet n°388, ainsi que les différentes analyses de Matthieu Béra, « Critique d'art ou promotion culturelle ? », pp. 153—187 in *Réseaux*, 2003/1, n°117 ; et Mathieu Béra, « Recherches sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse française », doctorat de sociologie, sous la direction d'André-Marcel Ans.

630 Richard Leydier, « Missive et missiles », *op. cit.*

aux critiques de leur travail par la revue — ou des « profanes », réagissant à titre personnel aux sujets abordés. Ce sont justement ces deux corpus dont nous nous saisissons pour cette partie. Notons que ces deux corpus se répondent, littéralement (les courriers se faisant souvent en réaction à un éditorial) et matériellement (les deux rubriques étant respectivement placées en début et fin de numéro[631]). Nous proposons en annexe un tableau synthétique, recensant l'ensemble des éditoriaux, (voir volume 2, annexe 57). Bien que ces corpus soient facilement identifiables au sein de chaque numéro, ils sont d'une grande hétérogénéité, si bien que leur analyse relève du bricolage méthodologique. En effet, si des options méthodologiques existent, que nous détaillerons, notre analyse a débuté par un tâtonnement. Pour nous saisir de ce corpus, nous avons procédé conjointement à un dépouillement systématique[632], à une analyse lexicale et à une analyse de discours.

4. Hypothèses de recherche et problématiques

Si *art press* est une revue d'art qui nous permet d'analyser la genèse et le développement de mouvements artistiques, qui constitue une porte d'entrée dans les mécanismes de champs, les rapports de force et de coopération qui régissent la sphère culturelle contemporaine – c'est également une revue qui produit du dialogue au sein de ses pages, et partant cherche à s'inscrire dans une sphère plus large que la critique d'art, celle du débat public. Son ambition est de faire de l'art contemporain un problème public et les atteintes qui lui sont faites méritent selon elle d'être portées à l'attention de tous. En quoi les éditoriaux contribuent-ils au cadrage de l'art contemporain comme problème, en inférant le particulier au général, et le politique à l'esthétique ? Comment la dénonciation de la censure permet-elle à *art press* de faire de l'art un débat public, et ce faisant de s'inscrire dans les arènes publiques ? Qu'est-ce que les courriers nous apprennent du rapport qu'entretient le lectorat avec la revue, et plus généralement des débats et des réponses qu'un discours sur l'art peut engager ? Nous tenterons de répondre à ces questions de recherche dans l'analyse successive des éditoriaux (chapitres 7 et 8) et des courriers (chapitre 9), qui nous permettent d'articuler deux interrogations.

Dans l'ensemble de cette partie, nous tenterons de montrer que les prises de position du périodique dépassent souvent le cas d'étude isolé et ouvrent sur des réflexions plus larges quant à la capacité d'une revue d'art à s'*engager* dans l'espace public. Nous verrons également que la dénonciation de la censure et les réactions du lectorat que la revue suscite nous engagent en tant que chercheuse à mobiliser des problématiques plus fortes. Notre point de départ consiste à considérer qu'il ne faut pas réduire *art press* à son statut de *niche* et de revue artistique spécialisée, car son analyse peut également servir l'analyse de mécanismes plus généraux, à la convergence de questions esthétiques (évolution des formes, des styles) et politiques (financement de la

631 Notons cependant que le courrier était placé en début de numéro (sur la deuxième de couverture ou la page de sommaire) pendant les premières années de publication.
632 Relevé de toutes les occurrences dans les numéros papier, ainsi que les courriers consultés pour une part à l'IMEC, pour l'autre part dans les locaux de la rédaction.

culture, engagement des citoyens, modalités de débats sur l'art). L'art contemporain dès lors qu'il est construit comme un sujet politique prend sens quant au commentaire de l'actualité qu'il offre à qui veut bien l'interroger sous cet angle.

Dans notre premier chapitre, « **Construction de l'art contemporain et de ses rejets comme problème public** », nous nous demanderons comment *art press*, en mettant en visibilité la production, la diffusion de l'art contemporain - dans certains cas, ses rejets - comme problème pour l'offrir au débat, et en mettant à l'agenda la défense de l'art contemporain et la transparence de ses mécanismes de production et de diffusion dans l'espace social, parvient à se situer dans les arènes publiques.

Dans notre deuxième chapitre, « ***Art press*** **contre la censure, itinéraire accidenté d'une lutte pour la liberté de création** », nous détaillerons les différents cas de censure contre lesquels la revue a lutté. Nous verrons ainsi que la dénonciation de la censure est souvent un prétexte pour remettre en cause des normes et des codes moraux qu'il faudrait dissocier de la création artistique. Cette lutte reposant sur une structure de dénonciation, l'ambition est d'alerter le lectorat mais aussi de l'inviter à agir.

Dans notre troisième chapitre « **Les courriers de lecteurs – affects, valeurs et arguments mobilisés dans les débats profanes et professionnels autour de l'art contemporain** », nous verrons comment l'art contemporain est précisément sollicité comme objet de débat par les lecteurs du périodique. Profanes, ils remettent souvent en question la pertinence esthétique de l'œuvre d'art contemporaine ; professionnels, ils cherchent à réparer un tort qui leur aurait été causé, ou à l'inverse à dénoncer une injustice. Si un débat est alors amorcé, celui-ci demeure profondément orienté par le processus d'éditorialisation des courriers par lequel la revue affirme à nouveau son autorité.

Chapitre 7 — L'art contemporain et ses rejets comme problème public dans les éditoriaux d'*art press*

A. Quelles méthodes pour analyser l'éditorial ?

Le corpus d'éditoriaux que nous nous proposons d'étudier ici est hybride, car il conjugue critique d'art et format journalistique. Richard Leydier remarquait ainsi en 2002 : « On trouve dans ces quelques lignes disséminées sur plus de 300 numéros la recette magique de toute activité polémique : 30% de conviction, 30% d'orgueil, 30% d'éclat ou d'intelligence, 9% de méchanceté et quand même 1% de mauvaise foi [633]». L'éditorial, premier contenu rédigé à apparaître au lecteur, est le lieu où la revue se constitue comme une institution, développe une situation de communication spécifique qui lui permet d'articuler observations esthétiques et prises de positions politiques. La définition de l'éditorial d'un périodique artistique est plus complexe que pour la presse généraliste. Ainsi lors du premier éditorial qu'il signe comme rédacteur en chef pour les *Cahiers du* MNAM, Jean-Pierre Criqui observe que l'éditorial de la revue d'art « ne présente aucun caractère obligatoire […] nombre de périodiques, et des meilleurs, parviennent très bien à s'en passer [634]». En effet, les caractéristiques de l'éditorial que nous avons énumérées jusqu'ici se manifestent avec davantage d'ambiguïté pour un périodique artistique.

Pour cette étude, nous avons dépouillé l'ensemble des éditoriaux, du début de la publication à septembre 2018 (soit 480 numéros au total, pour 476 éditoriaux[635]), en relevant systématiquement le titre de l'éditorial et son auteur, le thème principal, les déictiques et les références intertextuelles. Outre le titre, notre approche prend en compte d'autres repères péritextuels tels que la signature, ainsi que la mise en page (disposition du texte, possibles illustrations).

Le mot « éditorial », d'origine anglaise, n'apparaît en France qu'en 1856[636], mais constitue depuis une rubrique constante, facilement identifiable au sein du magazine, et un genre de la presse écrite historiquement construit. C'est ce que montre Patrick Charaudeau en classant l'éditorial, dans sa typologie des genres journalistiques, dans la catégorie de l'« événement commenté ».

633 Richard Leydier, « Missive et missiles », *op. cit.*
634 Jean-Pierre Criqui, « Éditorial » in *Cahiers du MNAM*, n°48, été 1994, p. 3
635 Quatre numéros ne comportant pas d'éditorial : les n°5 et 18 (première série), n°3 et 74.
636 Nous devons cette remarque à François Jost & Virginie Spies, qui en parlent dans leur article « L'information à la télévision, un spectacle ? » in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 5/14, en ligne : https://doi.org/10.4000/rfsic.1123. Dernière consultation le 20 mai 2020.

C'est aussi ce que démontrent Nicole Jufer & Thierry Herman qui constatent que l'éditorial « est sans doute l'une des spécificités les plus marquantes et les plus visibles de la presse écrite [637]». L'éditorial trouve en effet une définition dans la plupart des manuels de journalisme[638], et a fait l'objet d'études nombreuses, portant notamment sur les éditoriaux d'un périodique en particulier (comme *Le Point*[639], ou une comparaison du *Monde* et du *Devoir*[640]*,* ou d'*art press* et de *Beaux-arts magazine*[641]*),* portant sur des enjeux de rhétorique de l'éditorial (argumentation[642], didactique[643]), ou sur le traitement d'un thème particulier par les éditoriaux[644]. De cette littérature, nous retiendrons en particulier les analyses proposées par Marc Lits et Annick Dubied (1997) puis par Thierry Herman et Nicole Jufer (2001).

1. L'éditorial comme genre journalistique

Si l'on s'efforce de placer l'éditorial dans une typologie des genres journalistiques, celui-ci relève du commentaire. On tentera de caractériser cette spécificité, de détailler son format, la place qu'il occupe dans un périodique. L'étude de T. Herman et N. Jufer montre ainsi que les éditoriaux étant rarement situés en première page, le terme proposé par Frédéric Antoine de « vitrine » est donc partiellement inopérant[645]. Dans le cas d'*art press* toutefois, les éditoriaux sont toujours placés en début de numéro, sur la page du sommaire dans les premières années de publication, puis sur une pleine page dédiée faisant directement suite à celle du sommaire. Quant à son format propre, il faut donner quelques précisions.

---

637 Thierry Herman & Nicole Jufer, « L'éditorial, 'vitrine idéologique du journal' ? » in *Semen*, [en ligne] 13 | 2001, http://semen.revues.org/2610, p. 2.

638 Jean-Michel Adam, « Genres de la presse écrite et analyse de discours » in *Semen*, 13/2001 ; Frédéric Antoine et al., *Écrire au quotidien. Pratiques du journalisme*, Louvain-la-Neuve, EVO-Communication, 1995 ; Jean-Luc Martin-Lagardette, *Guide de l'écriture journalistique. Écrire, informer, convaincre*, Paris, Syros, 1994.

639 Véronique Odul, « *Le Point* et ses lecteurs, une affaire de fidélité », pp. 74-82 in *Le temps des médias*, n°3, automne 2004.

640 Gilles Gauthier, « L'analyse éditoriale française et québécoise. Une comparaison entre *Le Monde* et *Le Devoir* », pp. 145-160 in *Études de communication*, 2002/1, n°25.

641 À ce sujet, nous souhaitons mentionner le travail de recherche d'Aurélie Cavanna : « *Art press*, *Beaux-arts magazine* et *Mouvement*. Relativité de la liberté d'expression dans les éditoriaux de trois revues spécialisées », sous la direction de Pierre Wat, Mémoire de Master 2 recherche en Histoire de l'art contemporain, Université de Provence Aix-Marseille 1, 2008-2010. Pour une étude des éditoriaux d'*art press*, voir aussi notre article, « Les éditoriaux d'*art press*, fabrication d'une critique d'art contre-culturelle », pp. 181-198 in *Les Cahiers du CIRCAV*, « Médias et contre-culture », n°27, octobre 2018.

642 D.-E. Boeyink, « Analysing Newspaper Editorals: the Arguments Consistent ? », pp. 28-39 in *Newspaper Research Journal*, 13/14 (4/1), 1992.

643 Nam-Seong Lee, *Caractérisation et reconnaissance des genres. Propositions didactiques. Le cas de l'éditorial dans la presse écrite,* Thèse de Sciences du Langage de l'Université de Rouen, 1999.

644 E.-B. Hindman, « 'Lynch-mob' vs. 'compelling human drama' : editorial responses to coverage of the pretrial phase of the O. J. Simpson case », pp. 499-515 in *Journalism and Mass Communication Quaterly*, vol. 76, n°3, 1999. , DOI : Greenberg, J., (2000), « Opinion Discourse and Canadian Newspapers : the Case of the Chinese 'Boat People' », pp. 517-537 in *Canadian Journal of Communication*, vol. 25 n°4, DOI : 10.22230/cjc.2000v25n4a1178 ; S.-R Goldzwig et P.-A Sullivan, « Post-Assassination Newspaper Editorial Eulogies: Analysis and Assessment », pp. 126-150 in *Western Journal of Communication*, vol. 59 n°2, 1995.

645 Frédéric Antoine *et al.*, *Écrire au quotidien. Pratiques du journalisme*, cité par N. Jufer & T. Herman, *op. cit.*

En effet, si la plupart des éditoriaux sont structurés selon un même schéma, beaucoup d'éditoriaux d'*art press* proposent également des formats plus inventifs et originaux, comme un lexique introductif au contenu du numéro (format mobilisé à vingt reprises, essentiellement dans les premières années de publication[646]), une nécrologie[647], et dans des cas plus rare un quizz[648], un communiqué de presse[649], ou un canular[650]. Parmi les présentations originales de l'éditorial, il faut dire un mot de la plus fréquente, que nous désignons comme « éditorial-citation », forme qui revient à 35 reprises, et ce régulièrement depuis le début de la publication. Ces se présentent ainsi comme un florilège de citations de différents auteurs. Si l'on se réfère aux définitions de l'éditorial susmentionnées, on pourrait s'interroger en l'occurrence sur la pertinence de cette labellisation. Pourtant, il s'agit bien d'éditorial, pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que le format est le plus souvent désigné comme tel dans le sommaire ; et parce qu'une telle présentation ne déroge finalement pas à la fonction principale de l'éditorial telle que précisée par M. Lits et A. Dubied :

> « Un article en tête de journal, publié à des moments importants seulement, engageant l'éditeur, par la signature d'un responsable ou de la rédaction, et prenant position, en mêlant engagement passionnel et argumentation classique, sur un sujet de quelque importance, en un style recherché[651] »

À l'exception de la précision « publié à des moments importants seulement », toutes ces caractéristiques sont bien présentes dans l'éditorial-citation, qui fait alors office d'argument d'autorité. En mobilisant à plusieurs reprises certains auteurs dans ces citations (par exemple, Philippe Sollers à cinq reprises, Louis Aragon, Donald Judd, Gustave Flaubert à deux reprises chacun), et en proposant souvent une porte d'entrée au contenu du journal, la stratégie d'*art press* reste bien de s'adresser au lecteur pour lui présenter à la fois le contenu du numéro et l'identité de la revue, et de faire preuve « d'engagement passionnel[652] » dans le choix même de ces références. Une analyse des déictiques (qui parle, à qui, quand et de quoi) va dans ce sens, en portant une attention particulière à l'usage des pronoms (« je » de la subjectivité, « nous » de la rédaction, et « on » de l'implication du lecteur). Une étude des déictiques nous permet de « présentifier la situation d'énonciation [653]».

---

646 Les éditoriaux sous forme de lexique sont présents dans les numéros suivants : n°2première série, 3 première série, 4 première série, 7 première série, 8 première série, 9 première série, 10 première série, 21 première série, 51, 69, 73, 81, 82, 85, 86, 88, 89, 91, 93.

647 On trouve des nécrologies de Dominique Bozo (n°181), de César (n°243), d'Harald Szeemann (n°311), de Pontus Hulten (n°329), d'Alain Robbe-Grillet (n°344), de Nicolas Genka (n°354), de Daniel Caux (n°350), de Pierre Bourgeade (n°356), de Roger Tallon (n°384), d'Albert Aymé et Denis René (n°393).

648 N°349, octobre 2008. Éditorial sans titre, non signé.

649 Tribune publiée en guise de l'éditorial n°148, juin 1990.

650 Catherine Millet *pour l'agence AP* « Orsay dernière minute », éditorial n°111 (février 1987). Un autre canular se développe n°244, mais cette fois-ci dans un article et non un éditorial : dans un esprit farceur, Vincent Corpet consacre en effet un article à une artiste factice, Juliette Noirceuil.

651 Annick Dubied & Marc Lits, « L'éditorial, genre journalistique ou position discursive ? », pp. 49-61 in *Pratiques*, n°94, 1997.

652 *Ibid.*, p. 52.

653 *Ibid.*, p. 59.

Bien qu'Herman & Jufer précisent que le recours au « je » dans un éditorial de presse soit assez rare, il s'agit pourtant du pronom le plus fréquemment utilisé dans les éditoriaux d'*art press*, en particulier lorsque les signataires sont Catherine Millet et Jacques Henric, manière pour eux de valoriser leur propre subjectivité, de la distinguer de celle de la rédaction et en même temps de souligner l'autorité de leur parole.

L'usage du « on » renvoie principalement à la « rumeur publique[654] », à la généralité, et permet à l'éditorialiste de se faire porte-parole d'une communauté la plus large possible tout en intégrant d'un seul geste la diversité de son lectorat et de ses opinions. Ainsi, lorsque l'éditorialiste a recours au « on », il « joue donc volontairement d'une forme englobante dans laquelle chacun des sous-groupes peut tour à tour se retrouver[655] ». L'usage du « nous », témoigne d'une même ambition englobante de la part de l'éditorialiste, qui cherche alors à « créer une communauté réelle ou fictive à laquelle le lecteur peut (ou doit) se sentir intégré[656] ». En outre, le « nous » a pour fonction d'insister sur l'unité de la rédaction, lorsqu'il s'agit de renvoyer à la personne morale que constitue *art press*. L'emploi de ces différents pronoms, mobilisés de manière variable en fonction du signataire, incarne bien la double fonction de l'éditorial sur laquelle insistent T. Herman et N. Jufer, c'est-à-dire incarner l'identité du périodique, tout en permettant à l'éditorialiste d'exprimer sa propre subjectivité : « L'éditorial semble combiner de fait une exigence de visibilité (place importante, en vue) et d'unicité [657]».

2. L'éditorial comme vitrine idéologique

L'analyse de l'éditorial par T. Herman et N. Jufer met l'accent sur ce genre journalistique comme lieu privilégié d'argumentation et d'expression de la subjectivité. Ils insistent ainsi sur la portée délibérative de l'éditorial, qui constitue « le *parangon* même des genres de l'opinion [658]» et « reste encore une vitrine qui fait ressortir et donne plus de poids à l'idéologie qui y est exposée[659] ». Cette remarque permet aux auteurs de souligner la dimension *perlocutoire* de l'éditorial qui est, nous le verrons, particulièrement forte dans les éditoriaux d'*art press* en ce qu'ils cherchent à défendre la culture et l'art contemporain contre différentes formes d'attaques. Nous partirons de cette analyse pour envisager les manières dont l'expression d'opinions dans *art press* peut justement *engager le lectorat*, et ainsi performer le contemporain en lien avec ses controverses. Nous suivrons T. Herman & N. Jufer dans l'étude des techniques linguistiques par lesquelles l'éditorial parvient à intégrer l'opinion publique et invite le lecteur à participer au débat.

---

654 Thierry Herman et Nicole Jufer, « L'éditorial, 'vitrine idéologique' du journal ? », *op. cit.*, p. 9/17.
655 Marc Lits & Annick Dubied, « L'éditorial, genre journalistique ou position discursive ? », *op. cit.*, p. 60.
656 Thierry Herman et Nicole Jufer, « L'éditorial, 'vitrine idéologique' du journal ? », *op.* cit, p. 10/17.
657 *Ibid.*, p. 2/17.
658 *Idem.*
659 *Ibid.*, p. 16/17.

Notre analyse de l'éditorial nous conduira, dans le dernier chapitre de cette partie, à étudier les « réponses » du lectorat à ces éditoriaux et aux questions qu'ils soulèvent par l'envoi de courriers.

3. Approche péritextuelle de l'éditorial

Une étude de l'éditorial par ses péritextes est préconisée par T. Herman et N. Jufer : « II nous semble opportun de commencer par cet aspect, afin d'examiner la nature textuelle globale – comprenant le péritexte et l'article – de l'éditorial [660]». En effet, les péritextes constituent, nous l'avons vu dans notre deuxième partie, de précieux indices de l'identité éditoriale. Si l'on examine tout d'abord la mise en page, on constate qu'elle demeure stable pour les éditoriaux, constituant pour la plupart un bloc de texte présenté sur une seule page, en double colonage français / anglais à partir de la publication bilingue de la revue (1992), et dont la longueur peut varier entre un et trois feuillets. Ces textes ne sont, à de rares exceptions près[661], jamais illustrés. L'analyse péritextuelle nous apprend également que l'éditorial est un contenu valorisé au sein du journal qui figure en tant que tel au sommaire à partir de 2008 (n°348).

De plus, l'examen des péritextes nous donne deux autres exemples d'une valorisation des éditoriaux au sein du journal : le fait qu'ils soient le plus souvent titrés, et l'ajout ponctuel de notes de bas de page comme marqueur d'une parole d'autorité. Il faut enfin accorder une importance toute particulière à la marque péritextuelle que constitue la signature. A. Dubied et M. Lits font du signataire de l'éditorial une personne physique, qui par sa signature signifie sa présence de coordination, son implication personnelle et auctoriale au sein de la rédaction. La signature identifie un auteur, et implique que celui-ci engage sa responsabilité personnelle.

Si l'on examine l'ensemble des signatures d'*art press*, on constate que la plupart des éditoriaux sont signés des mêmes personnes, et ce avec une grande constance. Nous avons synthétisé la fréquence de chacun de ces signatures en un graphique (voir volume 2, annexe 58). Parmi ces signatures, deux cas de figure sont particulièrement éclairants. D'une part, les signatures de Catherine Millet (164 occurrences) et de Jacques Henric (105 occurrences) sont largement majoritaires (ils signent à eux deux 64% des éditoriaux) et sont en nombre bien supérieur par rapport à celles des différents rédacteurs en chef : C. Francblin (24), C. Kihm (14), R. Leydier (17), J-Y Jouannais (18), A. Pigeat (18). Leur forte présence en tant que signataires des éditoriaux indique que ce sont eux qui conduisent la ligne éditoriale de la revue et qui en portent les opinions, bien que celles-ci puissent ne pas être partagées. D'autre part, il faut noter la présence d'éditoriaux signés de la rédaction[662], impliquant alors sans ambiguïté l'ensemble des

[660] *Ibid.*, p. 3/17.

[661] Sept éditoriaux sont accompagnés d'une illustration : un portrait photographique de Guy Debord (n°199), de Philippe Sollers (n°7, novembre-décembre 1973), de Simone de Beauvoir (n°343, mars 2008), et une reproduction du tableau de Gustave Courbet *L'Origine du monde* (n°163, 165 et 324).

[662] Les mentions peuvent changer : « ap », « api », « art press », ou « la rédaction » selon les périodes. Au total, 19 éditoriaux portent cette signature collective.

rédacteurs, comme lors de la « Querelle de l'art contemporain », ou plus récemment dans l'éditorial « À qui le tour ?» qui prenait vivement position contre la circulation du hashtag #metoo et les phénomène de délation et de puritanisme qui en seraient les corolaires.

4. Problématique du chapitre et annonce de plan

Dans son analyse de la naissance et du développement du problème public, E. Neveu associe l'étape du cadrage à la détermination des contours d'un problème public et de sa nature. Il insiste sur le fait que l'activité de cadrage comporte une part de créativité : l'opération de cadrage suppose le recours à des significations partagées et revient à « sélectionner certains aspects d'une réalité perçue et les rendre plus saillants dans un support de communication, de façon à promouvoir une définition particulière de problème, des interprétations causales, une évaluation morale ou des recommandations de traitement[663] ». Si la théorie du problème public nous est ici utile, c'est parce qu'elle nous sert d'appui pour démontrer les moyens par lesquels la revue fait de l'art contemporain un sujet de société. Mais il nous faut souligner que notre approche du problème public reste restrictive eu égard à la très importante littérature dont il fait l'objet, d'autant plus que nous n'examinons ici le problème public que dans son étape de *médiatisation*.

En effet, en étudiant *art press*, nous évaluons le problème « déjà là », dans ses dernières étapes (médiatisation et interpellation des pouvoirs politiques) excluant ainsi une analyse de ses modes de « constitution[664]» ou de la compétition entre plusieurs problèmes pour obtenir visibilité. Notre approche est également restrictive dans la mesure où nous n'appréhendons ici l'expression que d'un seul « acteur », *art press*, et non pas la pluralité des échanges entre plusieurs acteurs à laquelle aurait par exemple pu nous mener une étude de l'art contemporain comme objet de controverse. Si l'éditorial peut être le lieu pour *art press* de confrontation avec d'autres médias, ce que nous verrons, cela ne fournit pas à proprement parler la matière nécessaire à l'analyse d'une controverse telle qu'appréhendée en sociologie, la controverse étant davantage adaptée comme le suggère Juliette Rennes pour « élucider empiriquement le caractère dynamique de l'ordre social [665]» et se définissant comme la « confrontation argumentée, polarisée, dispersée dans plusieurs sphères de l'activité sociale et portant sur un enjeu d'action publique [666]». Pour que le cadrage s'opère, il faut donner au problème public une spatialité, un « milieu » dans lequel il puisse advenir.

---

663 R. M. Entman & A. Rojecki, « Freezing Out the Public : Elite and Media Framing of the US Anti-Nuclear Movement », cité par E. Neveu in *Sociologie politique des problèmes publics*, *op. cit.*, p. 99.

664 Daniel Céfaï explique en effet préférer le terme de « constitution » à celui de construction, en ce terme ne se laisse pas réduire à l'activité d'un sujet, la passivité d'un sujet.

665 Juliette Rennes, « Les controverses politiques et leurs frontières », *Études de communication* n°47, 2016, p. 41. En ligne : http:// journals.openedition.org/edc/6614

666 *Ibid.*

Daniel Céfaï précise ainsi que l'arène publique est une « constellation de scènes qui empiètent les unes sur les autres, qui ouvrent sur des coulisses à géométrie variable, où les degrés de publicité sont déterminés par les cadrages des acteurs et dont les auditoires changent au gré des performances [667]». De même qu'il n'y a pas de public sans sensibilité, il ne saurait y avoir de problème public sans lieu de conflictualité. *Art press* cherche ainsi à construire le problème public dans ses pages tout en espérant le voir se développer en sollicitant d'autres arènes : d'autres périodiques artistiques, les institutions muséales, et dans une certaine mesure les écoles d'art et les universités, pour ce qu'elles permettent d'offrir un débat collectif. Le problème public tel qu'il est circonscrit dans les pages d'*art press* correspond à une stratégie médiatique fondée sur le recours à un lexique spécifique (B), la mobilisation du concept d'engagement (C), une désignation directe du contexte politique (D), et une confrontation avec d'autres acteurs (E).

Les éditoriaux d'*art press* sont parfois dédiés à des questions esthétiques, détachés de toute immédiateté, par exemple lorsqu'ils abordent le rapport qu'entretient la littérature de fiction avec le réel[668] ou la réinvention de la notion de médium par les artistes dans les années 2010[669]. Mais le plus souvent, la rédaction de l'éditorial est motivée par un événement précis, une actualité qui suscite des prises de position. Les éditoriaux permettent donc à *art press* de se définir, de s'auto-qualifier et de s'adresser à son lecteur. Dans une large majorité des cas, l'éditorial est structuré de la même manière : une actualité (le plus souvent liée à la vie culturelle), permet une montée en généralité. Contrairement à d'autres périodiques artistiques, *art press* ne s'arrête pas à un commentaire de l'actualité, mais cherche à placer la vision de celle-ci dans une perspective *critique*. Nous avons vu que les rejets de l'art contemporain qui se multiplient depuis les années 1990 font émerger l'art contemporain comme un problème public. Ce chapitre entend dès lors s'intéresser aux manières dont les éditoriaux participent à cette construction, en y considérant successivement le lexique, la revendication d'un engagement, les stratégies de mise à l'agenda et l'élaboration d'un réseau.

B. Des mots pour dire le contemporain : un lexique chronophile

L'éditorial est assurément la partie de la revue où s'exprime le plus clairement la proximité avec les événements les plus immédiats. En témoigne l'usage massif d'un lexique que nous qualifions ici de *chronophile.* On trouve de très récurrentes utilisations de termes qui permettent de situer une œuvre ou un événement dans une chronologie (« année », 142 occurrence, « siècle », 72 occurrences, « temps », 104 occurrences), et plus encore d'insister sur le *hic et nunc* de la situation d'énonciation, manière de créer par l'acte d'écriture un instant *t* (« aujourd'hui » 245

[667] Daniel Céfaï, « Publics, problèmes publics, arènes publiques… que nous apprend le pragmatisme ? », *op. cit.*, p. 53.
[668] Jacques Henric, « Littérature et vérité », éditorial n°426, octobre 2015.
[669] Anaël Pigeat, « Les médiums du non-retour », éditorial n°406 (décembre 2013).

occurrences, « présent », 24 occurrences, « actualité » et « actuel », 81 occurrences), et bien sûr « contemporain » (114 occurrences) qui outre le terme d'art contemporain, se retrouve dans des expressions très variées et selon différents déclinaisons, notamment :

> Imaginaire contemporain ; lexique contemporain ; pensée contemporaine ; production contemporaine ; moyens contemporains ; contemporanéité absolue ; situation artistique contemporaine ; programmation contemporaine ; archéologie contemporaine ; réalité contemporaine ; société contemporaine

Avec ce lexique, les différentes temporalités du présent telles qu'*art press* les envisage sont mises au jour. L'actualité renvoie au commentaire d'un événement présent, d'un phénomène éphémère mais vécu collectivement, là où le présent désigne un temps partagé dans une situation d'énonciation. L'aujourd'hui renvoie à un instant *t*, désigné pour marquer le contraste avec une situation antérieure, et le contemporain est le temps dont se saisit une institution pour penser le temps qu'une société partage : c'est l'art contemporain en tant qu'il désigne une friction avec la société.

Le moment de l'écriture est souvent incarné : « notre temps », « notre siècle », sont des expressions fréquemment utilisées. De plus, ces éditoriaux mettent en place une double lecture : celle du moment de la publication (actualité, prospective), et celle du retour en arrière (rétrospective). Aux éditoriaux qui parlent d'événements précis, actuels (telle publication, tel prix littéraire, telle élection politique), répondent ceux qui pensent le long terme, le cycle, le bilan. C'est en particulier le cas pour les éditoriaux publiés à l'occasion d'anniversaires[670], de changements de formules[671], d'arrivées ou de départs de rédacteurs en chef[672], et cela passe également par l'expression d'une répétition (« Ce n'est pas la première fois que nous exprimons notre perplexité[673] » ; « Ce n'est pas la première fois que notre revue… [674]»), ou d'une continuité, (« Nous savons depuis longtemps déjà [675]» ; « Nous avons décidé il y a quelques temps [676]» ; « *art press* a toujours tenté [677]»).

[670] Catherine Millet, sans titre, éditorial n°65 (décembre 1982) pour le 10e anniversaire ; Catherine Millet, « Anniversaire », éditorial n°176 (janvier 1993) pour le 20e anniversaire ; Catherine Millet, « *Art press* par lui-même », éditorial au supplément du n°284 (novembre 2002) pour le 30e anniversaire ; Catherine Millet, « 40 ans après », éditorial n°395 (décembre 2012) pour le 40e anniversaire.
[671] Catherine Millet, « Notre ADN » (n°376) ; Catherine Millet, « Un petit coup de neuf », éditorial n°458.
[672] Anaël Pigeat, « Un paysage nouveau » (n°387) ; Richard Leydier signe son départ dans l'éditorial «Bien des choses » (n°381) et son retour dans l'éditorial « Back », n°475 (mars 2020).
[673] Non signé, « Le retour des vieilles lunes très réactionnaires », éditorial n°77 (janvier 1984).
[674] Catherine Millet, « Supports-Surfaces revisited », éditorial n°154 (janvier 1991).
[675] Non signé, sans titre, éditorial n°66, (janvier 1983).
[676] Catherine Millet, « Rentrée littéraire à notre façon », éditorial n°414 (septembre 2014).
[677] Catherine Millet, « Nourritures célestes », éditorial n°429 (janvier 2016).

Par de tels procédés, les éditoriaux mettent au jour une problématisation du contemporain proche de celle à laquelle nous invite Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain,* lorsqu'il soutient que « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme[678] ». Ce texte est d'autant plus important pour nous que dans son dernier chapitre, il est question de comprendre le contemporain comme étant la perception d'indices de « l'archaïsme ». Dès lors, « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie[679] ». Se situer ainsi dans l'actuel, c'est une manière pour *art press* de se montrer réactif, de s'adapter aux événements de l'actualité culturelle et politique. On trouve de fréquentes marques de flexibilité, telles « Au moment où j'écris cet éditorial [680] », « À l'heure où paraît cet éditorial [681] » ; « À l'heure où nous imprimons [682]» ; « Je venais à peine de terminer cet article quand [683]». L'éditorial veut certes introduire le numéro, présenter au lecteur ses enjeux majeurs, mais cherche aussi le plus souvent à illustrer la capacité de ses contributeurs à être sensibles à leur environnement social[684]. Partant du constat que les éditoriaux sont le plus souvent ancrés dans une actualité immédiate, voyons comment le cadrage de l'art contemporain comme problème public se développe en grande partie par le recours au concept d'*engagement*.

C. L'engagement comme mode de cadrage du problème public

1. L'engagement artistique et intellectuel en question

L'engagement envisagé par *art press* est moins celui des artistes que des intellectuels. Dès 1978, Catherine Millet insistait sur le fait que la qualité d'un artiste ne saurait être évaluée sur le seul critère de son engagement politique, de son appartenance aux mouvements de l'avant-garde : « Il y a aujourd'hui un combat neuf à mener : il faut briser les tabous de l'avant-garde. Je propose la création d'un front de déculpabilisation des artistes. Ce numéro s'inscrit déjà un peu dans le cadre de son action[685] ». Et pour Jacques Henric, le terme de littérature engagée est même péjoratif, en distinguant les écrits de Vladimir Nabokov de ceux « des littérateurs 'engagés' qui, du bon ou du mauvais côté, ont réduit la littérature à de basses œuvres de propagande, à des romans à thèse ou à d'assommantes homélies morales[686] ».

678 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Payot & Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 11.
679 *Ibid.*, p. 35.
680 Catherine Millet, « Le Beaubourg de Dominique Bozo », éditorial n°181 (juin 1993).
681 Richard Leydier « Spécial détox au soleil », éditorial n°336 (été 2007).
682 Richard Leydier, « Origine vs originalité ? », éditorial °379 (juin 2011).
683 Catherine Millet « Du printemps arabe à l'hiver parisien », éditorial n°396 (janvier 2013).
684 Voir à ce sujet l'éditorial de Christophe Kihm « Êtes-vous réactifs ? » (n°290, mai 2003).
685 Catherine Millet, « Il faut briser les tabous de l'avant-garde », éditorial n°23 (décembre 1978).
686 Jacques Henric, « Libres citoyens de leurs rêves », éditorial n°253 (janvier 2000).

Ainsi pour *art press*, et de plus en plus au fil des années, la notion « d'art engagé », au regard de l'histoire des avant-gardes, relève du poncif. C'est également ce qu'observe Jean-Yves Jouannais, qualifiant certains artistes se revendiquant engagés comme des « esthètes faussement politisés […] et engagé dans le politiquement correct [687]». Quant à Richard Leydier, il constate que même lorsque des artistes peuvent avoir une démarche critique (il évoque Claude Closky et Thomas Hirschhorn), leur œuvre ne circule qu'à trop petite échelle pour avoir un impact global sur les spectateurs :

> « Des artistes qui faisaient de l'art critique. Dans leur atelier, ils produisent des œuvres en réaction à la mondialisation, au capitalisme et à la publicité, dont ils 'retravaillent' les images. […] Tout le monde était d'accord, ces œuvre étaient des actes de résistance nécessaires, cependant, personne ne se posait la question de leur réel impact sur l'opinion publique, parce qu'à l'instar des êtres prisonniers de la caverne de Platon, on pensait que le monde de l'art contemporain, c'était la réalité [688]».

En considérant qu'il n'y pas d'art « politique », mais seulement des manières politiques de parler d'art, la revue semble suivre le point de vue de Jacques Rancière lorsque celui-ci théorise l'entrelacement de l'esthétique et du politique. Dans *Le spectateur émancipé*, J. Rancière observe que face au postmodernisme et à la dénonciation du paradigme subversif de l'art se développent de nouvelles affirmations de l'art comme mode de réponse aux dominations économiques et idéologiques à l'œuvre dans la société, à travers des pratiques artistiques très variées :

> « Cette diversité ne traduit pas seulement la variété des moyens choisis pour atteindre la même fin. Elle témoigne d'une incertitude plus fondamentale sur la fin poursuivie et sur la configuration même du terrain, sur ce qu'est la politique et sur ce que fait l'art [689]».

Malgré leur diversité, ces pratiques ont en commun de tenir pour acquis un modèle d'efficience : l'art est toujours politique en ce qu'il démonte les mécanismes de la domination, permet de tourner en dérision l'imagerie dominante, cherche à transformer les pratiques sociales. Pour J. Rancière, il faut donc dépasser le poncif consistant à considérer que l'art nous rendrait révoltés parce qu'il nous montrerait des choses révoltantes, remettant ainsi en question « le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat [690]». Il s'agit donc moins du contenu des œuvres, que du regard qu'elles incitent à porter sur le monde : « Le cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforger le cadre de nos perceptions et le dynamisme de nos affects [691]». J. Rancière préfère ainsi parler d'art *critique*, au sens d'une démarche qui sait que « l'effet politique passe par la distance esthétique [692]», et que cet effet n'a rien de mécanique ni de systématique.

---

[687] Jean-Yves Jouannais, « Tourisme émotionnel », éditorial n°187 (janvier 1994).
[688] Richard Leydier, « Action painting », éditorial n°296 (décembre 2003).
[689] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 57.
[690] *Ibid.*, p 57.
[691] *Ibid.*, p. 91.
[692] *Idem.*

La reconnaissance même d'un art critique implique un déplacement du regard. J. Rancière poursuit encore cette réflexion dans *Malaise dans l'esthétique*, où il défend l'idée que « Le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique[693] » ; *politiqu*e signifie alors non pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour accéder à celui-ci, mais la configuration d'un espace, d'une sphère d'expérience. En conséquence, « Le rapport entre esthétique et politique, c'est alors, plus précisément, […] la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier [694]». Art et politique ne sont pas deux entités séparées qui pourraient se rejoindre en de rares occasions, mais deux formes de rapport au réel.

Dans une perspective similaire, l'engagement qui intéresse *art press* n'est pas tant celui des artistes que le geste général par lequel la revue cherche à traiter l'actualité culturelle. C'est donc davantage d'engagement *intellectuel* qu'il est question. L'engagement intellectuel peut en effet être envisagé comme l'une des manières de *cadrer*, voire de *performer* l'art contemporain comme problème public. Comme le souligne E. Neveu :

> « Du plus tragique au plus anecdotique, tout fait social peut potentiellement devenir un "problème social" s'il est constitué par l'action volontariste de divers opérateurs (presse, mouvements sociaux, partis, lobbies, intellectuels...) comme une situation problématique devant être mise en débat et recevoir des réponses en termes d'action publique (budgets, réglementation, répression...) [695]».

E. Neveu montre en même temps que le rôle des intellectuels dans l'intersection entre les champs politique et culturel s'est estompé depuis les années 1980, à mesure que le champ politique se serait professionnalisé, autonomisé, que la figure de l'intellectuel se serait « désuniversalisée », et que de nombreux domaines (notamment la santé, l'environnement) se seraient technicisés. En conséquence, il observe que le « silence des intellectuels » est devenu un sujet abordé avec fréquence, tant dans la presse grand public [696] que par les recherches académiques.

---

693 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004, p. 37.
694 *Ibid.*, p. 39.
695 Erik Neveu, « L'approche constructiviste des 'problèmes publics'. Un aperçu des travaux anglo-saxons », pp.41-57 in *Études de communication*, n°22, 1999, p. 42.
696 Plusieurs dossiers peuvent être évoqués : « Les intellectuels et la politique, le grand désarroi », in *L'Express*, avril 1981 ; « Les intellectuels et l'état de grâce », in *Le Nouvel Observateur*, 15 août 1981, « La gueule de bois des intellectuels ? », in *Le Figaro*, 6 septembre 1983. Pour une analyse historiographique de ces articles de presse, on peut se référer à l'article de Vincent Gaynon, « Jeu critique : 'la fin des intellectuels', 1975-1985 », pp. 25-44 in *Le mouvement social* n°239 2012/2. Ce sujet a également fait l'objet de riches échanges conduits dans le cadre du séminaire « Intellectuels et médias » entre 2017 et 2019.

Beaucoup d'historiens se sont en effet attachés à désigner la vie intellectuelle des années 1980 et suivantes comme celle d'un désenchantement, d'une « grande décrue de la mythologie politique [697] », d'un « crépuscule des clercs [698] » dans un champ intellectuel « durablement désorienté [699] ». Michel Leymarie termine son histoire des liens entre intellectuels et politique par un chapitre précisément intitulé « la fin des intellectuels ? ». Il y remarque que le milieu intellectuel se caractérise de plus en plus par un retrait du champ social. Les revues participent de l'engagement intellectuel, mais dans un circuit fermé et sous forme d'entre-soi : « La controverse est parfois interne au microcosme intellectuel[700] ». Ce silence est analysé par E. Neveu du point de vue de l'inversion du rapport de force entre les champs académique et journalistique. Dans *Espaces publics mosaïques*, il y affirme ainsi que le silence intellectuel constituerait :

> « Le dénouement d'une formidable bataille pour la définition de la hiérarchie symbolique des titres-à-parler, bataille qui s'est soldée par une nette victoire du champ journalistique qui s'est octroyé à cette occasion une véritable fonction de juridiction sur le monde intellectuel [701]».

En valorisant les Nouveaux Philosophes, *art press* valorise la figure même de « l'intellectuel médiatique » stigmatisé dans la plupart des ouvrages qui analysent cette transition[702]. Pourtant, l'hybridité d'*art press* entre revue et magazine lui permet de mettre en avant une parole intellectuelle qui n'est pas seulement médiatique, par la publication de longs entretiens et des articles d'analyse. Jouant de cette position, *art press* reproche régulièrement aux intellectuels contemporains un manque d'engagement. Ce reproche est adressé à plusieurs reprises, dans des contextes différents. C'est déjà le cas à la fin des années 1970, au moment de la publication des ouvrages d'A. Soljenitsyne. Jacques Henric affirmait en 1978 « Disons qu'un artiste ou intellectuel qui ignorerait aujourd'hui cette interpellation a toutes les chances d'appartenir déjà au passé [703]». Dans les années 1990, c'est la « Querelle de l'art contemporain » que nous évoquions en introduction qui suscite le même genre de remarques de la part de la rédaction. Jacques Henric s'étonne ainsi en 1991 :

---

697 Edgar Morin, « Ce qui a changé dans la vie intellectuelle française », pp. 72-84 in *Le Débat*, 1986/3, n°40.

698 Voir à ce sujet François Hourmant, *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après Mai 68*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997 et Jean-François Sirinelli, chapitre 13 « Le crépuscule des clercs », in *Intellectuels et passions françaises, manifestes et pétitions au 20e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

699 François Dosse, *La saga des intellectuels français, 1944-1989,* vol. 2 *« L'avenir en miettes, 1968-1989*, Paris, Gallimard, 2018, p. 396.

700 Michel Leymarie, *Les intellectuels et la politique en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 105.

701 Erik Neveu, Bastien François (dirs.), *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétorique des débats publics contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999 [consultation de l'ouvrage au format Kindle], emplacement 71.

702 Voir à ce sujet : François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La découverte, 2003 - chapitre 14 « Et pendant ce temps-là en France) ; François Dosse, *La saga des intellectuels français, 1944-1989, vol. 2 « l'avenir en miettes, 1968-1989*, Paris, Gallimard 2018 – chapitre 9 « Les deux voies de l'antitotalitarisme » ; Erik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015. Le deuxième chapitre est en partie consacré aux « Tentatives contemporaines de recomposition de la figure intellectuelle ».

703 A.p.i., sans titre, éditorial n°15 (février 1978).

> « Pourquoi, à ce jour […] les grands intellectuels qui se sont mobilisés hier pour défendre *Fun Radio*, avant-hier pour combattre les initiatives de Madame Roudy puis de Monsieur Pasqua, et qui courent le monde pour la défense des droits de l'Homme et le respect de la liberté d'expression, ne se sentent étrangement pas concernés lorsque, ici, en France, une censure vise une œuvre d'art, une création de l'esprit? [704] ».

Encore en 2000, *art press* constate que « Le signe le plus grave de la situation présente, c'est que les intellectuels n'aient rien à dire [705] ». De tels constats sont fréquemment renouvelés, notamment pour déplorer plus récemment la présence croissante de l'extrême droite sur l'échiquier politique français[706], qui amène encore Jacques Henric à regretter la « jobardise [707]» des intellectuels qui auraient « l'épiderme sensible [708]» et seraient trop lâches pour s'engager. Le ton peut même se montrer cinglant, ce défaut d'engagement étant associé par *art press* au « politiquement correct » auquel la revue entend précisément s'opposer. Le recours à des figures d'autorité vient à plusieurs reprises appuyer cette accusation de désengagement, notamment celle d'Albert Camus (« Camus confronté à toutes les horreurs aura été un des écrivains les plus clairvoyants [709]») et Jean-Paul Sartre (« mains sales, mains coupées ? [710]»), voire les deux dans une même formule : « Les justes d'aujourd'hui, eux, ne se trompent pas. Ils ont les mains pures[711] ». Diagnostiquer une crise de l'engagement pour les artistes et pour les intellectuels permet alors à *art press* de souligner son propre engagement.

2. L'engagement de la revue et de ses contributeurs : dissonances et concordances

Dans les entretiens que nous avons menés, plusieurs contributeurs ont insisté sur l'importance de cette notion d'*engagement* dans l'identité d'*art press*. Il y a un désir pour la revue de montrer son engagement, même sans le nommer comme tel, comme nous le disait notamment Jean-Marc Huitorel :

> « C'est-à-dire que c'est une revue de critique. Et pour moi, critique engagée, c'est un pléonasme. Si vous adoptez un point de vue critique, vous êtes forcément engagé. Donc, *art press* est une revue engagée. Sauf que ce n'est pas une revue à idéologie fixe et forcément homogène. Mais c'est une revue engagée. C'est-à-dire que quels que soient les sujets sur lesquels on se prononce, on a un positionnement. Sinon collectif, au moins individuel. Et si on continue à faire chemin ensemble – il y a eu des ruptures hein dans la revue – mais si on continue à faire chemin ensemble, je pense que c'est sur la base de cette confiance-là, et de cet engagement-là. Je pense[712].

[704] Jacques Henric, « L'ordre moral est de retour », éditorial n°191 (mai 1994).
[705] Catherine Millet, « Valeur de l'art », éditorial n°261 (octobre 2000).
[706] Catherine Millet, « La vigilance politique à l'heure de la culture globale », éditorial n°256, (avril 2000).
[707] Jacques Henric, « Le poireau, l'humaniste, et le fifi-flingueur », éditorial n°247 (juin 1999).
[708] Jacques Henric, « Aujourd'hui, nous savons », éditorial n°224 (mai 1997).
[709] Jacques Henric, « Politiquement juste, surtout pas correct », édiorial n°352 (janvier 2009).
[710] Jacques Henric, « Les intellectuels et la politique : mains pures, mains sales, mains coupées ? », éditorial n°156 (mars 1991).
[711] Jacques Henric, « Révolution française et degré zéro de la pensée », n°133 (février 1989).
[712] Entretien de l'auteure avec Jean-Marc Huitorel, 20 juillet 2019.

Plusieurs contributeurs nous ont fait part du sentiment d'un écart générationnel, entre les membres fondateurs (Catherine Millet, Jacques Henric) et les plus jeunes rédacteurs – écart qui se traduit par différentes conceptions du politique et de la place que de telles opinions pourraient trouver dans une revue d'art. L'engagement constitue donc pour *art press* une attitude générale plus qu'une posture ou un programme. Par ailleurs, notons que plusieurs contributeurs, au moment d'aborder ces questions, ont fait preuve d'une grande réticence, nous demandant *a posteriori* de supprimer les passages concernés, ou nous disant pendant l'entretien : « Je vous dis ça, mais en *off*…», « On ne peut pas parler de » « Si Catherine [Millet] savait que j'ai dit ça, elle m'engueulerait ».

Il est fréquent de trouver dans les éditoriaux d'*art press* une évocation directe du paysage politique français. En 1974, le contexte politique est décrit comme l'opposition « d'une droite libérale qui n'hésite pas à s'ouvrir sur l'étranger » et d'une « gauche chauvine, emprisonnée dans ses archaïsmes », ce qui amène Catherine Millet à affirmer en 1983 que « Contrairement à ce qu'on a pu dire ici et là, nous ne sommes pas plus contre la gauche que nous ne sommes pour la droite[713]. Plus récemment, le positionnement politique continue de s'exprimer en répercussion directe à des événements de la vie publique, comme la guerre du Golfe, la présence de Jean-Marie Le Pen au second tour des élections présidentielles en 2002, la campagne électorale opposant Nicolas Sarkozy à Ségolène Royal en 2007[714], ou les attentats de novembre 2015[715]. Sous la plume de Jacques Henric, ce positionnement ne fait pas de doute : critiquant en 1977 « la bonne conscience, de gauche bien entendu[716] », il raille encore en 2003 « la perméabilité d'une certaine gauche intellectuelle aux idées de droite [717]».

Le commentaire du contexte politique se joue également à un niveau international, où les éditoriaux annonçant des dossiers sur des scènes artistiques étrangères permettent à certains contributeurs d'exprimer un fort rejet du modèle communiste, notamment dans les commentaires des situations en Pologne[718], en Yougoslavie[719], en Roumanie[720], au Tibet[721] ou en Chine[722]. Cependant, le positionnement d'un contributeur n'infère pas celui de la revue toute entière. Une analyse des positionnements politiques des contributeurs n'est pas ici notre souci premier, et ce pour plusieurs raisons.

---

713 Non signé, « Décentralisation », éditorial n°72 (été 1983).
714 Jacques Henric, « Les élections pour les nuls », éditorial n°333 (avril 2007).
715 Jacques Henric, « Ceux par qui le scandale arrive », éditorial n°457 (juin 2018). Cet éditorial fait écho aux attentats de 2015 : « L'actualité nous y invite : les derniers attentats islamistes […] qui interrogent sur ce que ces tueurs de masse, les auteurs d'attentats aveugles, comme ceux du Bataclan ou des terrasses de cafés parisiens ».
716 Jacques Henric, « À propos d'une émission télévisée », éditorial n°7 (janvier-février 1977).
717 Jacques Henric, « Réacs ? Nouveaux ? », éditorial n°286 (janvier 2003).
718 On trouve l'expression de « machine totalitaire » n°71 (juin 1983, sans titre, non signé), et d'«idéologie des pouvoirs totalitaires » n°168 (Jacques Henric, « La mise à mort du verbe », avril 1992).
719 Catherine Millet, « Post-Yougoslavie », éditorial n°192 (juin 1994).
720 Catherine Francblin, « Trou de mémoire et souvenir écran », n°144 (février 1990).
721 Jacques Henric & Fabrice Hadjadj, « Drôles de jeux », éditorial n°347 (été 2008).
722 Catherine Millet, « Mais que fait Hans Haacke », éditorial n°332 (mars 2007).

Tout d'abord, parce notre objectif est de montrer comment la notion d'engagement permet à la revue de construire l'art contemporain comme un *problème*, et d'en faire un débat dans la sphère publique, non pas de détailler les prises de positions subjectives et contradictoires des contributeurs.

Ensuite, parce que l'éditorial n'implique pas nécessairement l'ensemble du numéro et que de la même manière, l'opinion d'un contributeur n'implique pas qu'elle soit partagée par l'ensemble de la rédaction. L'engagement de la revue compte davantage que celui de ces contributeurs à titre individuel. Cette divergence est affirmée à plusieurs reprises. En effet, dès les premières années de publication, on trouve cette note de Louis Dalmas : « nous rappelons que dans cet *art press international* tous les auteurs publiés ont leurs opinions, qui ne sont pas nécessairement partagées par tous les animateurs de la revue[723] ». Plus récemment, Catherine Millet rappelait que « les auteurs de ce magazine [peuvent] faire montre d'engagements parfois antagonistes[724] ». Cet écart était encore souligné en janvier 2020. Étienne Hatt, à l'occasion d'un post Facebook sur sa page personnelle présentant le sommaire du n°473 (janvier 2020) annonçait « dans ce numéro, il y a un éditorial avec lequel je ne suis pas d'accord. Il y a aussi ma chronique, dédiée, au sens fort du terme, à Peter Hujar et David Wojnarowicz[725]».

Enfin et surtout, ces positionnements politiques ne nous intéressent pas en priorité car les questions politiques dans *art press* restent essentiellement corrélées à des questions esthétiques. Cette volonté de subordonner le politique à l'esthétique est formulée à de nombreuses reprises, en 1980 : **«** Cette tribune de la création n'aura toujours qu'un seul parti-pris : la primauté du culturel sur le politique, le refus de soumettre l'esthétique à l'idéologie[726] » ; en 1983 : **«** Que cela plaise ou non, l'art, la politique, la culture, l'éthique forment un tout. […] Mais si idéologie et politique il y a quelque fois dans *art press*, ce n'est pas à partir d'un point de vue idéologique et politique. Ce sont les enjeux culturels qui nous retiennent et suscitent le langage même de nos interventions[727] » ; en 1994 : **«** Depuis toujours, *art press* manifeste des préoccupations d'ordre idéologique et politique, mais c'est aussi un de ses traits constants que ces préoccupations sont subordonnées à l'analyse des pratiques artistiques[728] » ; et encore en 2002 : « Il n'est pas dans notre habitude de tenir des discours politiquement explicites dans *art press*, sauf lorsque des enjeux culturels sont en cause[729] ». Entre l'esthétique et le politique, ce sont alors des stratégies de *mises à l'agenda* qui jouent un grand rôle dans la construction de l'art contemporain en problème public.

723 Louis Dalmas, « Il ne faut pas craindre de dire ce que l'on pense », éditorial n°19 (juin 1978).
724 Catherine Millet, « Rentrée littéraire à notre façon », éditorial n°414 (septembre 2014).
725 Post daté du 20 décembre 2019. Nous y avons eu accès étant « amie » sur ce réseau social avec Étienne Hatt.
726 *Art press*, sans titre, éditorial n°34 (février 1980).
727 Non signé, sans titre, éditorial n°75 (novembre 1983).
728 Catherine Millet, « Post-Yougoslavie », *op. cit.*
729 Jacques Henric, « Le vent du boulet », éditorial n°280 (juin 2002).

D. Du politique à l'esthétique, et vice-versa. Différentes stratégies de mises à l'agenda

L'étude du commentaire politique par *art press* et de la façon dont la revue pense et exprime ses engagements nous a permis de montrer « les conditions d'émergence et de prise en charge des problèmes publics [730]» comme première étape de construction du problème public. Voyons désormais quels moyens sont mis en œuvre pour que les problèmes soulevés par *art press* puissent « être inscrits sur l'agenda des autorités publiques [731]». *Art press* fait alors figure « d'entrepreneur de cause », qui cherche par cette prise en charge médiatique à imposer une reconnaissance du problème par les acteurs institutionnels. Grâce à son ancrage dans un contexte politique spécifique, *art press* joue de son statut de médiatisation pour rendre visible aux yeux de ses lecteurs un certain nombre de situations problématiques, cherchant par là à produire une forme de *mise à l'agenda*, partant du principe que les textes seront lus, et que parmi ses lecteurs se trouvent des responsables d'institutions, ou des personnes susceptibles de permettre un changement quant aux problèmes soulevés.

Cette trajectoire est ici spécifique, en ce qu'elle se fait à une petite échelle : les problèmes concernent peu d'acteurs et la trajectoire du problème public se fait ici directement, entre la médiatisation et la potentielle mise en politique publique, sans forcément d'étapes antérieures (puisque nous n'avons ici que les étapes de la publicisation) et, enfin, étant donné cette petite échelle, correspondent aux cas étudiés par Claude Gilbert, c'est-à-dire des « espaces discrets, confinés, où sont stabilisés des compromis entre acteurs (compte-tenu de leurs rapports de force et de faiblesse) [732] ». L'intervention d'*art press* dans ses éditoriaux permet de rendre « ce qui était auparavant une situation méconnue, acceptée ou à laquelle des acteurs s'étaient résignés [en] un problème sur lequel il est nécessaire, voire urgent d'intervenir [733]». Cette *urgence* est rendue littérale à plusieurs reprises : « rien ne semble plus urgent que d'inventer en cette fin de 20e siècle ce nouvel antifascisme[734] » ; « rien de plus urgent aujourd'hui [735]» ; « il est urgent de lui préférer une outre-écoute [736]» ; « de toute urgence [737] ». Pour illustrer ce processus de *mise à l'agenda* dans les éditoriaux d'*art press*, nous prendrons deux cas de figure, qui se complètent mais concernent différents types d'acteurs : la critique de l'économie de l'art (marché et politique culturelle), et la défense d'opprimés.

730 Claude Gilbert & Emmanuel Henry, « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », pp. 35-59 in *Revue française de sociologie,* 2012/1, vol. 53, p. 35.
731 *Idem*.
732 *Ibid*., p. 38.
733 *Ibid*., p. 39.
734 Ap, « Retour de l'ordre ? », éditorial n°45 (février 1981).
735 Guy Scarpetta, « La théologie, une idée neuve », éditorial n°55 (janvier 1982).
736 Jacques Henric, « La mise à mort du verbe », éditorial n°168 (avril 1992).
737 Art press, « L'écriture du look », éditorial n°108 (novembre 1986).

1. Politique culturelle et marché de l'art : critiquer le pouvoir en place pour en imaginer un autre

Nous l'avons vu dans la première partie de notre thèse, les critiques d'*art press* face à la politique culturelle peuvent se formuler d'une manière vive, en particulier à partir de l'élection de François Mitterrand et la mise en place de plans massifs par l'État pour le financement de la culture. Dans les années 1980, *art press* voit surtout ces initiatives comme un danger, signifiant une trop grand immixtion de l'État dans les affaires culturelles. Pour Catherine Millet, l'État « élargit la scène artistique, mais l'englue de procédure [738]», et elle constate que « l'énarquisation est une maladie contagieuse[739] ». Plus récemment encore, Catherine Millet renouvelle ces critiques concernant la politique culturelle de la ville de Bordeaux, constatant avec déception « le remplacement d'une vision politique humaniste par le tout-venant du charabia démagogique [740]». Ces commentaires permettent surtout à la revue, par synecdoque, de remettre en question les pouvoirs en place et de réclamer d'autres formes de décisions pour la culture : « La politique culturelle, c'est comme la politique tout court, ça n'est pas la construction du Paradis, ça n'est jamais, éternellement, que du rattrapage[741] ». Jean-Yves Jouannais déplore ainsi un système « absurde, ubuesque et ridicule ». Ces critiques sont formulées par la revue comme une forme de devoir : « *art press* se devait de faire connaître les enjeux actuels [742]», et se traduit parfois par un geste de solidarité vers les acteurs concernés. En 1991, des ateliers de la ville de Paris situés Quai de Sèvres sont ravagés par un incendie, détruisant le travail des artistes résidents, à la suite de quoi le projet de la Mairie était de les remplacer par une école d'art[743]. *Art press* témoigne de son indignation en réagissant :

> « L'annonce faite il y a quelques mois par la ville de Paris, propriétaire de l'ancien bâtiment, de construire à la place non pas de nouveaux ateliers mais une école des beaux-arts, nous a, elle, choquée. Elle a précipité notre décision de consacrer au problème général des ateliers d'artistes à Paris une enquête qu'on lira dans les pages qui suivent. Elle justifie que nous apportions notre soutien aux artistes dont nous reproduisons ci-dessous la protestation [744]».

Mais la critique de la politique en matière de culture est également corrélée à une autre critique, celle du système financier, qui est aux yeux d'*art press* tout aussi problématique. Les rendez-vous que constituent la FIAC et la Biennale de Venise permettent régulièrement à *art press* d'orienter ses éditoriaux vers une critique des mécanismes financiers du milieu artistique, alertant par la même occasion ses lecteurs sur l'opacité de ce système, cherchant par ces publications répétées à occasionner un changement de direction.

---

738 Catherine Millet, « Maladie contagieuse », éditorial n°250 (octobre 1999).
739 *Ibid.*
740 Catherine Millet, « Un petit coup de neuf », éditorial n°458 (septembre 2018).
741 Catherine Millet, « L'État et l'art contemporain », éditorial n°124 (avril 1988).
742 *Ibid.*
743 Nous avons pu découvrir, à la consultation des archives rue François Villon, qu'après la mobilisation des artistes résidents et un passage devant la justice, ce projet n'avait finalement pas abouti, et les ateliers finalement rénovés.
744 Catherine Millet, « Pas assez d'ateliers, trop de TVA, et beaucoup trop de démagogie », éditorial n°161 (septembre 1991).

Ces éditoriaux sont, chaque année, quasi-systématiques[745]. Sont critiqués le choix des artistes pour représenter le pavillon français[746], la direction donnée par le commissariat de la Biennale de Venise[747], ou encore le trop grand nombre d'artistes présents. Critiquer les formes que peuvent prendre ces foires et biennales permet alors à *art press* de suggérer d'autres manières de penser l'exposition. C'est ce qu'espèrent Richard Leydier (« En un mot, nous voulons des expositions plus que des biennales qui jouent au *name dropping* [748]»), ainsi que Christophe Kihm :

> « Cette 50e édition de la biennale impose donc, par défaut, l'urgence d'une réflexion qui permette aux formes de l'exposition de sortir des impasses qu'elles rencontrent – entre simple étalage de marchandise et manipulation des signes, entre parcours signifiant pour 'feng shui' d'appartement et disparition des œuvres dans un réseau de significations qui les engloutit entièrement[749] ».

Ces réactions conduisent différentes mobilisations du lecteur, sous forme de **questions rhétoriques** (« Cette 53e édition de la Biennale de Venise sera-t-elle cette exposition tant attendue? [750]» ; « La diffusion de l'art n'est-elle pas devenu le contenu même de l'art?[751] » ; « toutes ces expositions thématiques, ces déclarations d'intentions qui les accompagnent, ces titres-manifestes, n'ont-ils pas pour conséquence (pour fonction ?) de recouvrir ce qui précisément, dans telle ou telle œuvre, ainsi que dans le texte de Haacke, produit justement, à propos de la manifestation, un effet de vérité? [752]», ou à **une interpellation directe** du lecteur : « Allez, assez de jérémiades, changeons de politique ! [753] ». Cette formulation aux allures d'injonction prend également sens dans la construction du problème public si l'on examine une deuxième stratégie utilisée par *art press* pour la *mise à l'agenda* : la défense d'acteurs du monde de l'art victimes d'injustices.

2. Défendre les opprimés : art press *en entrepreneur de cause*

Envisageons désormais un dernier cas de figure, où *art press* en construisant le problème public a pour ambition la défense directe d'*opprimés*, dans le milieu de l'art en particulier. La défense d'une cause peut ainsi prendre la forme d'une défense de groupes (des artistes privés d'atelier[754]), ou d'individus singuliers. Plusieurs éditoriaux cherchent ainsi à défendre certaines personnalités

---

745 Portent sur la FIAC les éditoriaux des n° 41, 52, 73, 96, 153, 339, 361, 394, et 427. Et portent sur la Biennale de Venise, les éditoriaux des n° 147, 183, 269, 293, 313, 357, 379, 402, 422, 434, 446.

746 Catherine Millet, « Sélection officielle pour l'*entertainment* de la Biennale de Venise », éditorial n°434 (juin 2016). Catherine Millet y critique la sélection de Xavier Veilhan plutôt que de Jean-Pierre Raynaud pour représenter le pavillon français.

747 Critiques du commissariat d'Achille Bonito-Oliva (n°183, septembre 1993), et de Franco Bonami (n°293, septembre 2003).

748 Richard Leydier, « Recherche exposition désespérément », éditorial n°357 (juin 2009).

749 Christophe Kihm, « Venise à la carte », éditorial n°293 (septembre 2003).

750 Richard Leydier, « Recherche exposition désespérément », *op. cit.*

751 Catherine Millet, sans titre, éditorial n°96 (octobre 1985).

752 Catherine Millet, « Toute la vérité sur la Biennale de Venise ! », éditorial n°183 (septembre 1993).

753 Catherine Millet, « Le rapport Quemin », éditorial n°271 (septembre 2001).

754 Catherine Millet, « Où donc se fabriquent les œuvres d'art qu'on expose si soigneusement ? », éditorial n°146 (avril 1990) et Catherine Millet, « Droit moral », éditorial n°160 (été 1991).

du monde de l'art contre les attaques qui peuvent être faites, comme Catherine David contestée pour son commissariat de la Documenta de Cassel[755], Henri-Claude Cousseau poursuivi en justice pour atteinte à l'enfance suite à l'exposition qu'il avait organisé aux Beaux-Arts de Paris alors qu'il en était le directeur[756], Nicolas Bourriaud évincé de la direction de cette même ENSBA[757] ou Olivier Kaeppelin également évincé de la direction du Palais de Tokyo[758], Alain Quemin vivement critiqué pour son « rapport » sur la place des artistes français dans le marché de l'art international[759], Antoine De Galbert contraint de fermer la Maison Rouge faute de moyens[760].

Grâce à de tels éditoriaux, *art press* peut se positionner comme défenseur des opprimés du monde de l'art, exprimant de la solidarité (« nous avons partagé avec la Maison Rouge une idée de l'art qui ne cède pas aux modes du marché »), le souhait d'un changement (« il ne faut pas que ce rapport connaisse le destin de tant de rapports : échouer au fond d'un tiroir ! Il faut qu'il soit l'occasion d'une prise de conscience [761]»), et cherche parfois à obtenir une réparation directe : « À ce jour, 3 mars, où nous bouclons *art press*, Cesare Battisti est toujours emprisonné. Nous espérons qu'à la parution du numéro l'appel à Jean-Jacques Aillagon n'aura plus d'objet, Cesare Battisti ayant effectivement retrouvé sa liberté [762]». Mais cette défense d'opprimés, de citoyens injustement brimés peut aussi dépasser le milieu de l'art, et concerner davantage une population qu'un individu. Ainsi trouve-t-on de façon plus ponctuelle dans les éditoriaux une entrée directe dans le propos politique, sans forcément qu'un prétexte artistique ne vienne le justifier. Dans de tels cas particuliers, les éditoriaux sont signés « art press », engageant ainsi la responsabilité collective de la rédaction.

En 1982, *art press* dénonçait les égarements autoritaires des gouvernements communistes en Amérique latine, constatant que « les dictatures de l'extrême gauche sont aussi capables du pire [763]». En 2003, le ton employé était plus impérieux encore : « Procurez-vous ce magazine publié par un groupe indépendant de citoyens européens, les 'anges pressés', soutenus entre autres par Christian Caujolle de l'Agence VU, André Glucksmann et Romain Goupil. Vous les trouverez notamment dans les Fnac librairies. Ainsi, vous ne serez pas de ceux qui diront demain 'nous n'étions pas au courant' [764]».

---

[755] Catherine Millet, « Comment se situer dans le temps, dans l'espace, et avec qui ? » éditorial n°225 (mars 2000). Dans ce texte, C. Millet prend la défense de la commissaire Catherine David, après que celle-ci a vivement critiquée pour ses choix dans le cadre de la Documenta X (1997).
[756] Catherine Millet, « Tous des pervers », éditorial n°330 (janvier 2007).
[757] Catherine Millet, « Sécession », éditorial n°383 (novembre 2011).
[758] Catherine Millet, « Rien de neuf ? », éditorial n°380 (été 2011).
[759] Catherine Millet, « Le rapport Quemin », éditorial n°271 (septembre 2001) et Richard Leydier, « Du marketing patriotique », éditorial n°316 (octobre 2005).
[760] Anaël Pigeat, « La Maison Rouge fermera en 2018 », éditorial n°442 (mars 2017).
[761] Catherine Millet, éditorial n°271 (septembre 2001).
[762] Non signé, « Pour Cesare Battisti », éditorial n°300 (avril 2004).
[763] Art press, « Un autre regard sur l'Amérique latine », éditorial n°58, (avril 1982).
[764] Art press, « Le silence tue », éditorial n°289 (avril 2003).

E. *Art press* dans les arènes médiatiques : jeux d'opposition et de coopération

Erik Neveu s'attache à démontrer que « La vie des problèmes publics procède par de complexes jeux de coopération et de conflit, où les acteurs capables de combiner des ressources, de brouiller les classements, de construire des alliances complexes en tirent une capacité stratégique[765] ». Nous l'avions évoqué en introduction : notre objectif n'est pas d'analyser l'art contemporain comme objet de controverse, en croisant les argumentations de différents acteurs, parmi lesquels *art press*. Toutefois, il est nécessaire de voir, à partir des éditoriaux, quels sont précisément les *acteurs* avec lesquels *art press* entre en coopération ou en conflit. Notre ambition est ici de souligner comment par ses éditoriaux, *art press* parvient à s'insérer dans un réseau d'amitiés et d'inimitiés qui lui permet de renforcer son statut de revue d'art et d'opinion, de donner aux problèmes dénoncés davantage de poids car partagés au-delà d'*art press* et de son statut de presse spécialisée.

Nous cherchons ici à démontrer comment *art press* parvient à construire l'art contemporain comme problème public en se situant dans les arènes publiques. Pour cela, nous avons systématiquement relevé dans chaque éditorial la mention d'autres médias, qu'il s'agisse de presse écrite (quotidienne, hebdomadaire et revue), de radio ou de télévision. Nous mettrons particulièrement l'accent sur la presse, radio et télévision n'étant mentionnées que de manière minoritaire[766]. De même, les médias étrangers n'étant que très rarement cités[767], nous n'insisterons que sur les médias français.

Cette constitution repose essentiellement sur un double mouvement de coopération d'une part et d'opposition d'autre part. Cette intermédialité[768] place *art press* dans un champ de revues, qui lui permet de donner davantage de force à ses revendications. Avant de détailler ce que ces mentions nous révèlent, deux précisions s'imposent : tout d'abord, ces rapports de coopération ou d'opposition d'*art press* avec d'autres médias peuvent s'observer ailleurs dans la revue [769], leur présence dans les éditoriaux n'est donc qu'un indicateur parmi d'autres possibles.

---

765 Erik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, *op. cit.*, p. 92.

766 Seules trois stations de radio sont mentionnées dans les éditoriaux : *France Culture* à six reprises (n°105 (été 1986), 240 (novembre 1998), n°263 (décembre 2000), n°299 (mars 2004), n°330 (janvier 2007), n°350 (novembre 2008)) ; plus ponctuellement *Fun Radio* menacée de fermeture (n°191, mai 1994) et *Radio Courtoisie* prenant part aux attaques de la Droite contre l'art contemporain : n°232 (février 1998), n°240 (novembre 1998), et n° 280 (juin 2002). Quant à la télévision, nous n'avons relevé que les cinq occurrences suivantes : *LCI* n°330 (janvier 2007) ; *M6* (pour l'émission *«* Loft Story », n°273 (novembre 2001) ; « Apostrophe » n°107 (octobre 1986) ; les programmes « L'heure de vérité (n°206, octobre 1995) et « Switch » (n°244, mars 1999) pour la chaîne *Arte*.

767 Seules quelques exceptions : le *New York Times* (n°211 et 322), *The Independant* (n°322), *The Art Review* (294 *Artforum* (n°17première série), et la revue allemande *Meta* publiée par le Kunstlerhaus de Stuttgart (n°198).

768 Nous entendons ici « intermédialité » telle que définie par Jürgen Müller, pour qui cette notion désigne « Le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, [ce qui] implique que la conception des médias en tant que 'monades' de 'sortes isolées' de médias est inappropriée ». (Jürgen E. Müller, « Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », pp. 105-134 in *Cinémas*, vol. 10, n°2-3 printemps 2000, p. 113.

769 À ce sujet, voir notre article « Des philosophes dans *art press* : élargir le champ de la critique » (Actes du colloque *Repenser les mondes de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître). Dans cet article, nous avons tenté de

Par ailleurs, nous savons qu'une mention dans un éditorial n'est souvent que ponctuelle : nous tenterons donc de ne pas instrumentaliser des citations qui pourraient ne pas être représentatives de positionnements plus profonds.

1. Coopération : l'importance de créer des alliances

Notre volonté est d'abord celle de mettre au jour quels sont les médias avec lesquels *art press* coopère pour rendre ses dénonciations visibles. Trois stratégies de ce point de vue sont mises en place. Il s'agit d'abord de se revendiquer d'une parenté avec d'autres médias, comme des revues de pensées : sont notamment mentionnées *La Nouvelle critique (*n°12), *La Revue de deux mondes* (N°390)*, Les Cahiers de l'Herne* (n°117, 255, et 328*)* ou *Les Temps modernes* (n°390). Parmi ces parentés intellectuelles, c'est avec la revue *Tel Quel* que les liens les plus profonds sont tissés. Nous l'avons vu, les liens entre *art press* et *Tel quel* sont forts et se construisent à différents niveaux (signatures communes[770], similarités dans les sommaires, recours à de mêmes références théoriques). Benoît Chantre remarque que si « [l]es deux revues marchent alors au coude à coude, dans une bataille dont les enjeux ne sont pas minces », c'est parce qu'il s'agit de « Sortir, dix ans après les événements de Mai, tant du marxisme et du poststructuralisme que d'une psychanalyse à bout de souffle [771]».

Ces mêmes rapports de force qui permettent à *art press* de développer son réseau de relations expliquent en même temps sa stratégie d'opposition à d'autres revues intellectuelles (telles *Change* et *La Nouvelle Critique*), comme à d'autres périodiques artistiques ne proposant pas d'assise théorique ou ne partageant pas la même vision de l'art. On retrouve cette forte relation dans les éditoriaux, notamment lorsque Jacques Henric rappelle :

> « Que reproche-t-on aux écrivains de *Tel Quel*? Ce qu'on a toujours reproché à la littérature : son côté machine infernale, sa mauvaise foi, son hilarité, son cynisme, ses hérésies, ses apostasies, ses désertions, ses mystifications, son immoralisme, ses blasphèmes, ses railleries, sa perversion, sa liberté, ses utopies, ses bouffonneries »,

Ce faisant, J. Henric défend en creux les mêmes positions de la part d'*art press.* Toutefois, notons que les liens noués avec *Tel Quel* ne se prolongent pas après 1983, lorsque cette dernière devient *L'Infini*, dont on ne trouve aucune mention dans les éditoriaux. La citation d'autres médias par *art press* a également fonction de relais d'information.

---

démontrer qu'on peut, à partir d'un examen des références philosophiques, établir les liens qui se tissent entre *art press* et d'autres revues, en particulier *Tel Quel*, *Peinture Cahiers Théoriques* et *October*. Notre étude part d'une étude systématique des notes de bas de page pour chacun de ces quatre périodiques entre 1972 et 1980. Nous souhaitons insister sur l'intérêt d'un tel examen, les notes de bas de page constituant un outil d'analyse précieux qui mériterait que l'on s'y attarde davantage. Nous espérons pouvoir, dans un avenir proche, nous y consacrer.

770 En particulier celles de Philippe Sollers, Julia Kristeva et Marcelin Pleynet.

771 Benoît Chantre, « Préface », in *René Girard*, Paris, Art press/IMEC, coll. « Les grands entretiens d'*art press*, 2015, p. 5-6.

De ce point de vue, il faut souligner l'importante mention de la presse hebdomadaire, comme *L'Express* (n°443), *Le Nouvel Observateur* (n°343, n°407), *Paris Match* (n°330), *Les Inrockuptibles* (n°226, n°330). À chaque fois, il s'agit de transmettre un article, une prise de position énoncée dans un de ces médias, pour y réagir immédiatement. Cette logique est encore plus forte pour les mentions de la presse quotidienne, en particulier *Le Monde*[772] et *Libération*[773]. L'enjeu est alors de « rebondir » sur ces publications, pour proposer un contrepoint ou contribuer aux mêmes réflexions, qu'il s'agisse des pages « arts » (par exemple, un article de Jean-Hubert Martin publié dans le *Monde*[774]) ou de la rubrique de *Libération* précisément titrée « rebonds ». De plus, l'importante présence du *Monde* et de *Libération* plutôt que d'autres titres de presse quotidienne comme *Le Figaro*[775] indique la volonté par *art press* de défendre une presse quotidienne peut-être plus stimulante intellectuellement.

Enfin, l'étude de l'intermédialité dans les éditoriaux nous permet de voir qu'*art press*, par ces mentions et citations, parvient à se créer des alliés dans sa construction de problèmes, tout en se ralliant aux difficultés rencontrées par d'autres publications. Ainsi la revue exprime-t-elle par exemple sa solidarité avec la revue *Perpendiculaire* en conflit avec son éditeur [776], ou *Libération* condamné pour avoir publié une mauvaise critique d'un programme télévisé[777]. Cette stratégie de défense vaut même si les médias menacés ont des lignes éditoriales très divergentes de celle d'*art press,* lorsqu'il s'agit par exemple du titre de presse à scandales *Détective*[778] ou de la station de radio à destination des adolescents *Fun Radio* [779]. De telles alliances prennent encore davantage de sens lorsqu'il s'agit de chercher à combattre un ennemi commun, principalement l'extrême droite. Ainsi pendant la « Querelle de l'art contemporain », *La Quinzaine Littéraire* et les *Inrockuptibles* sont cités comme des alliés dans la lutte contre *Krisis*[780]*, Le Monde* contre *Esprit*[781], *France Culture* et *Libération* contre *Radio Courtoisie*[782].

---

[772] *Le Monde* est cité dans les éditoriaux suivants : n°4 (été 1976), 17 (avril 1978), 26 (mars 1979), 61 (été 1982), 128 (septembre 1988), 151 (octobre 1990), 190 (avril 1994), 223 (avril 1997), 232 (février 1998), 271 (septembre 2001), 280 (juin 2002), 283 (octobre 2002), 310 (mars 2005), 319 (janvier 2006), 322 (avril 2006), 325 (été 2006), 330 (janvier 2007), 345 (mai 2008), 351 (décembre 2008), 400 (mai 2013), 420 (mars 2015), 443 (avril 2017), 451 (décembre 2017). Notons aussi une mention du supplément *Le Monde diplomatique* n°286 (janvier 2003).

[773] *Libération* est cité dans les éditoriaux suivants : n°24 (janvier 1979), 141 (novembre 1989), 161 (septembre 1991), 188 (février 1994), 205 (septembre 1995), 217 (octobre 1996), 232 (février 1998), 240, (novembre 1998) 248 (été 1999), 256 (avril 2000), 298 (février 2004), 330 (janvier 2007), 343 (mars 2008), 355 (avril 2009), 362 (décembre 2009), 365 (mars 2010), 415 (octobre 2014), 451 (décembre 2017). Notons que le ton a l'égard de *Libération* n'est pas toujours tendre pour autant, Jacques Henric lui reprochant notamment d'être « un terrain de doxa où l'idéologie règne » (n°298, février 2004).

[774] Cité n°190 (avril 1994).

[775] Nous avons relevé de plus rares mentions du *Figaro* : n°274 (décembre 2001) ; n°328 (novembre 2006) ; n°330 (janvier 2007) ; n°332 (mars 2007) ; n°338 (octobre 2007) ; n°348 (septembre 2008).

[776] Jacques Henric, « Procès de Roux, ou l'arroseur arrosé », éditorial n°255 (mars 2000).

[777] Jacques Henric, « De la loi ! De la loi ! Soif d'aujourd'hui… », éditorial n°141 (novembre 1989).

[778] A.p.i, « Liberté pour *Détective* », éditorial n°24 (janvier 1979). L'éditorial réagit à une menace d'interdiction de cette publication.

[779] Jacques Henric, « L'ordre moral est de retour », éditorial n°191 (mai 1994).

[780] Cette opposition est formulée pour *La Quinzaine littéraire* n°222 (mars 1997) et pour les *Inrockuptibles* n°226 (été 1997).

[781] Jean-Yves Jouannais, « Vers un nouveau retour à l'ordre ? », éditorial n°170 (juin 1992) ; Jean-Yves Jouannais et Jacques Henric pour *art press*, « Nous ne savions pas », éditorial n°223 (avril 1997).

[782] Jean-Yves Jouannais, « Les mots pour le dire », éditorial n°232 (février 1998) ; Jean-Yves Jouannais, « La pensée unique est un faux lapin », éditorial n°240 (novembre 1998).

2. *Des oppositions qui permettent à* art press *de valoriser ses propres choix*

Les jeux d'alliances créés dans les éditoriaux ont pour corollaires des jeux d'opposition qui permettent à *art press* de fortifier sa position et ses dénonciations. Ces oppositions valent d'abord pour des titres de presse généraliste, comme *Le Canard enchaîné* qualifié de « presse à sensation », *Charlie Hebdo* (n°420), et bien sûr les médias ayant pris des positions contre l'art contemporain (*Krisis*[783], *Esprit*[784], *Le Figaro*), ou exprimant des idéaux réactionnaires, comme *Rivarol* (n°333), *Éléments* (n°105 et n°247), et plus récemment *Causeur* (n°452).

Mais ces jeux d'oppositions sont encore plus signifiants lorsqu'ils concernent d'autres revues d'art et contribuent alors à une stratégie de distinction de la part d'*art press*. La distinction repose grandement, dans ces éditoriaux, sur une revendication d'engagement, d'indépendance et de connaissances approfondies qui feraient défaut aux publications artistiques en cause. Ainsi Catherine Millet attaque-t-elle Fabrice Bousteau pour un éditorial de *Beaux-arts Magazine* :

> « Peut-être que le rédacteur en chef d'une revue d'art peut se permettre aujourd'hui d'être à ce point ignorant, ou peut-être qu'à l'envers de ce que devrait être son rôle, il spécule sur l'ignorance supposée de ses lecteur. […] Je n'ai pas trop l'habitude de prendre à partie des confrères. J'ai fait exception aujourd'hui pour signaler une frontière au-delà de laquelle il me semble désormais que ce serait peine perdue que de vouloir répondre ou discuter. C'est dit, je n'y reviendrai donc pas[785] ».

De mêmes attaques sont formulées à l'encontre de *Connaissance des arts* à qui Jacques Henric, tout en reconnaissant qu'il s'agit d'une « excellente revue[786] » reproche d'approuver la censure du photographe américain Robert Mapplethorpe. Grâce à ces différents procédés que sont la désignation de son propre contexte politique, la revendication d'une posture d'engagement et la référence à d'autres acteurs médiatiques, *art press* parvient à se situer dans les arènes publiques et à se constituer en cause commune. Dans leur théorisation du problème public, D. Céfaï et E. Neveu insistent tous deux sur l'importance de ces processus de *cadrages*, mais pour inciter à prêter encore davantage attention à ce que ces cadrages permettent : la formulation d'une dénonciation qui, pour qu'elle puisse advenir et être effective, a besoin d'une médiatisation. C'est donc désormais la théorie de la dénonciation qui va nous guider. Pour mettre au jour la formulation de la dénonciation telle qu'elle s'exprime dans les éditoriaux, nous examinerons le sujet qui fait le plus souvent l'objet de dénonciation de la part d'*art press* : les attaques physiques faites aux œuvres d'art par les actes de censure.

---

[783] La revue *Krisis* est citée dans les éditoriaux suivants : n°222 (mars 1997), 223 (avril 1997), 224 (mai 1997), 226 (été 1997) et 247 (juin 1997).
[784] La revue *Esprit* est citée dans les éditoriaux suivants : 170 (juin 1992), 172 (septembre 1992), n°223 (*op. cit*).
[785] Catherine Millet, « Sécession », éditorial n°383 (novembre 2011).
[786] Jacques Henric, « De la loi ! De la loi ! Soif d'aujourd'hui… », éditorial n°141 (novembre 1989).

Chapitre 8 — *Art press* contre la censure : itinéraire accidenté d'une lutte pour la liberté de création

A. La censure : penser les différents visages d'une interdiction

Pour comprendre comment la dénonciation d'un acte de censure peut s'opérer dans les éditoriaux d'*art press* et comment *art press* construit sa figure de dénonciateur, nous tenterons de mettre l'accent à la fois sur les acteurs de médiatisation que constituent les rédacteurs de la revue, et sur la place que celle-ci occupe dans un espace public plus large. Notre point de départ dans ce chapitre consiste donc à analyser les manières dont *art press* parvient à produire du débat concernant l'art contemporain. Or, pour qu'il puisse y avoir débat public, celui-ci doit prendre corps dans un *espace public*. Nous suivons ici Bastien François et Erik Neveu, qui, dans leur ouvrage *Espaces publics mosaïques*[787], préconisent le recours à une métaphore éclatée de l'espace public. Les différentes contributions de l'ouvrage contribuent en effet à souligner le caractère *mosaïque* de l'espace public, préférant dans leurs développements les modèles du « nid d'abeille » ou du « récif corallien » à la métaphore systémique et unitaire héritée de la pensée habermassienne. Dans cette théorie de l'espace public mosaïque, B. François et E. Neveu mettent en avant trois champs de recherche, dont deux retiendront particulièrement notre attention :

> « L'espace public comme espace de débat et de mise en publicité avec ses grammaires discursives, ses rhétoriques de montée en généralité, l'espace public enfin comme réseau complexe de forums et d'arènes par lesquels apparaissent (ou non) des problèmes publics, par lesquels ceux-ci accèdent (ou non) à des réponses en termes de politiques publiques[788] ».

En partant des éditoriaux qui dénoncent une censure, nous verrons comment la montée en généralité sur laquelle ils reposent est essentielle à la construction de l'art comme problème public. Cette montée en généralité est présentée par B. François et E. Neveu comme une opération de catégorisation et de typification qui permet « de s'approprier le monde social, de parler en son nom, de le re-présenter ; à ce titre, elle est une condition d'accès légitime aux débats publics[789] ». Parmi les différentes manières de construire l'art contemporain comme un problème public, nous allons donc nous concentrer sur une entrée spécifique : la censure. Pour s'en saisir et la porter à l'attention du public, *art press* a recours à la dénonciation.

---

[787] Erik Neveu, Bastien François (dirs.), *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétorique des débats publics contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999 [consultation de l'ouvrage au format Kindle].
[788] Erik Neveu, Bastien François (dirs.), *Espaces publics mosaïques. op. cit.*, emplacement 1176.
[789] *Ibid.*, emplacement 562.

Nous verrons, en nous appuyant sur les textes de Luc Boltanski *et al.*, comment cette *grammaire de la dénonciation* est développée, et en quoi elle permet à *art press* de défendre l'art contemporain et d'engager un débat à son sujet. Si d'autres aspects de la culture dans l'espace public sont dénoncés dans les éditoriaux d'*art press*, la censure demeure le thème le plus représentatif de cette logique discursive, tant par sa fréquence que sa régularité sur l'ensemble des années de publication. Cette réflexion nous amènera à poser trois questions de recherche.
La première concerne les motivations qui poussent *art press* à dénoncer la censure. Erik Neveu montre que « l'expérience des problèmes publics, leur interprétation ne peuvent échapper à l'usage de modèles culturels, à la prise en compte de contextes politiques, à une anticipation sur les règles et logiques des institutions qui peuvent être appelées à leur donner réponse[790] ». Nous tenterons alors de montrer pourquoi la censure est un problème si cher aux collaborateurs d'*art press*, en particulier pour Jacques Henric et Catherine Millet.

En parallèle, nous nous interrogerons sur les modalités de développement de cette dénonciation : comment cette grammaire s'installe-t-elle dans le développement du problème public ? Que rend-elle possible ? Nous verrons alors comment la lutte d'*art press* pour la liberté de création lui permet de trouver une place dans les arènes publiques, même si cette position de défenseur des libertés n'est pas sans paradoxes. Enfin, nous tenterons de voir comment la dénonciation de la censure implique une préservation des œuvres ou textes censurés, et participe au projet archéologique qui caractérise *art press,* comme nous l'avons démontré chapitre 4 (partie 1) et chapitre 6 (partie 2).

Avant d'entrer dans le détail de ces analyses, il nous faut au préalable proposer une succincte définition de la censure, afin de mieux comprendre comment *art press* peut l'envisager comme problématique et la dénoncer. Nous suivrons donc les recommandations de Laurent Martin lorsque celui-ci observe que « le caractère essentiellement mouvant, changeant, historique du phénomène censorial interdit d'essentialiser et d'éterniser les termes qui le désignent, de la même façon que la liberté d'expression est une notion qui recouvre des réalités très variables dans le temps et l'espace[791]». La censure telle que nous l'étudierons ici est bien localisée dans le temps et l'espace (la France depuis les années 1970), circonstanciée quant à ses modalités (limitation ou interdiction de circulation de l'œuvre dans l'espace public) et aux œuvres qu'elle sanctionne (la littérature et les arts visuels en particulier). Il s'agit alors d'esquisser une typologie, de lister en les organisant avec cohérence les différentes censures évoquées, décrites, critiquées et remise en cause par *art press*. Notre point de départ pour cette première étape de réflexion est que la typologie s'impose pour permettre d'y voir plus clair dans l'extrême variété des censure dont il question dans les pages du journal.

Or, comme le souligne encore Laurent Martin : « Au moyen de typologies, de classes de catégories qui ne coïncident pas forcément avec celles des acteurs, quelque chose comme une théorie de la censure pourrait être approchée qui n'essentialise pas pour autant celle-ci, qui n'en

790 Erik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015, p. 97.
791 Laurent Martin, « Les censures : une histoire ancienne, des formes nouvelles » pp. 7-14 in Laurent Martin (dir.), *Les censures dans le monde, XIXe-XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016, p. 11.

fasse pas une idée métaphysique[792] ». Pour ce faire, celui-ci suggère d'adopter une méthode associant analyse institutionnelle, analyse discursive (ou figurative), et prise en compte du contexte historique. Nous tenterons de suivre, quoique brièvement, ces recommandations méthodologiques. Pour tenter de circonscrire les censures évoquées et critiquées par *art press*, nous proposons un bref panorama s'appuyant tout d'abord sur les approches qui fondent et motivent la censure, puis les structures qui appliquent la censure et les différents modes de censure exécutées, et enfin les stratégies argumentatives mobilisées par les censeurs, et en retour par *art press*.

1. Différentes définitions : comment désigne-t-on la censure ?

a. Approche esthétique : la censure comme empêchement des images

La censure dans sa définition la plus générale désigne tout acte qui vise à empêcher la diffusion d'une œuvre − quel que soit son support − dans l'espace public. Si l'on cherche à ancrer cette définition dans un contexte historique, les écrits de Dario Gamboni sont d'une grande importance. Ce dernier s'intéresse aux différentes formes de « violences, portées volontairement, par des agents individuels ou faiblement organisés, dépourvus de support théorique ou stratégique explicite, contre des objets ayant officiellement statut d'œuvre d'art [793]». Si D. Gamboni préfère le terme « d'iconoclasmes contemporains », c'est pour prendre en compte la diversité de ces pratiques, qui ont en commun d'être « réglée[s] par des normes sociales définies[794] ». En effet, un grand nombre de cas de figure peuvent être convoqués, selon l'identité du commanditaire de la censure, ses motivations, et le degré d'occultation qui est alors produit :

> « Des motivations agressives peuvent être explicites ou implicites , comme elles peuvent être d'une nature plutôt idéologique ou plutôt privée ; les objectifs peuvent se résumer aux résultats physiques engendrés par les attaques ou aller bien au-delà ; les assaillants peuvent être des individus ou des collectifs, vouloir se faire connaître ou rester anonymes, être détenteurs ou non de différentes sortes de pouvoir et d'autorité ; leurs actions peuvent être plus ou moins violentes ou destructrices, directes ou indirectes, visibles ou clandestines, légales ou illégales ; les cibles peuvent être propriété privée ou bien public, jugées avenantes ou agressives, reconnues ou non comme des œuvres d'art, appréhendées comme des objets autonomes ou associés à certains groupes de valeurs ; le lieu, enfin, peut être diversement accessible et dédié de façon permanente à l'exposition d'œuvres d'art ou non[795] ».

[792] Laurent Martin, « Penser les censures dans l'histoire », pp. 331-345 in *Sociétés & Représentations*, 2006/1 n°21, p. 343.
[793] Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art/ Lausanne, les éditions d'en-bas, 1983, p. 7.
[794] *Ibid.*, p. 16.
[795] Dario Gamboni, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, trad. Estelle Beauseigneur, Dijon, Les presses du réel, 1997, p. 36.

Les différentes dénonciations d'*art press* portent sur des modes de censure et des œuvres très variés. D. Gamboni nous est utile ici en ce qu'il appréhende les rejets de l'art comme un instrument de domination sociale, un refus des valeurs mobilisées par les artistes. L'acte de censure est donc régulé par une double opération de distinction, entre une image artistique et non-artistique d'une part, entre l'espace public et privé d'autre part. Emboîter le pas d'une réflexion esthétique de la censure permet à *art press* à la fois de fonder sa réflexion sur des bases philosophiques et de construire une chronologie de la censure, de placer chaque nouveau cas dans une continuité et de démontrer la dimension cyclique et récurrente des actes de censure.

b. Approche éthique : la censure comme activité normative

Dans *Nouvelles morales, nouvelles censures*, Emmanuel Pierrat insiste également sur le fait que la censure des arts est le plus souvent justifiée par un discours moral : « Certains veulent désormais censurer des créations culturelles au motif que leurs auteurs, voire leurs interprètes, auraient eu un comportement moralement blâmable[796] ». Se concentrant sur les phénomènes les plus récents de censure, comme les films de Roman Polanski ou les chansons du rappeur Orelsan notamment, E. Pierrat s'inquiète de constater que l'époque contemporaine permet des censures au seul motif qu'une œuvre pourrait déranger, dénonçant du même coup l'œuvre et le spectateur qui aurait le tort de l'apprécier : « Dans cette nouvelle ère, celui qui écoute ou goûte les compositions, les tableaux ou les romans des fautifs devient à son tour suspect, voire coupable de ses crimes ou comportements immoraux[797] ». C'est donc bien la morale qui est problématique aux yeux de E. Pierrat lorsqu'il constate qu'une « consommation éthique[798] » de la culture permet de condamner moralement les artistes, mobilisant abusivement la législation au détriment de la liberté des artistes.

Laurent Martin revient sur l'opposition entre une censure « répressive » qui sanctionne en aval l'œuvre une fois terminée, et une censure « structurale », qui condamnerait en amont, plutôt qu'en aval : « Cette 'nouvelle censure' – qui peut renvoyer à des phénomènes très anciens – passerait moins par l'interdit jeté sur la parole dissidente que par la promotion d'une parole conforme aux intérêts des institutions et des groupes qui les dominent[799]». Une telle définition permet d'envisager la censure comme un processus de normalisation, de standardisation, qui conduit à des formes pernicieuses d'autocensure.

---

796 Emmanuel Pierrat. *Nouvelles morales, nouvelles censures*, Paris, Gallimard, 2018, p. 15.
797 *Ibid.*, p. 21.
798 *Ibid.*, p. 33.
799 Laurent Martin, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », pp. 67-78 in *Questions de communication* n°15, 2009, p. 69.

De la même manière, *art press* dénonce non seulement l'acte de censure en lui-même, mais les présupposés moraux qui viennent le justifier. À plusieurs reprises, *art press* constate qu'il « ne faut pas s'étonner que l'étiage morale de nos sociétés ait atteint un point de non retour », et critique les attaques contre la culture au nom de la morale : « La morale ne devrait pas avoir son mot à dire là-dessus.[800] » Cette critique est appuyée par un usage péjoratif du terme de morale, dans des expressions comme « assommantes homélies morales[801] » ; « lâchetés morales[802] » ; ou la condamnation de directeurs de journaux « camés à la moraline[803] ».

Il nous faut également prendre en compte la censure telle que l'entend J. Derrida. Dans son ouvrage *Du droit à la philosophie*, il envisage la censure sous un angle très large. Selon lui, il suffit qu'un discours, quel qu'il soit, même le moins légitime, le moins reconnu, le moins acceptable, ne puisse pas être discuté dans l'espace public, pour qu'il y ait *effet de censure* : « Dès lors qu'un discours, même s'il n'est pas interdit, ne peut pas trouver les conditions d'une exposition ou d'une discussion publique illimitée, on peut parler, si abusif que cela puisse paraître, d'un effet de censure[804]». Selon lui, la censure « se fait contre un discours, mais toujours au nom d'un autre discours[805] ». L'approche proposée par J. Derrida nous permettra d'interroger les manières dont *art press* entend précisément déconstruire les discours des censeurs et la validité de leurs arguments. Une telle approche correspond à celle d'*art press* dans la mesure où la revue peut dénoncer comme acte de censure la non-présence d'un artiste dans une exposition, l'absence de certains termes dans un débat. J. Derrida s'attache aussi à démontrer que la censure ne saurait s'inscrire que dans un cadre juridique, et donc étatique ; il ne saurait donc, selon lui, y avoir de censure « privée » : « La censure est un jugement, elle suppose un tribunal, des lois, un code[806] ».

c. Approche juridique : la censure comme régulation sociale

Enfin, il faut rappeler que la censure prend place dans un cadre juridique et pénal. C'est pourquoi l'ouvrage *L'art en conflits* est co-écrit par la sociologue Nathalie Heinich et le juriste Patrick Edelman. Dès l'introduction, il est argué que les deux approches sociologique et juridique sont complémentaires pour aborder des cas d'œuvres censurées, détruites ou interdites, dès lors que ces interdictions ont donné lieu à des jugements. L'analyse des rejets de l'art, quand ils provoquent une intervention des institutions juridiques, implique de travailler avec les notions complexes de droit d'auteur, de propriété intellectuelle, de liberté d'expression.

[800] Christophe Kihm, « Le casting le plus représentatif de sa génération », n°285 (décembre 2002).
[801] Jacques Henric, « Libres citoyens de leurs rêves », éditorial n°253 (janvier 2000).
[802] Jacques Henric, « Les cris de la mouette sur un air de Jolibois », éditorial n°265 (février 2001).
[803] Jacques Henric, « La corrida dans *art press* », n°400 (mai 2013).
[804] Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie,* Paris, Galilée, 1990, p. 348.
[805] *Ibid.*, p. 353.
[806] *Ibid.*, p. 352.

Dans son article « Liberté de création : quelles menaces, quelles avancées[807] », l'avocate Agnès Tricoire, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle, revient sur les différentes lois qui concernent la censure ou la répression des œuvres, aussi bien en droit public qu'en droit civil. Elle évoque notamment la loi de 1949 relative à la littérature ayant pour objectif la protection de l'enfance et de la jeunesse, et le code du cinéma qui, encore dans sa modification en 2009, admet la censure au nom de la protection de l'enfance et de la dignité humaine. Ces différentes dispositions juridiques constituent pour A. Tricoire un véritable danger, des menaces pour la liberté de création, car en empêchant les œuvres de circuler, elles causent préjudice tant aux artistes qu'au public : « La censure prive les citoyens de leur capacité de juger par eux-mêmes : elle les infantilise. Et elle se révèle souvent ridicule, car les craintes sont généralement sans fondements[808]». La censure telle que l'entend Catherine Millet va dans le même sens : « Les gens doivent pouvoir décider eux-mêmes de leurs lectures ou de ce qu'ils veulent regarder ou pas. Une représentation n'est pas le réel, elle est un produit de l'imaginaire et l'État n'a pas à s'introduire dans nos têtes[809].»

Parmi les cas traités par A. Tricoire, beaucoup ont fait l'objet de dénonciation dans *art press*, comme la poursuite en justice des responsables de l'exposition *Présumés innocents* au CAPC de Bordeaux (2000) ou le classement « X » du film *Baise Moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. Autant d'événements qui sont analysés par A. Tricoire comme de récentes manifestations d'un retour de l'Ordre Moral. Ce point de vue est partagé par *art press*, la loi et sa contestation constituant précisément un point important de l'argumentation. Outre les lois susmentionnées dans l'ouvrage d'A. Tricoire, d'autres aspects juridiques sont souvent évoqués et critiqués par *art press*, notamment l'article 227-4 alinéa 1 du code pénal (la loi dite « Jolibois »), qui condamne :

> « Le fait soit de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent, incitant au terrorisme, pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine ou à inciter des mineurs à se livrer à des jeux les mettant physiquement en danger, soit de faire commerce d'un tel message, est puni de trois ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur[810] ».

[807] « Liberté de création : quelles menaces ? quelles avancées ? », Entretien avec Agnès Tricoire, propos recueillis par Lisa Pignot, Observatoire des politiques culturelles, 2015/1, n°46, pp. 3-9.
[808] *Ibid.*, p. 7.
[809] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard « témoins de l'art », 2011, p. 59.
[810] Texte législatif (article 227-4 alinéa 1 du code pénal, accessible en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000029759773&cidTexte=LEGITEXT000006070719&dateTexte=20141115. Dernière consultation le 28 mai 2020.

Les présupposés juridiques de la censure sont fréquemment abordés dans *art press*, en particulier dans le *art press2* « jurisprudence de l'art » (2016), au sommaire duquel figure précisément un texte d'Agnès Tricoire[811]. Il faut mentionner l'existence de l'Observatoire de la Liberté de Création (OLC) au sein de la Ligue des droits de l'Homme, dont A. Tricoire est la Déléguée. Cet observatoire, fondé en 2002, se donne pou objectif de « protéger la liberté de l'artiste contre l'arbitraire de tous les pouvoirs, publics ou privés[812] ». Les actions de cet Observatoire ont pour point de départ plusieurs revendications, en particulier la reconnaissance du statut exceptionnel de l'artiste et de ses créations :

> « L'artiste est libre de déranger, de provoquer, voire de faire scandale. Et c'est pourquoi son œuvre jouit d'un statut exceptionnel, et ne saurait, sur le plan juridique, faire l'objet du même traitement que le discours qui l'argumente, qu'il soit scientifique, politique ou journalistique… [813]».

Partant d'une définition de la censure comme « acte d'empêcher une œuvre d'accéder à un public[814] », l'OLC se donne plusieurs missions dans la défense des artistes et de leurs œuvres contre des usages considérés abusifs de la législation française. Pour ce faire, l'une des premières actions de l'Observatoire aura été de spécifier juridiquement la « liberté de création » eu égard à l'expression préexistante de « liberté d'expression », considérée trop englobante[815]. Dans son ouvrage *Petit manuel pour la liberté de création*, A. Tricoire indique encore certaines de ces pistes visant à empêcher l'usage abusif de la législation contre les artistes et à reconnaître à l'œuvre d'art un statut particulier :

> « La censure est donc, c'est évident, mais cela va mieux en le disant – une violation du droit de l'auteur, et pas seulement une atteinte à sa liberté. Le droit qui confère le droit d'auteur et permet dans le même temps la censure est incohérent[816] ».

Agnès Tricoire précise également :

> « Traiter une œuvre comme si elle était la réalité est un non-sens. […] Il n'est pas possible de la réduire à un discours logique. Parce que juger une œuvre fait intervenir des capacités spécifiques, une conduite esthétique qui n'est ni une conduite morale ni une conduite philosophique [817] ».

---

811 Agnès Tricoire, « Liberté de création versus droit d'auteur. L'affaire Klasen / Malka », pp. 50-53 in *art press2* n°41, mai-juin-juillet 2016 « Jurisprudences de l'art. Auteur, œuvre, et droit en question ».
812 https://www.ldh-france.org/Le-manifeste-de-l-Observatoire-de/. Dernière consultation le 28 mai 2020.
813 *Ibid.*
814 Agnès Tricoire, Daniel Véron, Jacinto Lageira (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création : L'œuvre face à ses censeurs. Art contemporain, théâtre, littérature, musique, cinéma*, Paris, La Scène, 2020, p. 21.
815 Les actions de l'OLC ont entre autre permis la publication au Journal Officiel le 7 juilet 2016 de la loi n°2016-925 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine. Notons l'importance de l'article premier, « La création artistique est libre ». (A. Tricoire, D. Véron, J. Lageira (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création : L'œuvre face à ses censeur, op. cit.,* p. 297).
816 Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011, p. 16.
817 *Ibid.*, p. 14.

Des positions similaires à celles de Tricoire et de l'OLC sont défendues dans *art press* : « Il est grave d'hystériquement confondre l'image et la réalité, le symbolique et le réel[818] ». Il est donc indispensable d'insister sur l'autonomie de l'œuvre, son indépendance vis-à-vis des codes législatifs moraux qui peuvent régir une société et d'instituer la liberté de création comme un champ très spécifique de la liberté d'expression. En s'appuyant sur une telle base législative, *art press* peut alors faire de ces dénonciations un point de départ pour critiquer les pouvoirs responsables de la formulation de ces lois et de leurs mises en application. Les exemples utilisés par A. Tricoire dans cet ouvrage sont nombreux, mais sont encore enrichis et détaillés dans le récent ouvrage *L'œuvre face à ses censeurs*, anthologie de toutes les œuvres censurées depuis les vingt dernières années, de différentes manières et pour différents motifs. Ce guide insiste notamment sur la manière dont la censure dépasse le seul cadre juridique, pour constituer un problème *politique*, et nous conforte donc dans notre hypothèse de la dénonciation de la censure comme relevant d'un problème public :

> « La liberté de création et de diffusion des œuvres est également une question politique, ou de politique culturelle. Il s'agit de permettre l'accès du public aux œuvres, et de le laisser juger par lui-même au lieu de juger en ses lieu et place. La question de la censure est donc une question de citoyenneté [819]».

Art press s'appuie donc sur des définitions de la censure hétérogènes, appartenant à différents champs de la pensée. Partant d'une définition plurielle recouvrant les champs de l'esthétique, de l'éthique et du juridique, les dénonciations et les œuvres concernées sont nombreuses dans leurs occurrences et diversifiées dans leurs modalités.

2. Différentes applications : comment censure-t-on l'art contemporain ?

a. Interdiction des expositions : une double sanction

La plupart des dénonciations dans les éditoriaux d'*art press* concernent les arts visuels, et en particulier des expositions annulées, interrompues, ou interdites à certains visiteurs. L'une des premières occurrences concerne l'exposition Jean-Marc Bustamante à Carpentras en 1995. Titrée « *Un monde à la fois* », cette exposition fut annulée par le maire de la ville la veille de son inauguration. L'exposition devait être une installation dans une chapelle de la ville en rénovation, consistant en un camion semi-remorque entouré de photographies grand-format d'arbres accrochées aux murs. Cette interdiction est commentée par Catherine Francblin dans la rubrique « Forum » du n°207.

[818] Jacques Henric, « Images avilissantes de la femme », éditorial n°78 (février 1984).
[819] Agnès Tricoire, Daniel Véron, Jacinto Lageira (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création. L'œuvre face à ses censeurs*, *op. cit.,* p. 32.

À ses yeux, le plus problématique est que le maire de la ville soit revenu sur ses dires après la commande de l'œuvre et sa réalisation, alors même que d'importants frais de production avaient déjà été engagés. C. Francblin s'offusque ainsi : « Empêcher une œuvre encore dans l'œuf d'être menée à bien, n'est-ce pas entraver gravement la liberté de création de l'artiste ? [820]».

En 2008, c'est l'interdiction aux visiteurs de moins de 18 ans de l'exposition « L'enfer de la bibliothèque, Éros au secret[821]» à la Bibliothèque Nationale de France qui inquiète *art press*, puis deux ans plus tard, l'interdiction aux mineurs de l'exposition « Kiss the Past Hello » de Larry Clark au Musée d'Art moderne de la ville de Paris[822]. Dans les deux cas, dénoncer la censure produite par l'exposition elle-même permet de critiquer le mécanisme qui produit la censure, et donc le fonctionnement des institutions culturelles : « Alors même qu'on serait en droit d'attendre d'elles [les institutions culturelles] une exemplarité, c'est la minorité la plus réactionnaire de notre société, à laquelle elles se soumettent, dont elles devancent les exigences[823]» ; « Nous en appelons solennellement à nos instances culturelles : Mesdames les directrices, Messieurs les directeurs de musées, de bibliothèques publiques d'un État démocratique, ne vous soumettez pas, par avance, à la pression de quelques fossiles[824]». La dénonciation des mesures de censure permet bien d'opposer deux visions de la culture, deux conceptions politiques de la liberté de création, l'une étant en sa faveur, l'autre en sa défaveur - provoquant le repli des municipalités ou l'excessive prudence des institutions qui prennent ces mesures par crainte des mêmes représailles.

b. L'exposition « Présumés innocents » : un exemple de criminalisation du commissaire d'exposition

Dans le cadre des censures d'exposition, citons celle de l'exposition « Présumés innocents, l'art contemporain et l'enfance », organisée par Stéphanie Moisdon et Marie-Laure Bernadac présentée au Centre d'Arts Plastiques Contemporains (CAPC) de Bordeaux du 8 juin au 1er octobre 2000. Cette exposition réunissait les œuvres de plus de 80 artistes, dont Paul McCarthy, Annette Messager, Robert Mapplethorpe, Nan Goldin et Cindy Sherman, sur le thème de l'enfance. Le 25 octobre 2000, quelques jours après la fin de l'exposition, l'association « La Mouette », s'occupant principalement de recherche d'enfants disparus et d'aide aux familles, porte plainte devant le Tribunal d'instruction de Bordeaux contre le directeur du CAPC (Henri-Claude Cousseau) et les deux commissaires, aux motifs de « corruption de mineurs », « diffusion

[820] Catherine Francblin, brève sans titre, rubrique « Forum » n°207 (novembre 1995).
[821] « L'enfer de la Bibliothèque. Éros au secret », commissariat Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, Bibliothèque Nationale de France (site François Mitterrand), 4 décembre 2007-2 mars 2008.
[822] « Larry Clark, Kiss The Past Hello », Musée d'art moderne de la ville de Paris du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011, commissariat de Fabrice Hergott.
[823] Catherine Millet, « Parisiens, encore un effort », éditorial n°372 (novembre 2010).
[824] Catherine Millet, « L'enfer pour tous », éditorial n°342 (février 2008).

d'images ou de représentations de mineurs présentant un caractère pornographique », et « diffusion de message à caractère violent ou pornographique ou de nature à porter atteinte à la dignité humaine susceptible d'être vus par des mineurs », trois chefs d'accusation découlant des articles 227-22, -23 et -24 du Code pénal (loi dite « Jolibois » susmentionnée). Parmi les œuvres incriminées, on trouvait « Joyeux Noël » de Paul-Armand Gette (un arbre de Noël aux branches ornées de slips féminins) ou « The Woman in the Child » de Gary Gross, photographie d'une fillette maquillée dans un bain moussant.

La censure de *Présumés innocents* constitue un cas particulier, dans la mesure où la plainte est déposée *après* la fin de l'exposition. Pour autant, il s'agit bien de censure, comme le démontre la notice consacrée à cette affaire dans le *Guide de l'Observatoire pour la liberté de création* : « À défaut d'une demande de censure, l'exposition étant terminée, il s'agit, dans la plainte, de faire condamner *a posteriori* ses organisateurs et certains artistes, ainsi que tous ceux qui y ont concouru. […] La plainte vise donc le monde de l'art contemporain dans son ensemble[825]». En effet, la présidente de l'association « La Mouette », Annie Gourgue, déclara au *Monde* après le dépôt de sa plainte souhaiter que le catalogue soit saisi et que les œuvres soient détruites ou ne puissent plus jamais être exposées[826]. L'objectif de la plainte relève donc bien de la censure : « Il s'agit, selon les déclarations publiques des plaignants, d'obtenir la destruction des œuvres et d'interdire les expositions 'de ce type' à savoir les expositions 'pédophiles' [827]».

S'en est suivi une instruction d'une durée inhabituelle : les organisateurs furent mis en examens en 2006, soit six ans après le dépôt de la plainte, et l'instruction dura jusqu'en 2011[828]. Ils furent poursuivis pour réalisation d'images et de représentations pornographiques avec des mineurs et fabrication et diffusion de message à caractère pornographique susceptibles d'être vus par des mineurs. Cette instruction connut un très fort retentissement médiatique tout au long du feuilleton qu'elle a constitué[829]. Le *Guide de l'OLC* insiste sur un paradoxe : l'exposition des mineurs à des messages pornographiques ne saurait être invoquée puisque le parcours de médiation était pensé pour protéger les plus jeunes visiteurs (gardiens prévenant à l'entrée de certaines salles, signalétique spécifique). La plainte fut d'autant plus ridiculisée que la présidente de l'association qui a déposé plainte a avoué n'avoir pas visité l'exposition et s'être fondée sur le catalogue, si bien que la plainte visait parfois des œuvres qui ne faisaient même pas partie de l'exposition.

---

825 Agnès Tricoire, Daniel Véron, Jacinto Lageira (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création. L'œuvre face à ses censeurs*, *op. cit.*, p. 43.

826 Annie Gougue in *Le Monde*, 21 décembre 2000 – cité dans *L'œuvre face à ses censeurs*, *ibid.*

827 *Ibid.*, p. 42.

828 On trouve dans le *Guide de l'OLC* (*ibid*) une chronologie de l'instruction. Octobre 2000 : plainte de l'association ; de 2000 à 2006, instruction ; novembre 2006 : mise en examen de Henri-Claude Cousseau (directeur du CAPC) et des deux commissaires de l'exposition ; 2009 : le tribunal, correctionnel déclare un non lieu partiel ; 2010 : la cour d'appel de Bordeaux prononce un non-lieu ; 2011 : rejet du pourvoi en cassation à la demande de « La Mouette ».

829 On trouve un recensement de la plupart de ces articles dans la notice rédigée par le *Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création. L'œuvre face à ses censeurs.* (14 articles sont cités au total).

Il s'agit d'une affaire « emblématique du retour de l'ordre moral[830]» et qui a motivé la mise en place de l'OLC. C'est pourquoi la notice de l'OLC consacrée à « *Présumés innocents »* est la première de l'ouvrage, structuré de manière chronologique. Ce cas marque l'entrée dans une nouvelle période, à partir de laquelle les actes de censure se multiplient et prennent des formes de plus en plus variées.

Pour *art press*, l'exposition a fonctionné comme un faire-valoir, un étendard permettant de dénoncer toutes les censures reposant sur le même principe, à savoir l'argument juridique de la protection de l'enfance, et l'ingérence d'intérêts moraux dans la gestion de la vie culturelle. Jacques Henric s'inquiète ainsi de la multiplication d'interdiction d'œuvres en France sur ce même prétexte, dans un éditorial précisément titré « Les cris de la Mouette sur un air de Jolibois », où il avertit le lecteur :

> « Soyons assurés que si nous continuons à être habités de culpabilités inconscientes, […], les ridicules mouettes qui poussent leurs petits cris de haine deviendront demain des nuées de sinistres corbeaux qui noirciront nos ciels pour longtemps[831]».

La même inquiétude revient en 2009 chez Catherine Millet. Elle consacre son éditorial « Certifié ridicule » aux rebondissements de l'affaire « Présumés innocents », et termine par un « post-scriptum qui a à voir », où elle remarque que lors de l'envoi de ses cartons d'invitation pour son exposition consacrée au photographe Nobuyoshi Araki[832], la galerie D. Templon dût payer un tarif supplémentaire pour cause d'image pornographique. Elle conclut :

> « Dans le monde occidental, où l'art contemporain, très internationalisé, est de plus en plus répandu, de plus en plus reconnu comme un modèle de liberté pour l'ensemble de la société, c'est la justice française qui est en passe d'être non seulement ridiculisée mais aussi discréditée [833]».

L'exposition est de nouveau évoquée par Jacques Henric pour dénoncer la censure d'œuvres de Robert Mapplethorpe, de Philippe Muray ou de Roman Polanski[834]. Encore plus récemment, J. Henric se servait de l'exposition pour analyser un changement dans les modes de censures et dans l'identité des censeurs :

> « Il est loin le temps où l'exposition « *Présumés Innocents* » (Capc, 2000) était mise en accusation par une association proche de l'extrême-droite. Déjà, on savait ne plus être ni de droite, ni de gauche, mais désormais, les censeurs (faut-il dire 'censeuses' ?) appartiennent à des mouvements féministes qui jadis auraient été ceux qui luttaient pour plus de liberté, maintenant d'autant plus acharnés qu'ils se croient incarner l'Empire du Bien (Philippe Muray) [835]».

[830] A. Tricoire, D. Véron, J. Lageira (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création. L'œuvre face à ses censeurs*, *op. cit.*, p. 38.
[831] Jacques Henric, « Les cris de la mouette sur un air de Jolibois », *op. cit.*
[832] « Nobuyoshi Araki, Bondages », Paris, Galerie Daniel Templon, 20 juin-25 juillet 2009.
[833] Catherine Millet, « Certifié ridicule », éditorial n°359 (septembre 2009).
[834] Jacques Henric, « Pénal, pénis, drôle d'envies », éditorial n°367 (mai 2010).
[835] Non signé, « À qui le tour ? », éditorial n°451, janvier 2018.

Jacques Henric est rejoint dans cette analyse par l'OLC qui constate :

> « De nos jours, les manifestations, protestations, demandes d'annulation ou d'interdiction et pétitions contre des œuvres ne viennent plus seulement de l'extrême droite, de groupes religieux ou d'associations de protection de l'enfance, ce qui mettait tout le camp des progressistes d'accord. Désormais, un artiste, un auteur, un metteur en scène peuvent se retrouver empêchés de jouer ou de montrer leur œuvre par des militants qui, sous couvert de causes justes, comme le féminisme ou l'antiracisme, usent de méthodes tout à fait condamnables [836]».

L'exposition *Présumés innocents* cristallise donc beaucoup des enjeux de la censure que dénonce *art press*. Mais cette dénonciation est encore enrichie par d'autres cas de figure, à commencer par celui de la littérature.

c. La censure de la littérature, une stratégie d'invisibilisation

De nombreuses dénonciations de censure concernent également des œuvres littéraires. Il faut noter le fréquent recours à des figures historiques de la littérature d'abord censurées, puis réintégrées et désormais considérées comme des piliers de l'histoire littéraire, comme Jean Genet, Antonin Artaud ou le Marquis de Sade[837]. L'évocation de ces auteurs est souvent un prétexte pour comparer l'époque à laquelle ils furent condamnés à l'époque actuelle, soulignant ainsi le rapprochement entre les deux contextes : « Qu'un écrivain se donne pour devoir et pour liberté de tout dire, y compris le pire, semble encore pour certains de l'ordre de l'irrecevable[838]». Pour les publications contemporaines d'*art press*, la dénonciation concerne principalement trois ouvrages : *Eden eden eden* de Pierre Guyotat (1970), *Adorations perpétuelles* de Jacques Henric (1994) et *L'épi monstre* de Nicolas Genka (1961). Dans les trois cas, la censure eut lieu en aval de la publication.

Adorations perpétuelles est un roman de Jacques Henric publié au Seuil[839], dont la couverture est illustrée d'une reproduction de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet, l'ouvrage ayant justement pour propos une relation imaginaire entre ce peintre et le sociologue Charles Fourier (les deux hommes ayant vécu dans la même ville, Besançon).

Sur le seul motif de cette illustration jugée indécente, plusieurs librairies à Clermont-Ferrand et Besançon se sont vues contraintes par intervention de la police de retirer le livre de la vente, au motif de l'article 283 du code Pénal (devenu l'article 227 susmentionné) qui condamne :

---

[836] A. Tricoire, D. Véron, J. Lageira (dirs.), *L'œuvre face à ses censeurs*, *op. cit.*, p. 21.
[837] Ces auteurs sont cités, souvent ensemble, dans les éditoriaux n°162 (octobre 1991), 113 (avril 1987), 275 (janvier 2002), n°155 (février 1991). Dans le cas d'Antonin Artaud, la censure prend une forme spécifique : ce sont les ayants-droit qui se sont opposés à la publication (voir éditorial n°160).
[838] Jacques Henric, « Qui viole qui ? », éditorial n°275 (janvier 2002).
[839] Notons que la collection « Fiction et compagnie » où est paru l'ouvrage est dirigée par Denis Roche, proche de Jacques Henric, et fidèle d'*art press*.

> « Quiconque aura fabriqué ou détenu en vue d'en faire commerce, distribution, location, affichage ou exposition […]. Tous imprimés, tous écrits, dessins, affiches, gravures, peintures, photographies, films ou clichés, matrices ou reproductions phonographiques, emblèmes, tous objets ou images contraires aux bonnes mœurs [840]».

La censure ne sera que de courte durée, mais l'événement suffisamment important pour que Jacques Henric puisse dénoncer dans les pages d'*art press* l'absence de témoignages de soutien[841].

Eden eden eden est un roman de Pierre Guyotat, où l'auteur rend compte de son service militaire pendant la guerre d'Algérie, au cours duquel il fut fait prisonnier, puis condamné pour désertion et possession de livres interdits. Le roman est volontairement abrasif, contenant des descriptions très crues de scènes violentes ou de rapports sexuels. Sur ces motifs, l'ouvrage fut interdit dès sa publication, et pour onze ans. Pendant cette interdiction cependant, l'ouvrage continua de circuler par des voies clandestines et reçut des critiques fort élogieuses. En outre, P. Guyotat est souvent évoqué comme un auteur martyr de la censure, aux côtés des susmentionnés Jean Genet, Marquis de Sade et Nicolas Genka, J. Henric invitan par exemple le lecteur, en réaction aux interdictions de plus en plus nombreuses, à « se replonger dans Sade, Bataille, Guyotat, Klossowski, Sollers [842]».

L'Épi monstre de Nicolas Genka est un roman qui porte principalement sur la relation incestueuse entre un père et ses deux filles. Le livre fut interdit pendant plus de quarante ans par le Ministère de l'Intérieur, avec pour seul motif la nature sexuellement explicite de certains passages. Lors de la levée de cette interdiction en 2005, Jacques Henric revient sur l'histoire de l'ouvrage, dénonçant les « forces obscurantistes » qui en ont empêché la circulation, analysant cette interdiction comme la peur de reconnaître ce dont traite le livre, à savoir l'existence chez l'Homme du « Mal absolu[843] ». D'autres dénonciations portant sur des censures du même ordre (restriction partielle ou totale dans la diffusion) concernent encore les censures faites à l'éditeur Léo Scheer[844] (de nouveau en invocation de l'article 227 du code pénal), aux cinéastes[845], ou aux metteurs en scène : évoquons les annulations ou déprogrammation de la pièce de Peter Handke *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* en 2006[846], ou plus récemment de la mise en scène des *Suppliantes* d'Eschyle par Philippe Brunet[847].

---

[840] Voir infra, note 811.
[841] Catherine Millet, « Post-Yougoslavie », éditorial n°191 (mai 1994).
[842] Jacques Henric, « Ils remettent ça ! », éditorial n°113 (avril 1987).
[843] Jacques Henric, « Il aura donc fallu plus de 40 ans… », éditorial n°315 (septembre 2005).
[844] Léo Scheer est défendu dans une « Pétition en faveur d'une exception littéraire » (*art press* hors-série censure censure d'état censure populaire, autocensure » juin 2003), suite à sa condamnation en 2003 pour avoir publié l'ouvrage de Louis Skorecki, *il entrerait dans la légende*.
[845] À ce sujet voir l'étude détaillée de Jean-Luc Douin : « Un panthéon de la bêtise : la censure au cinéma », pp. 64-69 in *art press* hors-série « Censures », *op. cit*. Voir également l'entretien de Vivet Kanetti avec le cinéaste F. Fellini : « Federico Fellini et les versions étrangères d'*Intervista* » (n°160, dossier « Droit moral des artistes », *op. cit*).
[846] Jacques Henric, « Pro-Serbe ou pro-Milosevic ? », éditorial n°325 (été 2006). Le motif de la déprogrammation de la pièce par la Comédie Française était que Peter Handke s'était rendu aux obsèques du dirigeant serbe Slobodan Milosevic.
[847] Catherine Millet, « Néo-racisme », éditorial n°466 (mai 2019).

d. Des œuvres détruites : le vandalisme comme forme ultime des rejets de l'art

Parmi les différentes manières dont la censure peut s'appliquer, il faut encore évoquer le cas du vandalisme. S'il ne s'agit pas de censure à proprement parler, le vandalisme correspond à un même geste de rejet de l'art et d'une volonté d'occultation de l'œuvre au motif qu'elle serait, aux yeux du vandale, inconvenante. Le vandalisme est notamment analysé par W.J.T. Mitchell, qui se demande par quel processus une image peut devenir « objet d'objection », et ce qui pousse un individu à violenter une image, retournant alors contre l'objet l'offense provoquée par celle-ci. L'une des principales croyances engagées par l'acte de vandalisme consiste à considérer que, l'image représentant le monde de manière transparente, elle possèderait une forme de vitalité qui disparaîtrait avec sa destruction. La *croyance* est ici à entendre telle que Frédéric Lambert la définit, une démarche qui consiste à :

> « Être à l'écoute d'une histoire commune et des formes symboliques que cette histoire prend dans les langages dont dispose leur société. Et à chaque fois cette évidence : le croyant est un joueur, il connaît les règles, mais s'il veut jouer un rôle dans sa société, il faut bien qu'il les oublie et pratique les conduites qu'elles impliquent[848] ».

W. J. T. Mitchell montre que les images ne sont pas toutes offensées de la même manière, et distingue trois principales formes d'iconoclasme : l'anéantissement (destruction totale), la défiguration (destruction partielle : mutilation, lacération), et la dissimulation. En outre, le vandalisme prend des formes très variées selon les œuvres incriminées et le contexte de monstration de celle-ci : « Le caractère offensant d'une image n'est pas inscrit dans le marbre : il naît au contraire des interactions sociales entre un objet spécifique et des communautés dont les réactions peuvent elles-mêmes varier et s'avérer inégales face à l'objet[849] ».

On ne trouve dans les éditoriaux d'*art press* qu'une seule évocation directe d'un acte de vandalisme : celui du ready-made *Fountain* de Marcel Duchamp, abîmée à coups de marteau par Pierre Pinoncelli au Carré d'art de Nîmes en 1993, après que celui-ci ait uriné dans la sculpture. Bien qu'isolé, ce cas mérite quelques précisions. L'événement ne fut d'abord traité par la presse que comme un fait divers et vient alors nourrir les rejets de l'art contemporain dont le *ready-made* demeure un emblème. C'est en effet ce qu'observe Nathalie Heinich : « Dans la presse généraliste, les journalistes tendent à utiliser cet acte pour cautionner l'opposition à l'art contemporain[850] ». Par cet acte, Pinoncelli correspond au profil du vandale analysé par Anne Bessette. Dans son étude

---

[848] Frédéric Lambert, *Je sais bien mais quand même*, *essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Paris, Non Standard, coll. « SIC », , 2013, p. 37.
[849] W. J. T Mitchell, « Images offensantes » chapitre 6 in *Iconologie, image, texte, idéologie* [1986], trad. M. Boidy & S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/croiser », 2009, p. 147.
[850] Bernard Edelman & Nathalie Heinich, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2002, p. 58-59.

« Les enjeux du vandalisme sur les œuvres d'art dans les musées depuis 1985[851] », elle réunit un corpus de plus de cinquante cas de vandalisme perpétrés depuis la fin du XXème siècle, pour observer que, le plus souvent, les vandales sont de sexe masculin, issus du monde de l'art, et ayant des antécédents de premiers actes criminels. C'est le cas de Pinoncelli, qui n'en était pas à sa première « action » : en 1967, il s'était lui-même peint en bleu lors du vernissage d'une exposition Yves Klein à New York et en 1969, il avait aspergé de peinture rouge André Malraux alors qu'il posait la première pierre du musée Chagall à Nice.

Dès lors qu'il est poursuivi en justice, P. Pinoncelli a revendiqué son acte non comme du vandalisme, mais comme une performance artistique en elle-même, dont l'œuvre de Marcel Duchamp n'aurait été que le support. C'est ce qui a transformé le fait divers en une « affaire ». Il s'était ainsi exprimé à son procès : « Duchamp, en détournant l'urinoir, en a fait un objet d'art. En retrouvant sa fonction originelle l'objet d'art est redevenu simple objet. Ce n'est donc pas l'objet d'art que j'ai frappé, mais bien un simple objet[852] ». Très vite, P. Pinoncelli multiplie les sollicitations, envoyant à de très nombreux interlocuteurs un tract visant à le soutenir et à faire reconnaître son geste comme performance artistique.

Dans son étude du cas, N. Heinich insiste sur l'importance de la superposition des deux actes de vandalisme : P. Pinoncelli a d'abord uriné dans la *Fontaine*, avant de la détruire à coups de marteau : en y urinant, le geste revient à ramener l'objet à sa fonction première, et cherche à en invalider par là même le statut artistique. La destruction de l'urinoir vaut alors moins comme vandalisme que comme illustration des thèses de Nelson Goodman sur les régimes autographique et allographique de l'œuvre d'art. N. Heinich observe ainsi que « les aventures de son [Duchamp] urinoir montrent que le sens de l'agression contre l'œuvre dépend autant du contexte et de l'identité de son auteur que de la nature de l'acte[853] ». Il ne s'agissait pas seulement d'un acte de rejet pur et simple. En effet, l'importante couverture médiatique dont ce geste a fait l'objet prouve que son interprétation est plus complexe. *Art press* traita ainsi l'affaire de manière singulière, eu égards aux articles qui lui ont été consacrés et qui proposaient, pour la plupart, une critique de l'art contemporain. En effet, plusieurs éditoriaux font échos aux rebondissements de l'instruction en justice de P. Pinoncelli, en particulier l'éditorial de Catherine Millet, « Duchamp, Pinoncelli, même combat ». Dans ce texte, C. Millet se saisit de l'affaire pour une réflexion d'ordre esthétique sur la valeur attribuée à une œuvre d'art :

> « Sans être marxiste puritain, on peut estimer que c'est cher payer une œuvre qui, comme on sait, n'est jamais qu'un remake de 1964 d'un original perdu de 1917, qui plus est édité en huit exemplaires, bref un vulgaire multiple. […] Étant donné les sommes réclamées, et persuadée que je suis de l'équivalence freudienne entre l'argent et la merde, j'ajouterai, en passant du registre du liquide à celui du solide, que Pinoncelli leur met le nez dans le caca [854]».

[851] Anne Bessette, « Les enjeux du vandalisme sur les œuvres d'art dans les musées depuis 1985 », pp. 125-138 in *Revue de l'institut de sociologie*, 84/2014.
[852] *Ibid.*, p. 70.
[853] *Ibid.*, p. 82.
[854] Catherine Millet, « Duchamp, Pinoncelli, même combat », éditorial n°322, avril 2006.

La défense de l'artiste-vandale permet donc à la revue, dans un même geste, de critiquer les institutions et d'affirmer une dissidence quant au traitement de l'affaire par l'ensemble de la presse.

Outre cette « affaire Pinoncelli », le vandalisme occupe une place moins importante que la censure dans les éditoriaux d'*art press*, mais quelques cas développés dans les autres pages du magazine méritent d'être évoqués à l'appui de cette présentation des positions d'*arpress* sur les attaques autant physiques que symboliques contre l'art contemporain. Mentionnons ainsi le vandalisme de la *Holy Virgin Mary* de Chris Ofili (cas étudié par WJT Mitchell[855]). Le tableau représente une Vierge Marie de peau noire, entourée d'images pornographiques et de bouses d'éléphant directement appliquées sur la toile. Lors de sa monstration au Brooklyn Museum de New York dans le cadre de l'exposition *Sensation*[856], l'œuvre fut recouverte de peinture blanche par un visiteur, Dennis Heiner, qui avait déclaré être choqué par l'offense à la religion catholique que constituait l'œuvre. Lorsque l'exposition *Sensation* avait été montrée à la Royal Academy de Londres, des protestations similaires avaient été formulées sans toutefois provoquer de dégradations[857].

D'autres *défigurations* d'œuvres en raison ce qu'elles avaient d'offensant aux yeux de leurs vandales apparaissent dans *art press*, comme les attaques répétées contre la photographie d'Andres Serrano *Immersion, Piss Christ*[858], ou les slogans insultants (pour une part antisémites et royalistes[859]) peints à quatre reprises sur le *Dirty Corner* d'Anish Kapoor lors de son exposition au Château de Versailles en 2015[860]. Les pages qui précèdent avaient pour ambition de présenter les principaux cas de censure abordés par *art press*. Il nous faut désormais aborder ces mêmes cas de figure, mais d'un autre point de vue : celui des motivations invoquées par les censeurs et leur contestation par *art press*.

3. Différentes argumentations : comment la censure est-elle justifiée, et contestée ?

Éliane Burnet, dans son texte « Revue critique des arguments pour la censure », examine les différentes argumentations invoquées par les censeurs, pour en proposer une classification. Ces arguments sont selon elle de trois ordres : paternaliste, conséquentialiste, déontologique.

855 Voir à ce sujet W.J.T Mitchell, « Images offensantes », *op. cit.*
856 « Sensation, young British artists from the Charles Saatchi Collection », Londres, Royal Academy of Arts, 18 septembre-28 décembre 1997.
857 À ce sujet, voir dans *art press* Judith Benhamou-Huet, « Les crottes de la honte », n°252 (décembre 1999).
858 La photographie *Immersion, Piss Christ* a été vandalisée en 2013 à la Fondation Lambert (Avignon). Une association de pratiquant catholique, l'AGRIF, avait également, sans succès, demandé à ce que l'œuvre soit retirée de l'exposition.
859 On pouvait notamment lire « Le second viol de la nation française par l'activisme juif déviant », et « la reine sacrifiée, deux fois outragée ».
860 Voir Julia Kristeva, « Anish Kapoor, shooting into Versailles », n°423 (article écrit quelques jours après l'ouverture de l'exposition), et Gilles Frogier, « Anish Kapoor Versailles, le déni de l'art » (article écrit en réaction aux actes de vandalisme de ses œuvres) in *art press*2 n°41, mai-juin-juillet 2016, « Jurisprudences de l'art ».

L'argument paternaliste correspond au moment où le censeur prend le point de vue du récepteur pour chercher à le protéger, arguant donc principalement de la nécessité de protéger les mineurs. Pour E. Burnet, cette argumentation révèle en fait un double mépris, pour le public (jugé incapable d'avoir son propre avis), et pour l'artiste qui devient un simple prestataire des attentes supposées du public. On retrouve ici l'argumentation des plaintes déposées par La Mouette contre les responsables de « Présumés innocents » (qu'É. Burnet prend directement en exemple), celles de l'interdiction de l'exposition « Kiss the Past Hello[861] » de Larry Clark aux mineurs, ou de l'exposition de dessins érotiques sous prétexte que, sur certains dessins, le spectateur ne pourrait pas faire la différence entre femme et enfant[862].

L'argument conséquentialiste consiste à envisager les conséquences dommageables sur une éventuelle victime, incriminant par exemple les œuvres au motif d'un discours de haine raciale. Ce qui fonde alors le droit d'interdire, c'est la fragilité de la victime. Une telle argumentation correspond dans les pages d'*art press* à la dénonciation des attaques contre la représentation de la pièce *Les Suppliantes*, mise en scène par Philippe Brunet. Enfin, l'argument déontologique consiste à soutenir que certains actes étant interdits ou moralement condamnables, leur représentation devrait l'être aussi. C'est la nature des idées propagées par les œuvres qui sont incriminées : racisme, sexualité bestiale, violence sur soi ou sur autrui. La censure est justifiée par la protection de certains tabous, et suppose que les censeurs « définiss[e]nt une certaine conception de l'ordre moral et une certaine idée de la dignité humaine[863] ». Plusieurs censures dénoncées par *art press* correspondent à ce cas de figure : le tabou de la pédophilie (photographies de Kiki Lamers[864] pour lesquelles l'artiste fut condamnée), de l'inceste (*L'épi d'or* de N. Genka), de la barbarie (*Eden eden eden* de P. Guyotat), du blasphème (*Immersion*, *Piss christ* d'Andres Serrano*, The Holy Virgin Mary* de Chris Ofili*)*, ou encore de la pornographie et du sadomasochisme (c'est sur ce critère que les photographies de Robert Mapplethorpe ont été censurées à de multiples reprises[865]).

Enfin, on peut ajouter aux justifications analysées par E. Burnet et D. Gamboni la désobéissance aux normes esthétiques établies. Dans la classification qu'il développe dans *Transgression, The Offenses of art*, Anthony Julius prend en compte cette situation, en ajoutant aux censures de « l'art qui défie les croyances et les sentiments des spectateurs », et de « l'art qui désobéit aux règles de l'État », celle de « l'art qui pervertit les règles », à savoir les règles esthétiques.

---

861 « Larry Clark, Kiss the Past Hello », commissariat Fabrice Hergott, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 8 octobre 2010-2 janvier 2011.

862 Jacques Henric, « Au secours Orwell », éditorial n°389 (mai 2012).

863 A. Tricoire, D. Véron, J. Lageira (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création : L'œuvre face à ses censeur, op. cit.,* p. 40.

864 La photographe néerlandaise fut condamnée en justice pour « corruption de mineurs » suite à l'exposition de ses photographies d'enfants nus. À ce sujet, voir Catherine Millet, « L'affaiblissement du sens moral d'une élite artistique », éditorial n°310 (mars 2005).

865 Mentionnons la rétrospective de l'artiste en 1988 à Philadelphie. Jesse Helms, alors sénateur de la Caroline du Nord, s'était déclaré choqué par cet art qu'il jugeait « sale et dégénéré ». Par la suite, d'autres élus conservateurs tenteront de faire annuler les autres expositions de R. Mapplethorpe.

C'est principalement cette argumentation qui eut pour conséquence l'interruption en 1975 des travaux d'installation du *Salon d'été* de Jean Dubuffet, suite à une commande de la régie Renault, et le démantèlement du *Tilted Ark* de Richard Serra à New York en 1989, commentée par *art press* à de multiples reprises[866]. Défendre ces œuvres censurées permet à *art press* d'affirmer son goût pour les créations dont le style, la forme sont inédits et innovants, de les valoriser précisément parce qu'elles cherchent à affronter toute forme de normativité. Dès lors qu'ils les mettent au jour, les éditoriaux d'*art press* contestent ces argumentations, invoquant en retour l'autonomie du spectateur, la nécessité d'être confronté à des œuvres choquantes ou provocantes, l'importance des œuvres qui bouleversent et réinventent les codes établis.

Après avoir évoqué les différents actes de censure abordés par *art press*, nous souhaitons désormais détailler la manière dont cette dénonciation est construite par *art press* et comment la *grammaire* développée par Luc Boltanski peut permettre d'analyser les dénonciations opérées par la revue.

B. La grammaire de la dénonciation mise en application

1. Pourquoi la grammaire ?

Dans son ouvrage *De l'amour et de la justice comme compétence*, Luc Boltanski propose une version augmentée des bases jetées dans l'article « La dénonciation », co-écrit avec Yann Darré et Marie-Ange Schlitz. Toute la théorie de la dénonciation de L. Boltanski repose sur l'observation, dans la formulation d'une dénonciation, d'une montée en généralité. Le dénonciateur a pour objectif de convaincre d'autres personnes pour les associer à sa protestation et lui donner une portée la plus importante possible. Le moteur d'une dénonciation publique est donc cet objectif de généralisation, le dénonciateur demandant à être suivi par d'autres : « sa cause a une prétention d'universalité [867]». Dans son analyse des lettres envoyées au *Monde*, L. Boltanski étudie ainsi les procédés rhétoriques par lesquels les auteurs/dénonciateurs cherchent à la fois à contextualiser leur dénonciation, à faire valoir la cause qu'ils entreprennent « tout en faisant valoir leur valeur exemplaire et leur portée générale [868] ».

[866] Voir notamment l'article d'Eleonor Heartney « USA, un territoire inconnu » (n°180, mai 1993).
[867] Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*s. *Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Éditions Métaillé, 1990, p. 256.
[868] *Ibid.*, p. 258.

Pour analyser cette montée en généralité, L. Boltanski a systématiquement codé[869] les lettres de son corpus autour d'une grammaire de la dénonciation dans laquelle il identifie quatre actants : une victime et un bourreau, ainsi qu'un dénonciateur (l'auteur de la lettre), et un juge (les lecteurs espérés/supposés de la lettre dans l'espoir de sa publication dans les pages du journal). En empruntant à A.J. Greimas le terme « d'actants », L. Boltanski cherche à désigner les différents acteurs qui interviennent dans cette dénonciation, qu'il s'agisse d'une personne, d'un groupe ou d'une personne morale. Laurence Kaufman et Matthieu Brugidou insistent sur la pertinence de cette schématisation en termes grammairiens. Comme ils le développent dans leur texte « Vers une grammaire de la stigmatisation[870]», la grammaire permet de saisir la dénonciation sous sa dimension relationnelle : « La dénonciation est un des dispositifs qui invitent au défigement des normes et à la repluralisation des voix [871]»

Le système actanciel élaboré par L. Boltanski se structure comme suit : « 1) celui qui dénonce ; 2) celui en faveur de qui la dénonciation est accomplie ; 3) celui au détriment de qui elle s'exerce ; 4) celui auprès de qui elle s'opère. Pour simplifier la suite de l'exposé […] on parlera, par convention, de dénonciateur, de victime, de persécuteur et de juge[872] ». Chacun de ces quatre actants occupe une position déterminée sur un continuum qui va du plus singulier au plus général. L'analyse de L. Boltanski *et al.* consiste alors à démontrer qu'en fonction des relations entre ces différents actants, et de l'intensité de la montée en généralité, la dénonciation prend une forme différente : « Aux différents états que peut prendre le système actanciel correspondent différents modes de dénonciation[873]. » Pour chacun des actants, différents cas de figure sont identifiés, dans la montée du particulier au général.

Si on l'applique aux dénonciations portées par les éditoriaux d'*art press*, le système actantiel proposé par L. Boltanski *et al.* peut se décrire de la manière suivante :

Dénonciateur	*Art press*
Public / Juge	Lectorat d'*art press*, et par extension l'opinion publique
Persécuteur	Les censeurs, et par extension l'Ordre Moral
Victime	Les artistes, les responsables d'institution, et par extension, la liberté d'expression

869 Cette codification porte sur : la description des affaires (durée, liens avec d'autres affaires, détail de l'injustice subie, nombre de persécutions infligées) ; la description du contenu des lettres qui les accompagnent (comme des lettres ouvertes ou des pétitions) ; les propriétés graphiques, stylistiques et rhétoriques des textes ; les propriétés de réponses apportées par le journal, le degré de personnalisation, la présence d'un dossier de correspondance entre les rédacteur à ce sujet ; et enfin, des informations relatives à l'auteur de la lettre (principalement son sexe, son âge, sa profession, son lieu de résidence).

870 Matthieu Brugidou, Laurence Kaufman, « Vers une grammaire de la dénonciation », pp. 39-63 in Maëlle Bazin, Frédéric Lambert, Giuseppina Sapio, *Stigmatiser. Discours médiatiques et normes sociales*, Paris, Bords de l'eau, coll. « Documents », 2020.

871 *Ibid.* p. 60.

872 Luc Boltanski, Yann Darré, Marie-Ange Schlitz, « La dénonciation », pp. 3-40 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 51, mars 1984, p. 6.

873 Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*s, op. cit,, p. 273.

Les positions de *juge* et de *dénonciateur* sont stables. Le *juge* est constitué par le lectorat d'*art press*, toute personne susceptible de lire le texte incriminant ; le *dénonciateur* est toujours *art press* (les personnes de Catherine Millet et Jacques Henric en particulier). Il faut noter ici qu'en tant que dénonciateur, *art press* occupe une position à la fois impliquée et surplombante : pour que la dénonciation puisse être efficace, L. Boltanski explique qu'« il faut encore que le dénonciateur qui porte l'accusation sur la place publique puisse se présenter comme un spectateur impartial. […] Sa dénonciation ne sera jugée valide que s'il peut montrer qu'il n'a aucune relation de proximité et, particulièrement, aucun lien de parenté avec la victime[874] ». Tout l'enjeu des dénonciations portées par *art press* s'articule dans cette difficulté : être suffisamment proche des victimes (les artistes, les responsables d'institutions) pour pouvoir les défendre en connaissance de cause, tout en maintenant suffisamment de recul pour ne pas pouvoir être accusé de cooptation.

En revanche, les positions de *persécuteur* et de *victime* sont beaucoup plus fluctuantes en fonction des éditoriaux : c'est ce que nous allons tenter de détailler. Partant donc du principe en suivant L. Boltanski *et al.* que la dénonciation varie en fonction des relations entre les actants et de la potentielle montée en généralité, nous proposons de décrire à qui et à quoi correspondent les actants de « bourreau » et de « victime », en regroupant à chaque fois trois cas de figure, que nous identifions selon cette montée en généralité : des désignations d'individus nommés en propre ; des désignations de groupes ou de collectif, et enfin le recours à des métaphores ou des synecdoques d'abstraction.

2. Désignations du bourreau

a. Désignations individuelles

Les attaques sont rendues d'autant plus directes lorsque le *bourreau* est littéralement désigné, attaqué en nom propre. Citons quelques exemples qui reprennent en partie des attaques contre des personnalités que nous évoquions en première partie :

> « L'enseignante [Sophie Rabeau] a cherché, a trouvé, et a rempli les « blancs ». On ne pouvait rien comprendre, selon cette enquêteuse d'une brigade néo-féministe au destin de toutes les grandes figures féminines de la littérature si ne savait pas que toutes avaient été violées[875] ».

[874] Luc Boltanski, Élisabeth Claverie « Du monde social en tant que scène d'un procès », *op. cit.*, p. 31/45.
[875] Jacques Henric, « Toutes violées », éditorial n°454, mars 2018.

> « Je veux parler de cette pétition publiée dans *Libération*, initiée par un écrivain médiatique et un philosophe obscur, Eddy Bellegueule, dit Édouard Louis, et Geoffroy de Lagasnerie. Pétition pour obtenir qu'un de leur pair, Marcel Gauchet, soit interdit de parole à la prochaine édition des *Rendez-vous de l'histoire*, à Blois, ayant pour thème *les Rebelles*[876] ».

> « Chez Afflelou, Monsieur Manable, pour une paire de lunettes achetée, vous en avez deux. Ah ! Le spectre de la pédophilie… ce laïc devrait se renseigner auprès d'Onfray, qui connaît la chose, des pédophiles, il n'y en a que chez les curés[877] ».

Sont directement nommés et critiqués dans les éditoriaux des personnalités de droite comme de gauche, qui ont en commun aux yeux d'*art press* de réveiller le démon de la censure au nom de ce que la rédaction considère un dogme, une doxa. Qu'il s'agissent de Jean Clair[878], d'Alain de Benoist[879], de Jean-François Kahn et Sébastien Lapaque[880], ou des noms cités ci-dessus, l'intention est clairement celle de l'attaque directe, de la dénonciation *ad hominem*.

b. Désignations d'un collectif

La stigmatisation se fait également par l'usage du pluriel et la construction du collectif que peuvent constituer les « dangereux idéologues [881]», les « croisés de la pureté[882] », les « croisés de juste cause [883]», les « salauds[884] » ou les « nouveaux ringards[885]». L'usage du pluriel permet notamment de condamner une certaine classe intellectuelle et politique. Outre la condamnation, récurrente, de la Nouvelle Droite, et plus encore du Front National[886], ces attaques concernent aussi bien la droite (« toujours la même, bête, répressive, qui n'a rien oublié ni rien appris [887]»), que la gauche, qui aurait « déserté la lutte contre le FN[888] », ou encore l'extrême gauche, où J. Henric diagnostique au Parti Communiste « un bizarre climat, sur fond de racisme, qui ne cesse de s'étendre [889]». C'est alors un ensemble de personnes auquel s'oppose *art press*, cherchant ainsi à polariser les positions face à la liberté d'expression et de création : ses défenseurs d'un côté, ses contempteurs de l'autre.

---

[876] Jacques Henric, « Censures, impostures et inquisition », éditorial n°415 (octobre 2014).
[877] Jacques Henric, « On croit rêver », n°369 (été 2010).
[878] Jean Clair est explicitement critiqué dans les éditoriaux n°226 (été 1997), n°241 (décembre 1998), et n°247 (juin 1999).
[879] Catherine Millet, « De quoi parle-t-on ? », éditorial n°222 (mars 1997).
[880] Jacques Henric, « Le poireau, l'humaniste et le fifi-flingueur », éditorial n°247 (juin 1999).
[881] Jacques Henric, « Malades mentaux ou dangereux idéologues », éditorial n°423 (juin 2015).
[882] Jacques Henric, « Les croisés de la pureté », éditorial n°362 (décembre 2009).
[883] Jacques Henric, « Haine de la littérature », éditorial n°201 (avril 1995).
[884] Jacques Henric, « Les salauds », éditorial n°171 (été 1992).
[885] A.p.i, « Le rétro ou les nouveaux ringards », éditorial n°25 (février 1979).
[886] Le « Front National » et plus généralement « l'Extrême Droite » sont directement critiqués dans les éditoriaux n°205 (septembre 1995), 218 (novembre 1996), 222 (mars 1997), 223 (avril 1997), 235 (mai 1998), 236 (juin 1998), 240 (novembre 1998), 247 (juin 1999), 280 (juin 2002), 286 (juin 2003), 320 (février 2006), 451 (janvier 2018).
[887] Art press, « Ils remettent ça ! », éditorial n°113 (avril 1987).
[888] *Ibid.*
[889] Art press, « Retour de l'ordre ? », éditorial n°45 (février 1981).

La revue, en s'opposant à certains politiques ou certains intellectuels, appuie ainsi sa position de dénonciateur, d'arbitre de la vie culturelle en faveur de la liberté de création. C'est pourquoi, dans la plupart des éditoriaux qui procèdent d'une dénonciation, le pronom employé est le « nous », permettant d'insister sur la collectivité que constitue le magazine. Cette importance du collectif se traduit par des formulations récurrentes telles « notre perplexité et notre inquiétude[890] », « à nos yeux[891] », « nous reconnaissons cette souveraineté de l'artiste [892]», « l'annonce faite il y a quelques mois […] justifie que nous apportions notre soutien aux artistes[893] ».

La dernière catégorie de désignation collective du bourreau dans les éditoriaux correspond à une adresse directe aux censeurs, comme s'il s'agissait d'un ensemble clairement identifié : « Madame la Drac [894]», « Chers censeurs [895]», « Messieurs les censeurs [896]», « ces messieurs[897] », « Mesdames les directrices, Messieurs les directeurs de musées, de bibliothèques publiques[898] ». De telles formulations, qui empruntent au registre épistolaire, ont le double intérêt de faire sortir l'éditorial de son format traditionnel et de dédoubler le destinataire : les censeurs à qui les critiques sont adressées, supposant de fait qu'ils liront le texte, et le lectorat de la revue, qui est alors à la fois témoin de cette dénonciation et *juge* de son déroulement.

c. Désignations métaphoriques

La désignation du bourreau est le plus souvent métaphorique. À partir d'un cas particulier, c'est un mal plus profond qu'*art press* cherche à débusquer. La censure, également qualifiée de « répression [899]», est tout d'abord assimilée à un cortège de termes récurrents, qui renvoient à une morale politique ou religieuse : la « bien-pensance [900] », le « puritanisme [901] » le « conformisme [902]», ou encore l'« archaïsme [903]» sont des termes employés fréquemment, de

[890] Non signé, « Le retour de vieilles lunes très réactionnaires », éditorial n°77 (janvier 1984).
[891] Jacques Henric, « Censures, imposture et inquisition », éditorial n°415 (octobre 2014).
[892] Catherine Millet, « Droit moral », éditorial n°160 (été 1991).
[893] Chapeau introducteur à la tribune publiée en guise de l'éditorial n°148 (juin 1990).
[894] Jacques Henric, « Les salauds », éditorial n°171 (été 1992).
[895] Jacques Henric, éditorial n°298, *op. cit.*
[896] Jacques Henric, « De la loi ! de la loi ! Soif d'aujourd'hui.. », éditorial n°141 (novembre 1989).
[897] Jacques Henric, « Vive la provocation », éditorial n°321 (mars 2006).
[898] Catherine Millet, « L'enfer pour tous », éditorial n°342 (février 2008).
[899]Catherine Millet, « Mais que fait Hans Haacke ? », éditorial n°332 ; Jacques Henric « Le Bien, le Mal, la loi, les répressions », éditorial n°386 ;
[900]On retrouve la « bien-pensance » critiquée dans les éditoriaux n°52 (octobre 1981) ; n°59 (mai 1982) ; n°113 (avril 1987), n°203 (juin 1995).
[901] Il est question de puritanisme dans les éditoriaux n° 59 (mai 1982) ; n°78 (février 1984) ; 118 (octobre 1987) ; 246 (mai 1999) ; 322 (avril 2006) ; 338 (octobre 2007).
[902] Le terme de conformisme revient dans les éditoriaux n°59 (mai 1982), n°108 (novembre 1986), n°122 (février 1988), n°158 (mai 1991), n°203 (juin 1995), n°212 (avril 1996), n°261 (octobre 2000).
[903] Le terme d'archaïsme est utilisé à plusieurs reprises : n°13première série (septembre-octobre 1974), n°14première série (novembre 1974), n°15première série (décembre 1975-janvier 1976), n°25 (février 1979), n°55 (janvier 1982), n°76 (décembre 1983), 137 (juin 1989), n°238 (septembre 1998).

manière interchangeable pour attaquer un rejet de l'art fondé sur des principes moraux ou religieux. À ces termes généraux s'ajoutent également des formulations métaphoriques :

> « La **sale ivresse de l'interdiction**, on pouvait espérer que nous en serions libérés avec le nouveau pouvoir politique dont les convictions libérales en matière de culture de morale, de mœurs furent maintes fois affirmées[904] ».

> « Cette '**envie de pénal'** contre laquelle il y a quelques années déjà fulminait notre ami Philippe Muray dans ces pages d'*art press*, continue de faire des ravages. Les lois pleuvent comme la mitraille à Gravelotte[905] ».

Ces métaphores convoquent souvent un imaginaire chimérique, comme en témoignent des formules telles que « les ridicules mouettes qui poussent leurs petits cris de haine deviendront demain de sinistres corbeaux qui noircirons nos ciels pour longtemps[906] ». La censure est encore décrite et dénoncée avec la force que permet l'hypotypose, associant la censure à des « forces obscurantistes [907]» et à une « hydre réactionnaire[908] ».

3. Désignations de la victime

Comme pour le bourreau, les désignations de la victime dans les dénonciations formulées par *art press* obéissent à une même montée en généralité. Toutefois, notons que ces « victimes » sont désignées de manières moins diversifiées dans les éditoriaux. C'est toujours le public, auquel s'associe le dénonciateur, qui se retrouve privé de sa capacité de discernement et de jugement face à des œuvres d'art. La métaphore du citoyen infantilisé par l'État est récurrente :

> « Un grand nombre d'entre elles [de lois] n'ont en vérité pour but que de restreindre les libertés individuelles et de nous réduire, nous citoyens, à de malheureux bambins irresponsables[909] ».

> « L'État nous considérant comme des êtres immatures, de fragiles bébés à protéger contre nous-mêmes, pronostiquons que les interdictions toutes catégories vont continuer de pleuvoir[910] ».

Nous en déduisons qu'*art press* dans sa dénonciation cherche davantage à attaquer les censeurs et à faire comprendre à son lectorat l'importance que des actes de censure peuvent prendre, plutôt que de défendre directement des artistes spoliés ou demander réparation, quand cela serait possible.

---

[904] Jacques Henric, « Une passion française (suite) », éditorial n°447 (septembre 2017)
[905] Jacques Henric, « Crime sans victime », n°360 (octobre 2009).
[906] Jacques Henric, « Les cris de la mouette sur un air de Jolibois », éditorial n°265 (février 2001).
[907] Jacques Henric, « Il aura donc fallu plus de 40 ans… », éditorial n°315 (septembre 2005).
[908] Catherine Millet, « L'ami américain », éditorial n°211 (mars 1996).
[909] Jacques Henric, « Crime sans victime », éditorial n°360 (octobre 2009).
[910] Jacques Henric « Une passion française (suite) », éditorial n°447 (septembre 2017).

a. Désignations individuelles

Les désignations directes des victimes correspondent en premier lieu aux artistes, nommés directement, dont nous avons détaillé les censures subies : Nicolas Genka, Pierre Guyotat, les commissaires de *Présumés innocents,* Robert Mapplethorpe, Antonin Artaud, Andres Serrano, Peter Handke. Tous sont désignés comme des victimes de la censure, et sont, partant, érigés en martyrs.

b. Désignations collectives

Les artistes censurés sont à plusieurs reprises désignés de manière emphatique. L'écrivain est pensé comme celui qui « se donne pour devoir et pour liberté de tout dire, y compris le pire [911]» ; les artistes sont comparés à de « preux combattants du réel [912]», à des « insoumis[913] », qui « continuent d'inventer des formes et des images [914]». En plaçant l'artiste dans une autre dimension spatio-temporelle, l'acte de censure est ridiculisé pour son caractère ponctuel, alors que « l'œuvre d'art, celle de l'artiste véritable, est celle qui bien sûr s'arrache à cette fatalité [915]».

c. Désignations métaphoriques

De manière plus abstraite, la victime désignée de ces dénonciations, c'est la liberté d'expression et de création qu'il faut défendre et revendiquer : « Que les voix disent ce qu'elles veulent, l'important est qu'elles se fassent entendre [916]» ; « L'art, c'est la liberté de réinterpréter à sa guise des traditions que l'on croyait figées[917] » ; « On pourrait désormais consacrer tous nos éditos d'*art press* aux méfaits d'un ordre moral qui ne cesse d'engraisser et aux atteintes à la liberté d'expression qui en découlent [918]» ; l'art contemporain en France serait « de plus en plus reconnu comme modèle de liberté pour l'ensemble de la société [919]». La grammaire de la dénonciation telle qu'elle se développe dans *art press* repose donc sur un noyau stable (la rédaction comme dénonciateur, et le lectorat comme juge), avec davantage de flexibilité dans les assignations de bourreau et de victime. Ces diverses désignations ont pour point commun de tendre vers un même but : assurer la liberté de création pour les artistes, et revendiquer le droit des spectateurs

911 Jacques Henric, « Qui viole qui ? », éditorial n°275 (janvier 2002).
912 Jacques Henric, « Les salauds », éditorial n°171 (été 1992).
913 Jacques Henric, « Crime sans victime », *op. cit.*
914 Catherine Millet, « Cela va être long et difficile », éditorial n°335 (juin 2007).
915 Catherine Millet, « Atavisme », éditorial n°355 (avril 2009).
916 Louis Dalmas, « La nouvelle résistance », éditorial n°20 (été 1978).
917 Richard Leydier, « Bien des choses », éditorial n°381 (septembre 2011).
918 Jacques Henric, « L'ordre moral (suite du feuilleton) », éditorial n°283 (octobre 2002).
919 Catherine Millet, « Certifié ridicule », éditorial n°359 (septembre 2009).

à avoir accès sans contrainte aux œuvres artistiques et littéraires. L'enjeu est alors de comprendre quels sont les outils mobilisés par *art press* pour rendre cette dénonciation efficiente.

Au terme de cette brève mise en application de la grammaire de la dénonciation aux éditoriaux d'*art press*, il apparaît que le schéma greimassien pensé par L. Boltanski est ici pertinent et nous permet de problématiser une montée en généralité. Toutefois, il semble possible, voire nécessaire, de venir encore étoffer cette grammaire. Y ajouter des actants permet de problématiser au-delà de la montée en généralité, pour penser également les devenirs de la dénonciation, sa circulation dans les arènes publiques. Dans son article « Esthésie de la dénonciation. Albert Londres en *Terre d'ébène* », Frédéric Lambert suggère que pour être effective, la dénonciation doit être envisagée dans un cadre pragmatique :

> « Une théorie de la dénonciation ne peut faire l'économie d'une approche sur la performativité des langages : dénoncer est un acte qui attend l'indignation des publics, et qui espère, sinon qui a l'ambition de modifier le réel. En filigrane, dans l'horizon de la dénonciation, un fait jugé comme injuste doit être porté à la connaissance de tous pour que la collectivité s'en saisisse et fasse cesser une injustice[920] ».

Frédéric Lambert propose ainsi de penser cette grammaire non pas entre quatre actants, mais entre six actants. Les relations à prendre en compte sont alors celles qui s'établissent entre le dénonciateur, le média et donc l'arène au sein de laquelle la dénonciation pourra circuler, la victime, le persécuteur, le public (entendu ici au sens pragmatique du terme, suggérant non pas un *effet* direct et vertical du média sur le lectorat, mais une intelligence des publics), et l'État. Distinguer le média du dénonciateur (qui parle au sein du média ?) permet de problématiser l'efficacité des arènes publiques, et faire intervenir l'État et ses instances réparatrices permet de penser les actions pouvant potentiellement contrebalancer les torts causés à la victime.

Si l'on tente à nouveau d'appliquer ce schéma aux dénonciations portées par *art press*, le schéma serait alors le suivant :

Dénonciateur	Catherine Millet, Jacques Henric, ou d'autres éditorialistes, qui dénoncent de leur propre chef, mais parfois reprennent des informations qui leur sont rapportées par des artistes, des commissaires d'exposition, des amis.
Média	*Art press*, et en particulier la rubrique « éditorial ».
Victime	Les artistes empêchés dans leur liberté de créer et d'exposer ; les commissaires qui ne peuvent pas mener à bien leurs projets curatoriaux ; le public à qui l'on interdit le libre-accès à certaines œuvres.
Persécuteur	Les censeurs, les responsables d'une obstruction à la liberté de création des artistes
Public / Juge	Protections juridiques en faveur des artistes, notamment l'Observatoire de la liberté de création.

[920] Frédéric Lambert, « Esthésie de la dénonciation. Albert Londres en *Terre d'ébène* », pp.75-92 in *Le temps des médias* n°26, 2016/1, p. 78.

L'avantage d'une telle reconfiguration de la grammaire de la dénonciation, c'est qu'elle nous permet de penser la dénonciation dans un espace-temps : non plus l'acte de la dénonciation dans un instant T, mais sa propagation dans les arènes publiques, sa transformation en fonction de la matérialité des médias par lesquels elle prend corps et l'espoir d'une prise en charge, voire d'une condamnation et d'une résolution par les autorités publiques.

C. Des « jeux de langage » au service de l'efficience de la dénonciation

L'efficacité d'une dénonciation suppose d'une part la capacité à rendre général un cas particulier, et d'autre part à obtenir des résultats en conséquence de la dénonciation. Il s'agit d'assurer l'adhésion d'un groupe de personnes, voire d'obtenir des *réparations* : c'est l'étape du « claiming » chez R. Abel, A. Sarat et W. L. F. Fesltiner, ce que D. Céfaï et E. Neveu désignent comme une « mise en politique publique ». Daniel Céfaï insiste sur l'idée qui veut que la dénonciation se fonde sur un usage de la rhétorique, sur un registre persuasif du discours :

> « Les activités de dénonciation, de revendication, de justification, de réparation, les références à l'intérêt général ou à l'utilité publique où elle fondent leur légitimité, les principes de droit, d'égalité, de justice ou de vérité sur lesquels elles s'appuient, les procédures d'enquête, d'argumentation, de rationalisation, de critique qu'elles engagent sont en fait indissociables des 'jeux de langage', des usages pratiques et discursifs qui se sont institués avec l'invention des régimes démocratiques[921] ».

Il s'agit alors de comprendre quels sont ces « jeux de langage » que la rédaction d'*art press* mobilise. Nous avons analysé six outils par lesquels la revue cherche à garantir cette efficacité : un recours aux figures de rhétorique ; la mobilisation d'arguments d'autorité et d'une forte intertextualité ; l'entrelacement des champs lexicaux de la loi et de la morale ; la substitution de l'éditorial par d'autres formes de mobilisation du public, telles pétitions et lettres ouvertes ; la republication des œuvres censurées ; et enfin une interpellation directe du lectorat.

1. Figures de rhétorique

Le recours abondant à des figures de rhétoriques fait partie du genre journalistique que constitue l'éditorial, dans ce que Thierry Herman et Nicole Jufer décrivent comme un « partage entre la séduction et l'argumentation[922] ». On trouve ainsi dans les éditoriaux d'*art press* de nombreuses figures de style qui contribuent à appuyer l'autorité du discours. Sont fréquemment

[921] Daniel Céfaï, « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans les arènes publiques », pp. 43-66 in *Réseaux*, n°75, 1996 / version en ligne (p. 11/23).
[922] Thierry Herman et Nicole Jufer, « L'éditorial, 'vitrine idéologique' du journal ? », *op. cit.*, p. 3.

employées des **métaphores** (comme nous l'avons montré dans les désignations du bourreau et de la victime des actes de censure), **de l'ironie (**« nous ne savions pas[923] » ; « Dans ce monde orwellien, d'interdit en interdit, tout sera bientôt interdit, notamment l'activité la plus périlleuse, la plus menacée, la plus dangereuse : la vie elle-même[924] ») ; des **prétéritions** (« on ne va pas revenir, une fois encore[925] » ; « je ne reviendrai pas ici[926] »), des **questions rhétoriques** (« Les juges, dont certains ont peut-être l'âge d'être presbytes, ne portent-ils pas des lunettes qui leur auraient permis de juger directement d'après les planches[927] ?» ; « Ne nous a-t-on pas assez asséné, ces dernières années, que la violence infantile présageait une personnalité de tueur[928] ? » ; « Faut-il s'étonner que l'étiage moral de nos sociétés ait atteint ces derniers temps un point de non-retour[929] »), ou encore **des exagérations** (« des cellules d'aide psychiatrique ne seraient pas de trop[930] » ; « une fois délivrés du Mal, c'est sous un ciel purifié que nous évoluerons, menacés, il est vrai, par la seule pollution de l'air que nous devrons paradoxalement à une autre épuratrice en chef, Madame la maire de Paris[931] »). De ces différents procédés rhétoriques, l'un est à mettre en exergue : les **répétitions et anaphores**.

Ces répétitions sont formulées dans les éditoriaux (notamment n°320, où « il n'est pas trop tard » est répété à de nombreuses reprises) mais aussi d'un éditorial à l'autre. Plusieurs formules sont utilisées avec récurrence, à commencer par le terme « d'ordre moral », de « retour à l'ordre [932]». À ce propos, Henri Michaud remarquait que pendant la « Querelle de l'art contemporain », « Partisans et adversaires de l'art contemporain ont fait, chacun de leur côté, référence au 'rappel à l'ordre' ou au 'retour à l'ordre' des années 1920 [933]». Au terme d'ordre moral s'ajoute l'utilisation dans plusieurs éditoriaux des termes de « croisés[934] » de « passion française [935]», et de la formule « nous savons » dans deux éditoriaux successifs : « Nous ne savions pas » en mars, « Maintenant nous savons » en avril 1997[936]. Ces anaphores entre les éditoriaux permettent de les mettre en série, faisant ainsi de la dénonciation de la censure un récit ; cette mise en feuilleton est explicitement affirmée à plusieurs reprises, dans des formules telles que « ce n'est pas la première fois que nous exprimons notre perplexité [937]», « nouvel

---

923 Jean-Yves Jouannais & Jacques Henric, « Nous ne savions pas », éditorial n°223, *op. cit.*
924 Jacques Henric, « Une passion française (suite) », *op. cit.*
925 Jacques Henric, « Le poireau, l'humaniste, et le fifi-flingueur », éditorial n°247 (juin 1999).
926 Jacques Henric, « Procès de Roux, ou l'arroseur arrosé », éditorial n°255 (mars 2000).
927 Catherine Millet, « L 'affaiblissement du sens moral d'une élite artistique », éditorial n°310 (mars 2005).
928 Catherine Millet, « Certifié ridicule », éditorial n°359 (septembre 2009).
929 Jacques Henric, « Les croisés de la pureté », éditorial n°362 (décembre 2009).
930 Richard Leydier, « Modernantiquités ? », éditorial n°367 (avril 2010).
931 Jacques Henric, « Une passion pas que française : l'épuration », éditorial n°448 (octobre 2017).
932 Ces deux termes sont très souvent employés : 45 (février 1981) ; 113 (avril 1987) ; 158 (mai 1991), n°170 (juin 1992), n°189 (mars 1994), n°191 (mai 1994), n°192 (juin 1994).
283, 286,
933 Yves Michaux, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1999], Paris, PUF, 1999, p. 78
934 On retrouve l'expression de « croisés » dans les éditoriaux n°362 (décembre 2009) ; 444 (mai 2017) ; 201 (avril 1995).
935 Voir les éditoriaux n°443 « Une passion française », n°447 « Une passion française (suite) » ; n°448 « une passion pas que française : l'épuration ».
936 Le titre de l'éditorial n°223 « Maintenant, nous savons » répond au titre de l'éditorial n°222 « Nous ne savions pas ».
937 Non signé, « Le retour de vieilles lunes très réactionnaires », éditorial n°77 (janvier 1984).

épisode[938] » ; « affaire à suivre[939] », « suite du feuilleton [940]», « ce qu'il y a de bien dans *art press*, c'est qu'on y trouve des feuilletons. Des feuilletons qui durent! [941]», « nous avons dit dans un précédent édito [942]» ; « [des affaires] dont *art press* a déjà beaucoup parlé[943] » ; « ces affaires, déjà évoquées dans *art press* [944]» ; « cela, nos lecteurs ont déjà eu l'occasion de l'apprendre [945]».

Toutes ces formules permettent d'insister sur le fait que la lutte contre la censure est une constante dans l'identité d'*art press*, dont la préoccupation première est d'ancrer chaque acte de censure dans une filiation historique. En 1977, Jacques Henric rappelait que : « C'est avec cette logique là qu'on envoyait Artaud en asile et Pound dans une cage[946] » ; et affirmait encore en 1999 : « C'est un fait, depuis quelques années, la censure en France a changé de nature [947]». En outre, Jacques Henric fait plusieurs fois référence à *L'empire du bien* de Philippe Muray[948] pour critiquer les arguments moraux avancés par les censeurs. Ces répétions permettent à la fois d'ancrer chaque acte de censure dans un contexte spécifique, de démontrer les spécificités de chaque acte de censure, tout en insistant sur leur vecteur commun. Cette ambition est affirmée par Jacques Henric : « On pourrait désormais consacrer tous nos éditos d'*art press* aux méfaits d'un ordre moral qui ne cesse d'engraisser et aux atteintes à la liberté d'expression qui en découlent[949] ». Chacune de ces occurrences, chaque cas particulier n'est là que pour nourrir une ambition de généralisation : la lutte pour la liberté de création.

2. Intertextualité et arguments d'autorité

À ces figures de rhétorique qui permettent la généralisation de la dénonciation s'ajoute un autre procédé rhétorique, également très fréquent, celui de l'argument d'autorité que l'on retrouve notamment sous la plume de Jacques Henric lorsqu'il suggère à son lecteur qu'il « convient de relire Freud [950]». On trouve très régulièrement la forte mobilisation d'une intertextualité, autre procédé fréquemment utilisé par Jacques Henric. Nous proposons ici quelques exemples, parmi de très nombreux autres[951] :

[938] Jacques Henric, « Le bien, le mal, les lois, la répression », éditorial n°386 (février 2012).
[939] Jacques Henric, « Les intellectuels et la politique : mains pures, mains sales, mains coupées ? », éditorial n°156 (mars 1991).
[940] Jacques Henric, « L'ordre moral (suite du feuilleton », éditorial n°283 (octobre 2002).
[941] Catherine Millet, « L'archaïsme (énième épisode », éditorial n°238 (septembre 1998).
[942] Jacques Henric, « Pénal, pénis, drôles d'envies », éditorial n°367 (mai 2010).
[943] Catherine Millet, « Jeff Koons Gym-dandy », éditorial n°151 (octobre 1990).
[944] Catherine Millet, « Droit moral », éditorial n°160 (été 1991).
[945] Catherine Millet, « Tous des pervers », éditorial n°330 (janvier 2007).
[946] Jacques Henric, « À propos d'une émission télévisée », n°7 (janvier-février 1977).
[947] Catherine Millet, « De Mark Rothko à Bernard Bazile », éditorial n°242 (janvier 1999).
[948] N°360 (octobre 2009) ; n°444 (mai 2017), n°451 (janvier 2018).
[949] Jacques Henric, éditorial n°283, *op. cit.*
[950] Jacques Henric, « Images avilissantes de la femme », éditorial n°78 (février 1984).
[951] Ce procédé est notamment poursuivi dans les éditoriaux des n°156 (mars 1991, 286 (janvier 2003), 333 (avril 2007), 356 (mai 2009), 428 (décembre 2015).

> « Que faire ? […] Se replonger dans Sade, Bataille, Guyotat, Klossowski, Sollers... [952]».

> « Si les noms de Georges et Sylvia Bataille, Lacan, Masson, Magritte, Duras, Cuny, Sollers... vous sont familiers et attisent votre curiosité[953] ».

> « Ces deux chevaliers à la blanche armure [Pierre-André Taguieff et Annick Durafour, auteurs de *Céline, la race, le juif*] ont du pain sur la planche : combien d'écrivains à écrire sur leur liste ? Voltaire, Stendhal, Nerval, Apollinaire, Éluard, Aragon, Cendrars et autres Gary, Duras, Perec, Sollers[954] ».

> « Prévoyons un immense autodafé sur la place la Concorde. Une fois dissipée la fumée s'élevant des livres d'art où il est question d'art nègre, des romans du sudiste Faulkner, des ouvrages antisémites de Céline et Heidegger, des pornographes Sade et Bataille, des machos et amateurs de Corrida Picasso et Hemingway, des pédophiles Nabokov, Klossowski, et Balthus[955]… ».

> « Déboulonnons les plaques et prévenons de fâcheux classements : *out*. Balzac, Baudelaire, Claudel, Giraudoux, Flaubert, Ronsard, Chateaubriand, Voltaire, Huysmans, degas, Aragon, Artaud, Genet, Éluard, Miller, Jouhandeau, Picasso, Blanchot, Sartre… Elle a du pain sur la planche notre incorruptible Drac[956]. »

> « Gide avec ses histoires de petits garçons, Nabokov et sa Lolita, Aristophane, Rabelais, Genet, Sade, Apollinaire, Jarry, Joyce, Miller, Bataille, Klossowski, Calaferte, Artaud, Pasolini… tous éminents pornographes, dont les écrits présentent un caractère incontestablement 'violent' et portent indéniablement atteinte à la 'dignité humaine' [957]».

Outre ces quelques exemples, cette intertextualité sous forme d'énumération revient dans de très nombreux éditoriaux[958]. Dans chacune de ces énumérations, les mêmes noms reviennent quasi-systématiquement : ceux du Marquis de Sade, de Louis-Ferdinand Céline, de Jean Genet, et des auteurs plus contemporains tels Philippe Sollers, Pierre Guyotat ou Pascal Quignard. Ces auteurs sont institués en argument d'autorité, qui valorisent *art press* (les rédacteurs démontrent leur culture), et par extension le lectorat (qui peut se féliciter de comprendre et de partager ces références) – et permettent de contribuer à cette généralisation. Comme le soulignent Romain Badouard, Clément Mabi et Laurence Mannoyer-Smith, l'argument d'autorité correspond au régime « critique » de la prise de parole tel que mis au jour par D. Cardon, J-P. Heurtin et C. Lemieux, régime critique qui *«* implique un effacement du locuteur pour servir une montée en généralité qui s'appuie sur des sources externes pour légitimer la prise de parole[959] ». Pour *art*

[952] Art press, « Ils remettent ça », éditorial n°113 (avril 1987).
[953] Jacques Henric, « Tout sur l'histoire de *l'Origine du monde* », éditorial n°324 (juin 2006).
[954] Jacques Henric, « Une passion française », éditorial n°443 (avril 2017).
[955] Jacques Henric, « Une passion pas que française, l'épuration », éditorial n°448 (octobre 2017).
[956] Jacques Henric, « Les salauds », n°171 (été 1992).
[957] Jacques Henric, « L'enfer, les bonnes intentions, et le pavé des lois », éditorial n°218, novembre 1996.
[958] N°7 (janvier-février 1977), 10 (été 1977), 22 (novembre 1978), 117 (septembre 1987), 156 (mars 1991) , n°210 (février 1996) n°218 (novembre 1996), n°333 (avril 2007), n°356 (mai 2009), n°428 (décembre 2015), n°443 (avril 2017).
[959] Romain Badouard, Clément Mabi, Laurence Mannoyer-Smith, « Le débat et ses arènes. À propos de la matérialité des espaces de discussion », pp. 7-24 in *Questions de communication,* 2016, n°30.

press, il s'agit ainsi d'assimiler les cas isolés de censure à ces « grandes causes », d'associer des artistes qui peuvent être peu connus à des figures historiques considérées comme des *parangons* de la liberté de création.

3. Champs lexicaux et rappel de la loi

Troisième outil mobilisé pour rendre la dénonciation efficace : la mobilisation du champ lexical juridique. Rappeler les normes juridiques invoquées pour justifier la censure permet à *art press* de contester le bien fondé de tels jugements. Il s'agit d'abord de critiquer la trop forte présence des condamnations juridiques dans le domaine culturel, critiques qui sont formulées comme une « envie de pénal [960]» ; une « manie procédurière [961]», qui sévit sous l'autorité d'« un Papa État au gant de velours et une Maman Loi à la main de fer [962]». Ce sont également des textes juridiques précis qui sont mis en cause. La loi Jolibois est ainsi critiquée[963] et qualifiée à plusieurs reprises de « loi scélérate [964]», la loi Gayssot[965] est elle aussi mise en cause « avec une conscience d'autant plus libre que nous avons toujours été à la pointe du combat contre l'antisémitisme et l'extrême droite [966]». Jacques Henric s'inquiète aussi de la loi Roudy, qui projetait d'interdire la publication de textes, de films ou de publicité à caractère dévalorisant ou avilissant pour la femme. Un tel projet constituait des plus grands dangers à ses yeux : « Les méfaits d'un puritanisme laïque dont la manifestation la plus inquiétante pour l'avenir de la liberté d'expression nous semblait être cette fameuse loi Roudy visant à assimiler antiracisme et anti-sexisme[967] ».

Notons que cette loi n'avait alors été adoptée que partiellement, ne retenant pas les propositions concernant les images avilissantes, et a depuis été abrogée. L'inquiétude d'*art press* vis-à-vis de projets de lois risquant de contraindre la liberté des mœurs demeure toutefois constante, comme en témoigne le texte de Jacques Henric en réaction notamment aux débats sur la pénalisation des clients de prostituées [968]. La critique de l'exercice juridique contre la liberté de création se fait en outre par un détournement ironique de ses termes, tel « mise en demeure [969] », la rédaction revendiquant aussi son goût pour la provocation : « plaidons

[960] Jacques Henric, « Une passion française » (n°443, avril 2017) ; Jacques Henric, « Pénal, pénis, drôle d'envie » (n°367, mai 2010).
[961] Jacques Henric, « Procès de Roux, ou l'arroseur arrosé », éditorial n°255 (mars 2000).
[962] Jacques Henric, « Ça suffit ! On est assez grands », éditorial n°298 (février 2004).
[963] Jacques Henric, « Les cris de la mouette sur un air de Jolibois » (éditorial n°265, février 2001) ; Jacques Henric, « Le Bien, le Mal, la Loi, la répression » (éditorial n°386, février 2012).
[964] Jacques Henric, « Les airs de la mouette sur un air de Jolibois », *op. cit.*, Jacques Henric, « Il aura donc fallu plus de 40 ans… », éditorial n°315 (septembre 2005).
[965] La loi Gayssot (n°90-615), promulguée en 1990, tend à réprimer pénalement les actes racistes, antisémites, et/ou xénophobes.
[966] Jacques Henric, « L'Histoire aux historiens », éditorial n°320 (février 2006).
[967] Jacques Henric, « Images avilissantes de la femme », éditorial n°78 (février 1984).
[968] Jacques Henric, « Le Bien, le Mal, les lois, la répression », éditorial n°386 (février 2012).
[969] Christophe Kihm, « Les expériences de Mai », éditorial n°346 (juin 2008).

coupables auprès de nos détracteurs [970]». Le rappel de la loi est donc un contre-usage dans les éditoriaux : ces évocations permettent de contester l'appui de la censure sur la loi et la justification du puritanisme par des dispositions juridiques[971].

4. Pétitions et manifestes

Outre l'usage de figures de rhétorique, de références littéraires et de textes juridiques, la dénonciation s'appuie dans les éditoriaux sur la publication d'autres documents. En effet, plusieurs éditoriaux sont complétés par la publication de communiqués ou de pétition. Nous avons relevé trois occurrences de ce procédé. En 1990, *art press* signale la destruction par un incendie d'ateliers d'artistes quai de Sèvres[972], (incendie que nous évoquions dans le chapitre précédent). La rédaction revient sur le sujet quelques mois après l'incendie, apprenant que la mairie de Paris a choisi non pas de restaurer les ateliers, mais d'en déloger définitivement les artistes pour y construire à la place une école d'art. La rédaction exprime son indignation face à une telle décision :

> « L'annonce faite il y a quelques mois par la ville de Paris, propriétaire de l'ancien bâtiment, de construire à la place non pas de nouveaux ateliers mais une école des beaux-arts, nous a, elle, choqué. Elle a précipité notre décision de consacrer au problème général des ateliers d'artistes à Paris une enquête qu'on lira dans les pages qui suivent. Elle justifie que nous apportions notre soutien aux artistes dont nous reproduisons ci-dessous la protestation[973] ».

Durant la même période, un autre éditorial laisse place à une protestation, cette fois-ci formulée par des critiques d'art. Il s'agit d'une protestation davantage structurée, puisque les pétitionnaires sont regroupés en une association, l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), dont la création est bien antérieure aux cas précis, mais qui permet ici de démontrer la dimension collective de la contestation. Ce communiqué entend réagir aux déclarations racistes de Jacques Médecin, maire de Nice en appelant au boycott de l'inauguration d'un nouveau musée d'art contemporain dans la ville. Le communiqué, très sobre, insiste sur l'idée suivante : « [Les critiques d'art] tiennent à alerter l'opinion : l'art ne saurait en aucun cas être associé à l'intolérance, au racisme [974]». Dans le chapeau introducteur, *art press* se justifie de cette publication de la façon suivante : il s'agit de substituer le communiqué à l'article dédié à ce nouveau musée. Le magazine prend alors un rôle de médiateur, se faisant l'intermédiaire entre la mobilisation des critiques d'art et le lectorat, qu'il invite implicitement à

[970] Jacques Henric, « Une histoire qui n'en finit pas », éditorial n°152 (novembre 1990).
[971] À ce sujet voir l'éditorial de Jacques Henric, « Quand la loi se mêle de faire le bien et le mal », éditorial n°304 (septembre 2004).
[972] Catherine Millet, « Où donc se fabriquent les œuvres d'art qu'on expose si soigneusement ? », éditorial n°146 (avril 1990).
[973] Catherine Millet, « Pas assez d'atelier, trop de TVA, et beaucoup trop de démagogie », éditorial n°161 (septembre 1991).
[974] Communiqué publié en guise d'éditorial, n°148 (juin 1990).

rejoindre ce boycott. Mentionnons enfin la « Pétition nationale contre la censure dans l'art », publiée en 2001. En dénonçant la multiplication de censure, *art press* relaie cette pétition qui exige la suppression d'un article du Code Pénal. En introduction à la pétition, J. Henric alerte le lecteur sur le ton de l'ironie : « C'est devenu une rengaine, à la télé, à la radio, dans les journaux : la censure n'existe plus, tout est permis, on peut tout dire, tout écrire, tout montrer. […] Du coup, plus de transgression, plus de subversions, plus de scandales[975] ».

Bien que ces exemples soient peu nombreux, ils sont fondamentaux en ce qu'ils témoignent d'une ambition politique de la part de la revue. Même si des procédés similaires ont ponctuellement été employés par d'autres périodiques artistiques[976], de telles publications trouvent ici une force particulière. Ces quelques exemples de pétitions et de manifestes nous permettent d'affirmer qu'*art press* se pense et s'affirme dans ses éditoriaux comme un collectif, un lieu où la parole des intellectuels peut circuler et permettre un regard politique sur le monde culturel. La dénonciation est alors d'autant plus efficace qu'elle est relayée par des mobilisations plus large que le périodique lui-même : passer par une pétition permet de légitimer la contestation et de démontrer son ampleur.

5. Republier : archiver la censure

Aux outils textuels qui viennent d'être évoqués s'ajoute encore un dispositif visuel qui permet d'appuyer la dénonciation : republier les œuvres censurées. On trouve ainsi des vignettes de *L'origine du monde* (n°163, 165 et 324), de l'œuvre d'Alain Gauthier « Le petit train de la ceinture » (n°369), ou d'une photographie de Simone de Beauvoir censurée (n°343) en illustration de quelques éditoriaux. Ce procédé est également développé en couverture du magazine : on trouve de nouveau *L'origine du monde* n°59 ou une photographie de Robert Mapplethorpe (n°89 et 410). Ce procédé est rendu quasi-systématique dans les quelques dossiers et numéros spéciaux entièrement consacrés à la censure[977]. Avec cette volonté de republication, *art press* parvient non seulement à *illustrer* le bien-fondé de sa dénonciation, mais aussi à archiver la censure[978], donnant ainsi corps à l'affirmation de Christophe Kihm : « L'art n'est jamais aussi

[975] Jacques Henric, « Pétition nationale contre la censure », éditorial n°270, été 2001.
[976] Mentionnons la « Pétition contre la censure dans l'art » publiée par *Beaux-arts magazine* n°206 (juillet 2001), commentée par Nathalie Heinich et Bernard Edelman dans le dernier chapitre de leur ouvrage *L'Art en conflit* (*op. cit*).
[977] Voir à ce sujet les dossier « Pornographie » (n°22première série, 1976), « Images avilissantes de la femme » (n°78, 1984), « Droit moral » (n°161, 1991), et le numéro hors-série « Censures : censures d'état, censure populaire, autocensure », 2003).
[978] L'ambition d'archiver la censure est rendue explicite et tangible dans le projet d'Antoni Muntadas « The File Room ». Il s'agit d'un projet initié en 1989, qui a pris la forme d'une installation lors d'expositions temporaires, et d'un site internet actif jusqu'au début des années 2010. Ce site recensait tous les cas de censure des arts, les répertoriant par période, par zone géographique, par médium ou par mode de censure. On peut encore le consulter à l'adresse suivante : https://sites.rhizome.org/anthology/thefileroom.html. Dernière consultation le 13 juin 2020). À ce sujet, voir l'article de Christophe Kihm « À propos de *The File Room* d'Antoni Muntadas » in *art press* hors-série « Censures », *op. cit.*

présent que lorsqu'il disparaît[979] ». Cette appréhension de la censure sous un prisme créatif, en tant qu'elle serait *productrice* d'image plutôt que destructrice, est une perspective déterminante, discutée dans le récent colloque « Nihil Obstat » (Prague, 2019) qui appréhendait la censure comme point de départ de la circulation d'œuvres littéraires[980].

6. S'adresser au lecteur en formulant des injonctions

La dénonciation de la censure repose enfin, pour assurer son propre développement, sur le recours à des conseils, voire des injonctions, en particulier par l'emploi souvent répété de l'expression « il faut » : « il faut aussi analyser ses propres instruments, à commencer par les mots eux-mêmes[981] » ; « il faut défendre la liberté d'expression à tout prix[982] » ; « il faut en parler longuement[983] » ; « il faut cesser d'être politiquement correct[984] » ; « il faut organiser une résistance[985] » ; « il faut comprendre la méchante humeur de ces croisés de juste cause[986] » ; « il faut penser les choses autrement[987] » ; « il faut savoir raison garder[988] ». T. Herman et N. Jufer observent précisément que cette formule est une caractéristique fréquente du genre éditorial, et qu'elle constitue l'une des formes les plus autoritaires utilisées par l'éditorialiste :

> « Celui- ci, pour obtenir de son lecteur une action ou une réflexion, ne fait plus appel à une opinion publique ou collective. II convoque, grâce à « il faut », un devoir faire transcendant[989] ».

Pour conclure cette application de la grammaire de la dénonciation, mentionnons le *juge*. Nous l'avons vu, le *juge* que pense L. Boltanski se confond avec l'*opinion publique*. Que l'on comprenne le public selon un paradigme des effets comme il le propose, ou selon un paradigme davantage pragmatique comme le font Laurence Kaufman ou F. Lambert, le juge / public est à comprendre comme l'instance à qui la dénonciation est adressée, et que l'on souhaite la plus large et la plus accueillante possible. Le juge est ainsi présent dans toutes les adresses directes faites au lectorat, et dans les évocations des compétences des lecteurs. « Figurez-vous que moi, et bien d'autres grands garçons et grandes filles, en pleine possession de nos moyens intellectuels […] nous avons envie de les voir ces images. C'est notre droit, non ? [990]». Lorsque la rédaction s'adresse directement à son public, elle insiste sur la confiance qu'elle place dans

979 Christophe Kihm, « Modes d'apparition de l'art », éditorial n°269 (juin 2001).
980 Colloque « Nihil Obstat. Reading and Circulation of Texts After Censorship », NYU Global Studies Center, 17-19 octobre 2019.
981 Catherine Millet, « De quoi parle-t-on ? », éditorial n°222 (mars 1997).
982 Jacques Henric, « Images avilissantes de la femme », éditorial n°78 (février 1984).
983 *Ibid.*
984 Jacques Henric, « D'un terrorisme à l'autre », éditorial n°210 (février 1996).
985 Jacques Henric, « Ça suffit ! On est assez grands », éditorial n°298 (février 2004).
986 Jacques Henric, « Haine de la littérature », éditorial n°201 (avril 1995).
987 Catherine Millet, « Santiago… Sarajevo », éditorial n°249 (septembre 1999).
988 Richard Leydier, « Révisionnisme ? », éditorial n°351 (décembre 2008).
989 Thierry Herman et Nicole Jufer, « L'éditorial, 'vitrine idéologique' du journal ? », *op. cit.*, p. 13/17.
990 Jacques Henric, « Ça suffit ! On est assez grands », éditorial n°298 (mars 2003).

l'intelligence et la présence d'esprit de ses lecteurs comme, de manière plus générale, du public de l'art contemporain.

Nous avons examiné la manière dont *art press* construit l'art contemporain comme un problème public, et ce faisant comment la grammaire de la dénonciation permet une montée en généralité, de cas isolés de censure vers une défense plus générale de la liberté de création, défense à laquelle le lecteur est invité à participer. Cette grammaire repose sur un schéma constant : la rédaction, se plaçant en dénonciateur, s'adresse au lectorat qui sera juge de la dénonciation, et témoin d'une polarisation entre des coupables (les censeurs, motivés par la morale, le politiquement correct) et des victimes (les artistes, et par extension les spectateurs privés d'accès aux œuvres). Si ce schéma est le plus constant dans les éditoriaux d'*art press*, il faut toutefois noter qu'il a pu connaître d'importantes variations, voire une inversion, comme ce fut le cas à partir de 1987 lors de ce que la rédaction désignait comme « l'Affaire Finlay ».

D. *« L'affaire Finlay » : quand la lutte contre l'antisémitisme prime sur la défense de la liberté d'expression*

Ce que l'on désigne comme « l'Affaire Finlay » – la commande passée à l'artiste Ian Hamilton Finlay pour réaliser une œuvre pour le bicentenaire de la Révolution Française, puis son annulation, est un biais idéal pour questionner à nouveau le rôle que peut jouer *art press* dans les arènes publiques. Notre objectif avec l'étude de ce cas particulier est d'examiner à la fois les manières spécifiques dont les mécanismes de la dénonciation sont mis en œuvre et les manières dont celle-ci a permis une importante montée en généralité. De nombreuses questions ont été mises à l'ordre du jour par cette affaire : quelle distinction faire entre la liberté d'expression et la répression des discours antisémites ? Comment un discours médiatique *de niche* peut-il contribuer à la vie politique de son époque ? Dans de tels cas, quels rôles peuvent jouer les intellectuels, comment ceux-ci parviennent-ils à se mobiliser pour dénoncer une injustice ? Nous tenterons de démontrer tout d'abord par quel processus ce cas particulier se rend singulier dans la grammaire de la dénonciation, puis comment cette dénonciation a progressivement pris la « forme affaire » pensée par L. Boltanski. Outre la théorie de la dénonciation qui présuppose un examen de la montée en généralité, nous verrons également comment cette affaire a entraîné une occasion pour la revue de se « grandir », en nous appuyant sur la thèse de la justification également développée par L. Boltanski. Dans les pages qui suivent, nous nous appuierons également sur un entretien mené en mai 2020 avec Daniel Soutif, ancien directeur du C.C.I (Centre de création industrielle) au Centre Pompidou, critique d'art (à *Libération* notamment) et compagnon de Claire Burus, qui fut la galeriste de Ian Hamilton Finlay en France. Du fait de ses différentes positions, il connut bien l'artiste ainsi que le déroulement de cette affaire[991].

[991] Nous nous permettons ici de le remercier chaleureusement de nous avoir transmis ses archives personnelles concernant l'Affaire Finlay, qui ont constitué des documents précieux pour écrire ces quelques pages.

1. Ian Hamilton Finlay : trajectoire d'un artiste de l'Arcadie[992] au purgatoire

a. Éléments biographiques

Ian Hamilton Finlay (1925-2006) est un artiste et poète écossais dont l'essentiel de l'œuvre plastique repose sur l'art des jardins. Résidant à Dunsyre (près d'Édimbourg), il a progressivement élaboré un jardin ouvert à tous qu'il nommait « *Stonypath* », puis « *Little Sparta* ». Cet immense jardin de 3 hectares, jonché de multiples statues, fut progressivement construit et aménagé à partir de l'installation de l'artiste et de sa femme Sue à la fin des années 1960, pour compter, à la mort de l'artiste, près de 300 sculptures, de pierre principalement. Ce jardin, dans l'ensemble de style néo-classique, demeure à ce jour une attraction touristique, comme en témoigne notamment sont site Internet qui permet à l'internaute de faire une visite virtuelle du jardin[993].

Afin de mieux comprendre cette « affaire », nous nous sommes entretenue avec Daniel Soutif, ancien directeur du C.C.I au Centre Pompidou, philosophie et critique d'art, qui fut proche de différents protagonistes au moment des faits, notamment de Claire Burus, galeriste de l'artiste. Il nous a ainsi expliqué que pour le rencontrer, celle-ci devait toujours se rendre chez lui en Écosse, celui-ci ne se déplaçant jamais lui-même, pas même pour le vernissage de ses expositions[994]. Outre son travail d'art des jardins, I. H. Finlay a également développé un travail poétique et en particulier les formes courtes : de la poésie concrète et des « poèmes en un mot » (*one word poems*). En parallèle de son travail d'écriture, de sculpture et d'horticulture, Ian Hamilton Finlay a entretenu une dense correspondance avec Albert Speer[995]. Les rédacteurs d'*art press* ne manqueront pas de signaler que ce dernier fut l'un des architectes du Troisième Reich, faisant de cette correspondance une pièce à conviction dans leurs accusations d'antisémitisme. Cependant, il faut signaler que d'autres auteurs, Yves Abrioux dans sa monographie de l'artiste, et Gavin Bowd dans son étude de l'Affaire Finlay[996] démontrent que cette correspondance avait principalement pour objet le « jardin secret » construit par A. Speer pour la prison allemande de Spandau. Le travail de Finlay se comprend en grande partie par son

[992] L'Arcadie, région grecque, est un lieu qui abreuve la mythologie. I. H. Finlay fait preuve de son intérêt pour cette mythologie, donnant à la maison d'édition où il publie ses textes le nom de « Arcadian Press », et intégrant de nombreuses références à la mythologie grecque dans ses sculptures.
[993] https://www.littlesparta.org.uk/ Dernière consultation le 25 mai 2020.
[994] Entretien de l'auteure avec Daniel Soutif, 11 avril 2020.
[995] Cette correspondance est notamment soulignée par *art press* dans le n°145 (mars 1990).
[996] Gavin Bowd, « Ian Hamilton Finlay et la cruauté de l'histoire », pp. 91-114 in David Kinloch, Richard Price (dirs.), *La Nouvelle alliance. Influences francophones sur la littérature écossaise moderne*, Grenoble, UGA éditions, coll. « l'Écosse en question », 2000. Consulté en ligne : https://books.openedition.org/ugaeditions/9852?lang=fr (dernière consultation le 26 mai 2020).

affinité, voire sa fascination de ce dernier pour l'Antiquité grecque, et plus encore pour la Révolution Française.

Daniel Soutif, lors de notre entretien avec lui, décrivait ainsi son œuvre comme « jouant pas mal avec la question de la guerre, avec les thématiques héraclitéennes du combat mère de toute choses [997]». Finlay s'expliquait lui-même de cette démarche syncrétique :

> « Je ne comprends pas la Révolution française comme une expérience académique, pas plus que je ne considère que Robespierre, ou encore Héraclite, soient séparés de moi par un abîme de temps [998]».

À mesure que I. H. Finlay étend les limites de *Little Sparta* et gagne la reconnaissance de ses pairs, ses œuvres intègrent des références aux violences de la Terreur, mais aussi du Troisième Reich[999], références qu'il commence aussi à développer dans son recueil d'aphorismes *Table Talk* publié en 1985.

b. Le détail de la commande pour le Jardin des Menus Plaisirs

La même année, une commande publique est passée par le Ministère de la Culture à I. H. Finlay pour réaliser un monument à la mémoire de la Révolution Française à l'occasion de son bicentenaire en 1989, monument qui devait être érigé dans le jardin de l'Hôtel des Menus Plaisirs à Versailles (là où avait été prononcé, en août 1789, le Serment du Jeu de Paume). Le contrat est signé en 1987 et une première maquette (coréalisée avec le paysagiste Alexandre Chemetoff) était prête et fut validée par les commanditaires (pour une reproduction de cette maquette, voir volume 2, annexe 59). Les eaux Badoit, mécène de l'opération, avaient lancé une vaste opération de communication. Dans son étude détaillée de l'affaire Finlay, Gavin Bowd rappelle ce en quoi ce projet consistait. Un jardin ovale, rappelant la forme initiale du bâtiment qui abritait l'Assemblée des États généraux, jardin au centre duquel devaient se trouver une pelouse ovale bordée de cerisiers et de blocs de pierre censés évoquer les bancs de l'Assemblée. Selon G. Bowd :

> « Il s'agissait donc d'un jardin 'à lire'. La liberté était symbolisée par un arbre, l'égalité par un verger de poiriers en forme de triangle équilatéral et la fraternité par des peupliers. Les cerisiers se voulaient une allusion aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, les peupliers rappelant le parc d'Ermenonville, cher au penseur révolutionnaire[1000]».

Ce projet ne verra finalement pas le jour, en raison d'une campagne de presse, lancée par *art press,* puis largement relayée, qui trouvera un écho au point que cette commande soit finalement retirée à l'artiste.

---

997 Entretien de l'auteure avec Daniel Soutif.
998 Ian Hamilton Finlay, entretien donné au journal *Transcript*, cité par Gavin Bowd in « La cruauté de l'histoire », *op. cit.*, p. 6/29.
999 À ce sujet, voir son recueil d'aphorismes *Table Talk,* publié en 1985.
1000 Gavin Bowd, « La cruauté de l'histoire », *op. cit.*, p. 8/29.

c. Pourquoi et comment *art press* a critiqué I. H. Finlay

Bien que l'anniversaire de la Révolution fasse l'objet d'un hors-série d'*art press*[1001] et de certaines pages de publicité dédiées dans plusieurs numéros du magazine[1002], le projet de Ian Hamilton Finlay y fut vivement critiqué, attaqué principalement pour la fascination de l'artiste pour les univers guerriers, la Terreur jacobine (en particulier pour les figures de Saint-Just et de Robespierre), et plus encore le IIIe Reich. La critique de l'œuvre de I. H. Finlay par *art press* commence en 1987, indépendamment de ce projet d'anniversaire de la Révolution. Dans son article « L'étrange folie de Ian Hamilton Finlay », Jacques Ohayon revient sur la carrière de l'artiste, soulignant son goût pour la Révolution Française et pour l'hellénisme, proposant au lectorat français, alors que l'artiste est encore peu connu en France, un tour d'horizon de son travail et de ses thèmes de prédilection.

Il faut souligner que J. Ohayon faisait partie, avec Jean de Loisy et Charles Guyot, des membres de la DAP[1003] (alors dirigée par Dominique Bozo) qui ont été parmi les premiers à discuter de cette commande, et c'est principalement lui qui était responsable de l'exécution du projet. Lors de notre entretien avec lui, Daniel Soutif nous faisait part du fait qu'après les différents rebondissements de l'affaire et l'abandon du projet par le Ministère, Jacques Ohayon s'en est trouvé très affecté personnellement et, déjà atteint du Sida, se serait laissé mourir en quelques mois :

> « Jacques Ohayon qui avait porté tout ça, s'est retrouvé vraiment seul représentant de l'administration, confronté à cette situation assez délicate. Le fait est que Jacques Ohayon qui était malade, il avait le Sida ; des gens qui étaient plus proches de lui que moi m'ont dit qu'il s'était laissé mourir ensuite [1004]».

Dans ce premier article qu'*art press* publie sur Ian Hamilton Finlay, Jacques Ohayon est mélioratif, valorisant l'œuvre d'un artiste encore méconnu. Il insiste notamment sur la dimension érudite de *Little Sparta*, prévenant que « Little Sparta est une œuvre savante. Pour suivre la pensée complexe de son auteur, pour estimer l'œuvre à l'aune de ses références, le visiteur ferait bien de se munir de dictionnaires [1005]». J. Ohayon insiste également sur la prégnance de l'imaginaire militaire, voire belliqueux dans différents endroits du jardin, à l'entrée duquel un écriteau annonce « *War zone* ». Ce constat permet à J. Ohayon de décrire Finlay comme « provocateur et facétieux ». Constatant également des références aux troisième Reich, J. Ohayon avertit le lecteur :

[1001] *Art press* spécial « 1789 : Révolution », janvier 1988. Un bilan des événements culturels liés à la Commémoration est également proposé par Philippe Muray dans son article « Le Bicentenaire est terminé », n°141 (novembre 1989).
[1002] On peut trouver une publicité pour l'Agenda Quo Vadis « spécial Révolution » dans le n°130.
[1003] La DAP (Délégation aux arts plastiques), dépend du Ministère de la Culture et de la Communication.
[1004] Entretien de l'auteure avec Daniel Soutif, 11 avril 2020.
[1005] Jacques Ohayon, « L'étrange 'folie' de Ian Hamilton Finlay », n°113 (avril 1987).

> « L'inquiétude s'installe. On s'interroge alors sur la signification de ces réminiscences. Si certains artistes aujourd'hui ont habitué l'amateur d'art à regarder de façon distante le folklore nazi, il n'en demeure pas moins qu'il donne de l'eczéma [1006]».

Cet examen de l'œuvre de I. H Finlay se poursuit quelques mois plus tard, sur un ton beaucoup plus acerbe cette fois. Alors que l'ARC lui consacre une rétrospective[1007], la rédaction ironise dans le post-scriptum de l'éditorial n°115 :

> « Signalons que l'artiste allemand Günter Förg vient d'être exclu de la Documenta. Raison : bien imbibé de bière, ce jeune homme se serait déshabillé dans un lieu public, serait monté sur une table, aurait fait le salut nazi en tenant des propos antisémites et en criant « Heil Hitler ». À l'ARC, Paris, un artiste anglais, Ian Hamilton Finlay inscrit le signe SS sur des pierres… Dieux ! Que l'art moderne est parfois une farce… Demandez à Barbie [1008]».

Ce qui n'est encore qu'une allusion prend encore davantage d'ampleur dans le numéro suivant. Dans l'éditorial « Néo-classicisme et Zeitgeist », Catherine Millet développe sa critique contre l'artiste :

> « Choqués par les signes SS inscrits dans l'exposition de Ian Hamilton Finlay à l'ARC, nous avions ajouté *in extremis* quelques lignes à notre dernier édito. On nous a reproché notre rapidité. […] Et bien, nous allons prendre notre temps. Je reviendrai sur l'œuvre de Finlay dans le numéro de septembre. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas un cas isolé mais le symptôme d'un climat dont l'air pesant et nauséabond flotte sur une grande partie de l'actuelle Documenta. Et parce qu'il est question, ici, en France, de confier à Finlay le projet d'une commémoration de la Révolution [1009]».

Dans ce même numéro, on retrouve une brève de Louis Cane (publiée dans la rubrique « Forum » au ton encore plus virulent :

> « Ce qu'il y a à l'ARC est fasciste tout simplement parce que c'est écrit dessus. […] Messieurs les conservateurs et mesdames les conservatrices, demandez-vous une seule fois, comment vous pourriez, sans rougir de honte, expliquer aujourd'hui ce que vous faites de votre fonction à ces hommes qui le regard désespéré de noir, sortaient hier des camps de concentration [1010]».

Ces critiques se poursuivent encore dans les numéros suivants : nous évoquerons dans le chapitre suivant leur place dans la rubrique « Courriers ». Notons que les œuvres principalement incriminées dans ces deux textes sont la sculpture *Osso*, ainsi que les guillotines exposées quelques mois plus tôt à la Documenta de Cassel. Ces quelques articles pourtant brefs suffisent à susciter de vives réactions. De nombreuses lettres sont envoyées à la rédaction pour soutenir I. H. Finlay. Deux lettres de soutien à l'artiste furent publiées dans les pages du journal, signées

---

1006 *Ibid.*
1007 « Ian Hamilton Finlay, Inter Artes et Naturam », Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 avril-28 juin 1987.
1008 Non signé, « Les honnêtes gens ne mouillent pas à la grâce », éditorial n°115 (juin 1987).
1009 Catherine Millet, « Néo-classicisme et Zeitgeist », éditorial n°116 (été 1987).
1010 Louis Cane, « À propos d'une exposition à l'ARC », pages « Forum », n°116 (été 1987).

l'une d'Yves Abrioux (auteur de la principale monographie sur Finlay[1011]), l'autre des « Laitues vénéneuses[1012] ».

En dépit de ces soutiens, les protestations gonflent et des accusations d'antisémitisme sont formulées de plus en plus clairement à l'encontre de Finlay. Les reproches qui lui sont adressés par *art press* sont triples : une production artistique sans grand intérêt esthétique ; une apologie des valeurs guerrières et une complaisance dans l'usage de l'iconographie nazie. En témoigne notamment une lettre de Catherine Millet adressée à Dominique Bozo (alors représentant du ministère de la Culture pour la DAP) le 21 mars 1988, consécutive à une réunion au CNAP qui devait étudier les suites à donner à la commande après que les critiques à l'encontre de l'artiste s'étaient multipliées.

> « Personnellement, j'ai toujours émis les plus grands doutes sur la qualité de l'œuvre de Finlay, et ses sculptures comme sa poésie me paraissent ne représenter qu'un intérêt médiocre. […] *Art press* s'est toujours opposé à toute censure et bien sûr l'idée d'empêcher Finlay de s'exprimer nous est étrangère. Mais il y a une différence entre le respect de la liberté d'expression et la commande par l'État d'une œuvre commémorative […]. Nous nous inquiétons du fait que l'État puisse confier la célébration de la Déclaration des droits de l'Homme à un artiste dont, aux yeux de beaucoup, l'attitude en regard d'une idéologie antisémite et des valeurs guerrières n'est, c'est le moins qu'on puisse dire, pas claire[1013] ».

En quelques jours, les choses se précipitent. Mi-mars, un comité se réunit au CNAP, à l'initiative de Dominique Bozo, pour discuter d'une éventuelle annulation. Catherine Millet y est invitée. Alors que la commande passée à Finlay avait été confirmée le 9 mars 1988, elle est annulée quelques jours plus tard. Le 15 mars, François Léotard pour le Ministère de la Culture annonce dans une conférence de presse que la commande est retirée à Ian Hamilton Finlay, en invoquant principalement les soupçons de sympathies nazies de l'artiste. Le 25 mars 1988, Catherine Millet participe avec Catherine Duhamel (chargée des arts plastiques au Ministère de la culture et de la communication) et Michel Blum (représentant de la Ligue des Droits de l'Homme) à une émission sur *Europe 1* animée par Stéphane Paoli.

Le 27 avril 1988, Dominique Bozo confirme à nouveau cette décision dans une lettre qu'il adresse directement au couple Finlay. Ce dernier y souligne que si certains organes de presse ont pu tenir des propos diffamatoires, l'attitude du ministère demeurerait irréprochable : « Je crois utile de vous rappeler les règles administratives habituelles qui fondent les rapports entre la DAP et les artistes sollicités en vue d'une commande publique ; ces principes ont été strictement observés avec vous [1014]». Dans cette même lettre cependant, D. Bozo insiste sur le poids qu'a pu jouer *art press* dans cette décision, évoquant « une polémique lancée par *art press* en juin 1987, [dont les] faits ne pouvaient être reçus sans choquer violemment l'opinion ».

1011 Yves Abrioux (dir.), *Ian Hamilton Finlay, A visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985.

1012 Le courrier d'Yves Abrioux est publié dans la rubrique Forum du n°117 (septembre 1987), et celle des « Laitues vénéneuses » dans cette même rubrique n°118 (octobre 1987).

1013 Courrier de Catherine Millet adressé à Dominique Bozo le 21 mars 1990. Consulté dans le Fonds IMEC –ARP 15.

1014 Lettre de Dominique Bozo à Ian Hamilton et Sue Finlay – Fonds IMEC, ARP 15.

Dominique Bozo rappelle alors que, à la suite à ces articles successifs, *art press* étant rejoint par d'autres titres de presse, « Il s'en est suivi un climat de suspicion, amplifié par un « débat mondain », et le projet même du jardin de Versailles s'est trouvé aussi absent que la réflexion et l'information nécessaire sur l'ensemble de votre œuvre[1015] ». Catherine Millet ayant eu connaissance de ce courrier envoyé à Sue et Ian Hamilton Finlay, elle répond avec colère à Dominique Bozo, s'étonnant de la responsabilité attribuée à *art press* :

> « J'ose penser, cher Dominique, que ce n'est ni *art press*, ni moi qui sommes concernés lorsque vous évoquez un 'débat mondain', une 'désinformation', des 'menées calomnieuses', et des attaques conduites à 'des fins personnelles'. Vous savez, pour connaître la revue depuis longtemps et pour avoir eu l'occasion de vous y exprimer, que si *art press* sait être une revue d'opinions, ce n'est évidemment pas en utilisant ces procédés[1016] ».

La question de la responsabilité d'*art press* est donc fondamentale pour comprendre ce qui devient, en l'espace de quelques mois, une « affaire ». À la suite des premiers articles d'*art press*, de nombreux autres titres de presse lui emboîtent le pas et les Finlay, en réponse, leur intenteront un procès pour diffamation. Il s'agit donc de comprendre comment cette dispute autour d'une commande de l'État à un artiste devient progressivement une affaire.

2. Les détails d'une « polémique à tiroirs [1017]»

a. Une fois la commande annulée, les commentaires se multiplient

Dans les premiers temps, peu de revues s'associent à *art press* pour obtenir le retrait de la commande. Seules *Galerie Magazine* et *Globe* publient quelques articles qui contestent le bien-fondé de la commande du Ministère. Ainsi peut-on lire dans les pages du numéro de *Globe*, été 1987 :

> « Finlay, on s'en souvient, est l'artiste qui, l'année dernière, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, exposait des pierres portant des sigles SS (cf. *Globe* de juillet 1987, p. 2 et 41). C'est le même qui, à la Documenta de l'année dernière, exposait des guillotines. Malgré cette fascination pour les valeurs guerrières, Finlay a été choisi par le ministère de la culture et de la communication pour réaliser une œuvre commémorant la Déclaration des Droits de l'Homme pour l'anniversaire, en 1989. Rien n'arrête donc une certaine droite[1018] ».

Dans *Galerie Magazine,* c'est encore Louis Cane qui décrit I. H. Finlay comme « l'homme qui a réussi à faire entrer les signes SS au musée d'Art moderne de Paris, quarante-deux ans après la fin

---

1015 *Ibid.*
1016 Lettre de Catherine Millet à Dominique Bozo, fonds IMEC, ARP 15.
1017 Richard Leydier, « Missives et missiles » pp. 34-36 in « *Art press* par lui même », supplément au n°284 (novembre 2002).
1018 Louis Cane, « Éditorial » in *Globe* n°1988 (été 1987).

d'Hitler[1019] ». Une fois la commande retirée en revanche, les commentaires se multiplient, en France comme à l'étranger. Il est question du rôle joué par la presse française, et en particulier par *art press*, dans cette annulation. C'est d'abord le cas de la presse anglaise :

> « La semaine dernière, le gouvernement français a catégoriquement refusé de s'excuser pour l'annulation d'une importante commande publique à l'artiste écossais Ian Hamilton Finlay, après que la presse française l'a accusé de 'sympathies nazies'[1020] ».

> « M. Hamilton Finlay, qui était impliqué dans un projet du gouvernement français, a déclaré que récemment, le magazine français *art press* l'avait attaqué, et décrit ce qu'ils ont imprimé comme des ragots [1021] ».

> « Un nombre très réduit d'individus, agissant par pure malveillance, se sont attelés à faire annuler le projet du jardin. La France de 1988 ressemble davantage à la France de 1940 qu'à celle de 1789 [1022] ».

Et dans la presse française, le même constat est fait. Sur un ton plus ironique, *Libération* observe :

> « À l'occasion de sa récente prestation à l'ARC (Musée d'Art moderne de la ville de Paris), quelques âmes sensibles s'émurent en repérant l'inscription de signes 'SS' sur une sculpture ; lesdites âmes élevèrent alors la voix pour clouer au pilori cette esthétique qui semblait manifester des sympathies douteuses [1023]».

Le Nouvel Observateur fait le même constat :

> « Avec *art press*, *Globe* fut l'un des rares journaux à tirer la sonnette d'alarme à propos de cet étrange plasticien qui amalgame Robespierre et la race des seigneurs, parsème des stèles de croix gammées prétendument prophylactiques dans le but, soutient-il, qu'on les foule aux pieds[1024] ».

Art press, pour se défendre de telles accusations, publie dans ses pages « Forum » une lettre d'Yves Abrioux qui leur adresse des reproches similaires :

> « Le problème posé par la campagne d'*art press* contre I. H. Finlay met en cause moins cet artiste que l'éthique de la presse. […]. Il est vrai que la rédaction d'une revue excessivement concernée par la volonté de déclencher une inutile polémique

[1019] Yves Hayat, « Éditorial, » *Galerie Magazine* n°24, avril-mai 1988, p. 7.
[1020] *The Sunday Times*, 10 avril 1988 « France won't say sorry to Finlay». Citation originale : « The French government last week flatly refused to apologize for cancelling a major commission from the Scottish artist Ian Hamilton Finlay after allegations in the French Press that he had 'nazi sympathies' » — Notre traduction.
[1021] Coupure de presse du *Guardian*, 26/03/1988. « Nazi sympathies cost Scots sculptor £350,000 frieze» — Paul Webster in Paris and Peter Murtagh. Citation originale : « Mr Hamilton Finlay, who is involved in another French government project, said that last a French Magazine, Art Press, attacked him and printed what he described as gossip » — Notre traduction.
[1022] *Ibid.* Citation originale **:** « A very small number of people, acting out of malice, set out to get the garden project cancelled. The France of 1988 is more like the France of 1940 than the France of 1789 » — Notre traduction.
[1023] « Bicentenaire 89 : Finlay annulé » in *Libération*. Coupure de presse consultée dans le fonds IMEC – ARP 15, date non indiquée.
[1024] Gilles Hertzog, « Ceux qui ne nous liront jamais » (rubrique « Allergies »), in *Le Nouvel Observateur*, n° 5, 11 août 1988.

> franco-française ne saurait être tenue de tout savoir. On peut toutefois s'informer.[1025] »

Mais il semble qu'*art press* ne publie ce courrier que pour pouvoir y répondre publiquement, la réponse de la rédaction suivant directement ledit courrier: « Que ce soit bien clair : nous avons toujours été contre toute censure. Fallait-il exposer Finlay ? Bien sûr sur oui ! […] Nous avons lu, nous les anti-Finlay, les arguments pour. Force est de dire qu'ils ne nous ont pas convaincu [1026]». Plusieurs périodiques insistent sur la pertinence de cette annulation, notamment *Le Monde* : « Finlay s'est en effet rendu célèbre par des œuvres qui trahissent un goût très prononcé pour le IIIe Reich, ainsi que par une correspondance suivie avec Albert Speer, qui fut l'architecte favori d'Adolf Hitler. Rien de tout cela ne semble le prédisposer à célébrer les droits de l'Homme [1027] ».

À cela s'ajoute encore un très grand nombre d'articles très factuels, dont le nombre et la diversité méritent d'être soulignés : ils sont issus de supports aussi différents que des journaux et magazines nationaux (*L'Express*[1028], Le *Figaro*[1029], *Actuel*[1030], *Politis*[1031]), de la presse locale dans les environs de Versailles (*Toutes les Nouvelles de Versailles*[1032], *Actualité des Yvelines*[1033]), et même des périodiques étrangers comme le *Times*[1034] et son supplément littéraire, ainsi que les périodiques artistiques *Studio International*[1035] *Galerie Magazine*[1036], *Artension*[1037], *Art Monthly*[1038] et *Flash Art*[1039].

b. Des rebondissements supplémentaires

Progressivement, d'articles en échanges de courriers, le cas Finlay prend de l'ampleur, et de nouveaux éléments viennent s'ajouter au retrait de la commande. À la correspondance entre Finlay et Albert Speer déjà connue s'ajoute un autre élément de correspondance compromettant : les lettres à caractère raciste envoyées par Finlay à Jonathan Hirschfeld, collaborateur de l'artiste, après que celui-ci se soit plaint de ne pas avoir été crédité pour son travail de sculpteur sur les œuvres exposées à la Fondation Cartier (en particulier pour un buste de Saint-Just auquel il avait contribué). En réaction, Finlay adresse à ce dernier un courrier particulièrement amer :

[1025] Yves Abrioux, courrier sans titre publié dans la rubrique « Forum », n°117 (septembre 1987).
[1026] Réponse de la rédaction, *Ibid.*
[1027] « Une commande contestée», *Le Monde* — 23 mars 1988.
[1028] *L'Express*, n°2228*,* avril 1988.
[1029] *Le Figaro*, 26 mars 1988 « Versailles. Le projet Ian Hamilton Finlay abandonné ».
[1030] *Actuel*, n°106, avril 1988, « Finlay oui ou non ? ».
[1031] *Politis*, n°11, 31 mars 1988.
[1032] Valérie Urman, « Jardin des droits de l'homme à Versailles, le projet au panier », *Toutes les nouvelles de Versailles*, 30 mars 1988.
[1033] Filet non signé, *Actualité des Yvelines,* juillet 1988.
[1034] *Times*, juin 1988.
[1035] *Studio International* avril 1984.
[1036] *Galerie Magazine*, n°25, juillet 1988.
[1037] Yan Cothouit, « Finlay ou l'animosité ancestrale entre Canadiens et Écossais » in *Artension*, nouvelle série, n°6, 17 septembre 1988.
[1038] *Art Monthly* n°116 (avril 1988), et n°117 (mai 1988).
[1039] *Flash Art* n°139, mars-avril 1988.

> « Vous considérez toutes les expositions comme un moyen en vue de votre propre gloire individuelle. C'est ignominieux. […]. Permettez-moi aussi de dire, en toute franchise, qu'il y a une animosité entre nous qui est instinctive, et peut-être raciale. […] Alors, c'est la fin[1040] ».

Daniel Soutif précise que dans d'autres lettres, I. H. Finlay avait des propos encore plus insultants, mais qui étaient davantage antisionistes qu'antisémites. En réaction à ces courriers, qu'il avait largement fait diffuser, Jonathan Hirschfeld avait lui-même réagi, réclamant le soutien de ses correspondants :

> « Finlay qui m'a privé de mon droit d'être signalé comme auteur de mes œuvres, qui s'est servi de mes sculptures dans la presse sans veiller à ce qu'elles soient attribuées correctement, qui a supprimé ma participation dans l'exposition, qui a ensuite semé la confusion sur ma contribution, essaie maintenant d'assimiler ma réaction élémentaire face à une agression. En outre, il me traite de polluant, (*foul pollutant*), d'escroc (*swindler)*, d'imposteur (*fraud*), de menteur, m'accusant d'avoir travaillé pour lui par cupidité financière (*greed for money*), etc.[1041] ».

En réaction, Ian Hamilton Finlay accusera J. Hirschfeld d'avoir illégalement diffusé une correspondance privée, et *art press* d'avoir reproduit des extraits de ces lettres sans accord de l'auteur. Le *Times Litterary Supplement* se fera le relai de ces accusations[1042].

c. Les ripostes du couple Finlay

Après ces différents rebondissements et les très nombreux articles de presse qui en témoignent, Finlay ainsi que son épouse ripostent de manière parfois très virulente. Après l'annonce du retrait de la commande, ils tiennent tout d'abord une conférence de presse le 30 mars 1988 au Mercure de France, puis en juin cette même année au Salon International de l'Architecture[1043]. pour faire part de leur indignation face à cette décision qu'ils considèrent comme injuste et sans fondements. S'en suit une stratégie de droit de réponse dans *art press* et dans *Libération.* Dans les deux cas, le lexique employé est clair : les médias procèdent d'une campagne de diffamation injustifiée, Finlay se retrouvant victime de censure :

[1040] Courrier de Ian Hamilton Finlay à Jonathan Hirschfeld, consulté dans le Fonds IMEC, ARP 15. Citation originale : « You regard all exhibitions as a means towards the end of your own individual fame. This is ignominious. […] Let is also be said, in frankness, that there is an animosity between us which is instinctive and perhaps racial. […] So let it be ended » — Notre traduction.

[1041] Jonathan Hirschfeld cité par Yan Cothouit, « Finlay ou l'animosité ancestrale entre Canadiens et Écossais », *op. cit*.

[1042] « A question of complicity », *The Times Litterary Supplement*, 27 juin 1988.

[1043] Annonce de la conférence de presse : « Une campagne de calomnies et le sort d'un jardin révolutionnaire. Alexandre Chemetoff et Sue Finlay rencontreront la presse au Salon international de l'architecture à la grande halle de la ville le : vendredi 24 juin 1988 à 17h ».

> « En tout état de cause, un souci de documentation de votre part vous aurait permis […] de constater simplement l'absence de fondement des diverses attaques dont j'ai fait l'objet : je ne suis pas antisémite et j'ai toujours été un adversaire du nazisme[1044] ».

> « Mis en cause dans votre numéro d'avril 1988, je suis contraint d'effectuer les mises au point suivantes : des épreuves de cet article ont circulé où vous n'avez pas hésité à me traiter d'artiste nazi et antisémite. Mis à part les blessures personnelles causées par ces attaques, ces dernières ont abouti à l'annulation du projet de célébration du bicentenaire de la Révolution à l'Hôtel des Menus Plaisirs. […] Pour ceux qui me connaissent ou qui connaissent mon travail, vos allégations sont dénuées de tout fondement[1045] ».

À ces droits de réponse au ton relativement poli s'ajoutent des réactions plus souterraines, et beaucoup plus vives cette fois. Déjà à la Fondation Cartier, dans les premiers temps de l'affaire, I. H. Finlay avait exposé plusieurs guillotines, au pied desquels des paniers contenaient des moulages en plâtre de plusieurs de ses adversaires, dont la tête de Catherine Millet. Par la suite, le couple Finlay met en place un groupe de défense, le « Committee of Public Safety », auquel s'ajoutera le groupe des « Vigilants de Saint-Just[1046] ». Ceux-ci, sous l'égide de Finlay lui-même, inondent les intellectuels engagés dans cette dénonciation de courriers menaçant. C'est ainsi que de très nombreux courriers, signés de l'un de ces deux groupes, sont envoyés à la plupart des instigateurs de l'annulation de la commande. Yan Cotuit, rédacteur d'*Artension*, évoque avec émotion les pressions dont il a fait l'objet :

> « J'ai eu droit à des coups de téléphone anonymes, des lettres, et un double affichage. D'une part, des *Saint-Just Vigilantes* ont collé sur ma porte une affiche citant *L'enfer* de Dante : '*lasciate ogni speranza voi ch'entrate*[1047]'. D'autre part, plusieurs autres comportant sur une lame de guillotine la célèbre phrase de McLuhan '*the medium is the message*', avec sous la lame le bandeau rouge sang '*For Jonathan Hirschfeld'* ont été apposées dans la rue autour de mon domicile[1048] ».

Yves Hayat, rédacteur pour *Galerie Magazine*, se dit menacé de mort par Sue Finlay. Et la rédaction d'*art press* a également reçu de nombreux courriers, dont certains ont été reproduits dans les pages du magazine. Dans les différentes boîtes de courrier de la rédaction que nous avons pu consulter, nous avons trouvé un grand nombre d'impressions du même genre. Les procédés employés sont récurrents : la reprise d'une iconographie propre à la Révolution Française (comme la guillotine) ou à la Seconde Guerre mondiale (comme la croix gammée), en y ajoutant des messages personnels. Mentionnons par exemple une affiche où les noms de plusieurs des opposants de Finlay (dont Louis Cane et Jonathan Hirschfeld) viennent former

[1044] Ian Hamilton Finlay, « Droit de réponse », in *Libération*, 1er juillet 1988.
[1045] « Un droit de réponse de Ian Hamilton Finlay », in *art press* n°127 (été 1988). Notons que le droit de réponse est titré par la rédaction « Finlay, suite et fin » et qu'au droit de réponse succède une réponse de la rédaction.
[1046] Les Vigilants de Saint-Just préexistent au cas Finlay, mais des messages de soutien à celui-ci ont émané de plusieurs « section », en particulier en Écosse et en France (par l'intermédiaire notamment de la revue *Digraphe*, sous-titrée, « Section française des vigilants de Saint-Just).
[1047] Extraite de la *Divine comédie* de Dante, cette phrase se traduit en français par « Vous qui entrez ici, abandonnez tout espérance ».
[1048] Courrier consulté dans le fond IMEC – boîte ARP 15.

une croix gammée, en lettres noires sur fond rouge. Nous reproduisons en annexes quelques exemples de ces imprimés au ton aussi grinçant que menaçant (volume 2, annexe 60). On trouve des imprimés avec notamment comme messages :

> « 1794 Le tricot était une occupation réservée. Tout comme en 1987 : voire les éditoriaux des dames d'*art Press*, Paris [1049]».

> « Un seul mot pour les dames d'*art press* : tricoteuses ![1050] », "Salomon, Blum, Hirschfeld, Hayat – quatre malheureux qui passent des heures sombre à remporter des swastikas [1051]».

> « Un défi aux journalistes qui condamnent à dessein et en dépit de l'Histoire des emblèmes poétiques néo-classiques en ayant recours à des appropriations fascistes éculées, par le biais d'allégations, de rumeurs, d'insinuations et de manipulation des sources (en particulier *Art press*, *Galerie Magazine*, *Maastaf*). Osez donc être démocratique plutôt que totalitariste ; osez donc être ouverts plutôt que complices ; osez donc provoquer le débat plutôt que la censure ; osez donc vous confronter à des enjeux culturels plutôt que de les supprimer ; osez donc être ringard en publiant cet réponse néo-classique. OSEZ DONC[1052] ».

Sous une forme plus sophistiquée encore, nous avons trouvé conservé à l'IMEC un petit livret (12,5 cm sur 10cm). La couverture de couleur rose est uniquement ornée d'un swastika noir. Les quatre pages du livret proposent le message suivant :

> « Swastika, nom masculin. / Swastika (n.m). Pour les érudits et ceux qui se cherchent un alibi, signe de paix. / Swastika, (n.m) Signe dénotant des sympathies nazies. Voire en particulier les photomontages de John Heartfield et de George Grosz. / Pour Stéphane Paoli, Catherine Millet, et Michel Blum. — Comité de Salut public, Little Sparta[1053] ».

Ces différents messages à caractère pour le moins menaçant (quoique non dépourvus de second degré) prennent finalement corps dans une assignation en justice de Finlay contre ses détracteurs. Les accusations de diffamation contre *art press*, *Galerie Magazine* et *Europe 1*

[1049] Imprimé conservé à l'IMEC — Fonds Catherine Millet (« CMI 3 »).
[1050] Archives personnelles de Daniel Soutif. Citation originale : « The ladies of *art press* : knitters » —Notre traduction.
[1051] Imprimé conservé à l'IMEC — Fonds Catherine Millet (« CMI 3 »). Citation originale : « Salomon, Blum, Hirschfeld, Hayat – four unfortunates who spend the dark hours chalking up swastikas » — [Notre traduction].
[1052] Imprimé conservé à l'IMEC — Fonds Catherine Millet (« CMI 3 »). Citation originale : « A challenge to editors who a-historically and wilfully condemn Neo-Classicism and emblematic poetics by recourse to hackneyed fascist appropriations, through allegation, rumour, innuendo and manipulation of sources (particularly *Art press*, *L'Évenement du jeudi*, *L'Express*, *Galerie Magazine*, *Maatataf*…). Dare to be democratic rather than totalitarian. Dare to be open rathen than conniving; dare to initiate debate rathen than censorship ; dare to confront cultural issues rather than suppress them ; dare to be unfashionable by publishing Neo-classical response. DARE TO DARE » — [Notre traduction].
[1053] Sur l'enveloppe, un tampon décline l'identité de l'expéditeur : « Stonypath, Little Sparta. Dunsyre Lanark, Scotland ». Imprimé conservé à l'IMEC, fonds Catherine Millet (« CMI 3 »). Citation originale : Swastika, *n.* a swear sign. / Swastika, *n.* for the erudite and those with an alibi to establish, a sign of peace. / Swastika, *n.* A sign denoting Nazi sympathies. See especially the photomontages of John Heartfield and drawings of George Grosz. / For Stéphane Paoli, Catherine Millet, Michel Blum. — *Comitteee of Public Safety, Little Sparta* » — [Notre traduction].

n'aboutiront qu'à un non-lieu (jugement rendu le 21 juin 1989[1054]). En revanche, Jonathan Hirschfeld a été reconnu coupable d'avoir divulgué une correspondance privée sans accord de son correspondant, bien que la Cour ait insisté sur « le caractère particulièrement intolérable[1055] » de cette correspondance, à la diffusion de laquelle l'artiste avait par ailleurs lui-même participé. L'aboutissement en non-lieu de ce procès constitue un point d'arrêt aux échanges incessants entre Finlay (aidé de ses défenseurs), et *art press*. Micheline Solal, avocate de la rédaction, rend compte du jugement en ces termes à la rédaction :

> « Cher Monsieur, comme suite à ma conversation téléphonique je vous remets sous ce pli une photocopie du jugement de la Première Chambre du Tribunal de Grande Instance de Paris en date du 21 juin 1989. Vous verrez que la motivation de cette décision est de nature à vous donner entièrement satisfaction, puisque le Tribunal souligne que les éditoriaux de Catherine Millet comme les différents articles publiés dans la revue ne sortent pas du cadre de la liberté d'opinion et d'expression d'un critique d'art, sans volonté de dénigrement [1056]».

Malgré cette issue favorable, la rédaction ne consacre aux conclusions de ce procès que quelques lignes (un post-scriptum d'un éditorial portant sur un autre sujet), dans un ton étonnamment neutre comparé à celui des précédents articles :

> « À la suite des articles que nous avions publiés critiquant ses œuvres, l'artiste Ian Hamilton Finlay nous avait assignés en justice, nous *art press* ainsi que nous confrères *Galerie magazine*, et *Europe n°1* qui avaient adopté les mêmes positions. Ian Hamilton Finlay a été débouté, le tribunal ayant estimé que nous avions exercé le droit normal de la presse artistique[1057] ».

Cette affaire ayant connu de nombreuses péripéties jusque dans la forme institutionnelle du procès il nous faut donc désormais insister sur cette « forme affaire » qu'a pu revêtir le « cas Finlay ».

3. Finlay : un exemple de « forme-affaire » ?

a. Autour de I. H. Finlay, une forte polarisation intellectuelle

Dans son article « Les douteuses provocation de M. Finlay » publié dans *le Monde*, Edwy Plenel parle de « querelle intellectuelle [1058]» et Gavin Bowd parle d'une affaire qui a permis de « révéler

[1054] Compte-rendu d'audience – Fonds IMEC, ARP 15.
[1055] Copie du jugement rendu le 21 juin 1989 au Tribunal de Grande Instance de Paris. Document conservé à l'IMEC, Fonds *art press* (ARP 15).
[1056] Courrier de Micheline Solal (avocate à la cour) adressée à Jean-Pierre de Kerraoul, daté du 5 juillet 1989 – conservé l'IMEC — Fonds Catherine Millet, (« CMI 3 »).
[1057] Catherine Millet, post-scriptum de l'éditorial « L'Europe artistique », n°140, octobre 1989.
[1058] Edwy Plennel, « Querelle d'artistes sur fond de bicentenaire. Les douteuses provocations de M. Finlay », in *Le Monde*, 13 mai 1989.

les faiblesses des milieux politiques et intellectuels français [1059] ». En effet, on assiste ici à une polarisation entre défenseurs et détracteurs de l'artiste, à mesure que ces contestations prennent de l'ampleur. En témoigne le souvenir que garde Catherine Millet de cette période, qu'elle place précisément sous le signe d'une opposition entre *art press* et une certaine classe politique :

> « De toutes les polémiques dans lesquelles nous avons été impliqués, celle-là a été la plus éprouvante, car les réactions de nos adversaires, certains d'ailleurs proches du PC, ont été très violentes. Une dame très agressive est venue, par exemple, m'interviewer pour une émission de télévision assez populaire. Comme je ne me démontais pas face à ses questions, elle a fini par m'envoyer à la figure un petit catalogue de Finlay placé devant elle. Le reportage n'est jamais passé [1060]».

En effet, des voix pour défendre Ian Hamilton Finlay se font rapidement entendre. Tout d'abord, un « appel pour Ian Hamilton Finlay » est largement diffusé par courrier sous forme de prospectus, proposant « l'analyse d'un complot », décrivant une « cabale », et un « procès en sorcellerie ». *Art press* est directement attaqué : « Point n'est besoin d'être grand clerc pour déceler dans l'article l'expression d'une grande confusion mentale dont le ressort essentiel est la jalousie[1061] ». Le tract, qui propose une revue de presse et revient en détail sur le projet du jardin des Menus Plaisirs, est signé du « Comité de soutien à Ian Hamilton Finlay », composé d'Yves Abrioux, Denis Fernandez-Recatala, Serge Grünberg, Andrea Nutti, Jean Ristat (sans doute l'un des intellectuels communistes auxquels C. Millet fait référence), Tracy Seaward et Jean-Claude Zylberstein.

Une pétition circule également en faveur de Finlay, dénonçant la « censure idéologique [1062]» dont l'artiste serait victime, pétition signée et relayée entre autres par Fernand Noël, Patrick Besson, Jean-Edern Hallier et Bertrand Tavernier. À cela se sont ajoutés, comme nous l'avons mentionné plus haut, quelques courriers de soutien publiés par *art press* susmentionnés et les lettres anonymes envoyées par les « Saint-Just Vigilantees » et le « Committee of Public Safety ». Ces soutiens réunissent des représentants de nombreuses institutions anglaises, telles que la Tate Gallery de Londres et de Liverpool, le musée d'art moderne d'Oxford, ou encore les revues *Art Monthly, Art Review, Art Line*.

D'autres témoignages de soutien sont également adressées à la rédaction d'*art press* par des proches ou des amateurs de Finlay, le plus souvent présenté comme des lettres ouvertes[1063] dont les signataires, qui n'ont parfois aucun lien particulier avec l'artiste, signalent souvent leur profession, pour insister sur l'autorité avec laquelle ils parlent. Ces signataires sont notamment professeur de littérature anglaise à la Temple University, commissaire d'exposition, professeur de linguistique à l'université de Limoges.

[1059] Gavin Bowd, « Ian Hamilton Finlay et la cruauté de l'histoire ». *op. cit.* p. 4/29.
[1060] Catherine Millet, *D'art press à Catherine M, op. cit.* p. 115.
[1061] Prospectus « Appel pour Ian Hamilton finlay », archives personnelles de Daniel Soutif.
[1062] Pétition citée par Edwy Plennel, « Les douteuses provocations de M. Finlay », *op. cit.*
[1063] C'est le cas de Serge Grünberg, Michael Harvey, William Cohen, Martin Lev, Gillian McArthur, Alexandre Stoddart, Jessie Sheeler, Francis Edeline, Ian Gardner, Richard Francis, Alan Powers, Katherine Kurs McIntosh, Miles Orvell.

Il faut noter que ces courriers usent fréquemment d'un détournement insultant des traditionnelles formules de politesse : « avec ma totale désapprobation[1064] » revient dans deux lettres différentes. En outre, la plupart de ces lettres formulent explicitement une réclamation :

> « Je vous appelle à vous rétracter immédiatement, et à retirer ces graves calomnies qui concernent un homme droit et remarquable[1065]»
>
> « Corrigez vos contre-sens et vos contre-vérités, mettez fin à vos allégations calomnieuses, bref : soyez sérieux [1066]»
>
> « Il est temps que justice soit faite et que des excuses en règles soient formulées[1067]»
>
> « J'ose espérer que les graves torts causés à Dr Finlay seront réparés, et que sa personne sera débarrassée de ces souillures[1068] »
>
> « Vous devez au couple Finlay bien plus que des excuses publiques [1069] »
>
> « Nous vous appelons à avoir la décence de lui présenter les excuses publiques les plus totales, en accord avec les droits de l'homme que vous clamez défendre[1070] ».

À ces courriers réunis dans les archives de la rédaction dans une pochette spécifique « lettres de soutien à Finlay » s'ajoutent également plusieurs articles de presse, notamment de Jean Ristat dans *L'Humanité*[1071] ; d'Anne Moeglin-Delcroix et Françoise Woimant pour *Nouvelles de l'estampe*[1072], et d'un dossier dans les n°43 et 44 (mars et juin 1988) de la revue *Digraphe*. Cette revue, dont Jean Ristat était le directeur de publication et Yves Abrioux un collaborateur régulier, porte pour sous-titre « Section française des Vigilants de Saint-Just ». Ce dossier, titré « Néo-classicisme, déconstruction, révolution », comprend plusieurs articles, signés de Jean Ristat, Yves Abrioux, Mitra Naraghi, Tracey Seaward, et une lettre ouverte adressée par le couple Finlay et Alexandre Chemetoff à François Léotard.

[1064] Lettre datée du 2 septembre 1988, et lettre datée du 27 avril 1988. IMEC, fonds « Art press », ARP 15.
[1065] Lettre signée de M. H, datée du 13 juin 1988. IMEC, fonds « Art press », ARP 15. Citation originale : « I urge you to immediately retract these charges and remove this grave slander from an upright and remarkable man » — Notre traduction.
[1066] Lettre anonyme datée du 10 avril 1988, ARP 15.
[1067] « Public Statement From Little Sparta, Saint-Just Vigilantes, Stonypath », 1988, ARP 15. Citation originale : It is time that justice was done and a proper apology made » — Notre traduction.
[1068] Lettre datée du 16 avril 1988, ARP 15. Citation originale : « I very much hope that the grave wrong that is being done to Dr. Finlay will be put right, and this dirty smear removed from his character » — Notre traduction.
[1069] Lettre non datée, 1988, ARP 15. Citation originale : « You owe the Finlays a great deal more than full public apologies » — Notre traduction.
[1070] Lettre datée du 17 août 1988, ARP 15. Citation originale **:** « We urge you to have the decency to present him with a full and public apology in accord with the human rights that you profess to advocate » — Notre traduction.
[1071] Jean Ristat, « Pour l'honneur de Finlay », *L'Humanité*, 30 juin 1988. Daniel Soutif nous rappelait que Jen Ristat, exécuteur testamentaire de Louis Aragon, était une figure intellectuelle controversée.
[1072] Françoise Woimant & Anne-Moeglin Delcroix « Quelque chose de pourri dans la République des arts », *Nouvelles de l'estampe, le catalogue de l'œuvre gravé de Pierre-Simon* n°99, juillet 1988.

Dans ces lettres comme dans ces articles, *art press* est directement cité, et critiqué. Dans ces reproches, c'est surtout celui de la calomnie et de la mauvaise foi qui est formulé le plus clairement : il est ainsi reproché à *art press* ses « odieuses méthodes de calomnie [1073]», de n'avoir « pas eu assez d'humilité et de '*fair play*' pour lui donner une occasion de se défendre avant de le condamner dans une histoire de calomnie et de préjugés digne de l'époque anti-Dreyfus et des chasses aux sorcières des temps obscurs[1074] ». Dans une autre lettre, il est encore affirmé que « 'Art-Press' ne mériterait même pas d'être cité si ses interventions, mois après mois, n'avaient pas été reprises par d'autres magazines[1075] ».

Notons que la plupart des défenseurs de Ian Hamilton Finlay, quel que soit leur degré de proximité avec ce dernier, omettent de signaler (par ignorance réelle ou feinte), les courriers menaçants envoyés par l'artiste ou ses partisans, courriers que nous évoquions plus haut, et qui sont encore envoyés des années après l'issue du procès si l'on signale un courrier envoyé en 1992 au collectionneur Christian Bernard[1076] après que celui-ci avait visité Little Sparta**.**

À l'inverse, *art press* use de différents mécanismes pour justifier sa dénonciation et par là pour se « grandir ». On retrouve en effet dans les différentes prises de position d'*art press* les mécanismes décrits par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans leur ouvrage *De la justification, les économies de la grandeur*, lorsqu'ils observent que :

> « En analysant le travail de généralisation sur les formes des éléments de preuve et sur la cohérence de leur association, nécessaire pour les faire valoir de façon inacceptable dans le cours d'un litige, on peut accéder à l'idée de justice par des voies inhabituelles [1077]».

La justification est entendue par les auteurs comme l'activité par laquelle un individu ou un collectif peut chercher à se grandir pour obtenir un accord, un accord grâce auquel la coexistence en société est rendue possible. Pour *art press*, une large part de la justification de cette campagne contre Ian Hamilton Finlay repose sur des accusations de fascisme et d'antisémitisme. G. Bowd, dans son analyse de l'affaire Finlay, conteste justement le bien-fondé de telles accusations, en soulignant la part fréquente d'exagération qu'elles comportent. Il s'attache à souligner la part de mauvaise foi qui a pu animer les détracteurs de Finlay, jouant de l'exagération pour asseoir leur argumentation. Il évoque ainsi une description de l'œuvre *Osso* dans les pages d'*art press* « manifestement inexacte [1078]», la tenue par plusieurs titres de presse de « propos fallacieux[1079] », propos qui sont d'autant plus inacceptables à ses yeux que les descriptions ne sont jamais accompagnées de reproduction.

[1073] Lettre de Serge Grünberg datée 8 août 1988 (fonds IMEC, ARP 15 – premier inventaire).
[1074] Lettre datée du 23 avril 1988, ARP 15.
[1075] Jean Ristat « Pour l'honneur de Finlay », *L'Humanité*, 30 juin 1988.
[1076] Archives personnelles de Daniel Soutif.
[1077] Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991, p. 19.
[1078] Gavin Bowd, « Ian Hamilton Finlay et la cruauté de l'Histoire », *op. cit.*, p. 9/29.
[1079] *Ibid.*, p. 10/29.

Nous choisissons précisément de reproduire cette œuvre afin de pouvoir apprécier l'importance que constitue, en effet, le fait de pouvoir visualiser l'œuvre commentée.

Cette reproduction de l'œuvre (voir volume 2 annexe 61) est tirée de la monographie de l'artiste par Yves Abrioux, ouvrage conséquent et largement documenté. Celui-ci n'occulte pas la présence des signes « SS » dans la pierre, mais au contraire, en propose une toute autre interprétation, qu'il donne à la lumière de sa connaissance détaillée du travail de Finlay :

> « *Osso* est certes une manière de tenir compte de la réalité à partir d'un signe graphique. Mais elle permet aussi davantage. L'œuvre suggère non pas qu'on peut se contenter de décrire les démons humains comme 'naturels' — puisqu'on est désormais prêt à faire face à l'histoire de notre siècle, que ces signes SS ne peuvent pas être effacés d'un revers de manche. Cette œuvre est sans doute salutaire pour l'écologiste qui voit la nature comme une force incorruptible, ou pour le citadin qui rêvasse, et qui trébuche sur cette œuvre et les éclairs allégoriques qui l'ornent[1080] ».

Il poursuit cette analyse dans un courrier adressé à *art press* et publié par la revue, où il s'en prend aux descriptions oublieuses de la revue. Il insiste dans cette lettre sur la nécessité de prendre en compte l'œuvre dans son contexte d'exposition, la stèle où sont gravés les signes SS étant entourée de deux autres pièces qui font partie de la même œuvre :

> « Si la description de Myriam Salomon dans le numéro de juin était incomplète, celle fournie par Louis Cane dans l'*art press* de juillet/août est tout simplement mensongère. Je cite : 'ces sculptures sont des plaques de marbre blanc, d'environ 25cm d'épaisseur sur 1,50 m au carré. Sur la surface de ces blocs est gravé le sigle des SS nazis… et rien que ça ». Ce n'est pas vrai, et si vous avez pris la peine de regarder l'œuvre, vous devez le savoir. *Osso* se compose de trois pièces, dont une seule porte le sigle des SS 'et rien que ça' »[1081].

Ian Hamilton Finlay propose une analyse de sa propre œuvre qui correspond à une telle analyse, dans un droit de réponse publié dans *Libération* le 1er juillet 1988 :

> « Les attaques auxquelles vous faites allusion ont fait une présentation trompeuse de la forme comme du fond de l'œuvre *Osso* exposée à l'ARC en mai 1987. Cette œuvre assimile le sigle SS à la sauvagerie primitive de la nature et de la mort. Dans le cadre de l'exposition, elle faisait contraste avec les formes perfectionnées de la culture représentée par des cubes néo-plasticiens. Ceci était explicité en toute clarté dans un texte affiché dans l'exposition. […]. En tout état de cause, un souci de documentation de votre part vous aurait permis […] de constater simplement l'absence de fondement des diverses attaques dont j'ai fais l'objet [1082]».

[1080] Yves Abrioux (dir.), *Ian Hamilton Finlay, A Visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985, p. 295. Citation originale : «*Osso* does more than graphically take stock of the facts. It suggests, not that human evil can be explained away as 'natural' but rather that – for whoever is prepared to face up to the history of our century, the SS cannot be wished away. It is surely salutary for the ecologist, who sees nature as an uncorrupted source, of the common city-dweller who makes it the object of nebulous reverie, to stumble against the fragments of *Osso* and its jagged allegory »— Notre traduction.

[1081] Yves Abrioux dans un courrier adressé à la rédaction d'*art press* publié dans la rubrique « Forum » n°117 (septembre 1987).

[1082] Ian Hamilton Finlay, « Droit de réponse », in *Libération*, 1er juillet 1988.

Gavin Bowd démontre ainsi que la presse française a donné une fausse idée de « Little Sparta », allant jusqu'à affirmer lui-même que « pour certains intellectuels parisiens, visiblement ignorants de la culture populaire britannique, ce panneau [indiquant *vers la ligne Siegfried, ndlr*] ne pouvait que confirmer les tendances néo-nazies de Finlay [1083]». De telles critiques invitent à observer qu'*art press*, dans cette dénonciation, a bien provoqué la censure, se rendant paradoxalement responsable d'une obstruction à la liberté de création.

b. Une diffraction le système actanciel de la dénonciation

Dans cette dénonciation, la position des actants dans le système actanciel varie de celui qui valait pour les cas de dénonciations que nous évoquions plus haut (comme les attaques contre l'exposition *Présumés innocents*). Luc Boltanski se propose de « construire un système de transformation ou, si l'on veut, une grammaire, permettant de rendre compte des variations qui affectent les actes de protestation et la perception que les autres en ont selon le degré auquel ils sont présentés et reçus comme des actes 'individuels' ou comme des actes 'collectifs' […][1084] ». L. Boltanski montre ainsi que la nature de la dénonciation varie selon la relation des actants entre eux et selon que l'injustice dénoncée concerne un cas général ou un individu (auquel cas il s'agit davantage de délation). La dénonciation suppose la désignation d'un coupable, d'un responsable et la volonté du dénonciateur de mobiliser autour de lui. Dans le cas présent, le schéma actanciel, élargi au modèle proposé par F. Lambert, pourrait être schématisé comme suit :

***ART PRESS* DÉNONCE FINLAY**	
Dénonciateur	Catherine Millet, Louis Cane, Samuel Hayatt
Média	*Art press*, Galerie Magazine, Europe 1
Victime	La mémoire collective concentrationnaire et des victimes de la Shoah
Bourreau	Ian Hamilton Finlay
Public / Juge	Les lecteurs d'*art press*, le public des œuvres de Finlay
Instance réparatrice	Pour l'État, La DAP annulant la commande passée à l'artiste

[1083] Gavin Bowd, « Ian Hamilton Finlay et la cruauté de l'Histoire », *op. cit.*, 11/29.
[1084] Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*s. *Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Éditions Métaillé, 1990, p. 255.

Catherine Millet et Louis Cane jouent bien le rôle de dénonciateur dans *art press*, tout comme Samuel Hayatt dans *Galerie Magazine*. Mais ici, la victime n'est plus l'artiste privé de la liberté d'expression et le bourreau n'est plus le responsable d'un acte de censure. De manière plus métaphorique, la victime est ici mémoire de la Shoah, voire le public abusé par des œuvres « douteuses ». Mais les choses se complexifient si l'on se place non plus du point de vue d'*art press*, mais de celui de Finlay qui conteste ces accusations et dénonce à son tour la campagne de calomnies dont il serait victime. Dès lors, le schéma actanciel pourrait être résumé ainsi :

FINLAY DÉNONCE *ART PRESS*	
Dénonciateur	Le couple Finlay, aidé des « Saint-Just Vigilantes » et du « Comitee of Little Sparta »
Média	Tracts diffusés par voie postale, interventions publiques de Sue et Ian Hamilton Finlay sous différentes formes
Victime	Ian Hamilton Finlay et sa liberté d'expression
Bourreau	*Art press*, aidé de *Galerie Magazine* et *Europe 1*
Juge / Public	Le public des œuvres de l'artiste
Instance réparatrice	Justice saisie par Finlay contre *art press*, *Galerie Magazine* et *Europe 1* – procès pour diffamation

Ainsi, aux yeux des défenseurs de l'artiste, point de vue qui est notamment celui de Gavin Bowd, *art press* aurait davantage le rôle de persécuteur et l'artiste celui de victime. Celui-ci s'est en effet vu priver d'une commande artistique, et des bénéfices économiques et symboliques dont elle l'aurait gratifié. Dans cette configuration, Finlay occupe simultanément les rôles de victime et de dénonciateur, dénonçant une cause qui le concerne directement. L. Boltanski identifie précisément cette configuration dans le système actanciel : le dénonciateur et la victime peuvent aussi être un seul et même individu, lorsque l'auteur de la lettre écrit pour exposer son propre cas et qu'il porte devant l'opinion publique l'injustice dont il a lui-même fait les frais[1085] ».

Mais ce schéma ne correspond qu'au point de vue de l'artiste floué qui cherche à obtenir réparation. Le point de vue qui nous intéresse ici étant en priorité celui d'*art press*, il nous faut alors évoquer un troisième et dernier enchâssement de la dénonciation. En effet, face aux réactions et aux dénonciations particulièrement virulentes de l'artiste, la revue a poursuivi sa propre dénonciation, reprenant les interventions de Finlay et en particulier les envois de tracts, comme des pièces à conviction supplémentaires dans la campagne contre l'artiste. Sont publiés dans les pages du journal certains de ces tracts reçus à la rédaction, en particulier n°124 (avril 1988), où sont reproduits deux tracts.

[1085] *Ibid.*, p. 270.

Sur le premier tract figure seulement la courte phrase « *Myriam Salomon owns the Second World War and you are not allowed to mention it*» – Committee of Public Safety, Little Sparta. ». Sur le second, on peut lire, en référence au chant martial irlandais chanté par les troupes pendant la Seconde Guerre mondiale :

> « *Art press*, Paris, annonce que nous voulons « aller pendre notre linge sur la ligne Siegfried ». Cours petit lapin cours ! Le visage du Führer. Les falaises blanches de Douvres. Et d'autres chansons nazies des troupes de la Seconde Guerre Mondiale ! Écrivez à Catherine Millet, rédactrice en chef[1086] ».

Si l'on examine ensemble ces deux schémas actanciels, on voit bien que la démarche de Finlay s'assimile davantage à de la délation, et surtout, vise moins le bien commun que la réparation d'un tort personnel. En revanche, *art press* vise bien une montée en généralité dans sa dénonciation, cherchant à valoriser une forme d'éthique artistique, de probité qui engage l'artiste, le critique, et le spectateur.

c. Du cas à l'affaire : processus de montée en généralité

Des premières dénonciations par *art press* au non-lieu finalement rendu au procès pour diffamation, le cas Finlay dépasse donc largement l'annulation de la commande du ministère de la Culture, qui n'est finalement qu'un point de départ. C'est à partir de là que les prises de positions se sont multipliées, que les argumentations se sont développées. On retrouve alors les mécanismes de la *forme affaire* que L. Boltanski et Élisabeth Claverie décrivent dans leur texte « Du monde social en tant que scène de procès [1087]». Même s'il ne s'agit ici que d'une « petite » affaire, elle demeure un exemple « du rôle éminent que jouent les affaires dans le processus de changement social [1088]». La relation entre « affaire » (une affaire en particulier) et le schème de la « forme affaire » est :

> « Une articulation proprement politique capable (parmi d'autres) de relier par généralisations successives, le sentiment d'injustice d'une personne ordinaire et la possibilité pour elle que cette injustice soit vue, reconnue, représentée, au terme d'épreuves, d'engagements, de péripéties sociales, par un collectif que cette personne ou ses proches ont été capables de mobiliser [1089]».

[1086] Courrier consulté à l'IMEC, fonds « Art press » —ARP 15. Citation originale : « *Art press*, Paris, annonce que nous voulons « aller pendre notre linge sur la ligne sur la ligne Siegfried ». Cours petit lapin cours ! Le visage du Führer. Les falaises blanches de Dover. Et d'autres chansons nazies des troupes de la Seconde Guerre Mondiale ! Écrivez à Catherine Millet, rédactrice en chef ». — Notre traduction.

[1087] Luc Boltanski, Élisabeth Claverie, « Du monde social en tant que scène d'un procès », pp. 395-452 in N. Offenstadt et S. Van Damme. *Affaires, scandales et grandes causes : De Socrate à Pinochet*, Stock, 2007, Les Essais, consulté en ligne sur HAL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01025309 (numérotation numérique).

[1088] *Ibid.* p. 41.

[1089] *Ibid.*, p. 2.

Chaque affaire est susceptible de modifier ce « qui va de soi » et permet d'inverser des rapports de domination, la structuration de relations d'opposition et de coopération autour d'un sentiment d'injustice. C'est bien le cas ici : l'Affaire Finlay distingue les détracteurs de l'artiste qui l'accusent d'antisémitisme et l'artiste qui, aidé de ses alliés, crie à la diffamation et à l'injustice.

En outre, une affaire permet de mettre en lumière des relations entre différentes scènes sociales que sont ici le milieu culturel (par la mobilisation intellectuelle de défense ou d'accusation de Finlay), les instances juridiques (par le procès pour diffamation intenté par Finlay) et étatiques (par l'action du Ministère de la Culture, à l'origine de la commande et de son annulation). L. Boltanski et E. Claverie insistent ainsi sur le lien entre la forme affaire et le procès, le procès étant « un lieu institué où s'exerce un constant travail de transformation, de requalifications mutuelles des faits et du droit, mais aussi une activité de fabrication d'arrêts visant à clore, au moins pour un temps, telle ou telle définition mettant en rapport groupes de faits et droit [1090]». Nous précisons ici que les auteurs parlent en particulier de procès criminel. Nous nous permettons le rapprochement bien que dans le cas qui nous intéresse ici, il ne s'agisse que d'un procès en droit civil. Mais « l'affaire Finlay » correspond bien à la forme affaire décrite par les auteurs, c'est-à-dire des intrigues souvent longues, qui :

> « Comportent presque toujours des traits similaires : des accusation, des justifications, des critiques, le déroulement de preuves, le développement d'une pluralité de récits incompatibles, le dévoilement de motifs cachés et bas, un effort de montée en généralité […] un appel au jugement de l'opinion publique […][1091] ».

Dans le cas présent, ces différentes caractéristiques sont bien réunies : l'initial déclencheur que constitue la commande donne lieu à des accusations et des justifications de la part d'*art press*, qui par la description des œuvres de Finlay dans ses expositions à l'ARC, à la Fondation Cartier et dans son jardin Little Sparta cherche à prouver les tendances antisémites de l'artiste, là où ce dernier cherche à tout prix à contester ces accusations. Des deux côtés, la montée en généralité concerne la tension entre liberté de création et liberté d'expression dans les limites des rejets de l'antisémitisme. Il y a donc un moment où les prises de position d'*art press* pour défendre la liberté de création s'arrêtent aux frontières de maux encore plus grands à leurs yeux. Mais nous ne pouvons pas totalement exclure que les attaques contre Finlay demeurent aussi – au moins en partie – motivée par des fondements esthétiques : Finlay est un artiste que la rédaction d'*art press* considère comme médiocre, dont la ligne esthétique ne correspond pas à celle défendue par la revue. Enfin, l'appel à l'opinion publique est rendu efficient par le fait même qu'*art press* publie les différents rebondissements de l'affaire dans ses pages, plutôt que d'en rester à un échange épistolaire privé.

[1090] *Ibid*., p. 4.
[1091] Luc Boltanski, Élisabeth Claverie, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *op. cit*., p. 8.

d. Une parenthèse refermée mais dont les conséquences demeurent

Plusieurs éléments de la controverse ont progressivement été contestés : la correspondance avec A. Speer aurait été sortie de son contexte ; la critique des sigles SS aurait été d'autant plus abusive qu'elle ne s'accompagnait pas de reproductions de l'œuvre. En revanche, les lettres et courriers furent nombreux, et confinaient à la lettre de menace, comme en témoignent les quelques exemples que nous reproduisons en annexes. Il n'est pas question de prouver une quelconque mauvaise foi de la part d'*art press*, de vérifier le bien fondé des accusations, ni de savoir si Finlay avait oui ou non des affinités avec l'idéologie nazie : ce n'est pas notre propos ici. Ce qui est déterminant en revanche, c'est de voir comment dans ce contexte précis *art press* joue de son réseau (les courriers reçus par les uns ou les autres sont souvent retransmis à la rédaction, et c'est en grande partie la correspondance de Catherine Millet avec Dominique Bozo qui a permis l'annulation de la commande) ; affirme son pouvoir (c'est à partir d'un article d'*art press* en 1987 que la campagne a démarré), et ainsi cherche à asseoir une position décisive, voire incontournable dans le milieu artistique.

L'affaire Finlay aura constitué une parenthèse : lors d'une récente exposition des imprimés (éditions, prospectus et *one-word-poem*) de Ian Hamilton Finlay à la Galerie Florence Loewy[1092], *art press* ne s'était nullement manifesté pour contester l'exposition, ni pour remettre en question la légitimité de l'artiste à exposer. Les événements qui se produisent entre 1987 et le début des années 1990 constituent un cas particulier, qui bien que localisé dans le temps aura mobilisé des acteurs nombreux et aura permis à *art press* de gagner en notoriété, puisqu'on parlera largement de la revue dans la presse étrangère, même pour en dire du mal. Si l'affaire Finlay constitue un cas particulier quant au schéma usuel de la dénonciation de la censure à laquelle se voue la revue, elle témoigne néanmoins de positions constantes de la part de la rédaction dans son désir d'articuler réflexions esthétiques et engagements politiques. En plaçant le rejet de l'antisémitisme au-dessus de la censure faite aux artistes, *art press* place des valeurs humanistes au-dessus de valeurs esthétiques. Le fait qu'*art press* fasse dans les années suivantes plusieurs fois référence à cette affaire[1093] sans se dédire montre bien que la rédaction assume ses prises de position et fait de l'affaire Finlay, comme de tout autre cas complexe de liberté de création, un levier pour permettre de se grandir dans les arènes publiques et pour inviter son lecteur à participer aux débats ainsi suscités.

[1092] « Ian Hamilton Finlay, A man of letters », Galerie Florence Loewy, 2 juin - 28 juillet 2018.
[1093] L'affaire Finlay est évoquée par Catherine Millet dans l'éditorial du n°160 (« Finlay, furieux que l'État français lui ait retiré une commande pour le bicentenaire de la Révolution ne s'en prendra pas à lui mais à la presse, et tout spécialement à *art press* ».), puis par Richard Leydier à l'occasion du 30e anniversaire de la revue (« Missives et missiles », supplément n°284, *op. cit.*

Conclusion des chapitres 7 et 8

Nous avons évoqué plusieurs cas de censure traités par *art press*, en particulier les cas de Ian Hamilton Finlay et de l'exposition « Présumés innocents », qui constituent les deux faces d'une même médaille. Le traitement de ces « affaires » par la revue témoigne d'une intention commune : construire l'art contemporain comme un objet de débat. À l'exception de l'affaire Finlay, la grammaire de la dénonciation montre alors que la défense de la liberté de création est surtout un levier pour faire de l'art un problème public. Dans cette trajectoire, il nous faut enfin évoquer la dernière étape analysée par E. Neveu et D. Céfaï, la « mise en politique publique ». Une fois que les processus de cadrage et de dénonciation ont été mis en place, reste à savoir si le problème alors construit peut connaître une résolution. L'espoir est alors de « peser sur la mise en débat des problèmes publics et par ricochet sur les choix de politiques publiques [1094]». Se pose en effet la question : que peut espérer *art press* de ses dénonciations ? Quels résultats peuvent être escomptés, et obtenus ? À quoi ressemble politique publique pour l'art contemporain ? Nous n'avons que peu d'éléments tangibles pour vérifier des conséquences directes des dénonciations d'*art press*. Toutefois, l'enjeu est celui de la jurisprudence : en dénonçant les différentes attaques faites à l'art contemporain, l'enjeu est de sensibiliser le public comme les institutions culturelles, dans l'espoir de mise en place de mesures protectrices des œuvres et des artistes. De plus, nous l'avons vu, le principal enjeu de la dénonciation pour celui qui la formule est d'être suivi, accompagné, pour donner corps à sa démarche et lui permettre d'aboutir.

Dans l'écriture de l'éditorial, c'est bien aux lecteurs que l'éditorialiste s'adresse, en espérant atteindre, par ricochet, les autorités. N. Jufer & T. Herman insistent sur ce point : « C'est donc le poids de l'autorité que confère la masse des lecteurs du journal qui permet à l'éditorialiste de suggérer (conseiller ordonner) aux dirigeants d'agir [1095] ». En effet, l'interpellation directe du lectorat permet d'appuyer la dénonciation. Ces adresses peuvent prendre différentes formes. Il peut d'abord s'agir d'une prise en compte du lectorat, dans une anticipation de ses positions : « *art press* ne s'adresse pas à des consommateurs mais à des amateurs [1096] » ; « Nous sommes convaincus que les lecteurs, à leur tour, apprendront beaucoup [1097]» ; « Cet éditorial est particulièrement destiné aux lecteurs d'*art press* qui ne font pas partie du noyau qu'on appelle 'le monde de l'art' [1098]».

La prise en compte du lectorat dans les éditoriaux est également formulée dans des interpellations perlocutoires, qui visent à créer une complicité entre le lecteur et le rédacteur et à faire de l'éditorial un genre journalistique dont la situation de communication emprunte au

[1094] Erik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, *op. cit.*, p. 56.
[1095] Thierry Herman et Nicole Jufer, « L'éditorial, 'vitrine idéologique' du journal ? », *op. cit.*, p. 15/17.
[1096] Catherine Millet, sans titre, éditorial n°100 (février 1986).
[1097] Jacques Henric et Catherine Millet, « Images et religions du livre », éditorial n°306 (novembre 2004).
[1098] Catherine Millet, « Quand on ne sait pas ce qu'on perd », éditorial 314 (été 2005).

codes de la conversation : « Écoutez nos politiques, nos journalistes[1099] » ; « Vous verrez bien[1100] » ; « On compte sur vous [1101]» ; « Je vous promets de vous amuser [1102]» ; « Si vous, un lecteur déjà ancien d'*art press*, ou si vous en êtes un tout frais […], alors lisez toute affaires cessantes, le passionnant livre de Thierry Savatier [1103]». À cela s'ajoute l'instauration d'un dialogue entre la rédaction et le lectorat (« Que ceux, Français ou non, qui auraient d'autres explications à proposer, nous écrivent. [1104]», et la formulation de conseils prodigués pour lutter contre la censure : « Nous suggérons aux lecteurs d'*art press* [1105]» ; « Nous avons pensé qu'il appartenait aux lecteurs d'*art press* de juger par eux-mêmes [1106]» ; « Dans un monde culturel de plus en plus envahi par la bien-pensance et le conformisme, il n'est sans doute pas de meilleure façon de résister que d'adopter délibérément une position d'excès ('vers le haut' ou 'vers le bas' [1107]» ; « Que faire ? Protester, bien sûr [1108]».

Les lecteurs sont ainsi souvent intégrés aux dénonciations portées par *art press*. Cette intégration se fait littéralement, dans les éditoriaux. Mais elle se fait également dans une autre rubrique du journal : les courriers. C'est pourquoi il nous faut à présent étudier les courriers du lectorat en les envisageant en dialogue avec les éditoriaux, afin de voir comment le lectorat peut non seulement aider *art press* dans le déploiement de sa dénonciation, mais y contribuer directement, voire en être le premier instigateur.

[1099] Jacques Henric, « La mise à mort du verbe », éditorial n°168 (avril 1992).
[1100] Jacques Henric, « Pétition nationale contre la censure dans l'art », éditorial n°270 (été 2001).
[1101] *Art press*, « Ils remettent ça ! », éditorial n°113 (avril 1987).
[1102] Jacques Henric, « Une drôle d'odeur », éditorial n°385 (janvier 2012).
[1103] Jacques Henric, « Tout sur l'histoire de *L'Origine du* monde », éditorial n°324 (juin 2006).
[1104] Catherine Millet, « Un français à Venise », éditorial 313 (juin 2005).
[1105] Non signé, « Le retour de vieilles lunes très réactionnaires », éditorial n°77 (janvier 1984).
[1106] Art press, « De la mort de l'art à la mode du kitsch », éditorial n°103 (mai 1986).
[1107] Art press, « Obscénités / portraits », éditorial n°59 (mai 1982).
[1108] Art press, « Ils remettent ça ! », éditorial n°113 (avril 1987).

Chapitre 9 — Le courrier des lecteurs : affects, valeurs et arguments mobilisés dans les débats profanes et professionnels autour de l'art contemporain

A. Le courrier des lecteurs dans une revue d'art, un corpus de petite envergure mais riche en enseignements

Afin de poursuivre notre étude de la place d'*art press* dans le débat sur l'art contemporain et son rôle dans les arènes publiques, nous souhaitons analyser un deuxième corpus, qui vient dialoguer avec celui des éditoriaux : le courrier des lecteurs. Les lettres de lecteurs ajoutent en effet un troisième acteur à la rédaction et aux protagonistes du monde de l'art : le public. Ce « public », le lectorat de la revue, doit ici être saisi en un sens restreint (les auteurs de courriers), et en un sens plus large : l'ensemble du public de l'art contemporain qui, à travers ces courriers, trouve le moyen de montrer son intelligence, de formuler ses opinions, d'engager des valeurs, de dialoguer avec la revue. Le lectorat de la revue doit alors être compris comme *public* dans la définition qu'en donne Joëlle Zask à partir de la pensée de John Dewey :

> « Un public est l'ensemble des gens ayant un plein accès aux données concernant les affaires qui les concernent, formant des jugements communs quant à la conduite à tenir sur la base de ces données et jouissant de la possibilité de manifester ouvertement ses jugements. On doit lui reconnaître une autorité en la matière, un droit d'exercer son jugement et une grande liberté dans le choix des moyens nécessaires à le faire entendre : opinion publique, presse, Internet, associations, débats publics et ainsi de suite. L'autorité du public suppose donc une liberté d'enquête, une pleine information, une éducation appropriée pour acquérir la compétence d'évaluer les corpus documentaires, voire de les constituer, et des droits politiques garantis[1109] ».

Le public est ici pensé comme une « communauté d'enquêteurs [1110]», une union d'individus qui sont respectivement libres d'exprimer leur propre opinion et réunis par une manière commune de percevoir un média et de réagir face à lui. De même qu'il convient de penser l'espace public par la métaphore éclatée en mosaïque, le public doit également être pensé « non sous l'angle d'un consensus ou d'une unanimité, mais sous celui de la pluralité[1111] ».

[1109] Joëlle Zask, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle, pp. 169-189 in *Tracés,* 15/2008. En ligne : https://doi.org/10.4000/traces.753. Dernière consultation le 10 juin 2020.
[1110] *Ibid.*
[1111] *Ibid.*

Dans cette perspective ouverte par J. Dewey, la « raison d'être [1112]» d'un public implique de mettre au jour les conditions nécessaires à sa propre existence : « Soit un public se constitue à travers l'acquisition par ses membres des compétences requises pour localiser, en toute indépendance, leurs intérêts partageables, soit il n'y a pas de public[1113] ». En ce sens, on peut comprendre que les lecteurs, en écrivant à la revue, se constituent en tant que *public*, en tant que lecteurs de la revue qui cherchent en même temps, en entrant en interaction avec l'objet de leur attention, à produire du débat et donc à participer à une activité dans la sphère sociale.

Notre ambition dans ce chapitre est de mobiliser le courrier des lecteurs afin de voir quelles opinions y sont énoncées, quelles valeurs et émotions y sont mobilisées, quelles stratégies discursives y sont mises en place pour faire de l'art contemporain un objet de débat public. Nous entendons montrer de quelles manières le courrier des lecteurs prolonge la mise en visibilité des problèmes publics par *art press* dans ses pages. Le courrier des lecteurs nous intéresse ici en tant qu'il révèle les problèmes publics suscités par l'art contemporain et en tant qu'il est mobilisé par *art press* dans sa pratique rédactionnelle comme un outil de débat.

1. Courriers reçus, courriers envoyés, courriers publiés : un corpus aux strates multiples.

a. Courriers reçus, courriers publiés

Pour la construction du corpus de ce chapitre, nous nous sommes appuyée sur deux sources. Nous avons tout d'abord étudié l'ensemble des rubriques de courriers des lecteurs parus dans les pages du magazine. Il s'agit des rubriques « Courriers » (publiées du n°9[première série] à 48), puis « Forum », éditée du n°49 (1981) au n°268 (2001). Le titre de la rubrique « Forum » est choisi avec soin, explicitant l'ambition de faire de la revue une place publique, au sein de laquelle des opinions variées peuvent se confronter et coexister. *Art press* n'est d'ailleurs pas le seul périodique à avoir usé de cette métaphore : *Le Soir* titrait sa rubrique courrier « Le forum de l'opinion [1114] ».

[1112] *Ibid.*
[1113] *Ibid.*
[1114] Nous devons cette observation à Frédéric Antoine et Marie Widart dans leur article « Regard sur l'évolution historique du courrier des lecteurs dans la presse », in *Recherches en communication*, n°21, 2004. Ils précisent que cette rubrique a été titrée ainsi entre 1972 et 1982.

La rubrique « Forum », lors de sa première publication en 1981, est ainsi présentée :

> « *Art press* innove encore. Après les 'Fiches-artistes' (depuis maintenant 9 numéros), voici les pages 'Forum' : un lieu de rencontre et de débat, entre vous et nous, un espace vivant que vont animer au fil des mois vos réflexions sur l'actualité, sur ce que nous écrivons à *art press* ou sur votre propre travail. Vous avez été nombreux à souhaiter ces pages 'Forum', soyez nombreux à nous écrire. Une seule recommandation : dactylographiez vos textes en double interligne et soyez brefs, très brefs, parce que nous manquons toujours de place[1115] ».

Dans notre analyse de cette rubrique, nous avons pris en compte les différents courriers publiés dans chaque numéro (chaque rubrique pouvait publier un à six courriers), en portant attention tant au contenu des lettres, à leur longueur, leur teneur, qu'à leur éditorialisation par la revue, ainsi qu'aux réponses apportées et publiées. La première rubrique « Forum » publiée dans le n°49 contenait déjà six courriers de natures différentes : une réaction de Bernard Noël à l'éditorial du n°45 ; une réflexion de Catherine Francblin sur le cinéma de Rainer Fassbinder ; le mot d'un étudiant souhaitant voir apparaître dans les pages d'*art press* davantage de réflexions sur l'architecture ; une réaction d'un lecteur au dossier « Art et nationalisme » précédemment publié ; et la publication d'un droit de réponse initialement envoyé par Illios Yannanakis à la rédaction du *Point*.

b. Difficultés rencontrées

Notre analyse des courriers a été complexifiée par le choix que nous avons fait d'analyser plus de courriers qu'il n'en a été publié dans le périodique. En effet, nous avons constaté lors de nos séjours à l'IMEC en 2017, 2018 et 2019 la part importante que constituent les boîtes « Courriers de la rédaction » dans le fonds de la revue : dans le premier inventaire, 23 boîtes (sur un total de 65) contenaient essentiellement du courrier[1116].

Nous avons relevé lors de la première consultation que le courrier n'était pas conservé depuis les premières années de publication d'*art press*. Seuls les courriers des années 1995 à 2006 sont conservés à l'IMEC. Sont donc absentes les plus récentes années, ainsi que les années 1972-1995, ce qui représente près de la moitié de l'existence de la revue. À ce sujet, Yves Chèvrefils-Desbiolles, responsable du fonds, nous expliquait être lui-même allé récupérer les archives dans les locaux d'*art press*, et précisait que tous les courriers datant d'avant 1990 avaient été soit détruits, soit abandonnés car trop endommagés (suite à une inondation notamment, les archives ayant été pour une part stockées dans les toilettes[1117]) pour pouvoir être conservés.

[1115] Inauguration de la rubrique « Forum », n°49, juin 1981.
[1116] Il s'agit des boîtes ARP 5, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, et 37.
[1117] Notons qu'après plusieurs déménagements, c'est encore le cas aujourd'hui, comme nous avons pu le constater lors de nos visites rue François Villon.

Cependant, nous avons également pu consulter les documents conservés dans les locaux de la rédaction, aujourd'hui située rue François Villon à Paris. Nous avons passé près de deux mois (entre mai et juillet 2019) à dépouiller tous les documents mis à notre disposition, classés dans des boîtes empilées en divers endroit des bureaux de la rédaction, jusque dans les toilettes (nous proposons une prise de vue de la conservation de ces archives volume 2, annexe 62).

Les courriers consultés dans ces locaux concernaient les années 1998 à 2019. Nous devons ici remercier chaleureusement Catherine Millet pour nous avoir autorisée cet accès inédit et inestimable, Étienne Hatt, Aurélie Cavanna et Laurent Perez pour nous avoir accueillie (et supportée !), dans un lieu de travail déjà étroit, et Anna Carraud pour nous avoir aiguillée dans la consultation de ces documents nombreux. Pour les courriers conservés à l'IMEC comme pour ceux consultés rue François Villon, des difficultés de même nature sont apparues.

Tout d'abord, le problème fut celui du temps passé au dépouillement et à la transcription des courriers. Il nous a fallu transcrire plusieurs centaines de courriers, parfois longs (certaines lettres pouvaient faire jusqu'à dix pages), et souvent dans une écriture pénible à déchiffrer. Cette étape laborieuse comprenait également une contrainte de temps : nous étions, à l'IMEC comme dans les locaux de la rue François Villon, consciente de l'urgence à finir cette opération aussi rapidement que possible, afin de terminer dans les temps imposés par le séjour dans le premier cas, et afin de ne pas abuser de l'hospitalité de nos hôtes et de finir avant la fermeture estivale des locaux dans le second cas.

Autre problème, le rangement erratique des courriers. Si des classements par années étaient proposés dans un cas comme dans l'autre, le contenu des boîtes n'y correspondait pas toujours. En outre à l'IMEC, une difficulté supplémentaire se posa : entre deux de nos séjours, le fonds avait été entièrement reconditionné et recoté, si bien que nous avons consulté deux fois certaines boîtes, sans la certitude d'avoir eu accès à tout leur contenu. Dans la citation des documents, nous tenterons d'indiquer si la cote correspond au premier ou au deuxième inventaire, mais nous regrettons que les références aux courriers consultés dans le cadre du premier inventaire ne puissent permettre à notre lecteur de s'y reporter. Quant aux courriers consultés dans les locaux d'*art press*, nous indiquerons la référence « FV » (les locaux étant situés rue François Villon), ainsi que l'année du courrier. Notre corpus est donc lacunaire, d'autant plus qu'il nous est impossible de savoir si tous les courriers ont été conservés, ni selon quels critères. En outre, notons que, dans les courriers conservés rue François Villon comme à l'IMEC, n'a été mise de côté que la correspondance adressée à Catherine Millet, ou à « la rédaction » ; les messages envoyés directement à tout autre contributeur, y compris aux rédacteurs en chef successifs, n'ont à notre connaissance pas été conservés (ou ne sont volaitement pas rendus consultables).

Enfin, nous avons été confrontée à la nécessaire sélection des courriers. Énormément de courriers relevaient de la correspondance professionnelle, concernant entre autres des règlements de factures, des commandes d'articles, des calendriers de publication, des propositions de sujets, des organisations d'événements, le suivi des numéros en cours, l'organisation des déplacements de Catherine Millet, des invitations à différents événements

(vernissages, colloques), ou encore des mots de courtoisie, émanant en particulier des galeries remerciant *art press* des articles consacrés aux artistes qu'elles présentent. Au milieu de cette correspondance professionnelle foisonnante (par ailleurs très utile pour comprendre le fonctionnement interne de la revue, détaillé dans la première partie de notre thèse), dont le dépouillement, jour après jour, avait une dimension rébarbative, surgissait parfois des « pépites », des courriers insolites, intimes ou anecdotiques, qui nous ont interpellée et se sont imposés à nous comme corpus tout aussi légitime que les lettres publiées. Mais les courriers restaient bien trop nombreux pour qu'il soit possible de tous les retranscrire. Nous avons été aussi rigoureuse que possible dans notre sélection excluant la correspondance professionnelle, mais une part d'arbitraire et de subjectivité a nécessairement investi notre démarche.

Les courriers non-publiés par la revue constituent *a priori* un corpus moins légitime pour notre étude. En effet, une rédaction est responsable de ce qu'elle publie, non de ce qu'elle reçoit. En témoignent les très nombreux courriers « anormaux » au sens de Luc Boltanski, que la revue reçoit et conserve mais ne publie pas. Cette anormalité pour L. Boltanski se fonde sur un jugement de la part du journaliste qui juge et considère des courriers, jugement fondé pour une grande partie sur des signes graphiques et typographique (encres de différentes couleurs, plusieurs signatures sur une même page), sur une incohérence syntaxique et un discours souvent hors de propos. Reste que, même après que la revue a fait disparaître la rubrique « Courriers » de ses pages, elle continue de recevoir de nombreuses lettres de lecteurs, et il nous semblait nécessaire de les prendre en compte pour avoir une vision sur l'ensemble des années de publication.

Confrontée à cette difficulté d'un corpus « polycéphale », à plusieurs têtes, nous avons uniquement conservé parmi les courriers non-publiés ceux faisant l'objet d'une réponse spécifique (et non pas une réponse formatée) de la rédaction. Dans les deux cas, il s'agit de comprendre ce que le courrier peut *faire* au débat sur l'art par l'intermédiaire d'*art press*, et en retour, ce que la rédaction *fait de* ces courriers.

c. L'importance de l'éditorialisation

Le courrier des lecteurs que nous abordons ici est donc de double nature : une part a été classée sans suite, l'autre publiée. Il faut alors insister sur l'importance du geste d'éditorialisation opéré par la revue. Comme le montre Nicolas Hubé, l'éditorialisation est décisive en ce qu'elle constitue le geste par lequel la rédaction s'approprie une matière envoyée par des personnes qu'elle ne connaît pas, mais qu'elle se représente : « La sélection est un moment où le public est défini par la rédaction, un public modèle tel qu'elle se l'imagine, tel qu'elle le présentera à son lectorat et tel qu'elle cherche à le faire réagir [1118]».

[1118] Nicolas Hubé, « Le courrier des lecteurs. Une parole journalistique profane ? », pp. 99-112 in *Mots*, n°87, juillet 2008, p. 101.

La publication des courriers implique une sélection (il faut choisir quelques courriers parmi la masse reçue), et une modification des textes. Nous avons en effet trouvé de nombreuses traces de modifications sur des courriers reçus en vue de leur impression : coupes, corrections orthographiques, passages réécrits. Le travail d'éditorialisation prouve ainsi que la rubrique « Courrier » n'est pas une fenêtre transparente sur le lectorat. C'est ce que montrent Marie Widart et Frédéric Antoine : « Les quotidiens et hebdomadaires effectuent un inévitable tri au sein des courriers reçus et n'en publient qu'une partie, choisie par leurs soins et selon des critères qui leurs sont propres[1119] ».

Dans sa notice consacrée au courrier des lecteurs dans le *Manuel d'analyse de la presse magazine*[1120], Jamil Dakhlia insiste sur l'opération de modification du courrier par la rédaction, y voyant une prolongation des opérations de *gatekeeping*. Il observe aussi que le degré de sélectivité augmente avec le niveau de légitimité du média dans le champ journalistique. La revue ne se cache pas du contrôle opéré par la rédaction sur la rubrique. C'est ainsi que Catherine Millet explique accueillir le courrier des lecteurs :

> « Rien que l'ouverture du courrier postal adressé à *art press*, magazine à la diffusion pourtant modeste si on la compare à d'autres, occupe plus d'une heure dans la journée de travail de la personne qui en est chargée. Encore faut-il préciser qu'il ne s'agit que de l'ouverture des enveloppes, leur contenu étant examiné ensuite par au moins un, voire deux membres de la rédaction, et que cela ne concerne que le courrier qui parvient sans la mention d'un destinataire précis, qui lui est adressé personnellement. Le courrier électronique n'a que très peu réduit le courrier postal. En revanche, ce courrier électronique connaît une inflation que, je crois, n'importe quel usager d'Internet est capable d'estimer, mais qu'au sein d'une rédaction on est obligé de gérer en appliquant des règles draconiennes. Systématiquement, je ne tiens compte que des emails contenant des messages personnels ayant un contenu spécifique. Je ne donne suite ni aux dossiers de presse (qui peuvent atteindre plusieurs dizaines de pages !), ni aux invitations à des vernissages, demandes d'emploi et dossiers d'artistes. […] Aujourd'hui, je m'amuse parfois à imaginer que je réponds à toutes les sollicitations qui, *a priori*, présentent un peu d'intérêt. Si je réalisais cette idée folle, je n'aurais tout simplement plus le temps…. de faire mon travail[1121] ».

La présence de la rédaction dans la rubrique « Courriers » se repère à plusieurs indices. Tout d'abord, le fait que chaque courrier soit systématiquement titré. Ces titres sont le plus souvent littéraux (« Réponse à… », « Lettre de.. », « Pensées sur… », mais sont parfois plus travaillés, sous forme humoristique (« Assisté or not Assisté[1122] »), par mots-clés (« contradiction » n°122, « Félins » n°111, « Contamination » n°153), ou résumant le contenu de la lettre, comme s'il s'agissait d'un article (« Peindre le trou » n°66, « Espaces affranchis » n°143 ; « la création comme stratégie » n°146). En outre, la rédaction fait autorité par la présence même de la rubrique, qui n'est pas systématique dans chaque numéro.

[1119] Frédéric Antoine et Marie Widart, « Regard sur l'évolution historique du courrier des lecteurs dans la presse », pp. 43-60 in *Recherches en communication*, n°21, 2004, en ligne, p. 18-19.
[1120] Jamil Dakhlia, « Analyser les publics de la presse magazine : audiences, réception, usages », pp. 67-84 in Claire Blandin (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, coll. « I-Com », 2018.
[1121] Catherine Millet, « Nous vivrons donc comme des sauvages », éditorial n°305 (octobre 2004).
[1122] Rubrique « Forum », n°79 (mars 1984).

Catherine Millet s'en justifie dans une réponse à un lecteur s'étonnant de ne pas avoir vu son droit de réponse publié : « 1000 excuses ! Les pages d'actualité et de courrier sont toujours les plus aléatoires : les premières à 'sauter' quand nous manquons de place au dernier moment [1123]». De la même manière, on trouve à plusieurs reprises en introduction de la rubrique quelques lignes justifiant le décalage entre le moment d'envoi des courriers et leur publication.

2. Quelles méthodes pour analyser les courriers de lecteurs ?

a. Études de réception

La rubrique du courrier, si elle reste un champ encore peu exploré de l'étude de la presse, a tout de même fait l'objet de plusieurs enquêtes. La principale mobilisation du courrier de lecteurs se fait dans le cadre d'une étude de réception. C'est notamment le cas de l'étude de Jean-Marc Leveratto sur le courrier des lecteurs des magazines de cinéma[1124], ou celle de Sonia Branca-Rosoff et Cécile Marinelli sur les quotidiens marseillais[1125]. Le fait même que dans *art press* ces courriers soient nombreux et de teneur variable,indique que ses lecteurs ont à cœur de s'adresser à la rédaction pour lui faire part de leurs impressions ; même un périodique qui affirme son exigence intellectuelle peut donc avoir ses *fans* et leur réserver un lieu d'expression dans ses pages. Plusieurs courriers permettent ainsi de comprendre qui sont les lecteurs de la revue, et plus encore comment ceux-ci la perçoivent. En effet, les courriers sont fréquemment le lieu d'expression de compliments ou de reproches adressés à la revue. La plupart des compliments concernent le sérieux, la rigueur, la richesse du discours :

> «Votre revue est un lieu d'échanges entre les différents domaines de la pensée actuelle [1126]».
>
> « J'admire avec quelle minutie vous étudiez l'art contemporain, ça me laisse baba carrément [1127]».
>
> « À lire et à relire *art press*, je sens dans votre journal un désir de rester lucide qui me séduit [1128]».
>
> « *Art press* est la seule revue française traitant de l'actualité des arts plastiques[1129] ».

[1123] Fonds IMEC – ARP 28 (premier inventaire).
[1124] Jean-Marc Leveratto, « Le cinéma et les usages de l'alphabétisation. Le courrier des lecteurs comme moyen d'observation de la culture cinématographique ordinnaire », Recherche menée dans le cadre d'une ANR, accessible en ligne : https://www.researchgate.net/publication/324593997_Sociologie_du_courrier_des_lecteurs_des_magazines_de_cinema
[1125] Sonia Branca-Rosoff & Cécile Marinelli, « Faire entendre sa voix. Le courrier des lecteurs dans trois quotidiens marseillais », pp. 25-39 in *Mots*, n°40, 1994.
[1126] Rubrique « Forum », n°49 (juin 1981).
[1127] FV, 2007.
[1128] Rubrique « Forum », n°52 (octobre 1981).

> « Merci d'avoir les yeux grands ouverts [1130]».

> « Merci, chère Madame [Catherine Millet] d'avoir mis un terme à ma confusion et à ma vocation certaine, n'eussent été vos ligne, aux flammes de ce fascisme rampant [1131]».

De même, les reproches sont orientés autour de mêmes griefs. Les retours des lecteurs concernent d'abord la couleur (« Il manque peut-être simplement un peu de couleur dans votre magazine même si les contrastes entre les teintes y sont déjà bien marqués [1132]»), et la maquette graphique : (« Le magazine est très médiocre et au minimum syndical pour sa qualité graphique [1133] » ; « Première impression à chaud pour la couverture : qu'elle est vraiment trop laide ! Ok pour le retour de l'ancien logo, mais la mise en page… aïe aïe aïe ! [1134]»). Les lecteurs écrivent également pour réagir ponctuellement, et signaler des fautes d'orthographe : « En latin on ne dit pas '*jus communis'* mais '*jus commune'*. Jus n'est pas masculin, mais neutre[1135] » ; « Bravo ! Encore la faute à l'ordinateur, sans doute. Et vous voudriez que je m'abonnasse *?* [1136]». De manière plus profonde, un grand nombre de lecteurs écrivent à la rédaction pour réagir à la complexité des articles, voire à leur caractère abscond :

> « Il est vrai que l'écriture de certains articles est un peu académique et très réservée aux initiés et c'est pour cela qu'il est temps de le simplifier [1137] ».

> « La gangue philosophico-littéraire des magazines nous agace ! Davantage de photographies et moins de texte [1138]».

> « Trop d'articles masquent mal leur vide de pensée par un vocabulaire compliqué qui décourage vos lecteurs de base [1139]».

De manière plus fréquente encore, les lecteurs s'adressent à *art press* pour exprimer un reproche qui dépasse la revue et concerne le marché de l'art de façon plus systémique. Ces reproches concernent un excès d'élitisme, de parisianisme, et de cooptation de la revue par le marché de l'art.

[1129] FV, 2006.
[1130] FV, 2008.
[1131] Courrier daté du 2 mai 1997 conservé à l'IMEC, fonds Catherine Millet (« CMI 3 »).
[1132] Rubrique « Forum » n°61 (été 1982).
[1133] ARP 31, 2003. (1er inventaire).
[1134] FV, 2011.
[1135] FV 2016.
[1136] ARP 31, 2003. (1er inventaire).
[1137] FV 2004.
[1138] ARP 19, 1999. (2e inventaire).
[1139] ARP 25, 2001. (1er inventaire).

Parmi les nombreux exemples de ces reproches, on peut citer les témoignages suivants :

> « Dans la presse française consacrée à l'art contemporain, il y a deux bords, ce que j'appellerais l'universitaro-institutionnel, avec *art press*, et l'actualisme avec des magazines comme *Beaux-Arts*, mais aussi *Technikart*. Dans un cas comme dans l'autre, les journalistes sont soumis à l'actualité des expositions, soumis aux musées et aux galeries, donc au marché[1140] ».

> « Il serait dommage que la qualité de votre journal pâtisse d'une politique monétaire dans ce milieu déjà trop faux qu'est l'art moderne [1141]».

> « Les galeries de province se font plus connaître avec des expositions médiocres d'artistes connus, qu'avec d'excellentes premières expositions d'artistes inconnus. La responsabilité en revient largement aux journalistes d'art qui ne se déplacent ou n'écrivent que s'ils connaissent l'artiste [1142]».

> « Car des jeunes comme des vieux, le monde de l'Art est toujours la même chose, donc passer par une forme de création qui tiendrait plus d'une recherche scientifique plutôt que d'une conférence des Beaux-Arts, ne serait-on pas dans une forme de variété ? [1143]».

> « Vous autres intellectuels parisiens vous acharnez à nous donner des leçons depuis cette élection catastrophique, je me demande au nom de quoi, car vous vivez tranquillement ailleurs [1144]».

Les lecteurs s'adressent aussi à la revue pour réagir à un article précis, à une tendance qu'ils identifient dans les pages de la revue, et qu'ils cherchent à remettre en question :

> « Les temps changent : quasiment plus d'analyses ni de critiques de démarches de plasticiens dans *art press*, mais seulement des interviews ou des 'visites chez' l'artiste (façon Paris Match ; chez Bernard Dufour : consternant). Je sens que je vais tourner la page *art press* (trente ans de ma vie, quand même). Dur. Décidément, il ne faudrait pas vieillir[1145]»

> « C'est en tant qu'abonnée à *art press* depuis un certain temps déjà que je vous fais part de ma déception à la lecture numéro 200 de votre magazine. À mon goût, la plupart des travaux d'artistes présentés ne nécessitaient pas d'articles d'une telle importance[1146] ».

Enfin, ce sont encore les virages politiques de la revue qui sont critiqués par les lecteurs :

> « Alors, parfois, et j'ai de la peine à le dire, je trouve que certains de vos éditoriaux ressemblent pas mal à ceux de *Minute* [1147]»

[1140] FV 1998.
[1141] ARP 33, 1995 (1er inventaire)
[1142] Rubrique « Forum », n°157 (avril 1991).
[1143] FV, 2007.
[1144] Rubrique « Forum », n°207 (novembre 1995).
[1145] FV, 2006.
[1146] ARP 33, 1995 (1er inventaire).
[1147] Rubrique « Forum », n°71 (juin 1983).

> « L'édito du numéro de juin sur la réforme du collège est désespérante car nul en densité intellectuelle et emprunts incongrus qui pourraient faire rebondir débat et réflexion, non un édito quelconque qui confond malhonnêtement réforme des collèges et travail de la commission indépendante des programmes[1148]».

Il est encore important de constater qu'en formulant ces reproches, les lecteurs expriment par la même occasion leur attachement à la revue. Souvent, c'est une déception, voire une trahison qu'ils expriment :

> « Cher *art press*. Je te lis depuis déjà 10 ans, et ne m'en lasse toujours pas. En revanche, j'ai remarqué quelques négligences depuis cet été [1149]».

> « Il est dommage qu'une revue comme *art press* semble avoir tendance à ignorer ou à négliger ce qui s'en fait l'écho [1150]»

Ces quelques éléments, s'ils éclairent une perception ponctuelle de la revue, ne sauraient être suffisants pour constituer les jalons d'une véritable étude de réception. Comme le montre Jamil Dakhlia, cette démarche n'est en effet pas sans difficulté. Pour mener à bien une telle étude, il faut pouvoir distinguer les lettres publiées des lettres non publiées, les lecteurs qui lisent le journal de ceux qui envoient ces courriers (les auteurs de courriers étant souvent des retraités, ceux-ci ayant « du temps devant eux[1151]»), ainsi que les critères utilisés par la rédaction pour sélectionner les courriers à publier :

> « Ce n'est pas tant à la réception « réelle » du journal que l'on accède via le courrier des lecteurs qu'à une mise en scène de ses interactions avec son public. Ce qui est exposé est dès lors la capacité de l'énonciation du magazine à intégrer son propre retour de façon maîtrisée, sinon harmonieuse[1152] ».

Toutefois, comme le montre Marianne Doury,

> « […] Le courrier des lecteurs peut retenir l'intérêt de la recherche en argumentation, sociologie et/ou science politique, du fait des ressources discursives déployées par celles et ceux qui écrivent pour convaincre les autres lecteurs[1153] ».

Plus qu'un levier pour une étude de réception, le courrier constitue davantage un outil parmi d'autres pour étudier la construction par un objet médiatique spécifique d'imaginaires, de représentations sociales.

[1148] FV, 2006.
[1149] FV, 2012.
[1150] ARP, 31, 2001. (1er inventaire).
[1151] Jamil Dakhlia, « Analyser les publics de la presse magazine : audiences, réception, usages », *op. cit.*, p. 79.
[1152] *Ibid.*
[1153] Marianne Doury, « Un cimetière et des avions : argumentation et valeurs dans les courriers des lecteurs d'un journal local », in *Argumentation et analyse de discours*, 2010, vol. 5.

b. Intimité des lecteurs

Observant la part d'intimité et d'affects exprimés dans les courriers de lecteurs, Frédéric Antoine et Marie Widart parlent de dimension cathartique. Dans *art press*, cette dimension cathartique est souvent présente, les lecteurs faisant part à la rédaction de leur situation personnelle, dont le récit peut témoigner d'une grande détresse. La lettre prend alors une dimension de confidence, où le scripteur dévoile son intimité et les détails les plus personnels de sa vie. On peut mentionner trois exemples : une mère écrivant au sujet de son fils qui s'est récemment suicidé ; un prisonnier écrivant depuis sa cellule ; et un homme voulant prendre la défense de son frère, qu'on aurait violenté injustement :

> « Je viens par la présente vous faire une requête. Laurent mon fils est né le 21 novembre 1973 et s'est suicidé. […] Ma fille et moi-même n'arrivons pas à nous remettre de ce drame affreux. Il disait toujours qu'il était nul, ne savait rien faire, enfin il se dévalorisait alors que si vous visionnez les CD-Roms je pense que vous verrez qu'il avait tort. […] C'est pourquoi, je vous demande si vous acceptez de lui rendre un petit hommage dans *art press*, revue qu'il lisait régulièrement. Ça me ferait du bien et nous apaiserait avec sa petite sœur, de tenir notre promesse et de savoir qu'il n'est pas parti pour rien, qu'on ne l'oublie pas[1154]».

> « Incarcéré à la maison d'arrêt de Fresnes, j'ai eu l'immense plaisir de découvrir votre magazine. Plus qu'une 'évasion', ART PRESS est une source d'inspiration pour retrouver un sens positif à ma vie. En me plongeant dans un de vos numéros, j'oublie le temps perdu, je sors de la prison et je deviens libre ! Libre de rêver, d'espérer et surtout, d'apprendre, de découvrir et de choisir. Je vous serais infiniment reconnaissant si vous pouviez m'abonner à ART PRESS et m'aider à 'm'évader' et surtout à construire une réinsertion réussie[1155] ».

> « Mon frère a dessiné et peint dès qu'il a pu, ses dessins d'école primaire étaient déjà très prometteurs. […] Il avait du talent d'après le peu de personnes compétentes qui ont vu ses travaux. La majorité de la population ici n'est que pauvres gens (d'esprit). […] Nous ne cherchons pas à faire fortune de nos arts, mais à les montrer. Et là, les portes se ferment : il faut être artiste reconnu, le 'planning' des expositions est complet ; et ci et ça. On nous refuse de montrer nos arts. […] J'espère que ce que j'ai vécu n'est qu'un cas isolé et que les enseignants des écoles d'art ne sont pas tous des crapules aux instituts criminels. Je ne souhaite à personne de vivre de tels faits dignes d'un mauvais polar incroyable mais malheureusement vrai [1156] ».

[1154] ARP 34, 2003 (2e inventaire).
[1155] FV, 2007.
[1156] FV 2006.

c. De l'anormalité à la dénonciation

Cette part d'intimité dans les courriers peut s'exacerber encore davantage, au point de correspondre à ce que Luc Boltanski interprète comme une « anormalité » :

> « Les journalistes interrogés déclarent reconnaître la folie à certains signes, souvent formels, comme l'écriture, la disposition du texte dans la page (serré, aéré, etc.), la façon de signer, la présence de plusieurs signatures de la même personne, de tampons, de nombreux soulignements, ou encore la mention par l'auteur de titres peu crédibles : « président de l'association des joueurs de boules de… » ; et plus généralement au contraste entre des marques d'importances et les signes qui trahissent la solitude ou la misère[1157] ».

Dans son étude des courriers envoyés au *Monde*, il observe en effet qu'un grand nombre de courriers possède des signes d'anormalité, qui peuvent être graphiques, mais également correspondre à un décalage entre le propos de la lettre (évoquer un fait intime, comme une querelle de voisinage), et son contexte (l'adresse à la rédaction du *Monde*). Même si de telles lettres sont ponctuelles, et restent anecdotiques eu égard à l'ensemble du corpus, elles sont néanmoins bien présentes dans les courriers envoyés à *art press*. On peut en citer quelques extraits :

> « Moi, je ne me situe jamais dans la finitude. J'ai toujours un manque qui l'écarte face à mes ambitions. Je suis toujours cette fille d'à côté qui bricole pour écouler son temps perdu. Je pense à l'idée pesante d'être une étoile de mer étouffée par sa propre survie… le sel, c'est mauvais pour la peau ! […] Je pense aux petites souris anorexiques qui se font violer par un chat proclamé fromager [1158] ».

> « Moi j'ai malheureusement l'expérience de 35 ans et personnelle que ce que disent les beaux-parleurs 'la sacro-sainte famille liberté égalité fraternité', les lois vous protègent etc. etc… C'EST DU BLABLA !!! Le nouveau bouc-émissaire ou PLUTÔT LA PEUR, LA VIEILLE PEUR c'est le nazisme lorsque j'ai dit je suis contre les expériences sur les animaux, c'est cruel et inutile[1159] ».

> « Je préfère préciser à l'avance être aimable mais toujours frigide [1160]».

Mentionnons encore cet lettre, envoyée sous forme de courrier électronique, qui comporte pour seul texte :

> « Chère Catherine Millet Je ne sais pas si ce message vous parviendra : mais bravo pour le foulard vert ! [1161]».

[1157] Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*, *op. cit.*, p. 260-261.
[1158] ARP 31, 2003 (1er inventaire).
[1159] ARP 32, 2004 (1er inventaire).
[1160] ARP 34, 2003 (2e inventaire).
[1161] FV 2019.

Notons que – comme on peut s'en douter – aucun des exemples mentionnés n'a été publié – mais plusieurs de ces lettres ont toutefois fait l'objet d'une réponse personnelle. Lors de notre consultation dans les locaux d'*art press*, Anna Carraud, assistante de rédaction, nous avait fait part d'une anecdote révélatrice : dans le classement du courrier, elle avait pris pour habitude de classer les lettres les plus inhabituelles dans un dossier qu'elle avait libellé « les gentils fous [1162]».

À titre d'illustration, nous proposons la reproduction de quelques uns de ces courriers les plus insolites et révélateurs de cette hétérogénéité, conservés par la rédaction (voir volume 2, annexe 63). Outre cette récente méthode de classification, beaucoup de ces lettres trouvaient leur place dans les dossiers « classés sans réponse » ou « à classer ». Nous avons trouvé sur des courriers ou des mails imprimés de nombreuses annotations de la part de la rédaction qui témoignent des vives réactions que peuvent susciter certaines de ces lettres : « À classer s'il vous plaît ![1163] » ; « On classe, ça peut servir[1164] », « Classer ce bijou de distinction et d'intelligence[1165] », ou « Classer sans réponse, sinon on en a pour des mois[1166] ». Or, F. Antoine et M. Widart le soulignent, cette dimension cathartique ne se suffit pas à elle-même ; ce qui compte aussi et surtout, c'est le courrier comme amplificateur de problème :

> « Les lecteurs, au-delà des simples vertus cathartiques reconnues aux rubriques de courrier, semblent aussi investir ces rubriques, et à travers elles leur journal, d'un rôle amplificateur et parfois même d'une mission particulière d'intercesseur auprès des personnes en charge de leur problème [1167]».

Analyser les courriers pour les opinions qu'ils portent et la manière dont ils contribuent à la construction de problèmes, c'est justement, nous l'avons vu, l'objectif de l'étude de Luc Boltanski pour les courriers du *Monde*. L. Boltanski ne cherche pas à savoir qui écrit au *Monde*, mais plutôt *comment et pourquoi*, orientant son étude sur les lettres comportant une dénonciation.

Dès lors, une double approche se dessine : ce que le courrier nous apprend d'*art press* et de ses lecteurs (leur âge, leur profession, ce qu'ils perçoivent de la revue), mais aussi les opinions qui y sont exprimées. C'est davantage cette seconde voie qui est décisive pour nous. Non seulement nous n'avons pas les éléments suffisants pour prétendre à une véritable analyse sociologique du lectorat à partir des courriers, mais surtout, ce n'est pas dans cette direction que nous souhaitons nous engager.

[1162] Ce dossier comprenait de nombreux courriers où l'on trouvait, pour la période 2018-2019 : un poème sur l'hirondelle ; une suggestion de publication de livre sur l'actrice Jessica Lange (la lettre possédait de nombreux signes graphiques d'anormalité : encres de différentes couleurs, soulignements, majuscules) ; une carte postale de Brée-les-bains adressée par un lecteur inconnu de la rédaction ; une affiche de large format comprenant des allusions à l'artiste Ben et au Titanic ; et un dessin à l'aquarelle.

[1163] FV, 2006.

[1164] FV, 2006.

[1165] FV, 2008.

[1166] FV, 2012.

[1167] Frédéric Antoine et Marie Widart, « Regard sur l'évolution historique du courrier des lecteurs dans la presse », *op. cit.*, p. 18/19.

Ce qui nous importe ici est d'analyser les opinions formulées sur l'art contemporain, de mettre à jour les valeurs qui sont engagées dans les disputes sur l'art, et ainsi de voir comment les courriers peuvent contribuer à une analyse de l'art contemporain et de ses acteurs comme problème public.

d. Courriers papier, courriers en ligne

Il nous faut encore mentionner que plusieurs études portant sur des corpus de courriers s'attachent à démontrer l'évolution de la forme prise par ces lettres, soulignant l'évolution du format selon qu'elles sont destinées à prendre place dans les pages imprimées d'un numéro ou à paraître en ligne. C'est le propos de Jean-Yves Colin et de Florence Mourlhon-Dallies dans leur étude « Du courrier de lecteurs aux forums de discussion sur Internet : retour sur la notion de genre[1168] », et de Marianne Doury dans son texte « Forum Internet et courriers de lecteurs : l'expression publique des opinions [1169]».

Si les perspectives ouvertes par ces études sont déterminantes, nous avons toutefois choisi de ne pas en intégrer les conclusions à notre étude, mais d'analyser uniquement les courriers publiés par la revue, ou reçus par la rédaction (par courrier postal ou électronique). La raison de ce choix est très simple. *Art press* a certes, pendant un temps, publié quelques courriers sur son site, mais cette démarche fut brève. En effet, l'existence d'*art press* sur les réseaux sociaux est, comme nous l'avons montré[1170], trop faible pour pouvoir être analysée en détail. En outre, nous avons relevé que les lecteurs d'*art press* ne se saisissaient pas, ou très peu, des réseaux sociaux pour exprimer leurs opinions sur la revue ou réagir à ses contenus. En effet, l'existence d'*art press* sur les réseaux sociaux est, comme nous l'avons montré, trop faible pour pouvoir être analysée en détail.

3. Hypothèses du chapitre

Nous avons tenté de le montrer, *art press*, en parlant d'art, parle de politique. Mais la trajectoire ne saurait être complète sans prendre en compte les manières dont ce discours peut être approprié par les lecteurs. En analysant les courriers, il s'agit de voir de quelles manières le public peut, également, conjuguer les réflexions esthétiques et éthiques.

[1168] Jean-Yves Colin & Florence Mourhlon-Dallies, « Du courrier des lecteurs aux forums de discussion sur l'internet : retour sur la notion de genre », in *Les Cahiers du Cediscor*, 8/2004, URL http://journals.openedition.org/cediscor/707. Dernière consultation le 10 juin 2020.
[1169] Marianne Doury & Michel Marcoccia, « Forum Internet et courrier des lecteurs : l'expression publique des opinions », pp. 41-50 in *Hermès,* 2007/1, n°47.
[1170] Cf. supra, chapitre 5, paragraphe « du magazine papier au site Internet ».

Dès lors, il nous faudra insister sur la distinction entre parole *profane* et parole *experte* : peut-on engager le même discours sur l'art selon que l'on est commissaire d'exposition ou amateur ? La perception de l'art contemporain et de son fonctionnement institutionnel varie-t-elle selon que l'on est déjà initié au « milieu » ? Notre ambition n'est pas de comparer une parole profane d'une experte, puisqu'il est évident que les deux sont différentes. Il s'agit plutôt de voir quels sont les affects et les valeurs mobilisés pour parler d'art contemporain, selon la position que l'on occupe. Nous tenterons de voir quelles idées sont défendues dans ces courriers et quelles *arènes* sont ainsi constituées. *Art press* est à la fois le réceptacle de disputes internes, les critiques, artistes et commissaires se répondant entre eux ; et plus encore, *art press* constitue un intermédiaire, un carrefour entre différentes opinions, différents positionnements face à la création contemporaine.

Notre hypothèse dans ce chapitre est que les courriers de lecteurs participent à la construction de l'art comme problème public, en offrant un moyen d'étudier différentes stratégies d'action dans le champ de l'art contemporain. Les courriers envisagés sur plusieurs années forment une lucarne pour mettre au jour les valeurs en jeu dans la réception de l'art, les dynamiques de relations dans le monde de l'art contemporain et les stratégies discursives de sa mise en débat.

La présence même d'une rubrique courrier n'est pas anodine. La rubrique des courriers peut trouver différentes appellations dans la presse magazine, qu'il s'agisse de titres spécialisés ou non, et dans la presse quotidienne. *Art press* semble être le seul périodique artistique francophone à avoir publié une telle rubrique de manière pérenne. La présence des courriers distingue donc *art press* dans le champ des revues d'art et incarne sa volonté d'amener l'art sur le terrain du débat public. Alors comment ce débat se structure-t-il ? En quoi les débats sur l'art contemporain formulés/engagés par les courriers, et le dialogue alors instauré avec la rédaction formulent-ils des affects ? En quoi mobilisent-t-il des valeurs telles que la reconnaissance, la visibilité, un sens de la justice ? Nous tenterons de montrer qu'un double-mouvement s'installe : c'est à la fois la discussion et le débat qui permettent à *art press* d'enrichir son point de vue sur l'art contemporain pour en faire un objet social ; et c'est l'art contemporain qui sert aux scripteurs de levier pour engager une réflexion plus générale sur des enjeux éthiques profonds.

B. L'art contemporain comme problème public : un débat auquel des individus de différents statuts cherchent à participer

Nous l'avons vu, les rejets de l'art contemporain ont été largement relayés et contestés par *art press*, la revue s'étant fortement opposée aux détracteurs de l'art contemporain. Mais ces prises de position dépassent largement le seul contexte de cette « Querelle ».

Il est alors intéressant de voir comment la revue laisse une place dans ses pages à l'expression de ces rejets, sous la plume de lecteurs, le plus souvent des amateurs qui expriment leur désarroi, leur incompréhension, voire leur colère ou leur dégoût face à des formes contemporaines de la création. Dans de telles lettres, le propos est souvent confus, et d'une violence parfois extrême, autant en réaction aux œuvres qu'à leur traitement par *art press*.

1. Dans les rejets de l'art contemporain, une structure argumentative récurrente

À l'étude des différentes lettres publiées, on retrouve les principaux arguments qui ont structuré la « Querelle de l'art contemporain », mise au jour par N. Heinich dans *L'art contemporain exposé à ses rejets* et *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*[1171] et par Y. Michaud dans *La crise de l'art contemporain*[1172], à savoir une incompréhension mêlée d'une critique de la disparition des critères esthétiques traditionnels.

a. Disqualification par l'incompréhension

Les arguments avancés par les lecteurs sont ainsi très souvent les mêmes, que l'on peut résumer comme suit. C'est d'abord une perte de repères qui est exprimée, les œuvres les plus contemporaines étant le plus souvent qualifiées de « n'importe quoi », par assimilation au geste fondateur de Marcel Duchamp dans l'exposition de ses *ready-made* :

> « Les expositions de porte-bouteilles ou porte-jarretelles et de choses flasques et nauséabondes n'ont qu'un but, celui de détruire toute notion "d'art", attachée à l'homme [1173]».

> « Qu'on cesse de nous frotter les oreilles avec Dada, avec Duchamp. Les toiles de tente, les phrases stupides, les échafaudages de meubles, de bidons, de télévisions, les paquets de graisse rance... On a compris ou pas compris, aimé ou pas aimé, ça suffit [1174] ».

[1171] Nathalie Heinich, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », pp. 193-204 in *Hermès*, n°20, 1996/2, consulté en ligne : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-193.html. Dernière consultation le 8 janvier 2020. Les thèses de cet article sont reprises et prolongée dans *L'art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas* [1997] Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2009.
[1172] Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1999], Paris, PUF, 1999.
[1173]« Forum », n°85, octobre 1984.
[1174] « Forum », n°154, janvier 1991.

Au-delà du geste duchampien, les lecteurs réagissent souvent à ce qu'ils interprètent comme de la bêtise ou de la nullité. L'incompréhension face à de nouvelles tendances esthétiques se formule alors de manière hargneuse, le lecteur critiquant d'un seul geste l'ensemble de la production artistique :

> « Que restera-t-il, pour la majeure partie, des 'créations' actuelles, dans quelques décennies ? Pas grand chose, car elles n'ont rien à dire, rien à transmettre[1175] ».
>
> .« L'art contemporain est une MODE. Mais hélas se sont engouffrés dans cet entichement des peintres loufoques, dévergondés, décadents[1176] ».
>
> « Auriez-vous la gentillesse de faire paraître notre 'réponse' à la Biennale de Paris, elle est très simple : 'ne parle que si ce que tu vas dire est plus beau que le silence' [1177]».

b. Disqualification par un rejet du système

Plus souvent encore, les lecteurs rejettent l'art en même temps que ce qu'ils interprètent comme le « système » qui l'accompagne, le produit et l'autorise. Sont alors contestés les démarches artistiques, mais aussi les comportements inférés au monde de l'art, ou les logiques financières et cooptatives qui excluraient les notions de qualité artistique et de sincérité :

> « Le Musée d'art moderne ça s'appelle, cet endroit. […]. Il y a des gens devant une porte. Ils boivent dans des gobelets. On se dit que c'est un bar. Quand on s'approche, on lit, sur un cartel, que boire son urine, ça fait du bien, et qu'on peut essayer, qu'il y a tout ce qu'il faut derrière la porte. C'est ce qu'ils font les gens, ils boivent leur pipi. On leur dirait de manger de la merde ils en mangeraient parce qu'ils sont au musées. Ces branchés-là, c'est le pendant des beaufs. Ils ont leurs stades et leurs grand-messes. Contemplatifs devant une cage de briques et des chemises dedans, ils prennent l'air inspiré[1178] ».
>
> « Il serait dommage que la qualité de votre journal pâtisse d'une politique monétaire dans ce milieu déjà trop faux qu'est l'art moderne[1179] ».
>
> « En somme, je constate que le système capitaliste arrive à déformer les perceptions libres et indépendantes et s'infiltre dans les élites intellectuelles, normalement, vierges et conscientes des pressions sociales perverties, des pensées financières et boursières[1180] ».

De tels rejets correspondent à ceux analysés par Nathalie Heinich lorsque celle-ci constate que l'art contemporain est un terrain privilégié pour étudier les frontières cognitives mises en jeu par l'extension de l'art au-delà de ses limites traditionnelles.

[1175] ARP 22, 1998 (1er inventaire).
[1176] FV, 2008.
[1177] « Forum », n°92 (mai 1985).
[1178] « Forum », n°191 (mai 1994).
[1179] ARP 33, 1995 (1er inventaire).
[1180] FV, 2006.

L'étude des rejets révèle que le jugement esthétique est toujours associé à d'autres critères. Constatant la multiplication des situations de désaccord ou de désapprobation des spectateurs face aux œuvres, N. Heinich a tenté de lister les différents registres engagés par les détracteurs de l'art dans leur évaluation des œuvres d'art contemporain. À ces différents registres correspondent différentes valeurs, qui permettent de fonder la disqualification sur une argumentation.

c. Disqualification par la frustration

Si les critiques que nous avons mentionnées jusqu'ici sont le plus souvent formulées par des profanes, qui peuvent être des amateurs d'art férus mais dont la profession ne les rattache pas directement aux sphères artistiques, il est intéressant de voir que de nombreux artistes s'adressent également à *art press* pour formuler des critiques similaires. Les rejets expriment alors souvent un sentiment d'injustice doublé d'un manque de reconnaissance, sur la base d'un raisonnement archétypal : « pourquoi eux et pas moi » :

> « Je suis peintre moi même, je ne suis pas encore un produit sur le marché. Je lis beaucoup de revues d'art dont la vôtre. Et cette phrase m'a révolté, et je crois qu'il est temps que des lecteurs, même s'ils ne sont pas des artistes, se mettent à parler pour dire aux prétentions qui se disent critique un seul mot : assez![1181] ».

> « J'ai 60 ans, de faibles revenus, mal logé et sans atelier, je fais l'objet d'un refus catégorique. […] J'ai vu l'art contemporain, c'est fou tout ce qu'il trimbale. Normal, tapageur, facile, insuffisant, majoritaire, conforme à l'ambiance générale […][1182] ».

> « Un artiste n'appartenant pas à cette mêlée élitico-institutionnalisée n'intéresse personne. Pourquoi ne dénoncez-vous pas cette pression constante et ce nouvel hégémonisme ?[1183] ».

> « Il faut que nous ayons ensemble une réelle conversation. […] J'ai toujours vécu, ma vie d'artiste et mes centaines de toiles, à la limite de certaines banlieues sombres dans des ateliers insalubres. Ce qui ne facilite pas forcément la conversation et la compréhension avec les autres. Maintenant, j'ai 34 ans, j'absorbe mes désirs de velléité et j'aspire à mener une vie plus digne et déjà par le simple fait d'avoir un travail selon mes compétences[1184] »

[1181] « Forum », n°113 (avril 1987).
[1182] « Forum », n°166 (février 1992).
[1183] FV, 1999.
[1184] « Forum », n°63 (octobre 1982).

On retrouve ici la disqualification par le registre économique qu'observe Nathalie Heinich :

> « Dès lors en effet que l'image circule dans un circuit de qualification proprement artistique, alors sa reconnaissance entre en concurrence avec d'autres, appelant l'indignation envers ceux qui négligent injustement des artistes plus authentiques, ou la comparaison envers ceux-ci : double mouvement des affects correspondant aux topiques de la dénonciation et du sentiment [1185]».

En effet, les artistes qui écrivent à *art press*, quand ils ne sont pas déjà des artistes connus des rédacteurs, voire des amis, engagent beaucoup d'affects dans leurs lettres. Même lorsque la demande n'est pas explicitement formulée, le désir de voir la revue leur consacrer un article, publier la reproduction de l'une de leurs œuvres, ou même œuvrer en leur faveur pour l'obtention d'une bourse, d'une résidence, ou d'une représentation en galerie est une ambition formulée de manière quasi-systématique. Un tel souhait laisse comprendre la difficulté pour les artistes de se faire connaître, et de trouver des interlocuteurs compétents pour échanger sur leur travail. En ce sens, le milieu artistique produit les mécanismes de la « lutte pour la reconnaissance », que théorise Axel Honneth dans plusieurs de ses textes, en particulier l'ouvrage *La lutte pour la reconnaissance*[1186] et les articles « Reconnaissance[1187] » et « La Théorie de la reconnaissance : une esquisse [1188]».

L'étude de la reconnaissance comme forme de vivre ensemble part d'un prédicat philosophique déterminant, qu'Axel Honneth construit à la lecture de F. W. Hegel ; la dimension morale est l'un des principaux ressorts du lien social : « Une éthique politique ou une morale sociale doivent partir d'une évaluation des relations de reconnaissance qui sont garanties socialement à un moment donné[1189] ». Axel Honneth fait de la reconnaissance par autrui une condition déterminante pour la réalisation de soi et s'attache à établir une typologie anthropologique des formes de reconnaissance, typologie qu'il construit comme une triade entre amour, droit et solidarité. La reconnaissance permet estime de soi quand elle est garantie, et à l'inverse devient atteinte à la dignité lorsqu'elle est refusée.

Les artistes qui se plaignent de ce manque de légitimité institutionnelle témoignent donc de bien davantage qu'une frustration de ne pas pouvoir obtenir un atelier, ou un espace pour rendre visible leur travail : ces quelques questions constituent les éléments de légitimation les plus déterminants de la profession artistique. Partant, obtenir cette visibilité et cette reconnaissance est davantage qu'un objectif. Il s'agit de se voir reconnu comme individu. Car cette reconnaissance ne va pas de soi : il faut mobiliser des moyens spécifiques pour espérer l'obtenir.

[1185] Nathalie Heinich, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *op. cit.*, p. 200.
[1186] Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance* [1992], trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 2013.
[1187] Voir également les articles « Reconnaissance » in *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996.
[1188] Axel Honneth, « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », pp.133-136 in *Revue du MAUSS* n°23, 2004/1,
[1189] *Ibid.*, p. 135.

Comme le souligne A. Honneth, « les rapports d'estime sociale sont, dans les sociétés modernes, l'enjeu d'une lutte permanente[1190]». S'en retrouver privé revient donc à se voir renié par autrui, dans le statut qu'on cherche à construire ainsi que l'identité qu'on revendique. Le mépris et l'opprobre ressentis par les artistes peuvent ainsi devenir un moteur de contestation et de réclamation, mais il faut pour cela que les sujets concernés soient « en mesure de les formuler dans un cadre d'identité intersubjectif qui les identifie comme typiques d'un groupe tout entier[1191] ». En formulant cette frustration, les artistes tentent de jeter les bases pour voir leur statut s'améliorer. Par de tels courriers, l'artiste cherche à attirer l'attention de la revue sur son cas, pour obtenir la reconnaissance d'un organe de presse légitime dans le milieu artistique ; avec en même temps l'espoir que le courrier soit publié. L'artiste vise à ce que son cas soit connu d'un grand nombre de personnes qui forment une communauté d'expertise.

À l'examen de ces quelques exemples, on voit donc que les courriers adressés à *art press* ayant pour objet un rejet de l'art sont très souvent structurés autour de mêmes pôles argumentatifs. Plus qu'une analyse systématique de ces arguments, ce qui nous intéresse ici c'est de comprendre pourquoi les lecteurs adressent ces courriers à la rédaction. Il semble que d'une part, ils fassent ces envois parce qu'ils s'y sentent autorisés. Et d'autre part, parce que, répondant à l'invitation de la revue, ils souhaitent échanger, participer au débat d'idées construit dans l'ensemble des pages de la revue.

2. Entre *ethos* et *pathos*

Dans leurs argumentations, les rédacteurs de courriers ont recours à différentes stratégies discursives, qui varient en fonction de leur statut, selon qu'ils sont profanes ou professionnels. Ce ne sont pas seulement les motifs de la lettre qui peuvent varier, mais les arguments avancés, les valeurs mobilisées, les façons de construire le discours. Dès lors que le courrier a pour objet une contestation, une demande de rétribution, une critique de la revue ou un rejet de l'art, différentes positions sont adoptées par le rédacteur pour appuyer son propos. On retrouve ainsi dans ces courriers les stratégies de « mises en scène du discours », qui correspondent, comme l'a rappelé Ruth Amossy sur les bases de la rhétorique aristotélicienne, à « l'*ethos* » et au « *pathos* [1192] ».

[1190] Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 154.
[1191] *Ibid.*, p. 195.
[1192] Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale ;* Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010.

a. *Ethos* : des stratégies pour se grandir

L'*ethos* correspond dans le discours au fait de vouloir donner une image positive de soi comme biais argumentatif. R. Amossy l'explique dans *La Présentation de soi :*

> « La nécessité d'impressionner favorablement l'auditoire fait partie, dans la rhétorique aristotélicienne, de la fameuse triade *logos*, *ethos* et *pathos*. Agir sur l'auditoire nécessite non seulement d'utiliser des arguments valides (*logos* : c'est le pôle du discours) et de toucher les cœurs (*pathos* : c'est le pôle de l'auditoire), mais aussi de projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance[1193] ».

Renvoyer à l'*ethos* revient ainsi à orienter la présentation de soi en fonction d'objectifs que l'on se donne, ici convaincre *art press* de publier la lettre dans un premier temps, et dans un second temps appuyer son argumentation pour garantir le succès de la cause défendue.

Les signes de l'*ethos* sont d'abord présents dans très nombreux exemples de commisération, de grande politesse. On trouve ainsi de fréquentes expressions telles que « Je suis désolé si je vous ai ennuyé[1194] » ; « Je vous prie d'accepter mes excuses [1195] » ; « Auriez-vous la gentillesse de[1196] » ; « Je me permets de vous féliciter [1197] », « J'ai l'honneur de porter à votre connaissance[1198] ». Souvent, la politesse prend la forme d'une modestie, le rédacteur de la lettre ayant à cœur de souligner l'estime qu'il peut avoir pour la revue, ou pour le rédacteur spécifique auquel il s'adresse. De telles formules se retrouvent particulièrement chez les auteurs « profanes », qui ont à cœur de montrer que leur opinion s'énonce indépendamment d'une légitimité professionnelle, avec des formules telles que « Ce n'est pas à moi de le dire [1199] », « Excusez la contradiction et l'indigence du vocabulaire [1200] » ; « Mes lignes frappées de quelques mots maladroits » ; « En ma modeste qualité de (méta)physisien / (méta)psychicien amateur [1201] ». Un autre lecteur souligne encore que sa réponse est « imparfaite mais nécessaire [1202] ». Dans beaucoup de lettres, le lecteur intervenant fait également part de son hésitation, pour souligner l'importance que constitue le geste d'envoi de la lettre : « J'avais envie de vous raconter quelque chose en vous lisant, mais je me disais toujours, mais non, mais non[1203] » ; « C'est présomptueux mais j'ose[1204] ». À l'inverse, de nombreux lecteurs précisent leur statut professionnel, pour assurer leur position. Il s'agit le plus souvent de professions libérales ou liées à l'enseignement : les étudiants, professeurs (de littérature ou d'arts plastiques le plus souvent), écrivains, ou psychanalystes sont les professions les plus fréquemment mentionnées.

1193 *Ibid*., édition Kindle, emplacement 207 sur 3830.
1194 FV, 2010.
1195 FV, 2013.
1196 « Forum », n°92 (mai 1985).
1197 « Forum », n°88 (janvier 1985).
1198 « Forum », n°78 (février 1984).
1199 FV, 2006.
1200 FV, 2006.
1201 « Forum », n°66 (janvier 1983).
1202 « Forum », n°71 (juin 1983).
1203 FV, 2008.
1204 FV, 2011.

Dans son analyse des courriers de lecteurs, Nicolas Hubé observe que le geste d'écriture et d'envoi d'une lettre correspond généralement au désir de voir la lettre publiée. Partant, le scripteur intègre nécessairement les codes qu'il juge nécessaires pour rendre sa lettre publiable : « Pour être choisis, les lecteurs doivent surtout être de bons scripteurs, les plus proches possibles des canons de l'écriture journalistique. On comprend alors la publication de courriers structurés, argumentés, ou du moins qui tentent de l'être[1205] ». Une telle ambition a ceci de particulier dans le cadre d'*art press* que les codes sont moins ceux d'une écriture journalistique que d'un style savant propre aux rédacteurs du périodique. Un grand nombre de scripteurs profanes tentent ainsi d'écrire dans un style qu'ils jugent être celui de la critique d'art, en intégrant de nombreuses références intertextuelles, en multipliant les concepts et les figures de styles, ou en cherchant à structurer leur propos, même si ces tentatives témoignent souvent de quelques maladresses. On peut citer les quelques exemples suivants :

> « C'est drôle cet accès à l'art qui ressemble à l'accès à la propriété, c'est dommage pour les interdits bancaires de toujours. Ça ne croit pas à une politique de regardeur dans le musée, ça ne croit pas à l'insupportable, juste au calculable [1206] ».

> « Une autre conclusion à la suite de mes recherches est que [Barnett] Newman est l'unique peintre à ma connaissance à avoir justifié le format de ses toiles, lui donnant de fait accès à l'illimité que vous évoquez à propos du cadrage de la photo de l'artiste [1207]».

Citons également quelques courriers qui se sont vus publiés :

> « Pour moi, le rôle de l'Artiste consiste justement à éclaircir, illuminer les coins obscurs. […] Toutes les expériences seront passées au tamis, et chaque artiste fera sien tout l'héritage acquis jusqu'à ces jours [1208]».

> « Dans le cours de cette idée, somme toute charmante, la sollicitation de l'art pointe son nez. Et quel grand nez, la seule condition requise serait sans doute celle d'être un artiste sans marché [1209]».

> « Je crains que, ne vous en déplaise, il se produise, ici et là, encore pas mal de beauté que l'on ira regarder dans quelques siècles avec la même dévotion que celle qui conduit aujourd'hui certains devant la "Vue de Delft [1210]».

La plupart du temps, l'ambition du scripteur est non seulement de voir sa lettre publiée, mais aussi de proposer ses services à la rédaction. Le scripteur profane est souvent aussi un critique d'art en herbe, en manque des codes d'intégration dans un milieu professionnel qu'il connaît mal. Si les profanes usent de telles stratégies pour tenter de légitimer leurs positions, c'est

[1205] Nicolas Hubé, « Le courrier des lecteurs. Une parole journalistique profane ? », in *Mots*, 87/2008, En ligne : http:// journals.openedition.org/mots/12572 Dernière consultation le 10 juin 2020.
[1206] ARP 31, 2003 (1er inventaire).
[1207] FV, 2006.
[1208] « Forum », n°63 (octobre 1982).
[1209] « Forum », n°78 (février 1984).
[1210] « Forum », n°103 (mai 1986).

encore plus frappant lorsque l'auteur de la lettre écrit à la rédaction en précisant son statut. Commissaire d'exposition, critique d'art, artiste, membre du ministère de la Culture : autant d'acteurs de la vie artistique et culturelle qui s'adressent à la revue en tant que tels. Préciser sa profession détermine souvent un ton beaucoup plus officiel et moins embarrassé de politesse. Écrivent ainsi des professionnels tels que Claude Mollard, attaché au ministère de la Culture (n°78), le Conseiller d'État Jacques Vistel, Le Président de Cartier International Alain Dominique Perrin (n°136), ou encore Jean Jouffret, Conservateur de la Bibliothèque Publique d'Information.

b. *Pathos* : le rôle des émotions dans la structuration des débats

Ruth Amossy le montre également, la présence de l'*ethos* dans un discours est le plus souvent corrélée à celle du *pathos* :

> « La présentation de soi s'effectue à travers un discours désireux d'amener l'auditoire aux vues du locuteur par des moyens qui ne sont pas seulement ceux de l'empathie et de l'identification aveugle : elle s'insère dans un ensemble de stratégies verbales où les éléments de l'*ethos*, du *logos* et du *pathos* s'imbriquent étroitement les uns les autres[1211] ».

En effet, il est très fréquent de trouver, dans les lettres de notre corpus, une argumentation reposant sur l'affect, cherchant à donner une force émotionnelle à la lettre, et à « faire appel à l'affect plutôt qu'à la raison [1212]». Les émotions les plus fréquemment engagées dans les lettres sont des émotions négatives : colère, dégoût, indignation sont constamment invoquées par les lecteurs pour détailler leur perception de la revue, pour réagir à ses contenus ou à des situations auxquelles ils se retrouvent confrontés. Nous avons ainsi relevé de nombreuses formulations exprimant le choc ou la surprise : « Quel ne fut pas mon effarement lorsque j'ai vu dans votre numéro […][1213] » ; « Pas d'accord, il n'y a pas de raison, on reste sur sa faim[1214] » ; « Je suis un peu choquée [1215]» ; « Je suis une lectrice fidèle de votre revue aussi je voulais vous faire part du 'choc' que j'ai eu en lisant[1216] », « Comment avez-vous pu ? [1217]» ; « Il demeure un écœurement dont je ne peux taire le choc qu'il me fit[1218] ». Plus que le « choc », c'est davantage le regret ou le désaccord qui est exprimé lorsque des professionnels signent la lettre, faisant souvent part de leur désapprobation quant à l'angle pris dans un article. Ce sont souvent les galeristes, commissaires ou artistes qui répriment le traitement que la revue leur a réservé :

1211 Ruth Amossy, *La Présentation de soi*, *op. cit.*, emplacement 3650 sur 3830.
1212 *Ibid.*, emplacement 3609.
1213 ARP 16, 1999 (1er inventaire).
1214 « Forum », n°131 (décembre 1988).
1215 « Forum », n°157 (avril 1991).
1216 ARP 16, 1998 (1er inventaire).
1217 La formule revient dans deux courriers : l'un réagissant à l'article sur les performances provocatrices du groupe Cadavre (ARP 25, 2001) ; l'autre réagissant à un article de Catherine publié n°438 (FV 2018).
1218 ARP 31, 2002 (1er inventaire).

> « Nous trouvons regrettable que vous ayez interprété nos propos qui donnent l'impression de vouloir lancer une petite polémique sur un projet que nous considérons, au contraire, comme un parfait exemple d'intégrité architecturale [1219]».
>
> « Nous regrettons que l'article, dans sa forme comme dans son contenu, apporte à vos lecteurs une image totalement déformée de la réalité [1220]».
>
> « Nous tenons à vous exprimer notre très vif mécontentement quant à la manière dont votre revue (à la réputation de sérieux pourtant très établie) a rendu compte dans son numéro de mars 1999 de notre exposition « Vincent Corpet » à la Galerie nationale du Jeu de Paume[1221] ».

Notons que dans ces trois exemples, c'est à chaque fois le « nous » qui est employé, considérant les différents acteurs responsables d'une exposition comme une personne morale, engagée par l'article incriminé. On voit donc que pour appuyer leurs argumentations, les profanes semblent avoir davantage recours à l'*ethos* pour se grandir, et les professionnels au *pathos*, pour venir justifier leur démarche. Les courriers permettent donc aux lecteurs d'exprimer à la revue leurs sentiments de rejets ou d'incompréhension de l'art contemporain, le plus souvent en réagissant à ce que la revue a publié. Outre les cas de rejets, un très grand nombre de lettres, lorsqu'elles ont pour objet une réaction, une réclamation ou une dénonciation, reposent sur une argumentation souvent enrichie de recours à l'affect. En dépit des incohérences, des signes d'anormalité et de la violence des propos parfois exprimés, ces différents courriers obtiennent le plus souvent une réponse, même lorsqu'ils ne sont pas publiés.

3. La rubrique courrier comme lieu de dialogue entre lectorat et rédaction

a. Accompagner le lecteur et fournir un effort de pédagogie

L'examen des courriers est d'autant plus éclairant si l'on prend en compte les réponses qui leur sont adressées. Ces réponses sont le plus souvent courtes et construites sur un même schéma de courtoisie. La plupart des réponses d'*art press* formulent un remerciement, et une adresse polie au lecteur : « Merci de vos lettres régulières[1222] » ; « Merci beaucoup pour ce message que je m'empresse de faire circuler au sein de la rédaction. Il donne du cœur à l'ouvrage ![1223] » ; « Merci beaucoup de votre intérêt et de vos propositions d'articles[1224] » ; « Il nous est toujours agréable de voir réagir nos lecteurs[1225] » ; « Merci pour ce message qui illumine une dure journée de travail[1226] ».

[1219] « Forum », n°133 (février 1989).
[1220] « Forum », n°143 (janvier 1990).
[1221] ARP 22, 1999 (2e inventaire).
[1222] « Forum », n°63 (octobre 1982).
[1223] FV, 2006.
[1224] FV, 2009.
[1225] FV, 2007
[1226] FV, 2009.

À de nombreuses reprises, ces réponses de courtoisie sont également l'occasion pour la rédaction de se défendre des reproches qui leur sont adressés : « Je crois que vous êtes un peu injuste à notre égard [1227] » ; « Nous sommes désolés de vous avoir déçu, mais permettez-moi de vous trouver un peu injuste [1228] » ; « Il suffit que nous soit adressé le moindre soupçon de relation directe, de cause à effet, entre la publicité et les articles, pour que je me hérisse[1229] ».

Toutefois, les réponses peuvent être proportionnelles, dans les affects qu'elles engagent, au propos du courrier lui-même. Ainsi Catherine Millet répond-elle à une lectrice particulièrement hargneuse : « J'ai pour principe de toujours publier les lettres qui nous parviennent, y compris lorsqu'elles sont très critiques. Je ferai une exception cette fois car je ne souhaite pas céder au ton de chantage que vous-même employez dans la lettre qui m'était adressée [1230] » ; « Rien dans le ton de mon article ne justifie celui de votre message que je pourrais même considérer comme insultant[1231] ». De la même manière, elle répond à un rédacteur demandant un droit de réponse : « Je m'apprêtais à vous proposer de publier votre réaction dans nos pages. Comme je découvre que vous avez déjà très largement diffusé par Internet votre texte, je ne m'y sens plus trop tenue [1232] ». Il s'agit encore d'apporter des éléments de réponse aux questions et aux arguments du scripteur. Ces réponses peuvent d'abord être formulées comme un accompagnement du scripteur, et témoigner d'un effort pédagogique.

Dans son hors-série « Représenter l'horreur » en 2001, *art press* consacrait un article au groupe de performeurs chinois « Cadavre », connus pour leurs œuvres provocantes. L'une des illustrations de l'article montre l'un des artistes découpant en morceaux ce qui semble être un fœtus humain, puis le mangeant. Cet article, et surtout ses illustrations, a suscité des réactions très vives de la part de nombreux lecteurs, qui témoignent toutes d'un « choc », d'une violence, qui les pousse même à convoquer une instance juridique. Les réponses d'*art press* à ces différents courriers invitaient alors les lecteurs à distinguer œuvre d'art et image médiatique : « Nous pensons qu'il ne faut jamais confondre la réalité avec les images… en tant qu'étudiante en art, vous êtes sûrement autant que nous attentive à cette différence[1233] » ; « Il s'agit de plus de ne pas confondre la publication d'une image et l'acte représenté dans cette image, ce sont deux choses différentes. Car à ce moment-là, vous devriez réagir à tous les numéros que publie *Paris Match* [1234] ». Une même démarche d'accompagnement, d'instruction du lecteur se retrouve par exemple dans un courrier d'Alfred Pacquement à un lecteur commentant la sculpture *Tilted Arc* de Richard Serra à New York. Le lecteur s'étonnait que l'œuvre soit installée dans l'espace public, en dépit de son caractère hermétique et des réactions de rejet suscitées par la sculpture.

[1227] ARP 29, 1996 (2e inventaire).
[1228] FV, 2009.
[1229] ARP 18, 1993 (2e inventaire).
[1230] ARP 20, 1997 (2e inventaire).
[1231] FV, 2018.
[1232] FV, 2007.
[1233] ARP 25, 2001 (1er inventaire).
[1234] ARP 25, 2001 (2e inventaire).

La réponse d'A. Pacquement se voulait sobre et concise, déconstruisant avec calme les arguments du scripteur :

> « Je ne crois pas non plus à la distinction art public / art pour le musée, autrement dit art abordable / art difficile. L'œuvre d'art existe par elle-même et par le regard qu'on lui porte, les sens qu'on lui prête. L'homme de la rue n'est pas si différent de celui qui va au musée [1235]».

Cette réponse est également un moyen de porter l'affaire à l'attention de l'ensemble des lecteurs, en établissant un parallèle entre cette commande américaine et celle passée en France à Daniel Buren dans les jardins du Palais Royal.

b. Maintenir ses positions et contester les arguments des adversaires

Le contrôle de rédaction sur la parole du scripteur s'opère, nous l'avons vu, dans la sélection des lettres, leur mise en forme, les modifications qui leur sont apportées (coupes, corrections, etc.), mais aussi par leur contextualisation : la rédaction encadre souvent les courriers de chapeaux introducteurs, qui viennent nécessairement orienter le regard que le lecteur aura sur ces pages. Plusieurs rubriques cherchent à guider le lecteur, à lui donner des éléments supplémentaires nécessaires à la compréhension des courriers : « Rappelons le débat ouvert par *art press* dans son n°77, à propos de Bonnard [1236]» ; « Signalons à nos lecteurs que le livre que P. Restany vient de publier (éditions du Chêne) sur Yves Klein[1237] » ; « Ci-dessous la lettre de Denis Roche à [la revue] Révolution. On peut lire aussi, pour plus d'informations, son entretien tronqué, passionnant, publié dans le n°97 de l'hebdo communiste [1238]». Lorsque les courriers sont incriminateurs et attaquent directement la revue, ses contributeurs ou ses positions, les réponses occupent une fonction supplémentaire. C'est généralement l'auteur de l'article incriminé qui répond ; lorsqu'il s'agit d'un contributeur occasionnel ou extérieur à la revue, la rédaction transmet sa réponse, faisant alors fonction d'intermédiaire, comme dans l'exemple suivant : « Nous avions publié dans notre précédent forum un texte de nos collaborateurs Jean-Marie Le Sidaner et Patrick Redelberg sur l'activité culturelle rémoise. Mis en cause, le responsable de la cinémathèque de la culture réplique. Nos collaborateurs s'expliquent [1239]». Lorsque les courriers sont publiés, la réponse permet à la rédaction d'exprimer publiquement sa contestation des arguments avancés. C'est le cas à plusieurs reprises lorsque des personnalités connues du monde de l'art ou de la culture cherchent à redorer leur blason, à rétablir leur image publique après

[1235] Alfred Pacquement, réponse à un courrier de lecteur «à propos d'une photo d'une œuvre de Richard Serra parue dans *art press*, mars 1986 », rubrique « Forum, » n°104 (juin 1986).
[1236] « Forum », n°84 (septembre 1984).
[1237] « Forum », n°59 (mai 1982).
[1238] « Forum », n°56 (février 1982).
[1239] « Forum », n°63 (octobre 1982).

qu'elles ont vu paraître un article peu amène à leur égard. Mentionnons l'exemple de l'artiste Ben appartenant au groupe Fluxus.

Après avoir été mis en cause dans plusieurs articles, Ben adresse une lettre publiée dans la page forum du n°70. Jacques Henric lui répond de nouveau dans cette même rubrique: « Mais où Ben est-il allé pêcher que nous avions été staliniens et giscardiens. Il devrait mettre à jour sa poubelle à ragots [1240]». Cette volonté de réponse de la part de l'artiste se retourne à nouveau contre lui, puisque la rédaction le critique à nouveau dans sa réponse, voire le ridiculise en reprenant ses termes. Même stratégie de ridiculisation dans la réponse à une lectrice en colère, qui concluait sa lettre par un post-scriptum, « Vous aurez compris que je ne renouvelle pas mon abonnement » ; la revue lui répond seulement avec amusement « Non, nous ne l'avions pas compris [1241]».

c. Ouvrir le débat pour mieux le contrôler

Nous évoquions dans le chapitre précédent l'affaire « Finlay », qui a opposé la rédaction à l'artiste. Cette dispute a pris la forme, dans les pages de la revue, de ripostes interposées entre éditoriaux et droits de réponse de ce dernier. La publication d'une de ses lettres n°127 est l'occasion pour *art press* d'insister sur son point de vue en éditorialisant le courrier, en l'encadrant d'un chapeau de contextualisation (au début), et d'une réponse à l'artiste (à la fin), qui en réalité semble davantage s'adresser au lectorat.

> « Nous n'avons jamais traité Monsieur Finlay d'artiste nazi. Il suffit de relire *art press*. […] Nous tenons d'ailleurs à insister sur le fait que nous ne sommes pas seulement choqués par l'utilisation que fait Ian Hamilton Finlay des signes SS, mais que nous sommes aussi en complet désaccord avec l'interprétation qu'il donne de son travail [1242]».

Cette façon qu'a la rédaction de reprendre la main dans ses réponses aux critiques qui lui sont faites est d'autant plus frappante lorsqu'il s'agit de riposter à des attaques. Il faut alors désamorcer les arguments des détracteurs pour affirmer ses propres positions, et par là même invalider celles de l'adversaire. On le constate notamment dans la réponse de Jacques Henric à Dominique Fourcade, réagissant aux textes publiés dans *art press* par J. Henric, G. Scarpetta et C. Jambet sur Heidegger. J. Henric termine son argumentation en plusieurs points, riches de références et de citations par un sous-entendu pour le moins virulent :

[1240] « Forum », n°70 (mai 1983).
[1241] « Forum », n°85 (octobre 1984).
[1242] « Un droit de réponse de Ian Hamilton Finlay », n°127 (été 1988).

> « Sur la forme qui est aussi le fond : Fourcade est poète, il sait donc le poids des mots. Je me contenterai de relever que pour évoquer Heidegger et le nazisme, il utilise l'adjectif « inacceptable » ; qu'à Scarpetta, Jambet et moi, il réserve les expressions suivantes: 'soulève le cœur', 'démarche odieuse' et… 'ignominieux'… [1243]».

Une telle logique peut aller jusqu'à la volonté de ridiculiser le détracteur, créant ainsi une polarisation entre les « amis » et les « ennemis » de la revue, jouant régulièrement de l'ironie et des sous-entendus :

> « Monsieur X est adorable. […] On reconnaît bien là les qualités de clarté qui s'épanouissent dans son exposition[1244] ».

En publiant ces réponses, la rubrique courrier devient plus qu'un lieu d'expression libre pour les amateurs d'art, et davantage un lieu d'échange où la rédaction viendrait sans cesse rappeler que c'est une discussion dont elle maîtrise les codes et les conditions de développement. Les réponses formulées par *art press* permettent ainsi à la revue de maintenir ses positions. En publiant d'un même geste le courrier et sa réponse, la rédaction fait d'une pierre deux coups : elle affirme être une revue ouverte où toutes les opinions peuvent être exprimées, même celles les plus éloignées des contributeurs, tout en les invalidant et les rendant caduques par la réponse apportée. En un sens, ces réponses permettent à la revue d'avoir le dernier mot. La posture est paradoxale : en répondant, ils actent que le débat est possible en instaurant un dialogue par publications interposées ; et en même temps, par cette publication, la rédaction réaffirme l'autorité avec laquelle elle parle et confirme que c'est bien elle qui contrôle les conditions de la discussion. Les réponses de la rédaction structurent donc la rubrique courrier comme un lieu de débat, parfois empreint d'agressivité, d'affects et de remontrances. C'est que des enjeux de pouvoir sont bien présents dans les courriers, en particulier lorsqu'ils sont adressés par des professionnels du monde de l'art. Dénonciation, droit de réponse, demande de réparation ou réclamation, les courriers participent au débat public en ce qu'ils articulent la mise en lumière de problèmes, et dans certains cas la contribution de la rédaction à leur résolution.

C. « Entre vous et nous » : la rubrique « Forum » met l'art contemporain sur la place publique

1. Polarisation du champ et prises de positions intellectuelles

Nous l'avons vu, les courriers envoyés à *art press* peuvent être adressés aussi bien par des profanes que des professionnels, qui souvent signalent leur statut et leur insertion dans le milieu culturel. Dès lors qu'ils écrivent à *art press*, ils montrent qu'ils savent de quoi ils parlent.

[1243] « Forum », n°120 (décembre 1987).
[1244] « Forum » n°122 (février 1988).

Si l'on observe exclusivement les courriers adressés par ces professionnels, on y voit se formuler des enjeux de visibilité, de torts et de rétributions qui structurent le champ intellectuel et culturel. Ainsi, ces courriers participent, par leur publication, à une polarisation de ces champs et permet à *art press* de prendre position.

a. Le courrier comme lieu de querelle intellectuelle

Si l'on se concentre sur les courriers publiés, on observe que les signataires sont, pour beaucoup, des professionnels clairement identifiés dans le monde culturel et artistique. Le motif de la lettre tient souvent dans la formulation d'une réaction, voire d'une remontrance. Ainsi réagissent certains lorsque l'exposition dont ils sont commissaires, ou l'ouvrage dont ils sont l'auteur se voit critiqué négativement dans les pages d'*art press*. Exprimant leur mécontentement et leur contre-argumentation sous forme de courrier, ils contribuent à faire de la rubrique « Forum» une forme de bureau des plaintes, un lieu où il devient possible de demander réparation.

Thierry de Duve, alors directeur d'une nouvelle école d'art parisienne en préfiguration, s'adresse de cette manière à la rédaction en 1993 pour contester les propos d'*art press* sur l'ambition de cette école. Il exprime des reproches clairs à la rédaction : « Je vous accuse de faillir à votre devoir déontologique, et donc de manquer d'éthique en autorisant un article qui joue du mélange des genres pour se soustraire à tous les démentis [1245]». De la même manière, Claude Gintz, auteur d'un ouvrage sur Jeff Wall et ami de la rédaction, demande à publier un courrier où il conteste la réception négative de son livre dans les pages littérature d'un précédent numéro : « Il est dommage qu'une revue comme *art press* semble avoir tendance à ignorer ou à négliger ce qui s'en fait l'écho [1246]». Là encore, l'enjeu de sa lettre est à la fois de revaloriser son travail, d'expliciter lui-même sa démarche, et de critiquer le bien-fondé des arguments qui le desservent.

On retrouve dans le courrier les dispositifs de la polémique déjà présents dans les éditoriaux. Par la publication successive de courriers, de réponses – qui forment un feuilleton sur parfois plusieurs numéros − on assiste à petite échelle à la constitution sous nos yeux d'un champ intellectuel dont les polarisations sont exacerbées. On observe ainsi la désignation d'amis de la rédaction, et, à l'inverse, d'ennemis, qui sont décriés, voire ridiculisés, comme c'est le cas de Jean-François Lyotard ou de Bernard Noël. Ce dernier adresse un courrier publié dans le n°49, où il reproche à la revue son manque de transparence et se défend des attaques qui lui sont adressées. Sa posture est celle de la défensive : « Il y a dans votre courrier quelque chose qui me choque ». *Art press* en profite pour réitérer ses critiques : « Nous sommes navrés, à ce propos, de voir Bernard Noël se laisser aller, dans un réflexe xénophobe inattendu[1247]».

[1245] « Forum », n°178 (mars 1993).
[1246] « Forum », n°133 (février 1989).
[1247] « Forum », n°49 (juin 1981).

De la même manière, Jean-François Lyotard adresse une lettre « aux lecteurs d'*art press* » n°82 où il cherche à rétablir ce qu'il considère comme une contre-vérité. Dans le n°79, un article aurait rapporté le contenu de sa pensée de manière déformée et « malveillante ». J-F Lyotard estime alors devoir « aux lecteurs d'*art press* le minimum d'informations dont leur journal les a privés ». Guy Scarpetta rétorque sur la même page :

> « Pourquoi Jean-François Lyotard s'énerve-t-il ? À quel maître *art press* cherche-t-il à plaire, demande-t-il ? Pourquoi pas la main occulte d'Israël ou l'argent de la CIA, pendant qu'il y est ? […]. Nous pensons que Lyotard est parfaitement responsable de ses écrits et nous ne nous adressons à nul autre qu'à lui si nous estimons que ses écrits, en somme, sont loin d'être innocents [1248] ».

De nombreux autres exemples pourraient encore être cités, notamment les courriers des commissaires d'exposition contestant le sort réservé à leur exposition, tels que Marc Dachy, commissaire de la biennale de Lyon[1249] ou Dominique Gauthier pour son exposition au Crédac[1250]. Une large part des courriers est ainsi consacrée à des demandes formulées par des artistes, des auteurs, ou des commissaires d'exposition qui considèrent que des articles publiés dans la revue leur auraient causé du tort, et qui cherchent à obtenir une réparation, à rétablir ce qu'ils considèrent comme la *vérité* aux yeux des lecteurs. Entre leurs courriers et les réponses de la rédaction, on assiste ainsi à la naissance de polémiques par publications interposées.

En 1982, Iris Clert s'adresse à la revue pour « crier son indignation ». Elle constate que dans la rétrospective Yves Klein organisée par Pierre Restany au Rice Museum (Houston), son rôle dans l'accompagnement et la promotion de l'artiste aurait été excessivement minimisé, et elle s'en prend à Pierre Restany pour l'avoir ainsi exclue de l'exposition : *«* Il est inadmissible que son égocentrisme le pousse à GOMMER purement et simplement la personne qui a le plus contribué à l'exaltation de cette œuvre[1251] ». Dans le numéro suivant, Pierre Restany lui répond en la dévalorisant ouvertement, par mépris : « Pauvre Iris Clert, elle a des réactions de cocue, la cocue de sa propre légende ! [1252]».

On retrouve un même échange de contestations entre professionnels qui luttent pour défendre leur statut et leur point de vue en 1992, dans le cadre de la FIAC. Antoine Perrot et Bernard Jordan, directeurs de galerie, adressent à *art press*, comme à d'autres, une lettre ouverte de protestation, où ils s'indignent de la présence d'œuvres des réalistes-socialistes au stand de la galerie Marianne et Pierre Nahon, dans un contexte de fin de Guerre Froide. Les pressions contre ce stand avaient été nombreuses, exigeant de la direction de la FIAC que les œuvres exposées soient décrochées. Aux yeux des détracteurs des galeristes, la présentation à la vente d'artistes d'obédience communiste relève du scandale, s'offusquant dans une lettre ouverte : « Nous n'avons pourtant pas le droit de laisser passer cette supercherie vulgaire et

[1248] « Forum », n°82 (juin 1984).
[1249] « Forum », n°192 (juin 1994).
[1250] « Forum », n°186 (décembre 1993).
[1251] « Forum », n°59 (mai 1982).
[1252] « Forum », n°60 (juin 1982).

injurieuse [1253] ». Les galeristes incriminés répondent – leur lettre est publiée dans le même numéro – et cherchent à défendre leurs choix pour ce stand : « Les esprits chagrins et les apprentis censeurs risquent d'avoir fort à faire. […] L'histoire a parfois l'inconvénient d'exister ». En publiant ces deux lettres côte-à-côte, *art press* cherche à rendre le débat effectif en montrant que le dialogue, grâce à ces pages, est possible. Mais notons que le débat n'est toujours que partiellement effectif puisque c'est bien *art press* qui l'encadre. La polémique, même si elle peut avoir lieu, est donc toujours orientée. Nous avons déjà montré les fortes prises de position anticommunistes de la revue. Mais celles-ci entrent ici en conflit avec une autre prise de position, plus déterminante encore, la lutte contre la censure[1254].

En permettant la confrontation d'opinions opposées, *art press* prétend garantir un débat démocratique. En ce sens, la figure de l'intellectuel telle qu'elle se développe dans cette rubrique, comme dans l'ensemble des pages de la revue, correspond au diagnostic de François Dosse quant à la mutation amorcée dans les années 1980, avec l'arrivée de la Gauche au pouvoir :

> « Dans les années 1980, l'intellectuel du soupçon laisse peu à peu la place à un intellectuel réconcilié avec les valeurs démocratiques, soucieux de son autonomie critique. […] Son nouveau rôle consiste à renforcer les médiations afin de susciter des débats sur la place publique et d'éclairer les décisions stratégiques sociétales. Il doit favoriser l'émergence d'un véritable espace de délibération qui présuppose une prise de distance avec sa position classique hypercritique pour lui substituer une posture plus constructive [1255]».

Le débat s'effectue en effet dans une répartition de la parole entre détracteurs et contempteurs d'une cause, puisqu'une place est laissée aux paroles les plus contradictoires, y compris lorsqu'elles se démarquent radicalement des opinions de la revue. Par ces publications, *art press* fait même davantage qu'accueillir des disputes : elle en constitue l'instance régulatrice, répartissant, par la maîtrise et le contrôle rédactionnel de ce qu'elle publie, les torts et les blâmes, en assignant les responsabilités et en restituant les éléments du contexte nécessaire à la bonne compréhension des enjeux.

b. Le courrier comme lieu de lutte pour la visibilité

Les professionnels ont également recours au courrier afin de réclamer une visibilité ; ils peuvent alors s'adresser à *art press* pour faire part des torts qui leurs sont causés non pas par la rédaction directement, mais par d'autres acteurs du monde de l'art, gageant que la revue est susceptible d'intercéder en leur faveur, ou du moins, de faire connaître publiquement ledit tort. C'est avec une telle ambition d'apporter réparation que s'ouvre la première rubrique « Forum », en 1981.

[1253] « Forum », n°169 (mai 1992).
[1254] En effet, les pressions contre le stand de la galerie Marianne & Pierre Nahon avaient été nombreuses, exigeant de la direction de la FIAC que les œuvres exposées soient décrochés. En dépit du retentissement de ces réclamations, la direction n'avait pas donné suite et les œuvres restèrent exposées pendant toute la durée de la foire.
[1255] François Dosse, *La saga des intellectuels français, 1944-1989, vol. 2 « L'avenir en miettes, 1968-1989*, Paris, Gallimard, 2018, p. 394-395.

Art press y publie un droit de réponse envoyé par Illios Yannanakis, l'un des protagonistes majeurs du Printemps et de la résistance au totalitarisme en République Tchèque. Ce droit de réponse, envoyé par ce dernier à *L'Express*, s'adressait à Max Gallo, qui dans un précédent article publié dans l'hebdomadaire escamotait la réalité des mouvements politiques dans le pays :

> « J'ai activement participé à la résistance culturelle en Tchécoslovaquie dans les années 50 et 60, et c'est pour cela que je m'élève contre la manière dont vous avez présenté la lutte des intellectuels tchécoslovaques sous le règne de la 'normalisation'. [...] La renaissance culturelle des années 60 trouve son origine dans le refus de la *médiocrité*, synonyme d'idéologie, de *réalisme national-socialiste*. Elle s'exprime par la réhabilitation de la culturelle *cosmopolite*, universelle et contemporaine. […]. J'espère que vous n'aurez jamais besoin de résister… [1256]».

Ce droit de droit de réponse avait été publié par *L'Express*, mais de manière tronquée. *Art press* publie cette réponse intégralement, considérant que cette lettre « représente un document concernant un pan décisif de l'histoire du XXe siècle[1257]».

Encore en 1982, la revue donne la parole à Claude Ollier. Ce dernier souhaitait réagir, jugeant que ses écrits avaient été mal employés dans une émission de *France Culture* animée par René Farabet. *Art press* déclara alors « Nous ne pouvons qu'être solidaires de Claude Ollier », reproduisant la lettre de ce dernier adressé à René Farabet et au directeur de France Culture de l'époque, Yves Jaigu. Cette même logique revient régulièrement au fil des années[1258], jusque dans la dernière rubrique « Forum » en 2001, où la revue publia la réponse de Daniel Dezeuze à Daniel Buren. Dans le numéro 4 de la revue *Fusées,* Daniel Dezeuze rendait hommage à Michel Parmentier mort peu de temps avant. Il en faisait « l'animateur le plus radical » du groupe BMPT. À la suite de cette parution, Daniel Buren avait diffusé une lettre ouverte où il avançait que cet éloge posthume était insultante à son égard. D. Dezeuze avait alors demandé à *art press* de publier sa réponse[1259].

Si on l'embrasse dans une acception large qui inclut autant les artistes et les critiques d'art que les philosophes et les écrivains, l'intellectuel tel qu'il se présente dans les pages « Forum » ou « Courriers des lecteurs » dans *art press* est donc un intellectuel *médiatique*, qui se sert du périodique comme d'un moyen de visibilité lui permettant de gagner en notoriété et en reconnaissance. L'enjeu dans les pages du périodique n'est plus, ou plus seulement d'exposer ses idées, de développer ses thèses, d'expliciter des concepts. La polémique qui se forme dans les pages courriers concrétise l'effectivité d'un débat démocratique ici lié aux questions artistiques, mais dépasse également ce premier objectif. Michel Leymarie montre que l'histoire intellectuelle, qui doit être accompagnée d'une histoire de la presse et de l'édition, nécessite d'avoir recours

[1256] Lettre ouverte d'Illios Yannanakis adressée à Max Gallo pour *l'Express* – publiée rubrique forum, n°49 (juin 1981).
[1257] *Ibid.,* chapeau de la rédaction.
[1258] La même logique conduit *art press* à publier en 1986 un article de Louis Cane pour le *Figaro* à l'occasion des dix ans du Centre Pompidou, que le journal n'avait finalement pas publié. (n°113, avril 1987). C'est dans la même optique qu'en octobre 1995 (n°206), *art press* publie un droit de réponse des artistes de la galerie Daniel Templon à Michel Guerrin, droit de réponse qui avait été envoyé au *Monde* et tronqué lors de sa publication.
[1259] Rubrique « Forum » n°268 (mai 2001).

aux concepts de sociabilité, de champ, d'idéologie et de culture politique. La polémique intellectuelle peut dépasser cette échelle politique, pour viser d'autres objectifs :

> « Cette histoire des intellectuels est aussi une histoire des polémiques pour des hommes qui, parfois, cherchent dans l'engagement des réponses à des questions qui ne sont pas politiques [1260]».

Il peut s'agir pour les intellectuels qui protestent auprès d'*art press* de défendre leur statut, leur image, d'affirmer leurs positions et leurs idées contre les attaques qui leur sont faites. On retrouve donc bien ici une logique bourdieusienne du champ à laquelle vient s'ajouter un contexte médiatique bien spécifique. On voit que la présence de disputes entre intellectuels dans ces pages courriers implique la coexistence de différentes échelles, entre intérêts particuliers et collectifs, disputes individuelles et débat démocratique. On retrouve alors les différentes variations de la montée en généralité analysée par L. Boltanski.

2. Donner la parole à l'autre, parler pour les autres : le courrier comme lieu de structuration d'un collectif autour de l'art contemporain

Depuis ses premières années jusqu'à ce jour, *art press* a su développer des compétences pour mettre en application ses convictions et sa volonté de politiser le discours sur l'art. Cette politisation trouve une formulation spécifique dans les éditoriaux, où une dénonciation est souvent un levier pour une mise à l'agenda de l'art comme sujet de société. Cette même stratégie trouve une répercussion dans les courriers, lorsque des individus, le plus souvent des professionnels du monde de l'art — artistes, critiques, commissaires, enseignants ou étudiants — écrivent à la rédaction pour porter à son attention des situations qu'ils jugent problématiques. La rubrique courrier permet alors de faire le lien entre les individus et les institutions qu'ils peuvent représenter, comme une école, une galerie, une municipalité. Les scripteurs semblent ainsi partir du principe que leurs concitoyens méritent d'être tenus au courant des dérèglements à l'œuvre dans le monde artistique et culturel. La rédaction est alors contactée lorsque le scripteur considère qu'elle est susceptible d'agir en leur faveur. On comprend donc que, pour le scripteur, pour le lecteur, et pour la rédaction, la sphère artistique ne saurait être envisagée comme enclavée ou distincte des autres domaines de la vie sociale.

Par les courriers donc, le politique *vient* à *art press*, lorsque des individus s'adressent à la revue pour formuler une indignation, une réclamation, une demande de réparation. Ces réclamations peuvent prendre différentes formes, selon le même schéma de montée en généralité que nous avons détaillé plus haut.

[1260] Michel Leymarie, *Les intellectuels et la politique en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 16.

Les formats les plus fréquents sont ceux du droit de réponse (régulés par la loi sur la liberté de la presse[1261]), et plus encore de la lettre ouverte et de la pétition. Notons que ces différents courriers ont un destinataire collectif ; ils ne s'adressent pas à un individu spécifique mais toujours à un ensemble de personnes, même si une mise en contexte spécifique peut accompagner le courrier. Nous nous intéresserons donc à présent au *courrier* dans un sens plus large que précédemment, puisque nous prenons en compte les lettres ouvertes, pétitions et droit de réponse publiés, mais aussi envoyés à la rédaction sans donner lieu à une publication, à partir du moment où nous avons eu suffisamment d'éléments pour savoir que la rédaction avait porté attention à la cause défendue, par la signature de la pétition à titre individuel, ou l'apport d'un soutien spécifique.

a. Pétitions et lettre ouvertes : qui s'adresse à *art press* et pourquoi ?

Ce n'est pas surprenant, une très large part des lettres ouvertes et des pétitions envoyées à *art press* concerne des actes de censure ou des atteintes à la liberté de création. La revue ayant notoirement, et régulièrement, pris position contre la censure, elle devient *de facto* un interlocuteur privilégié pour porter à l'attention du public de nouvelles affaires de ce genre. Nous avons relevé près d'une trentaine d'occurrences de ceci, dont nous citons quelques exemples. Les dénonciations de censure sont d'abord formulées par les artistes directement concernés. C'est le cas d'un artiste, Rémi Yadan, qui s'adresse en 1999 à un grand nombre de journaux, dont *art press*, pour faire connaître l'acte de censure dont il est victime et le contester publiquement. Il dénonce ainsi le décrochage de ses œuvres dans une MJC de Montreuil, ordonnée par le directeur de celle-ci. Son récit est éloquent :

> « Le lendemain, après l'ouverture de l'exposition, je suis passé à la MJC où j'ai désagréablement constaté la disparition des œuvres ainsi que de leurs textes. Le directeur dans son bureau vitré n'est pas sorti. Débordant de colère, je suis reparti prendre contact avec l'artiste qui parrainait l'exposition, Franz Spath, avec le quel nous tentons de mettre au jour ces manières intolérables. Je considère cet acte comme une censure fasciste menée de plein gré par un directeur qui se suffit de son pouvoir totalitaire. Inutile de préciser que la fonction d'une MJC est celle de l'échange, de la confrontation artistique, de l'expérimentation et non celle de la discipline et de l'ordre[1262] ».

En 2002, l'artiste Jean-Jacques Lebel fait part à *art press* d'une mésaventure similaire.

[1261] Loi du 19 juin 1881, article 13. Le droit de réponse peut être demandé par quiconque juge avoir été personnellement incriminé dans un article de presse – et le titre de presse est tenu de publier cette réponse à compter qu'elle soit de même longueur, dans les mêmes caractères, et au même emplacement du journal que l'article incriminé.

[1262] ARP 26, 1999 (1er inventaire).

Lors de sa participation à une vente aux enchères au profit de Pierre Guyotat, lui et l'artiste Rémy Le Fur se sont vus censurés : leurs œuvres ont été retirées de l'exposition par le commissaire-priseur, qui décida de ne les montrer qu'au moment de la vente. Pour les deux artistes, l'acte est d'autant plus impardonnable que P. Guyotat fut lui-même victime de censure. Chacun de leur côté, R. Le Fur et J-J Lebel adressent une lettre au commissaire-priseur, et en transmettent une copie à *art press*. Pour J-J Lebel, cette lettre constitue une pièce à conviction qu'il faut archiver : « Peut-être voudras-tu la publier, en entier ou en partie, dans l'*Art Press* (sic.), cela constituera une pièce de plus à verser au dossier concernant nos combats (convergents) vers la bête immonde [1263]».

Ce sont encore les artistes Philippe Pissier[1264], Fred Forest[1265] Iaina Hadengue[1266], Thierry Bedard[1267], Orazio Massaro[1268] ou la commissaire Sophie Biass-Fabiani[1269] qui s'adressent à *art press* pour faire part des censures dont ils sont victimes : œuvres décrochées, pièces de théâtre déprogrammées, expositions interdites. À chaque fois, la protestation comporte la désignation explicite d'un coupable, un censeur qui est généralement le responsable de l'institution où l'exposition devait avoir lieu. Nous avons également relevé un grand nombre de cas où la censure est dénoncée non pas par l'artiste lui-même, mais par quelqu'un d'autre, dans des contextes souvent plus délicats politiquement, dans le cas d'artistes russes[1270] iraniens[1271] ou chinois[1272] emprisonnés ou recherchés par la police.

De nombreux scripteurs font également part à *art press* de leur consternation face à des problèmes d'ordre économique ou structurel dans le monde de l'art. On peut ainsi citer des lettres ouvertes comme les pétitions, adressées par le Président pour l'Association de la défense du Château de Chambord, en besoin urgent de fonds[1273] ; par les responsables du Centre artistique de Saint-Fons en besoin de solidarité pour éviter la fermeture[1274] ; par des enseignants

[1263] ARP 31, 2002 (1er inventaire).
[1264] FV, 2008.
[1265] FV, 2011. L'artiste proteste après que le MoMA a interdit sa performance « Le mètre carré artistique invisible ». En réaction, l'artiste avait largement relayé, par l'envoi d'un mail collectif, la création d'une performance « alternative », « The Conversation », publiée sur son site, se voulant une parodie de l'œuvre « The Situation » de Tino Sehgal, acquise par le Centre Pompidou pour 100.000$.
[1266] FV, 2018. L'artiste fait savoir que le réseau social Instagram avait fait disparaître les œuvres qu'elle y avait publiée.
[1267] ARP, 2008. Le metteur en scène Thierry Bedard alerte sur la déprogrammation par les centres culturels français et les alliances françaises, où une tournée du spectacle était prévue. Le spectacle, *47,* traite de l'insurrection malgache contre la colonisation française. L'interdiction fut actée à la suite d'une demande d'une direction du Ministère des Affaires étrangères.
[1268] FV, 2008. Son exposition « La mère phallique, l'enfant sacré, et le cochon » fut interrompue, les censeurs ayant invoqué son caractère « choquant ».
[1269] FV, 2000. La commissaire s'était vue refuser son programme d'exposition par le Conseil Cénéral du Var.
[1270] FV 2014. Le courrier alerte sur le fait que plusieurs metteurs en scène se sont vus contraints à la fuite, après que leur pièce ne soit condamnée pour « incitation à l'homosexualité ».
[1271] Pétition « Manifestons notre soutien aux cinéastes iraniens emprisonnés », FV, 2011.
[1272] ARP 25, 2001 pour les artistes du groupe « Cadavre » ; FV 2008 (les frères Gao). ; FV 2008 (les écrivains Chen Shuqing, Lu Gengsong et Wu Yilong).
[1273] « Forum », n°157 (avril 1991).
[1274] Pétition « SOS CAP ! », FV 2009.

critiquant les conditions de vie des étudiants dans les écoles d'art[1275], ou encore par des artistes souhaitant mettre en lumière les dysfonctionnements internes de la Maison des Artistes[1276], ou les problèmes répétés de travail artistique non-rémunéré[1277]. En s'adressant à la revue, ils espèrent contribuer à une amélioration de la situation.

Enfin, il faut voir que plusieurs scripteurs adressent à *art press* des problèmes sans aucun lien avec le milieu artistique. On peut citer deux exemples : en 2003, la rédaction signe une pétition en faveur de la libération d'une jeune femme nigérienne menacée de lapidation pour avoir eu un enfant après son divorce[1278] et diffuse des appels au soutien de réfugiés kosovars[1279] ou afghans[1280]. Bien que ces occurrences soient rares, elles démontrent tout de même qu'*art press* reste identifiée comme une revue certes spécialisée, mais ouvrant ses pages à des situations variées, dès lors que la liberté des individus et le débat démocratique sont menacés.

b. Ce que pétitionner veut dire pour *art press*

Le geste d'envoi d'un courrier collectif constitue un geste démocratique, une forme d'action politique prouvant que le fonctionnement du monde de l'art ne saurait se réduire à son endogamie suspectée et dépasse de loin l'image de vase clos qu'on lui prête trop souvent ; les galeries, les musées, les écoles, les associations d'artistes sont avant tout des collectivités, qui partant sont confrontées aux problématiques inhérentes à toute forme sociale, telles que la légitimité de l'action du pouvoir, le bien-fondé des prises de décision, le vivre-ensemble.

Ce geste démocratique concerne le scripteur, mais également le signataire. Jean-François Sirinelli, dans son ouvrage *Intellectuels et passions françaises*, étudie en effet la pétition comme l'une des formes les plus caractéristiques du milieu intellectuel. Il signale que le « clerc », en signant, fait publiquement acte de sa présence et de son implication volontaire dans des causes qui ne relèvent pas directement de sa compétence. Dans le contexte de crise du pouvoir intellectuel qui s'amorce dans les années 1970, la pétition devient un outil d'autant plus décisif : « En raison du silence des uns, la voix des autres n'en trouve que plus d'échos [1281]». Les pétitions retenues par J-F. Sirinelli sont envisagées comme de véritables boîtes noires que l'historien ouvrirait après coup pour évaluer l'ampleur des effets d'un événement au sein d'une communauté nationale.

1275 « Forum » n°92 (mai 1985). Lettre d'une enseignante de l'école d'art de Lille adressée au maire de la ville pour protester du manque de moyens dont pâtissent les élèves) ; FV 2013 ; Lettre ouverte adressée par l'intersyndicale des étudiants portant sur les conditions de vie dans les écoles d'art.
1276 FV, 2006.
1277 FV 2009, « Lettre ouverte à Jean Blaise, du travail non déclaré dans l'industrie culturelle nantaise ». Notons que ce courrier était également adressé aux rédactions de *Médiapart*, *L'Humanité*, *Ouest-France* et *Marianne.*
1278 ARP 34, 2003.
1279 N°241, décembre 1998
1280 n°268 (mai 2001).
1281 Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au 20e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 534.

Il est rejoint dans cette analyse par Jean-Baptiste Legavre, qui dans son texte « Les intellectuels dans l'espace public[1282] » étudie toutes les pétitions signées par des intellectuels durant les mouvements sociaux de 1995. L'apport de J-B. Legavre par rapport à l'ouvrage de J-F. Sirinelli s'attache non pas aux producteurs des pétitions, mais au relai que constitue la presse :

> « La volonté de réévaluer la place des médias – et ici de la presse – dans l'étude des pétitions part d'une triple ambition : intégrer pleinement l'univers journalistique à l'étude des intellectuels pétitionnaires ; associer l'analyse de l'écriture journalistique à l'étude des médias ; saisir à travers les usages d'une catégorie – « les intellectuels – quelques caractéristiques de l'espace public [1283]».

J-B Legavre démontre que l'analyse de la pétition relayée par la presse permet de saisir les contraintes qui pèsent sur les intellectuels lorsqu'ils se mobilisent de la sorte. L'important ici est autant la pétition en elle-même que sa publication dans les pages d'*art press*. Un jeu d'échange se met alors en place : le périodique, en publiant la pétition, permet sa diffusion ; et en retour, la pétition et ses signataires viennent légitimer ponctuellement le plus général pouvoir de dénonciation du journal. Par la signature de pétitions et la publication de lettres ouvertes, *art press* devient un intermédiaire, une place publique où peuvent se croiser les profanes et les professionnels. L'intention commune des scripteurs, outre la mise à l'agenda, est d'affirmer leurs valeurs, de contester une situation pour mieux affirmer leur vision de ce que devrait être le monde de l'art. Par l'adresse de ces courriers, ce qui est défendu, c'est donc un sens de la justice.

[1282] Jean-Baptiste Legavre, « Les intellectuels dans l'espace public. Les lectures journalistiques des pétitions de novembre-décembre 1995 », emplacements 4891 à 5402 in *Espaces publics mosaïques*, *op. cit.*
[1283] *Ibid.*, emplacement 4891.

Conclusion du chapitre 9

Le courrier des lecteurs constitue un corpus complexe, dont l'analyse nous enrichit de deux points de vue. D'une part, il nous permet de poursuivre notre réflexion sur le problème public. Les débats construits par *art press* sont relayés, partagés, voire activés par les lecteurs. Les courriers permettent donc de vérifier qu'*art press* produit du débat dans les arènes publiques et permet de faire de l'art contemporain un sujet démocratique. Les courriers prouvent donc l'effectivité de la démarche amorcée par *art press*.

D'autre part, le courrier nous renseigne sur les affects et les valeurs mobilisés dans ces débats. À cet égard, il faut insister sur la variété du profil des scripteurs, qui selon qu'ils sont profanes ou professionnels du monde de l'art, ne mobilisent pas les mêmes valeurs pour développer leur réflexion sur l'art. S'il s'agit le plus souvent pour les lecteurs de se grandir, et d'avoir recours à des procédés rhétoriques pour appuyer leur démonstration, il est intéressant de voir comment ces valeurs sont, en retour, intégrées par la revue.

En effet, une étude de réception aurait permis de se saisir de ce corpus d'une toute autre manière. Nous aurions pu relever de manière systématique l'âge ou la profession des scripteurs ; nous aurions pu comptabiliser les motifs des courriers, et en tirer des conclusions. Nous aurions pu enfin détailler davantage les manières dont les lecteurs témoignent de leur réception de la revue, font part de leur admiration ou de leur désapprobation quant aux articles qu'ils lisent, partant du prédicat d'un attachement du lecteur à la revue. Cependant, nous ne nous sommes pas engagée dans cette voie. Car davantage que les courriers eux-mêmes, ce qui est déterminant est l'usage que la revue en fait : sélection des courriers pour publication, éditorialisation, et réponse : cette rubrique est conçue et maîtrisée par une rédaction qui n'offre du débat que pour mieux le maîtriser.

Étant donné cette efficience de la rubrique, et les bénéfices symboliques qu'en tire *art press*, on ne peut que s'étonner du caractère éphémère de celle-ci. Bien que le site ait pu un temps accueillir des publications de courrier après la disparition de la rubrique « Forum » dans les pages papier, ce même procédé ne fut que bref. Et à ce jour, il n'y a plus aucun mode d'interaction entre la revue et le lectorat, autre que l'envoi de courrier, qui ne recevra de réponses qu'individuelles et privées. On peut formuler plusieurs hypothèses quant à cette disparition. Il est probable que le fait même d'envoyer du courrier dans l'espoir d'une publication soit une pratique éditoriale moins « à la mode », que de moins en moins de lecteurs (et avec des motivations de moins en moins diversifiées) souhaitent se prêter au jeu. Il est probable également que les réseaux sociaux puissent faire figure d'alternative, au point que de nombreux titres de presse n'aient plus d'autres rubriques « courriers » que sous la forme d'une éditorialisation des commentaires des articles sur le site du média, ou sur les réseaux sociaux.
Or, dans le cas d'*art press*, cette alternative ne fonctionne guère : nous l'avons rappelé, les *post* sur les réseaux sociaux ne sont que très peu vus ou partagés, et encore moins commentés. À la

parution des derniers éditoriaux publiés par Jacques Henric, mettant en cause le #metoo qu'il interprète comme de une délation exclusivement néfaste, les réactions ont pourtant été nombreuses. Seulement, elles n'ont pas été adressées à *art press* directement. L'éditorial des n°427 « À qui le tour » et du n°473 « Pourquoi tant de rage » firent ainsi l'objet de multiples commentaires en ligne. En procédant par étoilement autour de nos propres contacts sur le réseau social Facebook, nous avons pu relever pléthore de réactions du même ordre : la déception, l'indignation, et l'incompréhension de voir des propos jugés aussi déplacés dans une revue aussi estimée. Nous avons ainsi pu lire des remarques telles que « Édito affligeant ou terrifiant ? Rien de plus à dire. On hésite presque à le partager. Encore une fois *art press* se retrouve dans l'ombre d'un édito [1284]». Le ton pouvoir encore être davantage moqueur : « Cette édito est au niveau d'une discussion de comptoir, et encore [1285]» ; « Déjà jeunes, ils vieillissaient mal [1286]». Outre des réactions à titre individuel, ces critiques ont également émané de critiques d'art, et de collectifs qui ont exprimé publiquement leur désapprobation des propos tenus dans cet éditorial.

Mentionnons la réponse du collectif « Art en grève », publié sur *Médiapart*[1287], dont nous reproduisons le texte (voir volume 2, annexe 64). La page « Forum » n'existant plus, ni dans les pages du magazine, ni sur son site Internet, la rédaction n'a pas, comme elle en avait l'habitude auparavant, réagi à ces attaques et nourri la discussion de nouvelles estocades. Il semble donc que, *art press* ne parvenant pas totalement à maîtriser sa présence dans les arènes numériques, sa contribution à un débat public s'en trouve désormais contrariée. L'évolution des pratiques d'échanges entre le lectorat et la revue semble donc conduire à un paradoxe : à force de vouloir produire du débat, celui-ci finit par échapper à *art press*.

[1284] Post de A.B, daté du 22 décembre 2019.
[1285] Post de C. T, daté du 27 décembre 2020.
[1286] Post de M. A daté du 6 janvier 2020.
[1287] Art en grève, « Réponse d'Art en grève à l'édito d'*art press* », publié sur *Médiapart* via le blog de Documentation.art – publié le 11 janvier 2020 : https://blogs.mediapart.fr/documentations-art/blog/110120/reponse-d-art-en-greve-l-edito-art-press. Dernière consultation le 14 septembre 2020.

Conclusion générale

A. Vieillissement et renouvellement d'une revue cinquantenaire

En construisant l'art contemporain d'un point de vue spécifique, avec le souci de faire converger les disciplines, les styles d'écriture et les personnalités de ses contributeurs, *art press* est parvenu à durer et à maintenir sa notoriété dans le champ élargi de l'art. On peut dire de tout média dont le support se conserve qu'il « archive », d'une manière ou d'une autre, le « contemporain ». Mais plusieurs éléments nous semblent rendre, dans le cas d'*art press*, cette opération – l'archivage, – et son résultat, l'archive – particulièrement remarquables : la variété des formes de discours (critique d'art, psychanalyse, philosophie, éditorial politique), des disciplines artistiques commentées (arts visuels, cinéma, architecture, musique, littérature, théâtre), l'ancrage du regard sur l'art dans l'actualité sociale et politique, et la longévité de la revue, à quoi s'ajoute l'ambition déclarée et concrétisée de faire archive. Forte de cette capacité à archiver le contemporain, *art press* se présente comme une institution, qui assume l'autorité de son discours et impose la détermination de ses points de vue.

Notre première partie, chronologique, nous a permis de retracer les temps forts de l'histoire d'*art press*, partant de la rencontre entre Catherine Millet et Daniel Templon en 1966 jusqu'à l'arrivé en 2018 (ou plutôt au retour) de Richard Leydier au poste de rédacteur en chef, où il succède à Anaël Pigeat. Dans cette recherche, nous avons prêté une attention particulière à l'organisation de la rédaction, aux principales tendances de la ligne éditoriale et aux inflexions données à la revue par le contexte extérieur (politique culturelle et concurrence éditoriale). Cet examen chronologique, enrichi des entretiens menés avec plusieurs contributeurs de la revue, nous a permis de distinguer les différentes logiques que la revue mettait en œuvre pour garantir sa pérennité. Collaboration avec les musées et les galeries, rapport de force avec les autres revues d'art, finesse dans la pluralité des sujets traités et des personnes recrutées pour en parler : autant d'éléments qui confèrent sa force à la revue. La frise chronologique que nous proposions dans la première partie[1288], situant *art press* par rapport aux autres périodiques artistiques francophones, met en évidence qu'*art press* demeure, en matière d'art contemporain, le périodique le plus pérenne. Si les titres de magazines artistiques se multiplient depuis la fin des années 1990, *art press* constitue une référence, un élément stable dans un contexte mouvant. En

[1288] Voir supra (chapitre 1) et volume 2, annexe 1.

témoignent notamment les usages, par les artistes, d'*art press* comme matériau identifiable dans leurs œuvres (voir notre courte analyse à sujet, volume 2 annexe 65).

Cette évolution montre aussi un paradoxe. À sa création en 1972, *art press* se pensait contre des modèles de revues que Catherine Millet considérait alors vieillissantes et incapables de rendre compte de la vivacité de la création, critiquant en premier lieu le*s Chroniques de l'art vivant* ou *Opus International*. Désormais, c'est aussi contre *art press* que beaucoup de nouvelles revues se forment. Ce constat empirique confirme ce statut de référence et de modèle d'*art press*, générant des contre-modèles. *Art press* cherchait à être anti-normatif dans les années 1970, mais n'a pas pu le rester. À force de faire autorité, *art press* prend le risque de paraître autoritaire. Si la ligne esthétique de départ s'est considérablement élargie et s'adapte avec souplesse et audace à l'élargissement du champ artistique lui-même, sa ligne politique, en revanche, par la voie de ses deux principaux contributeurs, est restée la même, provoquant parfois des incohérences entre les lignes esthétiques et politiques et pouvant susciter le désarroi des lecteurs comme de certains membres de la rédaction.

Notre deuxième partie cherchait à étudier la revue comme une institution et comme un discours de médiation de l'art contemporain. Par une analyse détaillée des différents péritextes de la revue, nous avons tenté de montrer comment l'identité du périodique était énoncée visuellement et comment celle-ci pouvait être contrariée par des réalités économiques et la nécessité de faire des compromis pour demeurer compétitive. Par une intelligence éditoriale, *art press* est parvenu à cumuler les registres éditoriaux en se rendant à la fois exigeante et accessible, pluridisciplinaire et sérieux, tourné vers les tendances les plus spécifiques de la création tout en traitant également des manifestations artistiques les plus importantes. Cette analyse nous a également permis de voir en quoi le discours construit sur l'art contemporain était un discours collectif : grâce aux outils de la sémiotique, nous avons pu mettre au jour les dynamiques de relation au sein de la revue (entre la rédaction en chef et les contributeurs pour la conception des sommaires et des rubriques, le rôle joué par la maquette graphique), et entre la revue et l'extérieur (relation aux centres d'art, aux galeries, aux annonceurs, et aux autres périodiques). Au terme de cet examen, il est apparu que l'on ne peut pas penser l'archive sans penser le champ. Un tiraillement s'opère dans la revue, entre ses idéaux et les réalités économiques avec lesquelles elle doit composer. Seule la combinaison de perspectives complémentaires, chronologique dans la première partie, sémiotique et info-communicationnelle dans la seconde partie, pouvaient éclairer et contextualiser ces différentes facettes de la revue.

Enfin dans notre troisième partie s'est imposée la nécessité de questionner *art press* et sa conception du politique par sa circulation dans les arènes publiques. *Art press* a su exister aussi longtemps grâce à sa capacité à prouver que l'art ne réside pas uniquement dans des enjeux esthétiques, mais est aussi et surtout le produit d'interactions sociales, de données marchandes, de valeurs spécifiques. En abordant ces sujets et en les confrontant, *art press* fait bien de l'art un sujet de débat, bien loin de l'étiquette élitiste qu'on voudrait à tort lui attribuer. La revue d'art

apparaît donc un support fécond pour analyser le développement et la médiatisation des problèmes publics, l'art contemporain se prêtant pleinement au débat en démocratie. En analysant successivement les éditoriaux et les courriers, nous avons vu comment celui-ci pouvait être développé, entre rédaction et lectorat, entre la revue et d'autres acteurs institutionnels, autour des rejets et des censures de l'art contemporain. En étudiant par quelles stratégies discursives la revue cherchait à construire l'art contemporain comme un problème public, nous avons observé qu'*art press* parvenait, peut-être plus que d'autres revues d'art, à réagir et à prendre position. La grammaire de la dénonciation nous a également permis de montrer que les prises de position d'*art press* engageaient souvent une polarisation du champ intellectuel, dépassant le cas des seuls artistes ou expositions concernés en premier lieu. En particulier l'affaire Finlay, où un enchâssement de dénonciations s'est mis en place, a révélé que la lutte pour la liberté de création pouvait se voir subordonnée à la lutte contre l'antisémitisme, et devenir également pour *art press* l'occasion de prouver son pouvoir et l'importance de son réseau. La publication et l'éditorialisation du courrier des lecteurs témoignent d'une dynamique similaire : le débat n'existe qu'en tant qu'il peut être contrôlé et régulé par la rédaction. Les analyses de ces prises de position récurrentes conduisent aussi à un constat : cette dynamique de contestation peut finalement se retourner contre *art press*, dans la mesure où les lieux et les modalités d'action des luttes sociales se sont progressivement déplacées, sans que la revue ne parvienne toujours à saisir les occasions offertes par les arènes numériques.

Art press doit désormais faire face à des difficultés grandissantes : multiplication des périodiques artistiques et diversification de leurs formats (numériques, ou revendiquant une originalité plastique), augmentation du nombre d'institutions et d'événements, expansion d'une actualité artistique désormais mondialisée de plus en plus difficile à appréhender; pression de la spéculation financière sur la scène artistique ; déclin du commentaire et précarisation croissante des critiques d'art. Pour autant, en dépit de ces obstacles et de celui que constitue son inévitable vieillissement, *art press* demeure une revue actuelle. Car bien que critiquée par moments, donnant parfois des signes de fatigue, elle demeure extrêmement signifiante et pertinente, dans un contexte où la question de la médiation n'a jamais été aussi brûlante pour les artistes, sur fond de remise en cause de l'écosystème artistique, et alors que la sphère médiatique se rapproche et parfois se confond avec les sphères de l'information, de la publicité, du divertissement. La revue a su gagner une place de choix dans le champ élargi de l'art en performant l'art contemporain en tant qu'il appartient à un espace social et interroge le politique, la publicité, le traitement médiatique de l'actualité. L'art n'est contemporain pour *art press* qu'en tant qu'il est pris dans un flux (économique, de marchandises, d'informations). Ce qu'*art press* révèle, ce sont les rapports, les frictions grandissantes entre les œuvres d'art et les structures qui les font exister (médiations, système des galeries, des musées, des collectionneurs), et avec lesquelles elles coexistent. Si archive il y a, celle-ci ne saurait donc être comprise indépendamment des logiques discursives, structurelles et sociales par lesquelles elle s'institue.

Née en 1972, la revue est s'est développée dans une période de transition, celle de la fin des avant-gardes et du basculement du paradigme du modernisme vers le paradigme du contemporain. Ce passage correspond à un changement dans la manière de penser le temps en société et de former les représentations collectives autour de l'art. Il coïncide également avec l'émergence d'une nouvelle figure dans le champ de l'art contemporain : celle du commissaire d'exposition, qui de plus en plus s'affirme comme un auteur à part entière. Les cinquante années d'archive du contemporain que constitue *art press* sont donc aussi cinquante ans d'expositions. La critique d'art en dépend largement, les œuvres commentées étant déjà, avant d'être critiquées, conditionnées, disposées, mises en récit dans le contexte d'énonciation spécifique et la discursivité inhérente à l'institution qui la présente ainsi qu'à l'identité du commissaire d'exposition. Nous avons relevé l'ensemble des expositions évoquées tout au long de notre parcours (volume 2, annexe 66), afin de souligner l'importance de cette matière pour la revue.

Or, face à la mutation actuelle que connaît le milieu artistique – élargissement du public, engouement médiatique, succès du marché – le rôle prescripteur d'une revue comme *art press* est par la force des choses remis en question. Le commentaire d'exposition n'est plus l'apanage d'*art press* ni de la presse spécialisée, qui doit, pour perdurer, se réinventer, affirmer son identité et sa spécificité par d'autres biais. C'est de cette manière que l'on peut interpréter une nouvelle initiative, mise en place en septembre 2020 : la création d'une exposition récurrente : « Après l'école. Biennale *art press* des jeunes artistes », qui se tient pour cette première édition à Saint-Étienne. La revue a constitué un comité de sélection, dont plusieurs membres de la rédaction font partie[1289] et lancé un appel à participation dans de nombreuses écoles d'art françaises. L'exposition, qui réunit 36 artistes (pour autant d'écoles différentes), cherche à valoriser de jeunes artistes, avec pour premier critère que ceux-ci ne soient pas encore représentés par une galerie. Étienne Hatt et Romain Mathieu, commissaires de l'exposition, annoncent vouloir réunir une génération d'artistes « Dont l'originalité réside dans un rapport au monde fondé sur des expériences sensibles et particulières plus que sur le traitement de sujets d'actualité ou de société [1290]». Cette exposition démontre à la fois une volonté pour les rédacteurs d'*art press* d'exprimer leur sensibilité autrement que par la seule publication de texte critique, ainsi qu'un désir, qui correspond aussi à une nécessité, de diversifier ses activités et de se présenter auprès du public sous un jour nouveau. Cette biennale révèle ainsi les grandes difficultés que connaît, au-delà d'*art press*, la revue d'art, dans un contexte où le public n'aurait plus besoin de l'intermédiaire que constitue la critique d'art, et où les critiques d'art, pour faire entendre leur voix, doivent se tourner encore davantage vers la forme d'expression qu'est le commissariat d'exposition.

[1289] Le comité de sélection, présidé par Robert Storr, est constitué de plusieurs membres de la rédaction (Étienne Hatt, Richard Leydier, Catherine Millet), ainsi que de Jacques Bayle, Claire Peillod, Alexandre Quoi et Aurélie Volz.
[1290] Étienne Hatt et Romain Mathieu, « Le mot des commissaires », en ligne : https://www.artpress.com/biennale/mot-des-commissaires/. Dernière consultation le 9 septembre 2020.

B. Contribution à une méthode d'analyse du périodique artistique

Tout au long de ce parcours de recherche, nous avons successivement étudié *art press* comme une archive, comme une institution, comme un support de médiation et comme un acteur dans la médiatisation de problèmes publics. Notre objectif était de saisir ensemble ces différents aspects de la revue. Pour ce faire, nous avons misé sur la complémentarité des outils de la sémiotique, de l'histoire de l'art et des sciences de l'information et de la communication. La perspective monographique permettait ces allers-retours, ce croisement des méthodes. *Art press* est un objet hybride, dont l'iconographie est aussi importante que sa part écrite et qui engage à traiter l'un et l'autre. Sa longévité, sa capacité à confronter l'art aux sphères qui lui sont concomitantes à et questionner la transformation des valeurs et des croyances liées à l'art contemporain ont orienté notre recherche. Il serait donc dommageable de rester aux seuils de ses représentations, plutôt que d'essayer de les saisir dans leur production, leur diffusion et leur réception. Cette méthode bricolée permet, à partir de l'analyse de la revue, de poser la question de l'art lui-même, de son rapport le plus récent aux images d'informations et aux différents discours avec lesquels il entre en contact ou en conflit.

Le périodique artistique est un objet médiatique qui méritent pleinement d'être considéré par les SIC au même titre que la télévision ou la presse quotidienne, à ceci près que ce dont il traite, l'art « contemporain », impose également de faire le lien avec la genèse et la transformation des mouvements artistiques, des institutions culturelles, des pratiques des publics. Nous espérons donc que cette boîte à outils puisse servir, et que notre travail puisse convaincre de l'importance du corpus que forment les périodiques artistiques contemporains, dans toute la spécificité éditoriale qu'ils constituent.

Notre approche n'est pas sans écueils. Certains outils n'ont été que peu exploités ici. Notre tentative de comparaison entre *art press* et d'autres revues n'aura été que ponctuelle et réduite. Or la comparaison, notamment avec des cas étrangers, permettrait de mieux saisir ce qui pourrait distinguer une pratique française du périodique artistique, d'une pratique américaine ou allemande, par exemple. La réalité économique, le fonctionnement structurel du monde de l'art et les manières mêmes de penser la place de l'art dans la société diffèrent d'un pays à l'autre, invitant à d'autres lectures du « contemporain ».

Une deuxième limite de notre démarche réside dans le caractère parfois réducteur de nos corpus. En effet, nous avons systématiquement étudié les couvertures, les éditoriaux, et les courriers, mais nous n'avons porté qu'une attention partielle au cœur de la revue, là où pourtant le plus important se dit, là où des voix contradictoires et plurielles se font entendre. Ces choix ont été faits par souci d'embrasser la revue sur l'ensemble des années de publication et d'en exploiter les corpus les plus facilement identifiables.

Mais des études plus resserrées, sur un plus court nombre d'années, permettraient de détailler davantage l'ensemble des contenus, en approfondissant l'usage des outils de l'analyse de discours.

Nous espérons que notre démarche, malgré ses limites, aura contribué à une méta-herméneutique : nous avons tenté d'interpréter les discours construits par *art press* sur l'art contemporain et de démontrer de quelles représentations collectives et données structurelles leur interprétation de l'art contemporain pouvaient relever. Nous avons essayé d'étudier les conditions de production et de circulation du discours d'*art press* ; puis nous avons interrogé la possible réception de ces discours dans des jeux avec son contrat de lecture. Notre réflexion emprunte aussi à la pragmatique, en interrogeant la capacité d'*art press* à performer le contemporain. Il y a un *ethos* discursif [1291] propre à *art press,* que nous avons cherché à mettre au jour en retraçant le parcours de lecture auquel il invite, les visions de la création contemporaine qu'il propose. En s'instituant comme une scène discursive, *art press* valorise en même temps la pluralité et la subjectivité des voix de ses contributeurs. La dialectique entre rétrospective et prospective qui meut la conception du contemporain par *art press* correspond surtout à une manière spécifique de penser collectivement et socialement le rapport au temps, dans une difficulté à se projeter et à sortir des modèles initialement pensés pour rompre avec le modernisme – alors même que de nouvelles conceptions du temps et de l'espace géographique imposent désormais de nouveaux modèles. Le discours qu'*art press* construit sur le contemporain est donc aussi un récit - récit qui pose − d'une manière de plus en plus pressante, la question de sa fin.

C. Le contemporain en perspective : la mise en crise d'un modèle et ses possibles alternatives

La crise que connaît la revue révèle aussi la crise du modèle dont elle participe en en assurant la médiation : l'art contemporain. En effet, plusieurs indices nous permettent d'esquisser des échappées, une éventuelle « sortie » du contemporain. Si le contemporain n'est qu'un modèle herméneutique, il faudrait pouvoir le confronter à d'autres. Ces alternatives posent la question des normativités à l'œuvre dans le champ élargi de l'art. En effet, cet élargissement n'empêche pas le poids de lourdes injonctions, qui sont principalement de trois ordres : chronologique, économique, et géographique. En guise de perspective, comme prolongement à nos principales pistes de recherche, nous souhaitons proposer, tel un exercice de projection, les possibles reconfigurations de la critique d'art et de sa médiation hors, ou au-delà de ces injonctions.

[1291] Nous employons le terme d'*ethos* discursif en référence à l'usage qu'en propose Dominique Maingueneau : « Celui-ci implique à la fois l'ethos *dit* (ce que le locuteur dit sur lui-même, par exemple qu'il est un homme simple), et l'ethos *montré* (ce que montre sa manière d'énoncer). » — Dominique Maingueneau, « L'*ethos* discursif et le défi du web », in *Itinéraires*, 2015-3/2016, en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/3000. Dernière consultation le 8 septembre 2020.

1. « Post », « alter », « hyper » : un épuisement terminologique

Il reste évident que la dimension première et littérale de contemporain prévaut : contemporain signifie bien, avant tout, coprésence. Toutefois, le terme « d'art contemporain » n'est que récent, alors même que l'adjectif « contemporain » pouvait être employé autrement. Dans ce sens le terme correspond à un système spécifique, à des représentations collectives, à des dynamiques de relations, ainsi qu'à un certain fonctionnement économique. Compris comme tel, *l'art contemporain* désigne bien, comme le suggère Nathalie Heinich, une certaine partie de la création actuelle, ce qui implique par là-même qu'une autre partie de la création, en revanche, ne serait pas contemporaine. Puisque le contemporain désigne un moment spécifique, un paradigme, comme le moderne l'a été avant lui, reste à interroger ce qui pourrait venir après lui. La question d'une sortie du contemporain se formule déjà sous la plume de nombreux critiques d'art, amorcée par « l'altermodernité » proposée par Nicolas Bourriaud. Depuis quelques années, ce désir d'un renouvellement des catégories pour nommer le temps présent se fait de plus en plus présent. Esthétique du flux pour Julien Verhaeghe[1292], post-contemporanéité pour Marion Zilio[1293] , « art post-internet » pour Gregory Chatonsky[1294]. Ces propositions, si elles ne sont pas toutes théorisées avec autant de force ou de cohérence, restent communément significatives. Le contemporain n'est peut être plus le concept le mieux à même de désigner la façon dont, collectivement, les individus peuvent aujourd'hui concevoir leur manière de vivre en société et dont les artistes peuvent s'approprier les modes de représentations de cette société. Dès lors que le contemporain connaîtrait aujourd'hui une crise telle que celle que la modernité a connue au tournant des années 1970, on peut alors se demander dans quelle mesure cette mutation écosystémique pourrait infléchir la pratique même de la critique d'art et de ses supports, imaginer comment le prochain paradigme pourrait être performé par le futur de la critique d'art.

2. Sortir du capitalisme : un horizon utopique pour la post-contemporanéité

Même si *art press* performe l'art contemporain, par autorité du discours, sélection, valorisation de certains artistes et exclusions d'autres, la revue demeure tributaire d'un art qui est produit hors d'elle-même. Il n'y a de critique d'art dans *art press*, et de critique d'art en général – que parce qu'il y a des artistes, des expositions, un système qui fait exister les artistes. Or, ce système dépend d'un système plus global, qu'on peut désigner comme celui du capitalisme, où les œuvres d'art sont considérées comme des marchandises et valorisées comme telles, au même

[1292] Julien Verhaeghe, *Art & Flux. Une esthétique du contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », 2014.
[1293] Voir à ce sujet les différentes contributions de l'ouvrage *Postcritique* (ouvrage collectif dirigé par Laurent de Sutter, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2019.
[1294] Gregory Chatonsky, « Après le contemporain », article publié en ligne sur le site de l'auteur en 2012 : http://chatonsky.net/et-apres/. Dernière consultation le 10 septembre 2020.

titre que d'autres biens économiques. Elles sont dès lors soumises à une logique d'*enrichissement* théorisée par Arnaud Esquerre et Luc Boltanski[1295], qu'ils exposent à l'appui de deux phénomènes : le rôle de plus en plus important joué par les collectionneurs, et la très forte visibilité de certains artistes qui ne se fait qu'aux dépends de l'invisibilisation et de la précarité de beaucoup d'autres. Olivier Quyntin reprend ces analyses pour développer encore davantage la critique du capitalisme en se proposant de relire l'histoire de l'art la plus récente à l'aune d'une théorie critique postmarxiste. Il propose plusieurs échappées au système structurel du prix et de la valeur de l'œuvre d'art contemporain, en suggérant le recours au terme de « prolartariat » pour désigner une « classe » d'artistes, qui serait activement engagée dans une lutte pour la reconnaissance : « Cette lutte implique de passer outre la logique de la concurrence, qui défait brutalement les solidarités, pour penser en termes de revendications collectives [1296]». Une telle volonté de lire autrement l'art contemporain et de remettre en question ses prédicats économiques était déjà formulée en 1973 par le théoricien Nicos Hadjnicolaou dans son ouvrage *Histoire de l'art et lutte des classes*[1297]. Plus récemment, et de manière plus concrète, une telle remise en question a pris notamment dans le « Protocole des Nouveaux commanditaires », un projet porté par le photographe François Hers et le critique et curateur Xavier Douroux. Ceux-ci défendent le projet et en expliquent les principes dans leur ouvrage *Penser l'art hors du capitalisme* :

> « Le protocole propose à toute personne de la société civile qui le souhaite, seule ou associée à d'autres, les moyens d'assumer le rôle de commanditaire d'une œuvre à un artiste et de légitimer un investissement dans la création qui sera demandé à la collectivité. […] En s'engageant dans un partage d'égales responsabilités, l'ensemble des acteurs acceptent de gérer par la négociation les tensions et les conflits inhérents à la vie publique en démocratie. L'œuvre d'art devient non plus l'expression emblématique d'une seule individualité mais celle de personnes autonomes décidées à faire société en donnant un sens commun à la création contemporaine [1298] ».

Sophie Cras de son côté conclut son ouvrage *L'économie à l'épreuve de l'art* sur les nombreuses expositions et productions critiques qui ont proposé ces récentes années de faire converger pratiques artistiques et perspective anticapitalistes, notamment, « It's the Political Econonmy, Stupid; the Global and Financial Crisies in Art and Theory » (Londres, 2013), et « Disrupting business, Art & Activism in Times of Financial Crisis » (New York, Autonomedia, 2013)[1299].

Pour Sophie Cras, « Le but affirmé de la pratique artistique est de proposer une alternative politique au capitalisme, et elle [la pratique artistique] fait par conséquent l'objet d'un jugement

[1295] Dans leur ouvrage *Enrichissement, une critique de la marchandise* (Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2017), ces derniers constatent que l'art contemporain, dans ses mécanismes de marchandisation de l'œuvre et de l'artiste, intègre pleinement cette logique.
[1296] Olivier Quintyn, *Implémentations / Implantations pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris Éditions Questions théoriques, coll. « Ruby », 2017, p. 228.
[1297] Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, coll. « Sociologie », 1973.
[1298] François Hers & Xavier Douroux, *L'Art sans le capitalisme*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 51-53.
[1299] Gregory Sholette & Olivier Ressler (dirs.), I*t's the Political Econonmy, Stupid; the Global and Financial Crisies in Art and Theory*, Londres, Pluto Press, 2013 ; Tatiana Baeeichelli & Geff cox (dirs.), *Disrupting business, Art & Activism in Times of Financial Crisis,* New York, Autonomedia, 2013.

critique fondé sur des critères idéologiques [1300] ». L'auteure remarque alors qu'après le développement de la modernité corrélée au capitalisme, reste aux spectateurs de demain d'imaginer ce que pourrait faire ce qu'elle nomme « l'économie poétique » pour l'économie capitaliste. Nous pourrions prolonger sa réflexion pour examiner ce que peuvent, dans cette même perspective, les critiques d'art. Sortir du capitalisme, c'est donc sortir d'une vision de l'œuvre d'art comme marchandise, d'un système de foires, de collection, de ventes aux enchères.

C'est une déconstruction structurelle qui est impliquée par une telle remise en cause. De telles pistes théoriques et pratiques permettent d'imaginer une critique d'art qui pourrait être libérée de contraintes structurelles et économiques. Quel visage pourrait prendre une revue d'art qui fonctionnerait sans annonceurs, et indépendamment de l'actualité des expositions ? Si des propositions éditoriales vont déjà dans ce sens, de nouveaux modèles restent à inventer, à fortifier et à analyser.

3. Décoloniser la critique d'art

Enfin, parmi les possibles sorties ou reconfigurations qui permettent d'esquisser une sortie du contemporain tel qu'il est performé par *art press*, ou du moins une reconfiguration de celui-ci, il nous faut mentionner un troisième angle, peut-être le plus important : celui de l'internationalisation. Nous l'avons vu, *art press* s'intéresse de près, et avec fréquence, aux différents phénomènes de mondialisation de l'art, dont l'augmentation croissante au fil des années de la présentation d'artistes non-occidentaux en couverture constitue l'un des indices. Mais la critique d'art telle qu'elle se pratique aujourd'hui en France demeure souvent profondément héritière du modèle issue des Lumières et de la figure de l'écrivain engagé. Il faudrait donc pouvoir conduire plus loin cette réflexion en reconnaissant toutes les reconfigurations qu'impose la mondialisation, à commencer par envisager la critique d'art elle-même dans une perspective transnationale, et non plus d'un point de vue strictement occidental.

Ces pistes de réflexion, déjà initiées par deux programmes de recherche en France (à l'Institut National d'Histoire de l'art à Paris[1301] et aux Archives de la critique d'art à Rennes[1302]),

[1300] Sophie Cras, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 205.

[1301] Inauguré en 2015 par Zahia Ramani, le programme de recherche « Globalisation, Art, Perspectives » cherche à interroger les modalités de constructions du discours critique sur l'art à travers l'actualité artistique et scientifique, dans les espaces culturels non européens : https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-de-l-art-mondialisee/observatoire-globalisation-art-et-prospective.html . (Dernière consultation le 10 septembre 2020). Ces recherches ont notamment données lieu, en 2017 à la tenue du colloque « Sismographie des luttes, vers une histoire globale des revues critique et culturelles » (Paris, 16-17 novembre 2017), qui était accompagné d'une exposition du même titre, où de très nombreuses revues non-occidentales, publiées depuis le début du XXe siècle, étaient présentées.

[1302] Le programme interdisciplinaire « Prisme », lancé en 2015, formule ainsi ses ambitions : « Si la critique d'art a connu – et connaît encore aujourd'hui – des débats véhéments et des crises quant à son statut et à ses enjeux, ce programme cherche à participer activement à ces réflexions avec, à l'appui, les sources historiques précises.

correspondent à un souci grandissant dans la culture contemporaine, celui de « décoloniser les arts », pour reprendre le nom du collectif d'artistes fondé en 2015[1303]. À partir de cette déconstruction du regard occidental, on pourrait alors s'interroger sur le rôle que peuvent jouer les revues de critique contemporaine dans d'autres contextes, dans d'autres univers artistiques où les notions même d'œuvre, d'artiste et de création peuvent varier.

Art press est, sans nul doute, à ce jour un acteur incontournable du champ élargi de l'art contemporain, exigeant dans ses discours, précis et éclectique dans ses choix. Mais le format que constitue la revue pourrait être mis en relation avec d'autres manières de penser la critique d'art, comme des pratiques orales, des écritures en lignes, d'autres formats et d'autres canaux d'expression. Étant donné ces différents éléments, la « crise » du contemporain invite à un renouvellement dans les manières de penser et de pratiquer la critique d'art. Le modèle de périodique artistique qu'incarne *art press* gagnerait donc à être confronté à ses équivalents hors de France, et hors d'Occident, pour penser la critique d'art et le *contemporain* non plus seulement dans un champ élargi, mais dans un contexte aussi global que possible.

Volontairement décentré du seul regard d'historien de l'art, le programme vise à sortir l'histoire de la critique d'art contemporain de son enfermement disciplinaire et de sa marginalisation en tant qu'objet d'étude, afin de repenser la critique d'art dans sa relation au monde, dans ses apports aux débats de la société contemporaine. » L'ensemble du programme et des actions est disponible à l'adresse suivante : https://acaprisme.hypotheses.org/presentation/a-propos . (Dernière consultation le 10 septembre 2020.). Parmi ces actions, mentionnons la tenue du colloque « Redéfinir le monde (de l'art) : engagements, défis et crises de la critique d'art internationale depuis 1945 (Rennes, 11-12 octobre 2018).

[1303] Françoise Vergès, Leïla Cukierman, Gerty Dambury (dirs.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'arche, coll. « Tête-à-tête », 2018.

Bibliographie

Cette bibliographie est structurée selon plusieurs catégories, qui ne suivent ni les grands axes qui structurent la thèse, ni les différentes méthodes et disciplines mobilisées. Davantage, nous tentons de faire apparaître dans cette bibliographie les thèmes, les questions et les problématiques qui ont structuré notre réflexion. Au sein de chaque catégorie, nous avons pris le soin de distinguer les ouvrages, les articles scientifiques ou de presse, les catalogues d'exposition et les thèses de doctorat. Nous n'incluons pas ici l'ensemble des articles d'*art press* que nous avons cités et étudiés tout au long de la thèse, que nous recensons dans le document « sources » qui suit cette bibliographie. Ces catégories sont les suivantes :

1. *Art press*, son histoire et ses contributeurs
2. Les périodiques artistiques et culturels
3. Écriture journalistique, genres de la presse écrite et normes du discours médiatique
4. Critique d'art
5. Histoire et théorie de l'art moderne et de l'art contemporain
6. Les intellectuels dans la vie politique et culturelle française
7. Institutions culturelles, économie et sociologie de l'art et de la culture
8. L'art en conflit : entre esthétique et politique
9. Penser les publics, le problème public et le débat en démocratie
10. Penser au présent : les théories du contemporain et de l'archive
11. Sémiotique et analyse du discours
12. Philosophie de l'art et théorie de la littérature
13. Méthode de la recherche
14. Littérature

1. *Art press*, son histoire et ses contributeurs

Ouvrages, chapitres d'ouvrages

HENRIC Jacques, *La peinture et le mal, Paris*, Grasset, 1983

HENRIC Jacques, *Légendes de Catherine M*, Paris, Denoël, 2001

HENRIC Jacques, *Politique*, Paris, Seuil, 2007

MENU Jean-Christophe, « *Art press*, Mix & Stories », pp. 37-42 in Jean-Christophe Menu, *Chroquetttes*, Paris, éditions Fluide Glacial, 2017

MILLET Catherine (dir.), *Art press, l'album*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012

MILLET Catherine, *D'art press à Catherine M, entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard « témoins de l'art », 2011

MILLET Catherine, *Le Critique d'art s'expose*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon « critiques d'art », 1993

Catalogue d'exposition

DE BURE Gilles & BRAUNSTEIN Chloé, *Roger Tallon*, Paris, CNAP/Éditions Dis Voir, 1999

MILLET Catherine, « Roger Tallon designer », pp. 21-67 in *Roger Tallon, itinéraires d'un designer industriel*, catalogue de l'exposition organisée pa le MNAM-CCI, Paris, 20 octobre 1993-10 janvier 1994, éditions du Centre Pompidou

MILLET Catherine, texte principal pour le catalogue de l'exposition *Roger Tallon à Vallauris,* Musée Magnetti, Nice, 2001

TEMPLON Daniel (dir.), *Daniel Templon, 50 ans*, Paris, éditions Daniel Templon, 2016

Articles scientifiques

DI SCIULLO Flore « Des philosophes dans *art press* : élargir le champ de la critique » (Actes du colloque *Repenser les mondes de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes

DI SCIULLO Flore « les éditoriaux d'*art press*, fabrication d'une critique d'art contre-culturelle », pp. 181-198 in *Les Cahiers du CIRCAV*, « médias et contre-culture », n°27, octobre 2018

LEYDIER Richard, préface in *Catherine Millet*, Paris, éditions de l'IMEC, coll. « les grands entretiens d'*art press* », 2018

MARESCA Sylvain, « Consécration d'un art ou simple fortune critique ? Chronique de la photographie dans la revue *Art Press* », pp. 76-84 in *La Recherche photographique*, n°19 « Critique / Politique », novembre 1995

Travaux universitaires

BOURDEAUX-MAURIN Hélianthe « Parcours d'un critique d'art : Catherine Millet ». , Mémoire sous la direction de Marie-Clarté O'Neill, école du Louvre, muséologie, année 1996-1997

CAVANNA Aurélie: « *Art press*, *Beaux-arts magazine* et *Mouvement*. Relativité de la liberté d'expression dans les éditoriaux de trois revues spécialisées », sous la direction de Pierre Wat, Mémoire de Master 2 recherche en Histoire de l'art contemporain, Université de Provence Aix-Marseille 1, 2008-2010

KATAN Anne, « *Art press*, de l'engagement à l'institution ? », sous la direction de Paul Ardenne, école d'art et de communication, 1993-94.

PAUC Valérie, dossier « art press », sous la direction de Mlle Basset. Licence de lettres, année 1989-1990

PESSANT Émilie, « Engagement esthétique et politique de la revue *art press* dans les années 1990. », Maîtrise d'arts plastiques sous la direction de Manuela de Barros (Université Paris 8), Juin 2003

ROUSSEAUX Aurélie, mémoire présenté sous la direction de Mr Thieery Lenain en vue de l'obtention d'un titre de licenciée en histoire de l'art et archéologie, orientation art contemporain. Université libre de Bruxelles, faculté de philosophie et lettres. Année académique 2004-2005

TERRIER Véronique, « Historique de la revue art press, 1972-1992 », mémoire de maîtrise en histoire de l'art présentée par véronique terrier sous la direction de Patrick de Haas, Université Paris 1, UFR arts et archéologie, 1993

Articles de presse et de presse artistique

CLAIR Jean, « Les joyeuses calomnies d'*art press* », in *Les chroniques de l'art vivant,* n°54, décembre 1974

EDWARDS-VUILLET Céline « Jean-Pierre de Kerraoul, l'homme-orchestre » par, *Tribune de la vente*, mensuel, 2003

ERBER Thomas, « À vos perpendiculaires », *Jalouse*, octobre 1997

HENNIG Jean-Louis, « Dans *art press*, le porno, c'est-y de l'art ou du cochon ? », *Libération*, 27 février 1976

KECHICHIAN Patrick, « *Art press* a quarante ans : entretien avec Catherine Millet et Jacques Henric », pp. 15-25 in *La revue des revues, n°48,* 2012

MILLET Catherine, « À propos d'un carré noir » in *Le Narraté libérateur,* février 1980

MILLET Catherine, « Entretien avec Daniel Templon », *Cimaise*, n°181, printemps 1986

MILLET Catherine, « L'ambition Templon : entretien avec Daniel Templon », in *le Figaro Magazine* n°23, 1976

MILLET Catherine, « Trois que je connais », *Vogue Homme International*, automne-hiver 2003

SCARPETTA Guy « *Art press*, il n'y a plus d'avant-garde », propos de la rédaction recueuillis par J-L Hennig, C. Nadaud et J-P Thibaudat, *Libération*, vendredi 29 février 1980

THIBAUDAT Jean-Pierre « La boule à Dalmas », in *Libération*, 1-2 mars 1980

2. Les périodiques artistiques et culturels

Ouvrages et chapitres d'ouvrags

AJI Hélène, MANSANTI Céline, TADIÉ Benoît, *Revues modernistes, revues engagées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011

ALLEN Gwen (dir.), *The Magazine*, London, MIT Press « Documents for contemporary Art », 2016

ALLEN Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for art*, Cambridge, MIT Press, 2011

AUST Stefen, KIEFER Stefan (dir.), *The Art of Der Spiegel, Cover Illustrations over Five Decades*, Düsseldorf, teNeues, 2004

AYNSLEY Jeremy & FORDE Kate, *Design and the modern magazine*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007

BAKER S. Amy *Looking critically : 21 years of Artforum Magazine*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1984

BAUDOIN Jean et Hourmant François (dirs.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007

BOIVENT Marie, *La Revue d'artiste, enjeu et spécificité d'une pratique artistique*, Rennes, Incertain sens, 2015

BOUDIC Goulven, *Esprit, 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005

CHEVALIER Catherine & FOHR Andreas (dirs.), *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon, Les presses du réel, 2011

CHÈVREFILS-DESBIOLLES Yves & FROISSART-PEZONE Rossella (dir.), *Les revues d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011

CHEVREFILS-DESBIOLLES Yves, *Les Revues d'art à Paris,* 1905-1940, Paris, Ent'revues, 1993

CHRISTEL Brun-Franc, « Les *Cahiers du Sud* dans le champ des revues pendant l'entre-deux-guerres », pp. 127-143 in Florence Bonifay, Marjorie Brousin, Stéphane Caruana et Mélanie Guérimaud (dirs.), *Concurrence(s) dans le monde des arts et des lettres*, Paris, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », 2016

CHURCHILL Suzanne & MCKIBLE Adam, *Little Magazines and Modernism : an introduction* in *American Periodicals*, vol. 15, n°1, 2015

COLLINS Mark Jenkins, Johns Chris (dirs.), *National Geographic : The Covers. Iconic Photographs, Unforgettable Stories*, National Geographic Edition, 2014

COLOMINA Beatriz, *Clip, Stamp, Fold : The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Barcelone, Actar, 2010

CROWLEY David, *Magazine Cover*, London, Mitchell Beazley, 2003

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995

DUPERRAY Stéphane & Vidaling Raphaëlle, *Cover, les Unes du siècle, 500 couvertures qui ont fait l'histoire de la presse magazine mondiale*, Paris, Hachette, 2002

DUPLAN Pierre, Roger Jauneau, Jean-Pierre Jauneau, *Maquette et mise en page* [1982], Éditions du cercle de la librairie, 2004

FAWCETT Trevor & PHILIPPOT Clive (dirs.), *The Art Press, Two Centuries of Art Magazines*, London, The Art Book Company, London / Art Documents Number One

FOGES Chris, *Magazine Design*, Rotovision « Pro-Graphic », Crans-Près-Céligny, Suisse, 1999

FROISSART Pezone Rossella & Chevrefils Desbiolles Yves (dir.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011

HELLER Steven, *De Merz à Emigre et au-delà : Graphisme et magazines d'avant-garde au XXe siècle*, Paris, Phaidon, 2005

HOCTAN Caroline, *Panorama des revues à la Libération. Août 1944-Octobre 1946*, Caen, IMEC, 2006

HOFFMAN Frederick J., ALLEN Charles & Ulrich Caroly, *The Little Magazine : A History and a Bibliography*, 1947

HOURMANT François, « De la double nature des revues et des ruptures », p. 11-20 in Jean Baudoin et François Hourmant (dirs.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007

JEZO-VANNIER Steven, *Presse alternative, la contre-culture en France dans les années 1970*, Paris, Le mot et le reste « attitudes », 2011

JOHSNON S. & PRIJATEL P., *The Magazine From Cover to Cover* [1999], Oxford, Oxford University Press, 2012

KAZANJINAN Dodie, *Vogue, the covers*, New York, Abrams, 2011

KRAUSS Rosalind, MICHELSON Annette, BOIS Yves-Alain, BUCHLOCH Benjamin, FOSTER Hal, Dennis Hollier, (eds), *October. The First Decade, 1976-1986* et *October, the Second Decade*, , Cambridge, MIT Press, 1986 et 1996

LEENAERTS Danielle, *Petite histoire du magazine VU (1928-1940), Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010

LENO Jay, Voss Frederick (eds.), *Face of Time. 75 Years of Time Magazine Cover Portraits*, Boston, Little Brows & co., 1998

MCCLISTER Nell, *Bomb Magazine, Celebrating 25 years*, in *New Art Publications,* N°96, été 2006

MICHELSON Annette, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (dirs.), *October, The First Decade, 1976-1986*, Cambridge / London, MIT Press, 1988

NEWAN Amy, *Challenging Art : Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000

OWEN William, *Modern Magazine Design*, New York, Rizzoli, 1991 ; Jaroslav Andel, *Avant-Garde Page Design, 1900-1950*, New York, Delano Greenidge Editions, 2002

PAMELA Franks, *The Tiger's Eye : the art of a magazine*, New Haven & London, Yale University Art Gallery

PATRON Sylvie, *Critique, 1946-1996 : Une encyclopédie de l'esprit moderne*, Paris, éditions de l'IMEC, 1999

RABATTÉ Ève, *La revue* Commerce. *L'esprit classique – moderne (1924-1932),* Paris, Garnier, coll. « classiques », 2012

SCHOLES Robert & WULFMAN Clifford, *Modernism in the Magazines*, New Haven & London, Yales University Press, 2010

STEAD Evanghelia & VÉDRINE Hélène (dirs.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008

TAYLOR Steve, *A 100 years of magazine covers*, Londres, Black Dog Publishing, 2006

TRIGGS Teal, *Fanzines*, Londres, Thames & Hudson, 2010

Articles scientifiques

AUBENAS Sylvie, DE CHASSEY Eric, Laclotte Michel, OULEBSIR Nabila, PLAGNIEUX Philippe et ROUVERET Agnès, « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ? », in *Perspective*, n°4, 2006

BOIVENT Marie, « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », pp. 29-45 in Pascale Borrel, Marion Hohfeldt (dirs.), *Parasite(s), une stratégie de création*, Paris, L'Harmattan, 2010

BOURE Robert, « Sociologie des revues de sciences sociales et humaines », pp. 91-105 in *Réseaux,* n°58, 1993

CHÈVREFILS-DESBIOLLES Yves, « La presse des arts » in *La Revue des revue*, n°5-6, 1988

CORPET Olivier, « revue littéraire » in *Encyclopediae Universalis*

CORPET Olivier, Franck Thomas et Glorie Caroline, « La revue comme discours d'intervention », in *Cahiers du GRM*, [en ligne], 12/2017

HEIN Fabien, « Le critique rock, le fanzine et le magazine ; ça s'en va et ça revient », pp. 83-106 in *Volume*, n°5, 2006

MOREL Gaëlle, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste *Regards* (1932-1939), pp. 44-63 in *Études photographiques*, n°9, mai 2011

RÉGIMBEAU Gérard, « Les index des revues d'art contemporain : outils documentaires et documents ». Actes du séminaire annuel « Les revues de sciences humaines et sociales : évolutions et figures », 1996.

SUMMER David E., *64 years of Life*, what dit its 2128 covers do ? pp. 1-16 in *Journal of magazine and new media research*, 5/1, fall 2020

WEBB Sheila, « Magazines and the visual arts : the ideal showcase », pp. 347-361 in Abrahamson David & Prior-Miller Maria R., *The Routledge Handbook of Magazine ResearchThe Future of the Magazine Form*, New York, Routledge, 2015.

YAROSS LEE Judith, « From the Field, the Future of American Periodcals and American Periodical Research », *American periodicals*, 15/2, 2005

Travaux universitaires

DUPONT Valérie, « Le discours anthropologique dans l'art des années 1920-1930 en France à travers l'exemple des *Cahiers d'art*, sous la direction de Andrzej Turowski, soutenue en 1999

GIRIEUD Corinne, *La revue* Art d'Aujourd'hui *(1949-1954), une vision sociale de l'art*. Thèse de doctorat sous la direction de Serge Lemoine (Paris 4), soutenue en 2011

JOHNSON Sammye & DE LOZANO Carlo Augustus, « The Art and Science of Magazine Cover Research », in *Journal of Magazine & New Media Research*, vol. 5, n°1, automne 2002

LANGA Helen, « At Least Half the Pages Will Xonsist of Pictures. *New Masses* and politicized Visual arts, », pp. 24-49 in *American Periodicals,* vol.21, n°1, 2011

MANSANTI Céline, « La revue *Transition* (1927-1938), le modernisme historique en devenir ». Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine Lemardeley, soutenue en 2007

MOKHTARI Sylvie, *Avalanche, ArTitudes, Interfunktionen, 1968-1977 : trois trajectoires critiques au cœur des revues,* Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marc Poinsot (Rennes 2), soutenue en 2000.

Articles de presse et de presse artistique

JOLY Patrice, « Que sont mes revues devenues », in *Zerodeux*, n°80

MIRANDA Carolina A., « 18% : Artist Micol Helrbon Tallies the Presence on Women on *Artforum* covers », *Los Angeles Times,* publié en ligne le 10 avril 2015

SCHOFFENIELS Ernest « L'avis d'Ernest Schoffeniels » in + - *0,* n°3 (1977)

Conférences, interventions orales

SALLES Claire, « (Se) débattre avec l'esthétique : l'appropriation par la revue *Texte zur Kunst* de la philosophie spéculative contemporaine », intervention orale dans le cadre de la journée d'étude « La circulation des idées dans les mondes de l'art » (Paris, INHA, 22 février 2020).

3. Écriture journalistique, genres de la presse écrite et normes du discours médiatique

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ADAM Jean-Michel, « Genres de la presse écrite et analyse de discours » in *Semen*, 13/2001

ALCARAZ Marina*, Réussir sa Une, presse magazine et spécialisée*, Victoires Éditions, « métier journaliste », Paris, 2005

ANTOINE Frédéric et al, *Écrire au quotidien. Pratiques du journalisme*, Louvain-la-Neuve : EVO-Communication, 1995

BIZOT Jean-François, *Free Press, la contre-culture vue par la presse underground,* Actuel / Nova éditions, 2010.

BLANDIN Claire (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, coll. « I-com », 2018

CHARON Jean-Marie, *La Presse magazine* [1999], Paris, La Découverte « repères », 2008

GRIVEL Charles, « La case-photo, mise en scène illustrative et documentation dans le périodique de photographie entre deux siècles. », pp. 40-66 in Evanghelia Stead & Hélène Védrine (dirs.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008

KITSCH Carolyn, *The Girl on the Magazine Cover. The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media,* Chapel Hill / London, University of North Carolina Press, 2011

LÉVRIER Alexis & WRONA Adeline (dirs.), *Matière et esprit du journal. Du Mercure Galant à Twitter*, Paris, PUPS, 2013

MARTIN Laurent, *La presse écrite en France au XXe siècle*, Paris, le livre de poche, 2005

MARTIN-LAGARDETTE Jean-Luc, *Guide de l'écriture journalistique. Écrire, informer, convaincre*, Paris, Syros., 1994

RUELLAN Denis, *Le Journalisme ou le professionnalisme du flou* [1997], Paris, Grenoble, PUG, 2007

SASSOON Virginie, *Femmes noires sur papier glacé,* Paris, INA éditions, 2015

SONNAC Nathalie, *La Presse magazine en France, essai d'analyse économique*, Grenoble, ANRT, 1996

Articles scientifiques

ANTOINE Frédéric & WIDART Marie, « Regard sur l'évolution historique du courrier des lecteurs dans la presse », in *Recherches en communication*, n°21, 2004

BOEYINK, D.-E., (1992), « Analysing newspaper editorals : the arguments consistent ? », *Newspaper Research Journal*, 13/14 (4/1)

BRANCA-ROSOFF Sonia & MARINELLI Cécile, « Faire entendre sa voix. Le courrier des lecteurs dans trois quotidiens marseillais », pp. 25-39 in *Mots*, n°40, 1994

CHARON Jean-Marie « La presse magazine, un média à part entière ? », pp. 53-78 in *Réseaux* n°105, 2001/1

CHARON Jean-Marie, « Présentation », pp. 9-16 in *Réseaux* n°105, 2001/1

CHARON Jean-Marie, « La presse magazine, un média à part entière ? », pp. 53-78 in *Réseaux*, n°105, 2001/1

COLIN Jean-Yves & Mourhlon-Dallies Florence, « Du courrier des lecteurs aux forums de discussion sur l'internet : retour sur la notion de genre », in *Les Cahiers du Cediscor*, 8/2004

DOURY Marianne & Marcoccia Michel, « Forum Internet et courrier des lecteurs : l'expression publique des opinions », pp. 41-50 in *Hermès,* 2007/1, n°47

DOURY Marianne, « Un cimetière et des avions : argumentation et valeurs dans les courriers des lecteurs d'un journal local », in *Argumentation et analyse de discours*, 2010, vol. 5, 2010

DUBIED Annick & LITS Marc, « L'éditorial, genre journalistique ou position discursive ? », pp. 49-61 in *Pratiques*, n°94, 1997

DUPONT Françoise, « Les lecteurs de la presse : une audience difficile à mesurer », pp. 142-150 in *Le Temps des médias*, 2004/2, n°3

FEYEL Gilles, « Aux origines de la 'rubrique' dans la presse : des gazettes de l'Ancien Régime aux journaux de la Révolution », pp. 99-111 in *Communication & Langages*,2012/1, n°171

FEYEL Gilles, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », pp. 21-51 in *Réseaux,* n°105, 2001/1

FILLOL Véronique, « Stratégies énonciatives et pratiques d'écritures journalistiques : le portrait dans *Libération* », pp. 433-444 in *Cahiers de narratologie,* 10.1/2001

GAUTHIER Gilles, « L'analyse éditoriale française et québéquoise. Une comparaison entre *Le Monde* et *Le Devoir* », pp. 145-160 in *Études de communication*, 2002/1, n°25

GOLDZWIG, S.-R. et SULLIVAN, P.-A, « Post-assassination newspaper editorial eulogies : analysis and assessment », pp. 126-150 in *Western Journal of Communication*, 59 (2),1995

GONZALES Pierre « Production journalistique et contrat de lecture : autour d'un entretien avec Eliseo Veron » pp. 51-59 in *Quaderni*, n°29, Printemps 1996

GREENBERG, J., « Opinion Discourse and Canadian Newspapers : the case of the Chinese 'boat people' », pp. 517-53 in *Canadian Journal of Communication*, vol. 25 n°4, 2000

GROSSE Ernst Ulrich, « Évolution et typologie des genres journalistiques. Essai d'une vue d'ensemble », in *Semen,* 13/2001

HERMAN Thierry & JUFER Nicole, « L'éditorial, 'vitrine idéologique du journal' ? » in *Semen*, [en ligne] 13 | 2001

HINDMAN, E.-B. « 'Lynch-mob' vs. 'compelling human drama' : editorial responses to coverage of the pretrial phase of the O. J. Simpson case », pp. 499-515 in *Journalism and Mass Communication Quaterly*, vol. 76 n°3 , 1999

HUBÉ Nicolas, « Le courrier des lecteurs. Une parole journalistique profane ? », pp. 99-112 in *Mots*, n°87, juillet 2008

ODUL Véronique, « *Le Point* et ses lecteurs, une affaire de fidélité », pp. 74-82 une Le temps des médias, n°3, automne 2004.

QUIGLEY Mary W., "What Sells, What Bombs: Magazine Cover Roulette," *Washington Journalism Review* , été 1988

Travaux universitaires

GEERS Alexie, *Le Sourire et le tablier. La construction médiatique du féminin dans* Marie-Claire *de 1937 à nos jours.* Thèse de doctorat sous la direction d'André Gunthert et Rose-Marie Lagrave (EHESS), soutenue en 2015

KIRECHE-GERWIG Rym, *De l'espace de la scène à l'espace de la page : médiation et médiatisation du corps de mode à travers le défilé et les représentations photographiques de la presse magazine* — thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuël Souchier (Paris 4), soutenue en 2016

LEVERATTO Jean-Marc, « Le cinéma et les usages de l'alphabétisation. Le courrier des lecteurs comme moyen d'observation de la culture cinématographique ordinaire », Recherche menée dans le cadre d'une ANR

MARILLONET Justine, *Images de mode et images de la femme : des représentations de la presse féminine aux*

représentation d'un message médiatique. Stéréotypage de genre et mascarade, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Soulages (Lyon 2), soutenue en 2010

NAM-SEONG Lee, *Caractérisation et reconnaissance des genres. Propositions didactiques. Le cas de l'éditorial dans la presse écrite,* Thèse de Sciences du Langage de l'Université de Rouen, 1999

PRAGOUT Jocelyne, *L'Image de la femme dans la publicité en Grande-Bretagne, étude de l'*Observer Magazine*, de 1978 à 1980*. Sous la direction de Marie-Claire Royer (Bordeaux 3)

Conférences, interventions orales

COUR Nicolas (directeur général de l'ACPM), dans le cadre du séminaire « Presse magazine, source et objet d'histoire », 25 mars 2016.

4. Critique d'art

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

BERTHET Dominique, *Les défis de la critique d'art*, Paris, Kimé, 2006

FAGNART Claire, *La Critique d'art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes coll. « libre cours », 2017

Articles scientifiques

BÉRA Mathieu, « Critique d'art ou promotion culturelle ? », pp. 153—187 in *Réseaux*, 2003/1, n°117

BÉRA Mathieu, « Recherches sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse française », thèse pour le doctorat de sociologie, sous la direction d'André-Marcel Ans, soutenue en 1998

FRANÇOIS Pierre et CHARTAIN Valérie, « Les critiques d'art contemporain. Petit monde éditorial et économie de la gratuité », pp 3-42 in *Histoire & mesure* (éditions de l'EHESS), 2009/1, vol. XXIV

GLICENSTEIN Jérôme, « La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain » pp. 53-72 in *Culture & Musées,* n°15, 2010

RIALLAND Ivanne, « La critique d'art sur le web : de quelques mutations du jugement critique », pp. 115-127 in *Communication & Langages*, 2014/3, n°181

VERHAGEN Erik, « La critique d'art dans le champ élargi » [en ligne] in *Critique d'art,* automne 2011

VOUILLOUX Bernard, « Les trois âges de la critique d'art en France », pp. 387-403 in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111

Articles de presse et de presse artistique

LEBOVICI Élisabeth et FALGUIÈRES Patricia, « Critiques d'art, une matière grise dévaluée », in *Libération*, 8 juillet 2019

POINSOT Jean-Marc, « éditorial » in *Critique d'art*, n°11, printemps 1998

SIEDELL Daniel A, « Contemporary Art Criticism and the Legacy of Greenberg, or how art writing earned its good name », pp. 15-31 in *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, n°4, hiver 2002

5. Histoire et théorie de l'art moderne et de l'art contemporain

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ADAMO Aurélie, *Une histoire de la peinture des années 1980 en France,* Paris, Klincksieck, 2010

ARDENNE Paul, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006

BELTING Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, [conférence donnée en 1980] trad. J-F Poirier et Y. Michaud, Paris, Gallimard, 2007

BOBILLOT Jean-Pierre, *Quand éCRire c'est CRier. De la Poésie sonore à la médoiPOétique,* Paris, L'Atelier de l'agneau éditions, 2016

BONNET Marie et BOUSTEAU Fabrice *Qu'est-ce que l'art d'aujourd'hui ?,* Paris, Beaux-arts, 2009

BOURRIAUD Nicolas, *Formes et trajets, tome 1 : Hétérochronies*, Dijon, JRP Ringier & Les presses du réel, 2018

BOURRIAUD Nicolas, *Formes et trajets, tome 2 : Topologies*, Dijon, JP Ringier / les presses du réel, 2018

BOURRIAUD Nicolas, *L'Esthétique relationnelle,* Dijon, Les Presses du réel, 1998

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction. La culture comme scenario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, les presses du réel, 2003

BOURRIAUD Nicolas, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009

BURGIN Victor, *The End of Art Theory : Criticism and Postmodernism*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1986

CHALUMEAU Jean-Luc *Où va l'art contemporain ?*, Paris, Vuibert, 2002

CHASTEL André, *L'histoire de l'art, fins et moyens : La revue de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1980

CLAIR Jean, *Art en France, une nouvelle génération*, Paris, Éditions du Chêne, 1972

CLAIR Jean, *La responsabilité de l'artiste*. Les avant-gardes entre terreur et raison, Paris, Gallimard, 1998

CLIGNET Rémi, *The Structure of Artistic Revolutions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985

COLES Alex, *Site-Specificity : the ethnographic turn,* London, Black Dog Publishing, 2000

DACHY Marc (dir.), *L'art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994

DANTO Arthur, *Après la fin de l'art,* trad. C. Harry-Schaeffer, Pars, Seuil, coll. « Poétique », 1996

DUCHAMP Marcel [1957], *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994

FOSTER Hal, « The Artist as Ethnographer ? » [1995], pp. 302-309 in George E. Marcus & Fred R. Myers (dirs.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995

GARCIA Tristan, *Forme et objet : Un traité des choses*, Paris, P.U.F., coll. « MétaphysiqueS », 2011

GAUTHIER Michel *Les promesses du zéro,* Dijon, Les presses du réel, 2009

GLICENSTEIN Jérôme, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015

GREENBERG Clement, *Art and culture, critical essays,* Boston, Beacon Press, 1961

GREENBERG Clement, in *Art & Culture, Critical Essays,* Boston, Beacon Press1961.

GRENIER Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2014

GRENIER Catherine, *La Revanche des émotions. Essais sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008

GUIBAULT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette coll. « pluriel », 2006

HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique,* Paris, Gallimard « NRF », 2014

JAMES CLARK Timothy, *Farewell to an Idea : Episodes From A History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 1999

JOUANNAIS Jean-Yves *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts magazine livres, 2003

JOUANNAIS Jean-Yves, *Des nains, des jardins. Essai sur le kitsch pavillionnaire* [1992], Paris, Hazan, 2002

JOYEUX-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2017

JUDD Donald, « Specific Objects » in *Complete Writings* [1959], Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975

KAPROW Allan « Notes sur la création d'un art total » (1958) in *L'art et la vie confondus*, trad. Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J-P Criqui, Paris, Macula, 1993

LIPPARD Lucy *Six Years*, *The Dematerialization of the Art object From 1966 to 1972*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1973

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula « Vues », 1998

MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris, éditions de l'éclat, 2006

MILLET Catherine, *Dali et moi*, Paris, Gallimard, 2005 ; *Aimer Lawrence*, Paris, Flammarion, 2017

MILLET Catherine, *De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art*, Paris, éditions Art press, 1994

MILLET Catherine, *François Arnal,* Paris Cercle d'art, 1998
MILLET Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
MILLET Catherine, *L'Art contemporain, Histoire et géographie*, Paris, Flammarion « champs arts », 2006

MILLET Catherine, *Le corps exposé*, Nantes, Cécile Defaut, 2011

MILLET Catherine, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972

MILLET Catherine, *Yves Klein*, Paris, éditions art press / Flammarion, 2006

MOISDON Stéphanie, « Arts visuels, la première génération » ; p. 115-128 in François Cusset (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2014

NACHTERGAEL Magali, *Les mythologies individuelles, récit de soi et photographie au XXe siècle*), Amsterdam / New York, Rodopi, 2012

NASSIM Aboudar Bruno, « Pour l'amour de l'art », pp. 403-422 in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dirs.), *Histoire des émotions, vol. 3 De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2017.

O'DOHERTY Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1986], trad. Association des amis de la Maison Rouge, Zurich, JRP Ringier coll. « lectures maison rouge », 2008

OTTINGER Didier « Moderne et après », pp. 7-16 in *La parenthèse moderne*, Actes du colloque, 21-22 mai 2004, « L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art ? », Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2004

PIGUET Philippe *Art contemporain, situation et réseaux* (Paris, Chroniques de l'AFAA, 1998)

PIGUET Philippe, *Il était une fois la Figuration libre* », Paris, Adam Biro, 2002

QUINTYN Olivier, *Implémentations / Implantations pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris Éditions Questions théoriques, coll. « Ruby », 2017

QUINTYN Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution,* Paris, Éditions Questions théoriques, collection « saggio casino piccolo », 2015

RESTANY Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes* [1960], Paris, Dilecta, 2007

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000

ROQUE George, *Qu'est-ce que l'art abstrait*, [2003], Paris, Gallimard, 2012

ROSENBERG Harold, *The De-definition of art*, Chicago, University of Chicago Press, 1972

SMITH Terry, *What is Contemporary Art ?*, Chicago, The Unversity of Chicago Press, 2009

SOUTIF Daniel, « Note (intempestive) sur l'histoire de l'« art contemporain », pp. 480-486, in Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guibault, Gérard Monier (dirs.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* Paris, ENSBA, 1997

TRÉMEAU Tristan et Lakel Amar, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », in Élisabeth Caillet et Catherine Perret (dirs.), *L'Art contemporain et son exposition, II*, Paris, L'Harmattan, coll. « patrimoines et sociétés », 2007

VERHAEGHE Julien, *Art & Flux. Une esthétique du contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « eidos », 2014

WAT Pierre (dir.), *Supports-Surfaces*, Paris, IMEC/Art press, coll. « les grands entretiens d'*art press* », 2017

WILSON Sarah, *Figurations 68. Le monde visuel de la French Theory*, Dijon, Les presses du réel, 2018

WOOD Paul & Harrisson Charles (dirs.), *Art en théorie* Paris, Hazan, 2007

ZILIO Marion, *Faceworld*, le visage au XXe siècle, Paris, PUF, coll. « perspectives critiques », 2018

Articles scientifiques

BRUN Baptiste, «Art contemporain et anthropologie : un partage d'expériences », pp. 34-46 in *Critique d'art* n°49, 2017

BISHOP Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics » pp. 51-79 *October*, No.110, automne 2004

CLAIR Jean, « L'art contemporain, pour qui ? », pp.18-30 in *La revue des deux mondes,* n°11, novembre 1992

CRIQUI Jean-Pierre « Sur porc (Surface). Trois peaux de cochons tatoués par Wim Delvoye »,in *Les Cahiers du MNAM*, été 2003

CRIQUI Jean-Pierre, « Éditorial », p. 3 in *Cahiers du MNAM*, n°48, été 1994

DEFLAUX Fanchon, « La construction des représentations de l'art et des artistes non-occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain », pp. 45-68 in *Cultures et musées*, n°3, 2004

FAGNART Claire, « Art et ethnographie », pp. 8-16 in *Marges*, n°6, 2007

FRIED Michael, « Art and objecthood », in *Artforum* été 1967, repris pp. 113-140 in *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007

FROGIER Larys, « Les enjeux de la critique d'art contemporain en France depuis 1992 », article publié sur le site des Archives de la critique d'art, 2017

GAUTHIER Michel, « Dérives périphériques », pp. 129-147 in *Cahiers du MNAM*, n°56-57, été/automne 1996

GREENBERG Clement, « La peinture moderniste » [1965], trad. A-M. Lavagne, pp. 33-39 in *Peinture – Cahiers théoriques*, n°8-9, 1974

KRAUSS Rosalind « Sense and Sensibility: Reflection on Post '60's Sculpture », in October, vol. 12, n°2

KRAUSS Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », pp. 30-44 in *October* vol. 8, printemps 1979

LINKER Kate, GLICENSTEIN Jérôme et MOEGLIN DELCROIX Anne « Le livre d'artiste comme espace alternatif », pp. 13-17 in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/2

MORRIS Robert, « Notes on sculpture », in pp. 21-23 in *Artforum*, vol. 5 n°2, octobre 1966

OESTER Kathrin, « Le tournant ethnographique : la production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique », pp. 345-355 in *Ethnologie française*, vol. 32, 2002/2

ROSENBERG Harold « On criticism », *Artforum* III/8 février 1964

RUTTE Kris, AN VAN Dienderen, SOETAERT Ronald, « Revisiting the ethnographic turn in contemporary art », pp. 45473 in *Critical arts,* n°27, 2015

SIEGENTHALER Fiona, « Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship », pp. 737-752 in *Critical Arts : South-North Cultural and Media Studies*, n°27, 2013

VERGER Annie, « Le champ des avant-gardes », pp. 2-40 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, 1991

VERNER Lorraine, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art » pp. 30-44 in *Marges*, n°4, 2005

Articles de presse et de presse artistique

BUCHLOCH Benjamin, « Critical Reflections », in *Artforum*, vol. XXV, n°5, janvier 1997

GESTER Julien, « *The Square,* galerie de glace » in *Libération* 21 mai 2017
GLICENSTEIN Jérôme « The Square » pp. 142-143 in *Marges* n°26, 2018

LEGROS Hervé, « Éditorial » in *Documents sur l'art*, n°2

LUQUET-GAD Ingrid, « Armen Avanessian, Interview », in *Zerodeux* n°73.

NON SIGNÉ, éditorial in *Blocnotes* n°2 (printemps 1993)

PARÉ André-Louis, compte-rendu de l'exposition « Michael A. Robinson » à la galerie Optica, Montréal in *Parachute*, n°92, 1998

SANCHEZ Anne-Cécile, « *The Square :* quand l'art dépasse la fiction », in *L'œil,* 2 octobre 2017

TRONCY Éric, article sans titre, in *Frog*, n°11, 2012

VERSTRAETEN Marian, « Le geste. Entretien avec Robert Ryman », *Plus Moins Zero* n°6 (novembre 1974)

WALKER John, « International Memorandum », in *studio international*, octobre 1976

ZILIO Marion, « Le retour du contemporain », revue en ligne *Point contemporain*, 15 octobre 2017

Catalogues d'exposition

BOIS Yves-Alain, « La leçon de i10 », pp. 7-13 in Catalogue de l'exposition « *I10 et son époque* », Institut Néerlandais de Paris, 15 mars – 30 avril 1989

Catalogue de l'exposition, *1972, 12 ans d'art contemporain en France*, Grand Palais, Éditions des musées nationaux, 1972

CELANT Germano, « A Readymade : when atitudes become form », 389-421 in Catalogue de l'exposition *When Attitudes Become forms*, commissariat Germano Celant, Fondation Prada, Venise, 2001

CRIQUI Jean-Pierre, « Une femme disparaît » in Catalogue de l'expositon *Cindy Sherman*, Jeu de Paume, Paris, 2006

GARCIA Tristan, « Qu'est-ce qu'être intense ? » in catalogue de l'exposition *Pierre Huyghe*, commissariat Emma Lavigne, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013

MARTIN Jean-Hubert, « Préface », pp. 8-11 in Catalogue de l'exposition *Les magiciens de la terre*, 1989,Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1989

PICON Gaëtan, « Un essai de mise en questions », pp. 95-106 in *Douze ans d'art contemporain en France*, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, mai-septembre 1972

PIETREZYK Estelle, « Sérendipité : deux ou trois choses que je sais de Franck Scurti », pp. 13-18 in Catalogue, *Franck Scurti, Works of chance,* musée d'art moderne et conemporain de la ville de Strasbourg, 16 avril – 28 août 2011, commissariat Estelle Pietrzyk, Strasbourg, éditions des musées de Strasbourg, 2011

ROUSSEAU Pascal, *Franck Scurti* (commissariat Pascal Rousseau), Centre d'Art contemporain, Brétigny-sur-Orge, 1997

ROYOUX Jean-Christophe, « La vie dans les plis de la représentation chez Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Pareno », pp. 62-78 in *Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno* », catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 octobre 1998-10 janvier 1999

TREMBLEY Nicolas, « Introduction », pp. 4-5 in Nicolas Tremblay (éditeur), Catalogue - Le centre culturel suisse 2005-2007, Paris, éditions du Centre culturel suisse, 2008

VERHAGEN Erik, « À l'abri des oiseaux », pp. 10-15 in *Make it new, conversations avec l'art médiéval, carte blanche à Jan Dibbets,* commissariat Jan Dibbets, Charlotte Denoël, Erik Verhagen - Paris, Bnf, 2018

Travaux universitaires

DE MONTGOLFIER Clémence, *Représentations des mondes de l'art contemporain à la télévision française de 1960 à 2013. De la médiatisation à la médiation*, thèse sous la direction de François Jost soutenue en 2018

LEGRAND Thomas, *Juger l'art contemporain dans les médias de masse. Les critères d'évaluation dans les journaux télévisés et sur Internet entre 2007 et 2011.* Thèse de doctorat sous la direction de Fabrice d'Almeida, université Paris II, 2014

SPAMPINATO Francesco, *Art contemporain et télévision : formes de résistance, appropriation et parodie* », sous la direction d'Antonio Somaini, Université Paris III, 2018

Interventions orales, conférence

LE GUERN Philippe, « Art(s) et anthropologie(s) des mondes contemporains : redonner un sens au monde ? », intervention orale dans le cadre de la journée d'étude « La circulation des idées dans les mondes de l'art » (Paris, INHA, 22 février 2020)

6. Les intellectuels dans la vie politique et culturelle française

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ALIZART Mark & KIHM Christophe (dirs), *Fresh Théorie*, vol.1 « Fresh Théorie », vol. 2 « The black album », vol. 3 « Manifestations », Paris, Léo Scheer, 2005, 2006, 2007

ANGERMULLER Johannes, *Le champ de la théorie. Essor et déclin du structuralisme en France*, Paris, Herman, 2013

CHANTRE Benoît, « Préface », in *René Girard*, Paris, Art press/IMEC, coll. « Les grands entretiens d'*art press*, 2015

CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La découverte, 2003

CUSSET François, *LaDécennie, le grand cauchemar des années 1980*, [2006], Paris, La Découverte, coll. « poche », 2008

DOSSE François, *Histoire du Structuralisme. Tome 2* : *le chant du cygne*, 1967 *à nos jours »,* [1992], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012, page à vérifier (chapitre « lacan, ce sont les structures qui sont descendues)

DOSSE François, *Histoire du structuralisme, tome 1., le chant du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992

DOSSE François, *La saga des intellectuels français, 1944-1989,* vol. 2 *« L'avenir en miettes, 1968-1989*, Paris, Gallimard, 2018

DURAND Pascal et SINDACO Sarah, *Le discours néo-réactionnaire, transgressions conservatrices*, Paris, CNRS éditions, 2015

FINKELKRAUT Alain *Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987

GUATTARI Felix, *Les Années d'hiver*, *1981—1985*, Paris, Les Prairies Ordinaires « essais », 2009

HOURMANT François, *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après Mai 68* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997

LÉVY Bernard-Henri *Éloge des intellectuels*, Paris, Librairie générale française, coll. « libre de poche », 1988

LEYMARIE Michel, *Les intellectuels et la politique en France*, Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 2001

LINDENBERG Daniel, *Le rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires* [2002], Paris, Seuil, coll. « la république des idées », 2016

MARTIN Laurent (dir.), *Les censures dans le monde, XIXe-XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016

ORY Pascal, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Paris, Seuil, 1983

ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF « Que sais-je ? », 2004

PIERRAT, Emmanuel. *Nouvelles morales, nouvelles censures*, Paris, Gallimard, 2018

PROCHASSON Christophe, *Les années électriques* 1880-1910, Paris, La Découverte, 1991

RIEFFEL Rémy, *La Tribu des clercs, les intellectuels sous la Ve République*, Paris, Calman-Lévy CNRS Éditions, 1993

RUIZ-PICASSO Bernard & SOCIÉTÉ PERPENDICULAIRE (dirs.), *Société Perpendiculaire, 1985-2000 : Rapport d'activité*, Paris, Éditions Images Modernes, 2002

SIRINELLI Jean-François, *Intellectuels et passions françaises, manifestes et pétitions au 20e siècle*, Paris, Gallimard, 1990

SOLJENITSYNE Alexandre, *L'Archipel du Goulag*, Paris, Seuil, 1974

WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997

Articles scientifiques

DELEUZE Gilles, « À propos des nouveaux philosophes », revue *Minuit,* supplément au numéro 2, mai 1977

GAYNON Vincent, « Jeu critique : 'la fin des intellectuels', 1975-1985 », pp. 25-44 in *Le mouvement social* n°239 2012/2

MARTIN Laurent, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », pp. 67-78 in *Questions de communication* n°15, 2009

ARTIN Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », pp. 331-345 in *Sociétés & Représentations*, 2006/1 n°21

MORIN Edgar, « Ce qui a changé dans la vie intellectuelle française », pp. 72-84 in *Le Débat*, 1986/3, n°40

VIALA Alain, « Effet de champ, effet de prisme », pp. 64-71 in *Littérature*, 1988, n°70

Articles de presse et de presse artistique

D'ORMESSON Jean, « éditorial », *Le Figaro*, 31 janvier 1977

GIOU Dominique, « L'affaire Houellebecq », in *Le Figaro* le 25 septembre 1998

HAYAT Yves, « éditorial », in *Galeries Magazine* n°24, avril-mai 1988

HERTZOG Gilles, « Ceux qui ne nous liront jamais » (rubriques « allergies »), in *Le Nouvel Observateur*, n° 5-11 août 1988

7. Institutions culturelles, économie et sociologie de l'art et de la culture

Ouvrages

ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La lettre volée, 1999

BAUDRILLARD Jean, *L'Effet Beaubourg, implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, coll. « débats », 1977

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion « Champs », 1988

BENHAMOU-HUET Judith, *Art Business : marcgé de l'art ou art du marché*, Paris, Assouline, 2007

BENHAMOU-HUET Judith, *Global collectors,* Paris, Phébus, 2008

BENHAMOU-HUET Judith, *Les artistes ont toujours aimé l'argent*, Paris, Grasset, 2012

BENHAMOU-HUET Judith, *Les œuvres d'art les plus chères au monde*, Paris, éditions du Chêne, 2010

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992]*,* Paris, Seuil, 1998

CORDONNIER Sarah, *Les sciences humaines dans le centre d'art. Convocations des savoirs et institution de l'art contemporain*, Cachan, Lavoisier/Hermès, coll. « sciences de l'information et de la communication », 2012

CRAS Sophie, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les presses du réel, 2018

DERIVERY François, *L'exposition 72-*72, Paris, E.C. Éditions, 2001

HADJINICOLAOU Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, coll. « Sociologie », 1973

HERS François & DOUROUX Xavier, *L'Art sans le capitalisme*, Dijon, Les presses du réel, 2011

MARTIN Laurent, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Paris, Éditions Complexe, 2008

MENGER Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, coll. « points », 2009

MILLET Catherine (ed.), « Le Centre Pompidou », Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « les grands entretiens d'*art press* », 2017

MILLET Catherine, *Conversation avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991

MOLLARD Claude, *La Culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand, 1981-2002 : cinquante histoires édifiantes*, Paris, PUF, 2015

MOULIN Raymonde, *L'Artiste l'institution et le marché*, [1992] Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009

QUEMIN Alain, *L'Art contemporain international, entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Jacqueline Chambon / Artprice, 2002

TRÉMEAU Tristan, *In art we trust*, Marseille, Al Dante, 2011

VERLAINE Julie*, Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016

VERLAINE Julie, L*es Galeries d'art contemporain à Paris, une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012

Articles scientifiques et travaux universitaires

CORDONNIER Sarah, « L'édition des centres d'art, de l'archive à la renonciation éditoriale », pp. 99-110 in *Communication & langages*, n°154, 2007

HEIMENDINGER Nicolas « L'institutionalisation des avant-gardes en Europe et en Amérique du nord de 1960 aux années 1980 » qu'il rédige sous la direction de Jérôme Glicenstein (Université Paris 8)

JOST François & SPIES Virginie, « L'information à la télévision, un spectacle ? » in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 5/14

8. L'art en conflit : entre esthétique et politique

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ABRIOUX Yves (dir.), *Ian Hamilton Finlay, A visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire,* Paris, Flammarion, coll. « champs », 2006BARRER Patrick (dir.), *(Tout) L'art contemporain est-il nul ?*, Paris, Éditions Fabre, 2004

BAUDRILLARD Jean, « Illusion, désillusion esthétiques », pp. 47-68 in *Krisis,* « Art / Non-art ? », n°19, novembre 1996

BESANÇON Alain, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 2000

DAGEN Philippe, *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.

DE KERROS Aude, *L'imposture de l'art contemporain. Une utopie financière,* Paris, Eyrolles, 2015

DOMECQ Jean-Philippe, *Artistes sans art*, Paris, Éditions Esprit, 1994

DOMECQ Jean-Philippe, *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création* ; *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle*, Paris, Calman-Lévy, 1999 et 2004

DUCROS Martine, *Le Lieu commun de la crise de l'art contemporain*, Strasbourg, éditions de l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 1997

EDELMAN Bernard & Heinich Nathalie, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit netre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2002

FLEURY-VILATTE Béatrice, *L'image empêchée du côté de la censure*, Paris, L'harmattan, 1998

FREEDBERG David, *Le Pouvoir des images* [1989], trad. Alix Girod, Paris, Gérard Montfort, 1998

GAMBONI Dario *Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art/ Lausanne, les éditions d'en-bas, 1983

GAMBONI Dario, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, trad. Estelle Beauseigneur, Dijon, Les presses du réel, 1997

GAMBONI Dario, *The Destruction of art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997

GAMBONI Dario, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art/ Lausanne, les éditions d'en-bas, 1983

HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'échoppe, 1999

JAMESON Frederic, « Postmodernism and Consumer Society », pp. 111-125 in Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Seattle /Washington, Bay Press, 1983

JIMENEZ Marc, *La critique : crise de l'art ou consensus culturel*, Paris, Klincksieck « collection d'esthétique », 1995

JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 2005

JULIUS Anthony, *Trangression, the offenses of art*, Chicago, University of Chicago Press, 2003

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Paris, Seuil, 1993

MICHAUD Yves, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1999], Paris, PUF, 1999

MITCHELL W.J.T, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], trad. M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, Dijon, Les presses du réel, 2014

MITCHELL W. J. T, « Images offensantes » chapitre 6 in *Iconologie, image, texte, idéologie* [1986], trad. M. Boidy & Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, « penser/croiser », 2009

MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayart, 2002

ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard « NRF Essais », 1994

SOURGINS Christine, *Les mirages de l'art contemporain. Brève histoire de l'art financier*, Paris, La Table ronde, 2018

TRICOIRE Agnès, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011

TRICOIRE Agnès, VÉRON Daniel, LAGEIRA Jacinto (dirs.), *Le Guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création : L'œuvre face à ses censeurs. Art contemporain, théâtre, littérature, musique, cinéma*, Paris, La Scène, 2020

TROYAS Alain & ARNAULT Valérie, *Du Narcissisme de l'art contemporain*, Montreuil, L'échapée, 2017

VERGÈS Françoise, CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty (dirs.), *Décolonisons les arts !* Paris, L'arche, coll. « Tête-à-tête », 2018

Articles scientifiques

ANGELINI Cécile, « Le rejet de l'art contemporain, une confusion entre fait et valeur ? », pp. 81-91 un *Nouvelle revue d'esthétique,* 2016/2, n°18

BESSETTE Anne, « Les enjeux du vandalisme sur les œuvres d'art dans les musées depuis 1985 », pp. 125-138 in *Revue de l'institut de sociologie*, 84/2014

BOWD Gavin, « La cruauté de l'histoire : Ian Hamilton Finlay et la cruauté de l'histoire ». pp. 91-114 in David Kinloch, Richard Price (dirs.), *La Nouvelle alliance. Influences francophones sur la littérature écossaise moderne*, Grenoble, UGA éditions, coll. « l'Écosse en question », 2000

HIRSCHHORN Thomas « Pourquoi est-il important aujourd'hui de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », in *Les Carnets du Bal* n°4 « Que peut une image ? » (numéro dirigé par D. Zabunyan), 2014

LATOUR Bruno, « A few steps towards the anthropology of the iconoclastic gesture », pp. 63-83 in *Science in* contexte, vol. 10, N°1, 1998

MAVRAKIS Kostas, « Penser le modernisme », pp. 2-33 in *Krisis*, « Art/Non art »

ROCHLITZ Rainer, « La Querelle de l'art contemporain », pp. 99-120 in *Critique*, n°611, avril 1998

TRICOIRE Agnès, « Liberté de création : quelles menaces ? quelles avancées ? », Propos recueillis par Lisa Pignot, pp. 3-9 in *Observatoire des politiques culturelles*, 2015/1, n°46

TRICOIRE Agnès, « Liberté de création versus droit d'auteur. L'affaire Klasen / Malka », pp. 50-53 in *art press2* n°41, mai-juin-juillet 2016 « jurisprudences de l'artAuteur, œuvre, et droit en question »

Articles de presse et de presse artistique

BAUDRILLARD Jean, « Le complot de l'art » in *Libération,* le 20 mai 1996

CANE Louis, « éditorial » in *Globe* n°1988 (été 1987)

COTHOUIT Yan, « Finlay ou l'animosité ancestrale entre Canadiens et écossais » in *Artension*, nouvelle série, n°6, 17 septembre 1988

DAGEN Philippe, « La guerre de l'art », in *Le Débat*, janvier-février 1998

DAGEN Philippe, « Ni dictature du marché ni empire d'un art officiel », *Le Monde*, 8 mars 1997

DANIEL Jean-Marc, « L'imposture culturelle de l'art contemporain », in L'express, 18 juillet 2018

DEDIEU Franck, « L'art contemporain est-il une imposture ? », in *L'Express*, 23 décembre 2015

FAUJOUR Mikaël, « Art contemporain, le grand foutage de gueule » in *Mariane,* 2 mars 2019

FINLAY Ian Hamilton, « Droit de réponse » in *Libération*, 1er juillet 1988
FISCHER Hervé et RONA Stéphane « La crise de l'avant-garde » *Plus moins zéro* n°34

FUMAROLI Marc et CLAIR Jean « L'impasse de l'art vivant », in *Le Figaro,* 22 janvier 1997

HEINICH Nathalie, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », pp. 193-204 in *Hermès*, n°20, 1996/2

LESPER Avelina, « Six dogmes pour un non-art », in *BoOks* dossier « Le grand bluff de l'art contemporain », n°46, septembre 2013

LOISANT Sylvain, « L'art contemporain est-il une arme de l'oligarchie ? », in *Reporterre*, 11 septembre 2011

MILLET Catherine, « Une avant-garde massacrée, in *Chroniques de l'art vivant*, n°27, février 1972

PACQUEMENT Alfred, « Tribune », in *Libération*, 17 novembre 1997

PLENNEL Edwy, « Querelle d'artistes sur fond de bicentenaire. Les douteuses provocations de M. Finlay », in *Le Monde*, 13 mai 1989

RISTAT Jean, « Lettre ouverte à Catherine Millet », juin 1988, in *Digraphe* n°43, mars 1988

RISTAT Jean, « Pour l'honneur de Finlay », *L'Humanité*, 30 juin 1988

ROBERT Martine, « L'art contemporain, ses dérives, ses excès, ses succès », in *Les Échos*, 13 octobre 2017 et 6 août 2019

SZAFRAN Maurice, « Art contemporain : le triomphe de la crétinerie française » in *Challenges* 13 septembre 2015

URMAN Valérie, « Jardin des droits de l'homme à Versailles, le projet au panier », *Toutes les nouvelles de Versailles*, 30 mars 1988

WEBSTER Paul and MURTAGH Peter, « Nazi sympathies costs Scots sculptor £350,000 frieze », *The Guardian*, 26 mars 1988

WOIMANT Françoise & DELCROIX Anne-Moeglin « Quelque chose de pourri dans la République des arts », *Nouvelles de l'estampe, le catalogue de l'œuvre gravé de Pierre-Simon* n°99, juillet 1988

9. Penser les publics, le problème public et le débat en démocratie

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ADORNO Theodor & HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la raison* [1944], É. Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « DL », 1974

BOLTANSKI Luc & ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2017

BOLTANSKI Luc CHAPIELLO & Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999

BOLTANSKI Luc et Laurent Ë, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991

BOLTANSKI Luc, Élisabeth CLAVERIE « Du monde social en tant que scène d'un procès » pp.395-452 in N. Offenstadt, S. Van Damme. *Affaires, scandales et grandes causes : De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007

BOLTANSKI Luc, *L'amour et la justice comme compétence*s. Trois essais de sociologie de l'action, Paris, Éditions Métaillé, 1990

DERRIDA Jacques, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990

HONNETH Axel, *La Lutte pour la reconnaissance* [1992], trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 2013

MAIGRET Éric, MACÉ Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, INA/Armand Colin, 2005

NEVEU Erik, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015

NUSSBAUM Marta, *Les Émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXIe siècle ?* trad. S. Chavel, Paris, Flammarion « Climats », 2011

WEBER Max, *Le Savant et le politique* [1919], Paris, 10/18, 1963

Articles scientifiques

BADOUARD Romain, MABI Clément, MANNOYER-SMITH Laurence, «Le débat et ses arènes. À propos de la matérialité des espaces de discussion », pp. 7-24 in *Questions de communication,* 2016, n°30

BOLTANSKI Luc, DARRÉ Yann, Schlitz Marie-Ange, « La dénonciation », pp. 3-40 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 51, mars 1984

CÉFAÏ Daniel, « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans les arènes publiques », pp. 43-66 in *Réseaux*, n°75, 1996

CÉFAÏ Daniel, « Publics, problèmes publics, arènes publiques… Que nous apprend le pragmatisme ? », pp. 25-64 in *Questions de communication*, 2016/30

DERRIDA Jacques « La pharmacie de Platon » in *Phèdre* de Platon (trad. L. Brisson), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2020

HONNETH Axel, « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », pp.133-136 in *Revue du MAUSS* n°23, 2004/1

HONNETH Axel, « Reconnaissance »
« Reconnaissance » in *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996

MACÉ Éric, « Les médiacultures, un changement de paradigme ? », in *Libération,* 14 juin 2008

NEVEU Erik, « L'approche constructiviste des "problèmes publics". Un aperçu des travaux anglo-saxons », pp.41-57 in *Études de communication*, n°22, 1999

NEVEU Erik, BASTIEN François (dirs.), *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétorique des débats publics contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999

RENNES Juliette « Analyser une controverse, les apports de l'étude argumentative à la science politique », pp. 91-107 in Simone Bonnafous et Malika Temmar (dirs.), *Analyse de discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 2007

RENNES Juliette, « Les controverses politiques et leurs frontières », *Études de communication*, n°47

VOIROL Olivier, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », pp. 89 à 121, un *Réseaux*, n°129-130, 2005/1

ZASK Joëlle, « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle, pp. 169-189 in *Tracés,* 15, 2008

10. Sémiotique et analyse du discours

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF coll. « l'interrogation philosophique », 2000

BARTHES Roland *Mythologies* [1957], Paris, Point, 2012

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Paris, Seuil, coll. « DL »

BEGUIN-VERBRUGGE Annette, *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite,* Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion « information-communication », 2006

BEYAERT-GESLIN Anne, *L'image préoccupée*, Paris, Lavoisier / Hermès science, 2009

BEYAERT-GESLIN Anne, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, coll. « formes sémiotiques », 2012

BEYAERT-GESLIN Anne, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, coll. « culture et communication », 2017

BEYAERT-GESLIN Anne, « L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait », pp. 101-11 in Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero et Audrey Moutat (dirs.), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017

CAÏRA Olivier, *Définir la fiction, du roman au jeu d'échec*, Paris, éditions de l'EHESS, coll. « en temps & lieux », 2011

CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion « idées et recherches », 1995

DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « communication », 1999
DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire,* Paris, Gallimard « Folio Essais », 1990

ECO Umberto, *Vertige de la liste*, trad. M. Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009

ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009

EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Interpréter l'art contemporain, la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chàvez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, coll. « culture & communication », 2006

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, [1980], trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « penser / croiser », 2007

FLOCH Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, PUF « Formes sémiotiques », 1995

GLICENSTEIN Jérôme, *L'Art contemporain entre les lignes. Textes et sous-textes de la médiation,* Paris, PUF, 2013

HEILBRUNN Benoît, *Le logo* [2e édition], Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 2006.

HELLER Steven et BALLANCE Georgette, *Graphic Design History*, New York, Allworth Press, 2011

HOECK Léo, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* [1981], La Haye / New York / Paris, Mouton éditeur, 2010.

HOLLIS Richard, *Le Graphisme de 1890 à nos jours*, trad. C. Monnatte, Paris, Thames & Hudson coll. « l'univers de l'art », 2002; Steven Heller & Georgette Ballance (dirs.), *Graphic Design History*, New York, Allworth Press, 2001

LAMBERT Frédéric (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman*, Paris, INA, 2011

LAMBERT Frédéric, « L'image en actes. L'engagement du regard et les conditions de ses interdits », pp. 97-198 in *Actes du colloque international Icône-Image*, 2006

LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même, essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Éditions Non Standard, Collection SIC, Paris, 2013

LAMBERT Frédéric, *Mythographies, la photo de presse et ses légendes*, Paris, Ellig « médiatèque », 1986

MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991

POINSOT Jean-Marc *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2008

POLI Marie-Sylvie, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, coll. « sémantiques », 2002

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1999

WRONA Adeline & LAMBERT Frédéric, « La lange imparfaite des images par Umberto Eco » pp. 9-48 in Frédéric Lambert (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman*, Paris, INA, 2011

WRONA Adeline, *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook,* Paris, Hermann, 2012

Articles scientifiques

CHARAUDEAU Patrick, « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information », pp. 79-101 in *Réseaux*, n°81, 1997

DONDERO Maria Giulia, « L'énonciation énoncée » pp. 241-258 in Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore (dirs.), *L'Énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert Lucas, 2016

GRANIER Jean-Maxence « Du contrat de lecture au contrat de conversation », pp. 51-62 in *Communication & Langages*, n°169 vol. 3, 2011

JEANNERET Yves et Patrin-Leclère Valérie, « La métaphore du contrat », pp. 133-140 in *Hermès*, 2004/1, n°38

JOST François, « La promesse des genres », pp. 11-31 in *Réseaux*, n°81, 1997

MAINGUENEAU Dominique, « Analyse de discours et archive », in *Semen*, 8/1993

MAINGUENEAU Dominique, « L'énonciation philosophique comme institution discursive », pp. 40-63 in *Langages* n°117, 1995

MAINGUENEAU Dominique, « L'éthos discursif et le défi du web », in *Itinéraires*, 2015-3/2016

MOLES Abraham A., « L'image et le texte », pp. 17-29 in *Communication & Langages*, n°38, été 1978

OGER Claire, « Analyse de discours et sciences de l'information et de la communication. Au-delà des corpus et des méthodes », pp. 23-38 in Simone Bonnafous & Malika Temmar (dirs.), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, coll. « les chemins du discours », 2007

POLI Marie-Sylvie, « Introduction », pp. 13-21 in *Culture & musée*, n°15, « comment parler de la critique d'exposition », 2010

SOUCHIER Emmanuel, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », pp. 23-38 in *Communication et langages*, n°154, 2007

SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », pp. 137-145 in *Les Cahiers de médiologie*, 1998/2, n°6

TESNIER Grégory, « Réflexions sur l'utilisation du patrimoine symbolique identitaire dans l'analyse du contrat de lecture appliqué à la presse écrite », pp. 157-180 in *Studies in communication sciences*, 2010, vol. 1/10

VÉRON Éliseo, « Je le vois il est là il me parle », pp. 98-120 in *Communications*, n°38, 1993.

VERON Éliseo, « L'analyse du contrat de lecture », in *Les médias : expériences et recherches actuelles*, IREP, 1985

11. Penser au présent : les théories du contemporain et de l'archive

Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Payot & Rivages Poche « Petite Bibliothèque », 2008

ALTHUSSER Louis, *L'avenir dure longtemps*, Paris, Stock, 1992

CHAUBET François & MARTIN Laurent, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2011

DE SUTTER Laurent (dir.), *Postcritique*, Paris, PUF, coll. « perspectives critiqus », 2019

ENWESOR Okwui, *Archive Fever, Uses of Document in contemporary art*, International Center of Photography, New York, 18 janvier – 4 mai 2008 / Steidl Publishers, Göttlingen, Allemagne.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris,Seuil, 1989.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, NRF, 1971

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, [2003] Paris, Seuil « Points », 2014

JAMESON Frederic, *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif* [1991], trad. F. Nevoltry, Paris, Beaux Arts Éditions / Ministère de la culture et de la communication, 2011

JEDRZEJEWSKI Franck et Sardinha Diogo (dirs.), *La philosophie et l'archive. Un dialogue international*, Paris, L'Harmattan, 2017

KUHN Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques* [1970], trad. T. Kuhn, Paris, Flammarion, 1972

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir,* Paris, Éditions de Minuit, 1979

LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986

MARTIN Laurent, Sylvain Venayre (dirs.), *L'histoire culturelle du contemporain. Actes du colloque de Cerisy*, Nouveau monde éditions, 2005

NACHTERGAEL Magali, *Roland Barthes contemporain*, Paris, Éditions Max Milo, 2015

REVAULT D'ALLONNES Myriam, *La Crise sans fin, essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil « Points », 2012

ROSA Hartmut, *Accélération, une critique sociale du temps*, trad. D. Renault, Paris, La Découverte, 2010

RUFFEL Lionel, *Brouhaha, les mondes du contemporain,* Paris, Éditions Verdier, 2016

Articles scientifiques

BORDES François « Nouvelles archives, nouvelles recherches. Entretien avec Philippe Artières in *La Lettre de l'IMEC #12*, automne 2010

CHATONSKY Gregory, « Après le contemporain », 2012 in http://chatonsky.net/et-apres/

DUBAR Claude, « Présentation du numéro 1 », in *Temporalités, revue de science sociales et humaines*, 1/2004, en ligne : http://temporalites.revues.org/539. Dernière consultation le 9 janvier 2020

FOSTER Hal, « An Archival Impulse », pp.3-22 in *October*, vol 110, automne 2004

GILBERT Claude & HENRY Emmanuel, « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », pp.35-59 in *Revue française de sociologie,* 2012/1, vol. 53

KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », pp. 707-718 in *Critique*, n°759-760, 2010/8

Intervention orale

HERSHEY Matthew, « The grain of the archive » dans le cadre du colloque « Nihil Obstat » (Prague, 2019).

12. Philosophie de l'art et théorie de la littérature

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

BATAILLE Georges *La Littérature et le mal*, Paris, folio coll. « essais », 1957

BELLOUR Raymond, « La double hélice », pp. 9-41 in Raymond Bellour, *L'entre-Images, 2 – Mots, Images*, Paris, POL, coll. « Trafic », 1999

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV : pour une typologie des fictions télévisuelles ,* Liège, Éditions du CEFAL, 2000

BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], in *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Maspero, 2003

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1935], trad. F. Joly, Paris, Payot, coll. « rivages », 2013

CHASTEL André, *Le Tableau dans le tableau* [1978], Paris, Flammarion, coll. « DL», 2012

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou le travail de citation,* Paris, Seuil, 1979

DELEUZE Gilles *L'Image*-mouvement, Paris, Minuit, 1983

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Minuit 1985

DELPORTE Christian & VEYRAT-MASSON Isabelle (dirs.), *La Puissance des images, du moyen-âge à nos jours*, Nouveau Monde éditions, 2008

DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture* [1978], Paris, Flammarion « champs », 2010

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000

ELKINS James, *Picture and Tears, a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, London, Routledge, 2001

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, 2 : « la relation esthétique », Paris, Seuil, 1997

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil « Points essais », Paris, 1987

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* [1976], trad. J. Morizot, Paris, Fayard, coll. « DL », 2011

HARMAN Graham, *L'Objet quadruple : Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris, P.U.F., coll. « MétaphysiqueS », 2010

HEGEL. G. W. F., *Esthétique* [1818-1929] tome 1, trad. C. Bénard, B. Timmemmans & Zaccaria P., Paris, Flammarion, coll. « livre de poche » / les classiques de la philosophie, 1997

LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980

MALRAUX André, « Le musée imaginaire », première partie de *Les Voix du silence* [1951], pp. 199-909 in André Malraux, *Œuvres complètes*, tome 1 : « Écrits sur l'art », Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2004

MEILLASSOUX Quentin, *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2006

MEILLASSOUX Quentin, *Le Nombre et la Sirène : Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2006

STOÏCHITA Victor, *Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993

TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », pp. 9-19 in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980

Articles scientifiques

ALLOA Emmanuel, « Quelques effets du 'tournant iconique' », pp. 647-658 in *Critique* n°759-760 (dossier « à quoi pense l'art contemporain ? », 2010/8

SOLLERS Philippe, « La peinture : avant, après », in *Peinture Cahiers théoriques*, n°1, juin 1971

ELIEZER Levi « On est toujours l'arrière-garde d'une avant-garde », *Plus moins zéro*, n°26.

13. Méthode de la recherche

Ouvrages

ARINO Martine, *La Subjectivité du chercheur en sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « sémantiques », 2007

BALLE Francis, *Lexique d'information-communication,* Paris, Dalloz, 2006

BECKER Howard, *Les Ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales* [1998], trad. J. Mailhos & Henri Perez, Paris, La Découverte, Coll. « grands repères », 2002

BOUGNOUX Daniel, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte, coll. « repères », 1998

BOURDIEU Pierre, *L'illusion biographique*, pp. 69-72 in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986

BOURE Robert, *Les Origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés,* Lille, Septentrion – Presses universitaires, coll. « communication », 2002

BOURE Robert, *Les sciences humaines et sociales en France. Une approche historique*, Fernelmont, EME, coll. « échanges », 2007

CHAMPAGNE Patrick, « Histoire orale et sociologie. L'enquête par entretien : la pratique du sociologue », pp. 77-104 in Fabrice d'Almeida & Denis Maréchal (dirs.), *L'histoire orale en questions*, Paris, Ina éditions, coll. « médias histoire », 2013

COMBESSIE, *La Méthode en sociologie*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2007

DACHEUX Éric (dir.), *Les Sciences de l'information et de la communication*, CNRS Éditions « les essentiels », Paris, 2009

DUCHESNE Sophie, « Pratique de l'entretien dit 'non-directif' », pp. 9-30 in Myriam Bachir (dir.), *Les méthodes au concret. Démarches, formes de l'expérience et terrains d'investigation en sciences politiques*, Paris, PUF, coll. « Curapp », 2000

ECO Umberto, *Comment écrire sa thèse* [1977], trad. Laurent Cantagrel, Paris, Flammarion, 2015

GENTES Annie & OLLIVIER Bruno, « Les SIC, contribution spécifique à la question de la conception », pp. 149-159 in Julia Bonaccorsi, Mélanie Bourdaa, Daniel Raichvarg (dirs.), *Arts et créations au prisme des TIC*, Paris, L'Harmattan, 2015

GOMBRICH Ernst, *En quête d'histoire culturelle*, trad. Patrick Joly, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1992

HUYS Viviane, VERNANT Denis, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris, Armand Colin, coll. « U – histoire de l'art », 2014

LAHIRE Bernard *Mondes pluriels. Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « la couleur des idées », 2012

LAMBERT Frédéric, *L'écriture en recherche*, Cannes, éditions Parcours SIC, 2007

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

Articles scientifiques

BASTIN Gilles, « Le 'cas Mathieu', ou l'entretien renversé », pp. 40-51 in *Sur le journalisme,* vol. 1 n°1, 2012

CHAMBOREDON Hélène, Fabienne Pavis, Muriel Surdez, Laurent Willemez, « S'imposer aux imposants. À propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », pp. 114-132 in *Genèses*, n°16, 1994

CHARAUDEAU PATRICK, « Le chercheur et l'engagement. Une affaire de contrat », in *Argumentation et analyse de discours* n°11, 2003

CHARAUDEAU Patrick, « Pour une interdisciplinarité 'focalisée dans les sciences humaines et sociales », pp. 195-222 in *Questions de communication*, 17/2010

DEMAZIÈRE Didier, « L'entretien biographique comme interaction négociations, contre-interprétations, ajustements de sens », pp. 13-35 in *Langage et société,* n°123, 2008/1

DEMAZIÈRE Didier, « Typologie et description. À propos de l'intelligibilité des expériences

vécues », pp. 333-347 in *Sociologie*, vol. 4, n°3, 2013

JÜRGEN E. Müller, « Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », pp. 105-134 in *Cinémas*, vol. 10, n°2-3 printemps 2000

14. Littérature

AVANESSIAN Armen & TÖPDFER Andreas, *Speculative Drawing 2011-2014,* Berlin, Sternberg Press, 2014

BOURRIAUD Nicolas, *L'Ère tertiaire*, Paris, Flammarion, 1997

DUCHÂTELET Christophe, *Le Stage agricole*, Paris, Flammarion,1997

HOUELLEBECQ Michel, *L'Extension du domaine de la lutte* (Paris, éditions Maurice Nadeau, 1994

HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le* territoire, Paris, éditions de Noyelles / Flammarion, 2010

LE DIBERDER Alain, « Typologie des jeux vidéo », pp. 15-16 in *Hermès,* 2°12/1, n°62, 1998

MILLET Catherine, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008 ; *Une enfance de rêve*, Paris, Flammarion, 2014

MILLET Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M,* Paris, Seuil, coll. « fiction & Cie », 2001

MILLET Catherine, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, Paris, Stock, 2003

Sources

En les distinguant de la bibliographie qui précède, nous listons ici nos « sources », soit l'ensemble des articles d'*art press* que nous avons cité et qui ont nourri notre réflexion. Nous les listons ici en distinguant différents formats éditoriaux (dossiers, numéros hors-série, articles). Nous excluons de cette liste de référence les éditoriaux et les courriers de lecteurs qui sont listés de manière systématique dans notre volume d'annexes.

Dossiers (par ordre chronologique de publication)

« *American connection* », n°1, été 1976

« Psychanalyse et théâtre », n°13, décembre 1977

« Photographie » n°21, octobre 1978

« Obscénités », n°59, mai 1982

« Théologie une idée neuve », n°55, janvier 1982

« Images avilissantes de la femme », n°78, février 1984

« Art et argent » n°118, octobre 1987

« Art conceptuel : l'avant et l'après », n°139, septembre 1989

« Droit moral », n°161, septembre 1991

« Les religions sont-elles sacrées ? », n°143, janvier 1990

« Amérique latine » n°174, novembre 1992

« Post-Yougoslavie », n°192, juin 1994

« Post-Japonisme et Néo-Japonisme », n°184, octobre 1993

« La Corée telle qu'elle est », n°217, octobre 1996

« Exposer le cinéma », n°213, mai 1996

« La tentation du scénario », n°227, septembre 1997

« Arts plastiques et cinéma », n°223, avril 1997

« Fiac Amérique latine », n°249, septembre 1999

« Le récit de la peinture jusqu'au cinéma » n°254, février 2000

« Japon, au pays des merveilles et dans son envers, n°256, avril 2000

« Accrocher le cinéma », n°255, mars 2000

« Nous n'avons jamais été postmodernes », n°292, été 2003

« Photographie : fait et fiction », n°295, novembre 2003

« Le cinéma exposé », n°287, février 2003

« Le succès de l'art contemporain a-t-il un prix? », n°374, janvier 2011

« Mexique, presque le paradis », n°387, mars 2012

« 40 ans d'*art press*, trois générations de critiques », n°400, mai 2013 »

« L'artiste, le collectionneur et l'institution », n°405, novembre 2013

« Images de l'argent », n°438, novembre 2016

« Mai 68, qu'on arrête de nous casser les pieds », n°455, avril 2018

« Musique techno, entre culture globale et enracinement local », n°260, septembre 2000

« Mai 68, qu'on arrête de nous casser les pieds » publié n°455, avril 2018

« Dessin » n°410 (avril 2014), 421 (avril 2015), 432, (avril 2016), 443 (avril 2017), 454 (avril 2018)

Hors-série, numéros spéciaux et suppléments (par ordre chronologique de publication)

Art press spécial « 1789 : Révolution », janvier 1988

Art press spécial « 20 ans, l'histoire continue », 1992

Hors-série « Anatomie des cultures électroniques », janvier 1998

Art press hors-série « Territoires du hip hop », janvier 2000

Art press2 n°6, « La Figuration narrative », février-mars-avril 2002

A*rt press*2 n°31, « La céramique au-delà de la céramique », novembre 2013

2e cahier « Hervé di Rosa », supplément au n°437, octobre 2016

Art press2 n°46, « Philosophie de François Jullien », août 2017

Art press 2 n°49*,* « art & graphisme », été 2018
« *Art press* par lui-même », supplément au n°284, « *art press* par lui-même », novembre 2012 (trentième anniversaire).

Articles (par ordre alphabétique d'auteur)

ALBERA François, « exposer le cinéma », n°213, mai 1996

AMBROSINI CHENIVESSE Victoria, « Syrie : artistes dans la guerre, artistes en exil », n°447, septembre 2017

AMINE Patrick, « Histoire du roman postmoderne » n°284, novembre 2002

AMINE Patrick, « Sex & drugs & rock'n'roll » n°59, mai 1982

ARDENNE Paul « L'exposition, un outil pour ouvrir le monde. Entretien avec Kasper König et Jean-Hubert Martin », n°413, été 2014

ARDENNE Paul, « Entretien avec Bruno Racine : Centre Pompidou, c'est reparti », n°331, février 2007

AUBART François, « Introducing : Michael Riedel », in *art press* n°377, avril 2011

BAQUÉ Dominique, « L'art des faux-semblants », n°295, novembre 2003

BAQUÉ Dominique, compte-rendu de l'exposition « 1 minute scénario », n°227, septembre 1997

BEAUD Marie-Claude « Des anti-musées » n°72, été 1983

BENHAMOU-HUET Judith, « Les crottes de la honte », n°252, décembre 1999

BERA Tristan, « Entretien : Bruno Latour, rien de ne peut plus arriver aux modernes — entretien avec tristan bera », n°428, décembre 2015

BÉRET Chantal « Art conceptuel, Joseph Kosuth », n°10*,* mars-avril 1974

BÉRET Chantal, « Casimir Malévitch, suprématisme », n°15, décembre/janvier 1975

BERET Chantal, « Georges Mathieu », n°10, mars/avril 1974

BERGEN Véronique, « Alain Badiou, le poème et la philosophie », n°442 mars 2017

BERGEN Véronique, « Présences de René Girard », n°440, janvier 2017

BERGEN Véronique, « Visions de Pierre Guyotat », n°458, septembre 2018

BISMUTH Léa, « Introducing : Anne-Lise Broyer », n°407, janvier 2014

BISMUTH Léa, « Introducing : Claire Tabouret » n°392, septembre 2012

BISMUTH Léa, « Introducing : João Vilhena », n°414, septembre 2014

BISMUTH Léa, « Introducing : Lionel Sabatté », n°400, mai 2013

BISMUTH Léa, « Introducing : Oda Jaune », n°386, février 2012

BIZERN Catherine, PIGEAT Anaël et ZABUNYAN Dork, « Les nouvelles batailles du cinéma. Interview de Sophie Letourneur, Justine Triet et Virgile Vernier », n°413, été 2014

BLISTÈNE Bernard « Jean-Yves Jouannais, à l'assaut (de la pensée) », n°410, avril 2014

BLISTÈNE Bernard, « Entretien : Daniel Templon, 40 ans d'éclectisme », n°328, novembre 2006

BLISTÈNE Bernard, « Gerhard Richer, réflexion sur l'échec de la peinture », n°66, janvier 1983

BLOCH Dany, « Culture et tutus », rubrique actualité, n°19, juillet-août 1975

BLUMENKRANZ Noémie, « Le Futurisme italien, un mouvement d'art-action », n°7, novembre/décembre 1973

BOIS Yves-Alain, « Vive le formalisme (bis) », n°149, été 1990

BORIES Estelle, « Scène chinoise, Ai Wei Wei never sorry", n°397, février 2013

BOSCHUNG Fabian (n°433) ; Louise Sartor, n°450, novembre 2017

BOYER Charles-Arthur, « Mulhouse, cité manifeste pour une architecture nouvelle », n°284, novembre 2002

BOZO Dominique, « le retour au musée », n°62, septembre 1982

BRUNEL Lise, « Postmoderne Americans : Postmodern dance », n°4, été 1976

BUREAUD Annick, « Instantané sur l'art électronique à Chicago », n°246, mai 1999

BUREN Daniel, « Comment occuper le terrain pour ne pas faire tapisserie », n°280, juin 2002

BURNICHON Marie-Cécile, « Brésil, le modèle inhotim », n°364, février 2010

BURT Warren, « Compositeurs/performeurs postmodernes d'Australie », n°74

CATO SPERBER Monique, « nécrologie », n°446, juillet 2017

CAUX Daniel « D'autres musiques, les post aux avant-postes », n°139, septembre 1989

CAUX Jacqueline « Qui John Cage, qui est La Monte Young ? », n°393, octobre 2012

CAUX Jacqueline, « Erik M, l'improvisation électronique », n°309, février 2005

CAUX Jacqueline, « John Cage & La Monte Young, dissidence musicale », n°146, avril 1990

CHAMPARNAUD François, « Post-suprématisme de Malévitch », n°38, juin 1980

CONVERT Pascal « Médée l'Algérienne », in dossier « Images d'Algérie », n°286, janvier 2003

CONVERT Pascal, « Des images en mercure liquide », n°251, novembre 1999

CORNEC Gilles, « Rock necrophilopolis » n°82, juin 1984

COUSIN DE RAVEL Agnès, « Pascal Quignard, l'origine de la danse », n°401, juin 2013

CRENN Julie, « Introducing : Giulia Andreani », n°409, mars 2014

CRENN Julie, « Introducing : Maude Maris », n°407, janvier 2014

CRENN Julie, « Introducing : Pratchaya Phintong », n°394, novembre 2012

CUIR Raphaël, « L'artiste en territoire de concurrence et d'inégalité : entretien avec Pierre-Michel Menger », n°405, novembre 2013

DADOUIN Roger, « Compte-rendu de lecture », n°1, octobre 1976

DAIX Pierre, « Les pays de l'est, les avant-gardes et le réalisme socialiste », n°20, septembre-octobre 1975

DE ROUILHAN Marie-Claude, « La grève des gardiens de musée », n°21, novembre-décembre 1975.

DE RUYTER Thibault, « Introducing : Damien Cadio », n°387, mars 2012

DE RUYTER Thibaut, « Postérité(s) de la modernité », n°366, avril 2010

DE SUTTER Laurent, « Entretien avec Alain Badiou », n°429, janvier 2016

DELACAMPAGNE Christian « Freud et la conquête psychanalytique de l'art », n°24, janvier 1979

DESCHAMPS Madeleine « Post-Painterly Abstraction », n°36, avril 1980

DEYRIÈS-Henry Dorothée, « Introducing : Jean-Baptiste Bernardet », n°433, mai 2016

DEYRIÈS-Henry Dorothée, « La peinture : retour aux sources », n°421, avril 2015

DU VIGNAL Philippe, « Théâtre et psychiatrie infantile. Entretien avec Georges Bonnaud », n°16, mars 1978

DUCHÂTELET Christiophe, « Michel Houellebecq, interview », n°199, février 1995
DUCHÂTELET Christophe, « J-G Ballard, millenium people », n°311, avril 2005

DURING Elie, « Alain Badiou, la vérité doit avoir lieu », n°324, juin 2006

DURING Elie, « Alain Badiou, le 21e siècle n'a pas commencé », n°310, mars 2005

EUDELINE Patrick « Le Rock'n'Roll, rêve de fer d'une génération perdue », n°1, octobre 1976
EUDELINE Patrick, « Le rock'n'roll, rêve de fer d'une génération perdue » ; n°1, février 1976

EVANS-CLARK Philippe « Tom Wesselmann dans la tradition de l'expressionnisme abstrait », n°114, mai 1987

FARIAS Agnaldo, « Brésil : petit manuel d'instructions », n°221, février 1997

FINTER Helga, « Vers un art total », n°75, novembre 1983

FOREST Philippe, « Kierkegaard à contretemps », n°459, octobre 2018

FOREST Philippe, « L'invention de Pascal Quignard », n°459, octobre 2018

FOREST Philippe, « Philippe Sollers, le roman au plus-que-présent », n°433, mai 2016

FOREST Philippe, « Post-japonisme et néo-japonisme », n°284, novembre 2002

FOREST Philippe**,** « Ruwen Ogien, toujours recommencer », n°443, avril 2017

FRANCBLIN Catherine « 40 ans d'*art press* trois générations de critiques », n°400 (mai 2013)
FRANCBLIN Catherine « Décentralisation des arts plastiques : des chiffres et des faits », n°72, été 1983

FRANCBLIN Catherine « Qu'est-ce que la sculpture moderne, entretien avec Margit Rowell », n°104, juin 1986

FRANCBLIN Catherine, « Colloque de Milan, de l'art, des bords », n°25, février 1979

FRANCBLIN Catherine, « Compte-rendu d'exposition : modernités plurielles de 1905 à 1970 », n°407, janvier 2014

FRANCBLIN Catherine, « Enquête : l'art est-il soluble dans le business ? », n°422, mai 2015

FRANCBLIN Catherine, « Entretien avec Armando Verdiglione », n°14, janvier 1978

FRANCBLIN Catherine, « Jean Baudrillard, la comedia dell'arte. Entretien », n°216, septembre 1996

FRANCBLIN Catherine, « Jean-Louis Froment, un musée au présent », n°147, mai 1990

FRANCBLIN Catherine, « Reconstruire Beaubourg », n°149, juillet-août 1990

FROGIER Gilles, « Anish Kapoor Versailles, le déni de l'art » in *art press*2 n°41, mai-juin-juillet 2016

GARS Francis, « Les ventes publiques, trois opinions », n°2, février/mars 1973

GHADDAB Karim, « Introducing : Sikora Milos », n°385, janvier 2012

GHIU Daria, « Introducing : Dan Maciuca », n°400, mai 2013

GINGERAS Alison, « Subversion du kitsch », n°263, décembre 2000

GIROUD Michel et WOLD Sabine, « Festival Dada-Berlin », n°21 novembre-décembre 1975

GOUREVITCH Jean-Paul, « L'imagerie politique », n°7, janvier-février 1977

GUILE Jean-Philippe, « Martin Heidegger, dictionnaire », n°408, février 2014

GYATSO Nathalie, « Art tibétain, le corps pour le dire», n°443, avril 2017

HA TUC Caroline, « Art contemporain japonais, l'après Murakami », n°385, janvier 2012

HA TUC Caroline, « Le Myanmar, à la croisée des chemins », n°459, octobre 2018

HA TUC Caroline, « Taopu, la nouvelle usine créative chinoise », n°412, juin 2014
HA-TUC Caroline, « Chine, nouveaux modèles d'exposition », n°416, novembre 2014

HAHN Otto, « Arman, inauguration de collections », n°182, été 1993

HEARTNEY Eleonor « USA, un territoire inconnu », n°180, mai 1993

HENRIC Jacques « Philippe Sollers, tu me rends si libre », n°452, janvier 2018

HENRIC « Philippe Sollers, un écrivain entre les siècles »

HENRIC Jacques « Bernard-Henri Lévy et le fascisme à la française », n°45

HENRIC Jacques « Entretien : François Jullien, une seconde vie », n°443, avril 2017

HENRIC Jacques « Entretien : Philippe Forest, roman », n°396, janvier 2013

HENRIC Jacques « Philippe Sollers, l'insoumis », n°439 décembre 2016

HENRIC Jacques et MILLET Catherine, « Bernard Henri-Lévy, Hôtel Europe », n°414, septembre 2014

HENRIC Jacques, « Armando Verdiglione, de l'intellectuel. Entretien », n°29, juin 1979

HENRIC Jacques, « André Glucksmann, discours de la guerre », n°32, septembre 1979

HENRIC Jacques, « Bernard-Henri Lévy, questions de principe », n°66, janvier 1983

HENRIC Jacques, « Entretien : Philippe Forest, la vérité est dans l'oubli », n°452, février 2018

HENRIC Jacques, « Entretien avec Julia Kristeva », n°2, mars-avril 1976

HENRIC Jacques, « Il n'y a plus de psychanalystes. Entretien avec Armando Verdiglione », n°46, mars 1981

HENRIC Jacques, « La Cuisinière et le mangeur d'homme d'André Glucksmann, compte-rendu de lecture », n° 20, septembre-octobre 1975

HENRIC Jacques, « Pascal Quignard, les désarçonnés », n°393, octobre 2012

HENRIC Jacques, « Pascal Quignard, les solidarités mystérieuses », n°383, novembre 2011

HENRIC Jacques, « Philippe Sollers, l'éclaircie », n°386, février 2012

HENRIC Jacques, « Philippe Sollers, médium », n°408, février 2014)

HENRIC Jacques, « Qu'est-ce qu'une guerre juste ? », n°385, janvier 2012

HENRIC Jacques, « Roland Barthes », n°4, mai-juin 1973

HENRIC Jacques, « Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux », n°7, novembre-décembre 1973

HILL Peter, « Compte-rendu d'exposition : 7e triennale d'art contemporain Asie-Pacifique », n°398, mars 2013

HIRAKI Osamu, « Photographie japonaise contemporaine, les chemins de l'identité », n°152, novembre 1990

HUCHET Stéphane, « La jeune génération brésilienne », n°309, février 2005

HUITOREL Jean-Marc, « Bertrand Gadenne, le prince des ténèbres », n°279, mai 2002

IHLER MEYER Sarah, « Introducing : Jean Bedez », n°410, avril 2014

JOSEPH-LOWERY « Introducing : Frédérique Hayv Kharaman », n°459, octobre 2018

JOUANNAIS Jean-Yves « Afrique du sud : la Vénus Hottetote », n°191, mai 1994

JOUANNAIS Jean-Yves « Le siècle Mychkine ou l'idiotie en art », n°216, septembre 1996

JOUANNAIS Jean-Yves & QUINTREAU Laurent « François Jullien, pour une pensée élargie », n°237, été 1998

JOUANNAIS Jean-Yves, « L'idiotie, ésotérisme fin de siècle », n°238, septembre 1998
JOUANNAIS Jean-Yves, « Vers un nouveau retour à l'ordre », n°170, juin 1992

KANETTI Vivet « Federico Fellini et les versions étrangères d'Intervista », n°160, été 1991

KARIC Misolav, « Introducing : Nemanja Nikolic », n°431, mars 2016

KATZ Flora, « Introducing : Corentin Grossman », n°410 avril 2014

KATZ Flora, « Introducing : Corentin Grossmann », n°410, avril 2014

KERCHACHE Jacques « Entretien avec Georg Baselitz. L'Afrique, l'art, la collection », n°189, mars 1994

KIHM Christophe « Hal Foster, le retour au réel », n°322, avril 2006

KIHM Christophe « Le langage des signes », n°292, été 2003

KIHM Christophe, « Design & crime, la méthode Foster », n°344, avril 2008

KIHM Christophe, « Je forme une entreprise », n°230, décembre 1997

KIHM Christophe, « Pour une lecture perpendiculaire » in *art press* n°227, septembre 1997

KRISTEVA Julia « La voie lactée de Jackson Pollock, n°55, janvier 1982

KRISTEVA Julia, « Anish Kapoor, shooting into Versailles », n°423, juin 2015

KRISTEVA Julia, « j'aime donc je suis », interview avec Jacques Henric, n°74, octobre
LACHANCE Michaël « Entretien : Nicolas Bourriaud, la crise de l'échelle humaine », n°427, novembre 2015 1983

LACHANCE Michaël « La crise de l'échelle humaine, entretien avec Nicolas Bourriaud », n°427, novembre 2015

LAGNADO Lisette, « Trois artistes brésiliens : Luis Aquila, Luis Paulo Baravelli, Rio Branco », n°88, janvier 198LAMARCHE-VADEL Bernard, « Marc Devade, violence feutrée et attention flottante », n°18

LARDEAU Guy « Entretien : Georges Duby, culture 'populaire' et fausse mémoire, » n°26
LÉVY Bernard-Henri, « le Stalinisme n'existe pas », n°13, décembre 1977

LEYDIER Richard « Monumental Boltanski », n°363, janvier 2010

LEYDIER Richard, « Nouvelles présentation des collections contemporaines au MNAM. Entretien avec Alfred Pacquement », n°298, février 2003

LORET Éric, « Déplacer Karl Marx, de l'économie à la philosophie n°423, juin 2015

LOUPPE Laurence « Alberto Sorbelli au risque de l'esthétique. Entretien », in n°292, été 2003

LOUPPE Laurence, « Danse photographie, pour une théorie des usages », n°281, été 2002

LOWERY Frédérique Joseph, « Une scène artistique en Afrique du sud, des œuvres avec un objectif », n°444, mai 2017

MALLET Franck, « Entretien : Pierre Boulez, chercheur moderne », n°302, juin 2004

MALLET Franck, « Steve Reich chez Patrick de Gauchons », n°380, été 2011

MANGION Éric « Otobong Nkanga, éthique de la coopération », n°441, février 2017

MARCELIS Bernard, « Andy Warhol et la Factory, une rétrospective au présent » n°247, juin 1999

MARGAT Claire, « Art brut hors-catégorie », n°300 , avril 2004

MARGAT Claire, « Choeh-Jen Chen, la narrativité en suspens », n°423, juin 2015

MILLER Jacques-Henri, «À propos des 4 concepts fondamentaux de la psychanalyse », n°5, été 1973

MILLET Catherine, « L'art, bassin d'enrichissement : entretien avec Luc Boltanski et Arnaud Esquerre », n°441, février 2017

MILLET Catherine; « César, penser à travers le matériau », n°182, été 1993

MILLET Catherine « Entretien avec George-Philippe Vallois. Marché de l'art : nouvelle donne », n°418, janvier 2015

MILLET Catherine « À propos de Barnett Newman », n°1*ps*, 1973

MILLET Catherine « Barnett Newman, 'nous soulevons le problème du sujet', *art press*, n°1ps, décembre 1972-janvier 1973

MILLET Catherine « Bruno Dumont, Camille Claudel 1915 » n°398, mars 2013

MILLET Catherine « Culture, les priorités de François Léotard. Entretien », n°107, octobre 1986

MILLET Catherine « Daniel Templon, 50 ans et du mordant », n°437 (octobre 2016)

MILLET Catherine « Entretien : Daniel templon au palais Galliera, l'art au présent », n°13, septembre-octobre 1974

MILLET Catherine « Entretien : Daniel Templon, 10 ans », n°10, septembre 1977

MILLET Catherine « Entretien : la petite logique de Donald Judd », n°119, novembre 1987

MILLET Catherine « Entretien : Luc Ferrari, cultures savantes et cultures populaires », n°26, mars 1979

MILLET Catherine « Entretien : Pierre Soulages, la peinture au présent », n°34, février 1980

MILLET Catherine « Hommage à Kadhafi, galerie Daniel Templon », n°105 été 1986

MILLET Catherine « L'histoire continue, ce n'est que le début », in *Art press spécial* « 20 ans », 1992

MILLET Catherine et BOUDAILLE Georges, « Biennale 75 », n°20ps, septembre-octobre 1975

MILLET Catherine et PLEYNET Marcelin, « Le fétiche Duchamp », n°1ps, décembre 72-janvier 1973

MILLET Catherine, « Archaïsme : plutôt le fumier que le trésor », n°242, janvier 1999

MILLET Catherine, « Aspects de l'art actuel, une interview avec lleana Sonnabend », n°7, novembre-décembre 1973

MILLET Catherine, « Carl André, la sculpture au niveau de l'eau », n°70, mai 1983

MILLET Catherine, « Compte-rendu de lecture : Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* et *Formes de vie* », n°248, été 1999

MILLET Catherine, « Compte-rendu de lecture : Paul Ardenne, *Extrême, Esthétique de la limite dépassée* », n°330, janvier 2007

MILLET Catherine, « Daniel Templon, 50 ans et du mordant », n°437, octobre 2016

MILLET Catherine, « Daniel Templon, une certaine idée du mécénat », n°138, été 1989

MILLET Catherine, « De l'art conceptuel à la peinture », n°185, novembre 1993

MILLET Catherine, « Entretien : Jean Maheu, la vocation d'interdisciplinarité du Centre Georges Pompidou », n°97, novembre 1985

MILLET Catherine, « Entretien avec Georges-Philippe Vallois. Marché de l'art : nouvelle donne », n°418, janvier 2015

MILLET Catherine, « Entretien avec Jean-Jacques Aillagon », n°223, avril 1997

MILLET Catherine, « Entretien avec Jean-Jacques Aillagon », n°223, 1997

MILLET Catherine, « Entretien avec Leo Castelli », n°1, été 1976

MILLET Catherine, « Intervention dans le débat 'Rupture pas rupture ?' », n°70, mai 1983

MILLET Catherine, « Jean clair et la censure », n°16, février 1975

MILLET Catherine, « L'histoire de l'art moderne reste à écrire. Entretien avec Tomas Llorens », n°149, été 1990

MILLET Catherine, « L'art, modèle de l'économie de l'enrichissement » n°441, février 2017

MILLET Catherine, « L'histoire de l'art et l'art moderne ont le même âge : entretien avec William Rubin», n°149, été 1990

MILLET Catherine, « Peinture et philosophie : les aventures de la vérité. Entretien avec Bernard-Henri Lévy » n°402, été 2013

MILLET Catherine, « Un musée défi : entretien avec Claude Renard », n°4, février 1977

MILLET Catherine, »la pornographie contre les monopoles du sexe », n°2ds, mars-avril 1976

MILLET Catherine, chapeau introducteur à l'entretien de Nicolas Bourriaud par Michaël Lachance, n°427, novembre 2015

MILLET Catherine, Introduction au dossier « Nouveau Réalisme », n°103, mai 1986

MILLLET Catherine, « Entretien avec Bernard Blistène », n°429, janvier 2016

MOISDON TREMBLEY Stéphanie « La belle équipe », n°227, septembre 1997

MURAY Philippe, « Culture et politique à la télévision », n° 65, décembre 1982

MURAY Philippe, « Un autre regard sur l'Amérique latine : G. Garcia Marquez », n°58, avril 1982

NABEYRAT Estelle, « Compte-rendu d'exposition : 30e biennale d'art contemporain de Sao Paulo », n°396, janvier 2013

NURISDANY Michel, « Le moment Brésil », n°121, janvier 1988

PAÏNI Dominique, « Le cinéma exposé : flux contre flux », n°287, février 2003

PEDROSA Mario « L'art en Amérique latine », n°12, été 1974

PETIT Arnaud « Pierre Boulez et Steve Reich », n°202, mai 1995

PFEIFER Sigmund « Psychanalyse et musique » est publié n° 5, été 1973

PIERAGI Ange-Henri, « Introducing :Albert Palma », n°395, décembre 2012

PIGEAT Anaël : « Introducing : Pierre Seinturier », n°412, juin 2014

PIGEAT Anaël, « Alexandre Singh, de la mémoire du monde », n°386, février 2012

PIGEAT Anaël, « Compte-rendu d'exposition : Biennale Dak'art », n°391, été 2012

PIGEAT Anaël, « Compte-rendu d'exposition, 11e biennale d'art contemporain de Sharjah », n°400, mai 2013

PIGEAT Anaël, « De la mémoire du monde : entretien avec AlexandreSingh », n°386

PIGEAT Anaël, « Farah Atassi », n°390, juin 2012

PIGEAT Anaël, « Introducing : Diogo Pimentao », n°390, juin 2012

PIGEAT Anaël, « Introducing : Eva Nielsen », n°392, septembre 2012

PIGEAT Anaël, « Introducing : Mathieu Cherkit », n°398, mars 2013

PIGEAT Anaëlle, « Introducing : Nathanaëlle Herbelin », n°429, janvier 2016

PIGUET Philippe, « Compte-rendu d'exposition : Céleste Boursier-Mougenot au FRAC Champagne-Ardenne », n°327, octobre 2006

PLEYNET Marcelin, « Piero della Francesca, artiste au passé et au présent », n°19, juin 1978

POINSOT Jean-Marc, « Fluxus, un art de l'événement », n°15, décembre-janvier 75

POIRIÉ François, « Pascal Quignard : sauvage », n°439, décembre 2016

POIRIÉ François, « Roland Barthes, écrire avec le désir », n°419, février 2015

PRIVAT Daniel, « La photographie entre idéalisme postmoderne et excès de réalité », n°229, novembre 1997

RATCLIFF Carter « Entretien : Roy Lichtenstein, Donald Duck et Picasso. », n°140, octobre 1989
RENOUARD Maël, « Alain Badiou : philosophie française, politique platonicienne », n°396, janvier 2013

RENOULT Jean-Philippe « Christian Marclay, ce que vous voyez, c'est ce que vous entendez. Interview », n°309, février 2005

RIBÉRY Fabien, « Cézanne au regard de Heidegger », n°458, septembre 2018

ROTTMANN Roger « Entretien : Ruwen Ogien, philosopher ou faire l'amour», n°417, décembre 2014

ROUSSEAU Josiane, « Décentralisation théâtrale : la coïncidence d'une politique et d'une esthétique », été 1983

ROY Vincent, « Bernard-Henri Lévy, barbaries contemporaines », n°457, été 2018

ROY Vincent, « Bernard-Henri Lévy, retour aux textes. Entretien », n°432, avril 2016

ROY Vincent, « François Jullien, loin du bruyant amour », n°400, mai 2013

SALLIOT Anne-Gaëlle « Entretien : Philippe Forest, impossible réel », n°436, septembre 2016

SARDUY Severo, « *La Doublure*, bonnes feuilles », n°55, janvier 1982

SARDUY Severo, « La vengeance du modèle », n°4, été 1976

SCARPETTA Guy, « Actualités d'Ernest Hemingway », n°146, avril 1990

SCARPETTA Guy, « Dissidence de l'inconscient et pouvoirs », n°17, avril 1978
SCARPETTA Guy, « Peinture populaire chinoise », n°18, mai-juin 1975

SEBAN Alain, « La stratégie du centre Pompidou », n°351, décembre 2008

SEFRIOUI Anne, « La propriété artistique », n°94, été 1985

SICHÈRE Bernard, « Julia Kristeva, Proust : le temps sensible », n°190, avril 1994

SOLLERS Philippe, « comment aller au Paradis ? », n°44, janvier 1981

SOLLERS Philippe, « crise de l'avant-garde ? », n°16, mars 1978

STERCKX Pierre « Les transports du jazz », n°6, novembre décembre 1976

STORR Robert, « À marche forcée », n°390, juin 2012

STOULIG Claire, « Claude Viallat », n°4, mai-juin 1973

STOULIG Claire, « La collection Peggy Guggenheim », n°15, décembre janvier 1975

STOULLIG Claire, « Claude Viallat » n°4, mai/juin 1973

STRASSER Catherine, « Sol LeWitt, l'esthétique du concept », n°70, mai 1983

TEMPLON Daniel « Bayreuth, les fumées de Bayreuth », n°11, mai-juin 1974

TEMPLON Daniel, « Entendre Wagner », n°3, décembre 1976

UNDERHILL Nancy, « 40 ans d'art australien », n°74, octobre 1983

VAN ESPEN Silvia, « Introducing : Martin Gerboc », n°387, mars 2012

VERHAGEN Erik, « Didier Vermeiren, la réalité de plusieurs possibles », n°391, été 2012

VERHAGEN Erik, « Guillaume Leblon, de retour à l'IAC », n°414, septembre 2014

VERHAGEN Erik, « L'éthos infantiliste », n°395, décembre 2012

VERHAGEN Erik, « Loris Gréaud, un entrepreneur au Palais de Tokyo, n°343, mars 2008

VERHAGEN Erik, « Loris Gréaud, un entrepreneur au Palais de Tokyo », n°343, mars 2008

VERHAGEN Erik, « Sol LeWitt, entre ordre et désordre », n°392, septembre 2012

VIGNARD Michel, « Alain Badiou, l'entracte et l'intervalle », n°402, été 2013

VIGNARD Michel, « Alain Badiou, la république de Platon », n°442, mars 2017

VIGNARD Michel, « La langue française de Pierre Guyotat » n°391, été 2012

WAHL François, « pour une technique de l'incongruité », n°20, été 1978

WALD LASOWSKI Aliocha, « Philippe Sollers, post-monde », n°455, mai 2018

WALDMAN Diane HAHN Otto, « Entretien ; Roy Lichtenstein par Otto Hahn », n°15, décembre 1975-janvier 1976

WICKER Olivier « techno, death, hardcore », n°271, septembre 2001

ZILIO Marion, « Nicolas Bourriaud, ruines à rebours » n°451, décembre 2017

Index des noms propres

A

Abel Richard, 368
Abramovic Marina, 128, 295
Abrioux Yves, 437, 440, 443, 449, 452, 526
Acconci Vito, 127
Ackermann Chantal, 161
Adami Valerio, 68, 112
Adamo, 112, 519
Adorno Theodor, 103, 528
Agamben Giorgio, 197, 220, 386, 531
Agee James, 320
Aillagon Jacques, 120, 121, 143, 396
Ainsly James, 225
Aji Hélène, 254, 514
Albers Joseph, 62, 303, 348
Alizart Mark, 111, 152, 153, 154, 524
Allais Alphonse, 297
Allen Charles, 16
Allen Gwen, 16, 30, 122, 123, 124, 170, 171, 255, 265
Allen Woody, 138
Alloa Emmanuel, 336, 533
Alÿs Francis, 336
Althusser Louis, 34, 46, 66, 105, 197, 216
Ambrosini-Chenivesse Françoise, 204
Amine Patrick, 85, 105, 110
Amossy Ruth, 27, 350, 479, 480, 482, 530
Andel Jaroslav, 225, 226, 515
Anderson Laurie, 93, 128, 349
André Carl, 49, 127, 242, 305, 306, 310
Angelini Céline, 167, 527
Angot Christine, 206
Antoine Frédéric, 379, 461, 465, 470, 472
Aphex Twin, 349
Apollinaire Guillaume, 314, 430
Arad Ron, 341
Aragon Louis, 380, 430, 450
Araki Nobuyoshi, 296, 412
Ardenne Paul, 15, 24, , 43, 201, 213, 267, 326, 329, 330, 331
Arino Martine, 22, 534
Arman, 51, 59, 65, 73, 115, 235, 314, 315, 348
Arroyo Eduardo, 112, 332
Art Orienté Objet, 335
Art&Language, 95, 309
Artaud Antonin, 330, 425, 429, 430
Artières Philippe, 33, 532
Ataman Kutlug, 336
Aubenas Sylvie, 20, 516
Aujla Aaron, 199
Avanessian Armen, 337, 523, 535
Avedon Richard, 297, 349

B

Bacon Francis, 166, 186, 212, 340
Badez Joerg, 199
Badiou Alain, 191, 194, 198, 337
Badouard Romain, 431, 529
Baer Joe, 314
Bak Bertille, 157
Baker Amy, 17, 123, 311, 514
Baldessari John, 161
Ballance Georgette, 16, 226, 530
Banu Georges, 85, 140, 275
Baqué Dominique, 137, 158, 159, 160, 161, 184, 253, 275, 526
Barr Alfred, 304
Barré Martin, 65
Barry Robert, 49
Barthes Roland, 46, 50, 66, 67, 68, 96, 146, 197, 153, 197, 301, 311, 312, 336, 349, 530, 532
Basquiat Jean-Michel, 349
Bastien François, 389, 529
Bastin Giles, 177, 534
Bataille Georges, 17, 112, 169, 184, 195, 321, 329, 330, 336, 414, 430, 515, 532
Battisti Cesare, 396
Baudelaire Charles, 182
Baudelaire Éric, 157, 160
Baudrillard Jean, 70, 311, 313, 315, 360, 362, 363, 525, 526, 528
Baumgarten Alexander Gottlien, 327
Bailey Dylan, 199
Becher Bernd & Hilla, 158, 336
Becker Howard, 23, 28, 341, 525, 534
Beckett Samuel, 102, 242
Bedard Thierry, 494
Beecroft Vanessa, 327, 328
Beguin-Verbrugge Annette, 246, 247, 251, 263, 530
Belmenouar Safia, 185
Ben, 65, 127, 128, 472, 486
Benassi Serge, 288, 533
Benhamou-Huet Judith, 147, 209, 417, 525
Benjamin Walter, 182, 197, 298, 306, 334, 336
Béret Chantal, 136, 137, 140, 309
Bernard Christian, 451
Besançon Alain, 374
Bessette Anne, 415, 527
Besson Patrick, 449
Beuning Olaf, 334
Beyaert-Geslin Anne, 159, 160, 247, 347, 350, 530
Biass-Fabiani Sophie, 494
Binoche Maître, 73
Bioulès Bernard, 65, 95, 316
Bismuth Léa, 175, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 199, 212, 215, 216, 217, 267, 280, 281, 345

Blanchard Rémi, 112
Blandin Claire, 18, 225, 248, 249, 344, 465, 517
Blistène Bernard, 61, 121, 130, 277, 538, 543
Blum Michel, 441
Blumenkranz Noémie, 64
BMPT, 65
Bobillot Jean-Pierre, 288, 519
Bois Yve-Alain, 17, *38*, 109
Boisrond, François 112
Boivent Marie, 16, 271, 272, 514, 516
Boltanski Christian, 90, 95, 157, 161
Boltanski Luc, 50, 198, 298, 332, 333, 369, 370, 371, 372, 403, 419, 426, 435, 436, 451, 453, 454, 455, 456, 464, 471, 472, 492, 507, 528, 529
Bongard Willy, 74
Bonnet Marie, 324, 519
Botticelli Sandro, 320
Boudaille Georges, 48, 74
Bougnoux Daniel, 22, 534
Bouisset Maïten, 127
Boulez Pierre, 72, 104, 119, 157, 349
Bourdeaux-Morin Hélianthe, 42
Bourdieu Pierre, 20, 28, 29, 30, 66, 99, 140, 141, 150 525, 534
Boure Robert, 22, 25, 252, 253, 289, 516, 534
Bourriaud Nicolas, 24, 131, 136, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 158, 159, 162, 168, 169, 180, 181, 182, 193, 194, 202, 205, 209, 326, 327, 328, 329, 396, 506, 519, 520, 535
Boursier-Mougenot Céleste, 156
Bousteau Fabrice, 324, 400, 519
Bowd Gavin, 437, 438, 448, 451, 453, 454, 527
Bowie David, 104
Bozo Dominique, 116, 121, 380, 386, 439, 440, 441, 457
Brakhage Stan, 161
Braque Georges, 63, 103
Breton André, 298
Britney Sue, 48
Broodthaers Marcel, 128, 161
Brown Glenn, 111
Brugidou Matthieu, 420
Brunet Philippe, 414, 418
Brun-Franc Christelle, 29, 514
Bublex Alain, 333
Buchloch Benjamin, 17, 111, 122, 124, 515, 523
Bull Lee, 296
Bulloch Angela, 160
Buren Daniel, 50, 90, 95, 115, 116, 127, 186, 277, 293, 298, 313, 364, 485, 491
Bürger Peter, 318
Burgin Victor, 106, 302, 309, 520
Burnet Éliane, 417, 418
Burnham Jack, 123
Burus Claire, 436, 437
Bustamante Jean-Marc, 313, 409
Butler Judith, 154

C

Cage John, 156, 157
Calaferte Louis, 252, 430
Calle Sophie, 138, 328
Camus Albert, 390
Cane Louis, 50, 65, 85, 95, 142, 242, 316, 317, 440, 442, 446, 452, 453, 454, 491, 528
Cardon Dominique, 431
Carraud Anna, 463
Castelli Louis, 60, 95
Cattelan Maurizio, 112, 321, 364, 367
Caujolle Christian, 396
Caux Daniel, 110, 157, 191, 380
Cavanna Aurélie, 175, 178, 185, 186, 208, 214, 215, 278, 280, 281, 283, 379, 463, 513
Céfaï Daniel, 14, 358, 368, 369, 370, 371, 383, 384, 400, 427, 458, 529
Celant Germano, 49
Céline Louis-Ferdinand, , 242, 431
Céna Olivier, 359
Cendrars Blaise, 430
César, 51, 59, 134, 235, 314, 315, 380
Cézanne Paul, 197, 297, 298, 319
Chalumeau Jean-Luc, 324, 520
Champagne Patrick, 176
Chantre Benoît, 197, 398, 524
Chapiello Ève, 46, 529
Charaudeau Patrick, 21, 288, 356, 378, 531, 534
Charon Jean-Marie, 17, 248, 249, 253, 517, 518
Chartrain Valérie, 24
Chassey Éric de, 20, 516
Chastel André, 12, 17, 246, 520, 533
Château Dominique, 167, 168, 364
Chatonsky Gregory, 506, 532
Chaubet François, 181, 300, 532
Chemetoff Alexandre, 438, 445
Cheng François, 68
Cherkit Mathieu, 199
Cheverny Thierry, 127
Chèvrefils-Desbiolles Yves, 16, 254, 255, 462, 514, 516
Childs Lucinda, 303
Christo, 90, 314, 315
Cieslewicz Roman, 292
Clark Timothy James, 106, 107
Clark Larry, 410, 418
Claudel Camille, 242
Claverie Élisabeth, 369, 455, 456, 529
Clert Iris, 308, 489
Clair Jean, 50, 51, 71, 76, 77, 78, 166, 195, 357, 359, 360, 362, 363, 422
Claudel Camille, 207
Closky Claude, 387
Clouzot Henri-Georges, 348
Cogitore Clément, 157, 191
Cohn-Bendit Daniel, 206
Colin Jean-Yves, 473
Colomer Jodri, 333, 336
Colomina Beatriz, 16, 515
Combas Robert, 112, 113, 335
Combessie Jean-Claude, 176, 534
Convert Pascal, 159, 336
Cordonnier Sarah, 30, 228, 229, 287, 338, 525, 526
Corpet Olivier, 48
Cotuit Yann, 446
Cour Nicolas, 343
Courbet Gustave, 145, 297, 382, 413
Cousseau Henri-Claude, 396, 411
Cras Sophie, 507, 508, 525
Crenn Julie, 183, 185, 204
Crépieux Julien, 157
Criqui Jean-Pierre, 121, 300, 364, 378, 521, 522, 523
Crow Thomas, 123, 124
Crowley David, 286, 515
Cukierman Leila, 509, 527
Cuny Alain, 430
Currin John, 111

Cusset François, 80, 98, 99, 106, 154, 162, 168, 389, 521, 524
Cwynar Sara, 295, 321

D

Dachy Marc, 489, 520
Dadouin Roger, 95, 96
Dagen Philippe, 362, 363, 364, 526, 528
Daix Pierre, 101
Dakhlia Jamil, 18, 248, 249, 253, 465, 469
Dali Salvador, 132, 297, 521
Dalmas Louis Melchior, 70, 81, 82, 83, 86, 91, 102, 105, 342, 343, 392, 425, 514
Dambury Gerty, 509, 527
Danto Arthur, 106, 168, 362, 520
Darré Yann, 419, 529
Daumier Henri, 297
Davallon Jean, 227, 228, 530
David Catherine, 120, 163, 396
Davy Jean-François, 71
De Benoist Alain, 80, 196, 360, 363, 422
De Certeau Michel, 301
De Chirico Giorgo, 349
De Duve Thierry, 488
De Galbert Antoine, 396
de Kerraoul Jean-Pierre, 81, 84, 85, 514
De Kerros Aude, 365
De Kooning Willem, 303, 348
De Maria Walter, 30, 49
De Montgolfier Clémence, 18
De Ruyter Thibault, 175, 179, 185, 187, 188, 189, 202, 212, 217
De Vinci Leonardo, 320
Debord Guy, 315, 382
Debray Régis, 97, 99, 105
Deflaux Fanchon, 202, 296, 522
Delaite Christine, 135, 176, 186
Deleuze Gilles, 46, 51, 98, 99, 111, 154, 160, 313, 389, 524, 525, 533
della Francesca Piero, 297, 321, 322
Deloche Bernard, 279
Delporte Christian, 374, 533
Delvoye Wim, 364, 522
Demazière Didier, 175, 289, 534
Depardon Raymond, 263, 293, 333, 335
Derivery François, 52
Derrida Jacques, 46, 68, 98, 154, 197, 244, 323, 329, 389, 524, 529, 533
Despentes Virginie, 407
Devade Marc, 65, 100, 316, 317
Dewey John, 460, 529
Deyriès-Henry Dorothée, 199
Dezeuze Daniel, 65, 316, 317, 491
Diderot Denis, 35
Didi-Huberman Georges, 17, 92, 197, 298, 299, 346, 360, 515, 530, 531, 533
Dimitrievic Braco, 333
Djurberg Nathalie, 331
Doig Peter, 333
Dolla Jean-Noël, 65
Dollé Jean-Paul, 96
Domecq Jean-Philippe, 166, 168, 359, 363, 365, 526
Dondero Maria-Giulia, 246, 350, 530, 531
Dorlin Elsa, 206
Dosse François, 25, 46, 47, 66, 389, 490, 524
Dou Oleg, 297
Douanier Rousseau, 112
Douglas Stan, 157, 160
Douroux Xavier, 507, 525
Doury Marianne, 469, 473, 518
Dreyer Carl, 252, 321
Dreyfus Alfred, 35, 451
Dubar Claude, 31, 532
Dubied Annick, 379, 380, 381, 382, 518
Dubuffet Jean, 51, 64, 115, 166, 419
Duchamp Marcel, 64, 300, 319, 321, 367, 416, 475, 520
Duchatelet Christophe, 148, 149, 150, 151
Duchesne Sophie, 176, 534
Ducros Martine, 362, 526
Dufour Martine, 94, 206, 468
Duhamel Georges, 441
Duncan Chris, 199
Dupuis Sylvie, 57
Durafour Annick, 430
Durand Régis, 136, 140, 159, 195, 253, 275, 294, 522, 524
Duras Margueritte, 308, 312, 348, 430, 530
During Élie, 111, 152, 191, 198, 308, 336

E

Eco Umberto, 20, 21, 92, 151, 227, 346, 530, 531, 534
Edelman Patrick, 372, 433, 526
Éliet François, 71
Éluard Paul, 430
Enwesor Okwui, 130, 157, 158, 532
Errò, 112, 113, 143, 320
Esquerre Arnaud, 198, 209, 507, 528
Eudeline Patrick, 104, 105
Evans Walker, 320
Evans-Clark Philipe, 311
Everaert-Desmedt Nicole, 26, 308, 312, 530

F

Fagnart Claire, 335, 519, 522
Falguières Patricia, 200
Farabet René, 491
Farge Arlette, 23
Fargier Jean-Paul, 90, 105, 146, 189
Farocki Harun, 157
Fassbinder Rainer, 462
Fawcett Trevor, 254, 515
Fei Cao, 295, 296, 332
Felstiner William, 368, 369
Fernandez-Recatala Denis, 449
Ferron Christophe, 148, 149, 150
Feudong Yang, 296
Feyel Gilles, 243, 244, 274, 518
Filliou Robert, 128, 337
Fillon François, 206
Finlay Ian Hamilton, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 486, 502, 526, 527, 528
Fischer Hervé, 106, 128, 327, 528
Flaubert Gustave, 380
Flavin Dan, 305, 310
Fleischer Alain, 143, 146, 184, 321
Fleury-Vilatte Béatrice, 374, 526
Floch Jean-Marie, 26, 231, 255, 256, 259, 530
Floirat Clo'e, 183, 276
Foges Chris, 225, 226, 245, 250, 251, 515
Forde Kate, 225, 226, 514
Forest Philippe, 196, 198, 200, 322, 327,

Forest Fred, 309, 494
Foster Hal, 17, 122, 130, 154, 158, 320, 326, 334, 335, 515, 520, 527, 532
Foucault Michel, 27, 33, 34, 46, 66, 68, 98, 99, 138, 139, 153, 154, 224, 229, 246, 282, 389, 524, 532
Fourcade Dominique, 486, 487
Fourier Charles, 413
Francblin Catherine, 44, 58, 81, 84, 85, 90, 100, 118, 121, 126, 135, 140, 143, 146, 175, 179, 186, 188 191, 214, 216, 218, 243, 260, 268, 306, 322, 325, 344, 345, 363, 382, 391, 409, 410, 462
Franchini Gianfranco, 120
Franks Pamela, 17, 515
Freedberg David, 374, 526
Fremiot Joël, 65
Freud Lucian, 298
Fried Michael, 123, 175, 294, 522
Frogier Larys, 15, 169, 417, 522
Froissart-Pezone Rossella, 16
Fromanger Gérard, 80, 112, 115, 313
Froment Jean-Louis, 321, 322
Fusiwura Silon, 296

G

Gallet Bastien, 175, 178, 188, 189, 197, 198, 337
Gallo Max, 491
Gamboni Dario, 375, 404, 405, 526, 527
Garcia Gabriel-Martinez, 201
Garcia Tristan, 337, 520, 523
Gary Romain, 430
Gassiot-Talabot Gérald, 76, 118
Gauthier Dominique, 489
Gauthier Michel, 230, 310
Gauville Hervé, 189
Georges Guy, 84, 85
General Idea, 331
Genet Jean, 330, 414, 430, 431
Genette Gérard, 26, 41, 227, 244, 245, 250, 251, 288, 290, 320, 344, 373, 533
Genka Nicolas, 380, 413, 414, 418, 425
Germer Stefan, 30
Gervis Daniel, 72, 73, 84, 85
Gilbert Claude, 393
Gilroy Paul, 154
Gingeras Alison, 111
Gintz Claude, 488
Girard René, 46, 197, 398, 524
Giroud Michel, 64, 85
Glicenstein Jérôme, 24, 30, 36, 226, 227, 228, 229, 230, 268, 274, 279, 280, 329, 519, 520, 522, 523, 526, 530
Glucksmann André, 96, 21, 336396, 540
Godard Jean-Luc, 47, 90, 93, 131, 348
Goldet Hubert, 13, 29, 48, 54, 59, 60 270
Goldin Nan, 335
Gombrich Ernst, 300, 534
Gonzales-Foerster Dominique, 162, 169, 328, 336, 523
Goodman Nelson, 290, 294, 373, 533
Gordon Douglas, 160, 328, 333
Goumarre Laurent, 136, 153, 275
Goupil Romain, 396
Gourevitch Jean-Paul, 122
Gourgue Annie, 411
Goux Jean-Joseph, 110, 360
Goya Francesco, 321
Graham Dan, 102, 158, 271, 328
Graw Isabelle, 30
Gréaud Loris, 310
Greenaway Peter, 191
Greenberg Clement, 35, 103, 109, 154, 155, 199, 294, 310, 313, 379, 518, 520, 522
Greimas A.J., 66, 420
Grenier Catherine, 61, 130, 326, 332, 333, 520
Grimonprez Johan, 161
Grosse Ernst-Ulrich, 289
Grossman Corentin, 199
Grünberg Serge, 449, 451
Guangyi Wang, 296
Guattari Felix, 46, 80, 98, 154
Guerrilla Girls, 295
Guggenheim Peggy, 74
Guilbault Serge, 231, 303, 520, 521
Guibert Claude, 18
Guy Michel, 72
Gursky Andreas, 161
Guyotat Piere, 47, 70, 71, 93, 102, 196, 413, 414, 418, 425, 430, 431, 494, 537, 545

H

Ha Tuc Caroline, 183, 185, 203, 204
Haacke Hans, 309, 391, 395, 423
Hache-Bissette Anne, 18
Hadengue Iana, 494
Hadjnicolaou Nicos, 507
Hahn Clarisse, 73, 143, 157, 191, 312, 315
Hains Raymojd, 314
Halliday Johnny, 104
Hallier Jean-Edern, 449
Handke Peter, 321, 414, 425
Hantaï Simon, 59, 65, 93
Haring Keith, 311
Hartog François, 31, 323, 532
Hartung Hans, 63
Hasegawa Yuko, 203
Hatt Étienne, 174, 175, 178, 184, 185, 186, 188, 198, 199, 208, 215, 216, 253, 275, 392, 463, 503
Hausswolff Annika von, 331
Hegel G. W. F, 478
Heidegger Martin, 197, 337, 486, 487, 533
Heilbrunn Benoît, 258, 530
Heimendinger Nicolas, 36, 526
Hein Fabien, 16, 516
Heiner Denis, 417
Heinich Nathalie, 31, 109, 110, 228, 324, 360, 361, 365, 366, 372, 373, 433, 475, 476, 478, 506, 520, 526, 527, 528
Helbronn Micol, 295
Heller Steven, 16, 226, 254, 515, 530
Hemingway Ernest, 321, 322
Hennig Jean-Louis, 56, 92, 107
Henoscsberg Jean, 73
Henric Jacques, 14, 15, 41, 58, 60, 67, 68, 83, 84, 85, 91, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 112, 117, 128, 135, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 166, 176, 184, 186, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 206, 207, 208, 258, 274, 276, 277, 279, 284, 346, 357, 358, 360, 363, 381, 382, 384, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 398, 399, 400, 412, 413, 414, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 458, 459, 486, 499, 513, 514
Henrot Camille, 295, 353
Herman Thierry, 66, 379, 381, 382, 435, 458, 518, 524
Hers François, 507, 525
Heurtin J-P., 431

Hicks Sheila, 295
Hidalgo Anne, 206
Hirschfeld Jonathan, 444, 445, 446, 447
Hirschhorn Thomas, 229, 374, 387, 527
Hirst Damien, 112
Hitler Adolf, 439, 442, 443
Hockney David, 199, 303, 311
Hoctan Caroline , 13, 515
Hollier Denis, 17, 125, 515
Hollis Richard, 226, 530
Holzer Jenny, 310
Honneth Axel, 29, 478, 479, 529
Horkheimer Max, 103, 528
Houellebecq Michel, 12, 146, 150, 151, 152, 165, 191, 194, 195, 525, 535
Hourmant François, 25, 53, 191, 194, 389, 514, 515, 524
Hubé Nicolas, 464, 481
Huitorel Jean-Marc, 175, 179, 213, 214, 215, 216, 240, 277, 280, 281, 345, 390
Hujar Peter, 208, 392
Huyghe Pierre, 162, 169, 332, 333, 337, 523
Huys Viviane, 24, 534

I

Ichiba Daisuke, 296, 331

J

Jaccard Christian, 65
Jacobi Daniel, 230
Jacquet François, 90, 95, 128, 145, 146, 313, 321
Jaigu Yves, 491
Jambet Christian, 96, 486, 487
Jameson Frederic, 110, 319, 320, 527, 532
Jarmusch Jim, 87
Jarry Aldred, 430
Jaune Oda, 199
Jeanneret Yves, 346, 531
Jean-Paul II, 242, 364
Jeanpierre Laurent, 153, 336
Jedrzejewski Franck, 32
Jezo-Vannier Steven, 16
Jimenez Marc, 24, 37, 359, 361, 362, 527
Jocou André, 85
Johnson Sammye, 286
Joly François, 15, 169, 170, 172, 255, 300, 306, 517, 533, 534
Jost François, 18, 288, 378, 524, 526, 531
Jouannais Jean-Yves, 44, 130, 135, 136, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 166, 168, 175, 185, 201, 360, 363, 382, 387, 394, 399, 520
Jouffret Jean, 482
Journiac Michel, 126, 50
Judd Donald, 303, 305, 306, 307, 380, 520
Jufer Nicole, 379, 381, 382, 435, 458, 518
Julius Anthony, 374, 418, 527
Jullien François, 151, 198

K

Kaeppelin Olivier, 89, 112, 193, 396
Kagel Maurizio, 72
Kahn Jean-François, 102, 422
Kandinsky Vassily, 62, 304, 319
Kant Emmanuel, 35, 210, 244, 272, 327
Kapoor Anish, 296, 341, 353, 364, 417
Kaprow Allan, 65, 301, 520
Kassay Jacob, 199
Katan Anne, 15
Kaufman Laurence, 420, 435
Kawara On, 127
Kéchichian Patrick, 192
Kelley Mike, 311
Kiefer Anselm, 286, 331, 333, 514
Kierkegaard Soren, 322
Kihm Christophe, 153, 154, 156, 157, 175, 178, 198, 345, 367, 382, 386, 395, 432, 434, 524, 532
Kirili Alain, 65
Klasen Peter, 113, 408, 528
Klein Yves, 51, 90, 131, 235, 293, 308, 312, 314, 315, 321, 485, 489, 521, 530
Klossowski Pierre, 126, 127, 414, 430
Koons Jeff, 112, 127, 145, 194, 211, 212, 298, 311, 332, 364, 366, 429
Korine Armony, 331, 335
Kosuth Joseph, 49, 95, 145, 308, 309, 320
Kozloff Max, 175
Krauss Rosalind, 17, 24, 30, 122, 124, 125, 175, 300, 306, 313, 515, 521, 522
Kret Dominique, 148, 149
Kristeva Julia, 63, 68, 76, 101, 153, 277, 305, 320, 322, 336, 348, 398, 417
Kuhn Thomas, 109, 532
Kusama Yayoi, 263, 296

L

Labarthe André S., 191, 330
Lacan Jacques, 46, 66, 100, 252, 336, 430
Laclotte Michel, 20, 516
Lahire Bernard, 29, 534
Lamarche-Vadel Bernard, 100
Lambert Frédéric, 21, 22, 92, 165, 225, 246, 346, 350, 356, 370, 374, 415, 417, 420, 426, 435, 453, 530, 531, 534
Lambert Yvon, 72
Lamelas David, 62, 160
Lamers Kiki, 418
Lang Jack, 17, 113, 114, 115, 116, 118, 264, 341, 348, 515, 526
Lapaque Sébastien, 422
Lardeau Guy, 96, 97, 104
Latour Bruno, 198, 374, 527
Laumonier Alexandre, 140, 236, 237
Lavier Bertrand, 65, 191, 194, 313, 321
Lawler Louise, 341
Le Bernin, 320
Le Diberder Alain, 289, 535
Le Fur Rémy, 494
Le Gac Jean, 65
Le Parc Julio, 297
Le Sidaner Henri, 485
Lebel Jean-Jacques, 348, 493
Leblon Guillaume, 310
Lebovici Élisabeth, 200, 213, 283, 307, 366, 519
Legavre Jean-Bapstiste, 496
Léger Fernand, 161, 276, 348
Legrand Thomas, 18
Lemieux Cyril, 431
Lenot Marc, 213, 283
Léotard François, 118, 441
Lesper, Avelina, 366, 528
Lessing G. H., 294
Lévêque Claude, 364

Levine Sherrie, 157, 320
Lévi-Strauss Claude, 23, 46, 67, 96, 231, 534
Lévrier Jean-François, 230, 246, 517
Lévy Bernard-Henri, 13, 19, 83, 96, 97, 98, 99, 117, 194, 197, 336, 524, 525
LeWitt Sol, 49, 242, 293, 303, 306, 307, 308
Leydier Richard, 15, 41, 43, 60, 118, 130, 135, 140, 144, 145, 146, 150, 152, 174, 185, 186, 191, 193, 208, 209, 235, 258, 298, 375, 378, 382, 385, 386, 387, 395, 396, 425, 442, 449, 457, 500, 503, 513
Leymarie Michel, 389, 491, 492, 524
Lichtenstein Roy, 293, 303, 311, 312, 321
Liégant Olivier, 242
Lippard Lucy, 307, 308, 521
Lissitzky El, 161
Lits Marc, 379, 380, 381, 382, 518
Llorens Thomas, 108, 109
Londres Albert, 370, 426
Louis Édouard, 206, 422
Louppe Laurence, 137, 140, 146, 272, 275, 277
Lozano Augustus de, 286, 340, 516
Luquet-Gad Ingrid, 185, 337, 523
Lyotard Jean-François, 68, 81, 110, 121, 319, 488, 489, 532

M

Mabi Clément, 431, 529
Macchiocchi Maria-Antonietta, 68
Macé Éric, 153, 164, 165, 529
Madani Tala, 297
Madhavi Ali, 297
Maeght Aimé, 77, 99, 269
Magritte René, 308, 312, 430, 530
Maheu Jean, 120, 121
Maigret Éric, 153, 164, 529
Maingueneau Dominique, 27, 34, 245, 357, 505, 531
Mairesse Françoise, 279
Makowski Wanda, 57, 73
Malaval Robert, 73, 90
Malévitch Kasimir, 110, 321
Malraux André, 74, 292, 416, 533
Manet Édouard, 299, 321
Mannoyer-Smith Laurence, 431, 529
Manzoni Piero, 168
Mapplethorpe Robert, 400, 412, 418, 425, 434
Marcadé, 110
Marcelis Bernard, 128, 202, 322
Marchandise Jacques-François, 148
Marclay Christian, 156
Marcuse Herbert, 310
Maresca Sylvain, 15, 513
Marin Louis, 138, 374, 527
Marmin Michel, 363
Martin Jean-Hubert, 121, 181, 201, 213, 229, 298, 399
Martin Laurent, 114, 115, 181, 269, 270, 300, 374, 375, 403, 404, 405
Mathieu Georges, 65
Mathieu Guy, 150
Mathieu Romain, 503
Marx Karl, 105, 197
Massaro Orazio, 494
Masson André, 348
Matta Roberto, 348
Mathey François, 51
Matisse Henri, 199, 321, 348
Mavrakis Kostas, 360, 527
Mayou Marcel, 85
McCarthy Paul, 364
McLuhan Marshall, 105, 446
Meillassoux Quentin, 337, 533
Mekas Jonas, 161
Menger Pierre-Michel, 189, 209, 348, 526
Menu Jean-Christophe, 218, 513
Messager Anette, 95, 332, 333
Meurice Jean-Michel, 65
Michaud Philippe-Alain, 264
Michaud Yves, 106,361, 363, 367, 475
Michelson Annette, 124
Miller Sandra, 85
Millet Catherine, 13, 14, 15, 19, 20, 26, 29, 36, 42, 43, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 92, 93, 101, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 118, 119, 121, 126, 132, 133, 134, 137, 140, 141, 143, 168, 178, 183, 184, 186, 192, 206, 207, 208, 210, 212, 216, *218*, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 251, 258, 260, 261, 268, 269, 270, 276, 278, 284, 292, 298, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 313, 315, 316, 317, 322, 324, 325, 326, 339, 343, 344, 346, 347, 348, 357, 358, 360, 363, 364, 375, 380, 381, 382, 385, 386, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 400, 410, 412, 414, 416, 418, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 432, 433, 440, 441, 446, 448, 449, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 463, 465, 466, 471, 484, 500, 503, 513, 514, 521, 526, 528, 535
Mitchell W. J. T., 374, 415
Mitterrand François, 80, 113, 114, 117, 118, 394, 410, 526
Mœbius, 263
Moeglin-Delcroix Anne, 450
Moisdon Stéphanie, 157, 161, 162, 168, 169, 171, 521
Moix Yann, 196
Moles Abraham, 265, 290, 531
Mollard Claude, 114, 115, 116, 119, 482, 526
Mondrian Piet, 304, 319
Moninot Bernard,, 65
Monk Meredith, 295
Monory Jacques, 68
Monroe Marylin, 349
Morel Gaëlle, 16, 516
Mori Mariko, 296
Morellet François, 51, 341, 353
Morin Edgar, 25, 389, 525
Morris Robert, 305, 306, 522
Motherwell Robert, 63, 64, 65, 303, 304
Moulin Raymonde, 61, 74, 114, 116, 360, 526
Mourlhon-Dallies Florence, 473
Mozat René, 363
Mueck Ron, 332
Muñoz Isabel, 335
Muntadas Antonio, 336, 434
Murakami Takashi, 112, 203, 296, 332, 364
Muray Philippe, 85, 105, 195, 201, 357, 363, 412, 424, 429, 438

N

Nabeyrat, 202, 203
Nabokov Vladimir, 386, 430
Nachtergael Magali, 50
Nadar Felix, 349
Nancy Jean-Luc, 201, 360
Nazareth Paulo, 297
Negri Toni, 154
Nerval Gérard de, 430
Neuman Yanka, 242

Neveu Erik, 368, 369, 371, 383, 388, 389, 397, 400, 402, 427, 458, 529
Nkanga Otobong, 203, 295, 297
Noël Bernard, 462, 488
Nurisdany Michel, 126, 201
Nussbaum Marta, 333, 334, 529
Nutti Andrea, 449

O

O'Doherty Peter, 123, 265, 521
O'Neill Marie-Clarté, 42
Obrist Hans Ulrich, 168
Ofili Chris, 364, 417, 418
Ogien Ruwen, 198
Ogilvy David, 237
Ohayon Jacques, 438, 439
Oldenburg Claes, 349
Olender Maurice, 131, 167, 193
Ollier Claude, 491
Ophuis Ronald, 331
Orlan, 331, 334
Osborne Peter, 313
Östlund Ruben, 329
Ottinger Didier, 107, 322, 521
Oulebsir Nabila, 20, 516
Owen William, 225, 226, 515

P

Pacquement Alfred, 120, 121, 189, 193, 272, 360, 362, 484, 485, 528
Paik Nam-June, 90, 102, 296

Païni Dominique, 85, 136, 140, 142, 143, 146, 160, 161, 191
Pane Gina, 50
Paoli Stéphane, 441
Parmentier Michel, 50, 313, 491
Parreno Philippe, 160, 162, 169, 194, 293, 321, 328, 523
Pasolini Pier Paolo, 191, 348, 430
Patrin-Leclère Valérie, 346, 531
Paulhan Jean, 321, 322
Paulin Pierre, 115
Pavard Bibia, 18
Pearlstein Philip, 334
Peirce Charles Sanders, 308
Pepperstein Pavel, 297
Perez Laurent, 23, 178, 185, 278, 279, 280, 281, 282, 332, 534
Pericaud Pierre, 65
Perrin Franck, 170
Perrin Laurent, 246
Pessant Émilie, 42
Peter Saul, 320
Phillpot Clive, 254
Phintong Pratchaya, 204
Piano Renzo, 120
Picabia Francis, 111
Picasso Pablo, 148, 166, 276, 292, 297, 298, 311, 312, 319, 321, 348, 349, 525
Picon Gaëtan, 523
Pierrat Emmanuel, 524
Pierre François, 24, 189, 252
Pietrzyk Estelle, 523
Pigeat Anaël, 20, 36, 44, 157, 174, 182, 184, 186, 198, 241, 277, 337, 347, 382, 384, 385, 396, 500
Piguet Philippe, 113, 156, 278, 521
Pimentao Diogo, 199
Pinault François, 210, 211, 215, 364
Pincemin Jean-Pierre, 65
Pinoncelli Pierre, 415, 416, 417
Pissier Philippe, 494
Pivot Bernard, 47, 96, 105
Plagens Peter, 175
Plagnieux Philippe, 20, 516
Pleynet Marcelin, 62, 64, 67, 76, 85, 153, 321, 322, 398
Pluchart François, 76
Poinsot Jean-Marc, 13, 16, 65, 363, 516, 519, 531
Polanski Roman, 412
Poli Marie-Sylvie, 130, 227, 228, 230, 279, 531
Politi Giancarlo, 126, 127
Pollock Jackson, 64, 65, 155, 242, 298, 303, 304, 305
Pontus-Hulten Karl Gunnar, 63, 119, 121, 341, 380
Prijatel P., 289, 290, 515
Proust Marcel, 301, 322
Provenzano François, 18

Q

Quemin Alain, 185, 201, 296, 395, 396, 526
Quigley Mary, 339, 518
Quignard Pascal, 196, 410, 431
Quintane Nathalie, 148
Quyntin Olivier, 318, 507

R

Rabaté Ève, 29, 30
Raetz Markus, 334
Ramani Zahia, 509
Ramette Yves, 150
Rancière Jacques, 194, 336, 373, 387, 388, 533
Ratcliff Carter, 311
Ray Charles, 341, 364
Raynaud Jean-Pierre, 65, 313, 395
Raysse Martial, 314, 315, 321
Recordon Magdalena, 175, 178, 184, 212, 236, 237, 238, 240, 241, 257, 261, 262, 267, 276, 277, 280, 281, 340, 348
Redelberg Patrick, 485
Regimbeau Gérard, 255
Rego Paula, 295
Reich Steve, 156, 157, 443
Reims Bettina, 116, 295, 336
Renard Claude, 119
René Denise, 131, 526
Repettati Catherine, 242
Restain Virginie, 192
Restany Pierre, 235, 314, 485, 489, 521
Revault d'Allonnes Myriam, 317, 318, 532
Richer Evariste, 337
Richter Gerhard, 186, 321, 340, 341, 353
Rieffel Rémy, 13, 19, 21, 53, 525
Riout Denys, 24, 300, 306, 311, 316, 317, 323, 521
Ristat Jean, 449, 450, 451, 528
Robbe-Grillet Alain, 71, 102, 207
Robespierre Maximilien de, 437, 438, 443
Robinson Michael, 523
Roche Denis : 413, 485
Roche Émilie, 18
Roche Maurice, 102,
Rochlitz Rainer, 37, 318, 319, 360, 363, 527
Rodolosse Muriel, 336
Rodrigues Glauco, 297, 334

Rogers Richard, 120
Rognon Cédric, 110
Rona Stéphane, 126, 127, 128, 528
Rondinone Ugo, 332
Roque Georges, 24, 304, 521
Rosa Hartmut, 31, 112, 200, 532
Rosenberg Harold, 24, 106, 123
Rousseaux Aurélie, 15, 513
Rouveret Agnès, 20, 516
Royal Ségolène, 206, 391
Royoux Jean-Christophe, 162, 523
Rubens Pierre Paul, 297, 298
Rubin William, 108
Ruffel Lionel, 31, 532
Ruscha Edward, 303
Ryman Robert, 128, 297, 298, 303, 523

S

Sade Marquis de, 330, 413, 414, 430, 431
Saint-Just Louis Antoine de, 438, 444, 446, 449, 450, 454
Saint-Phalle Nikki de, 314
Salles, 337, 517
Salomon Myriam, 29, 84, 85, 135, 175, 178, 186, 452, 455
Sans Jérôme, 127, 136, 329
Sarah Wilson, 69
Sarat, 368, 369, 427
Sardinha Diogo, 32
Sartre Jean-Paul, 104, 390
Saytour Patrick, 313, 316
Scarpetta Guy, 58, 68, 70, 84, 85, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 102, 107
189, 260, 322, 357, 358, 393, 486, 487, 489, 514
Scheer Leo, 153, 414, 524
Scheffer Jean-Louis, 163, 276
Schlitz Marie-Ange, 419, 529
Schlumberger Maria "Sao", 59
Schlyck Alexeï, 336
Schnebel Dieter, 72
Schöffer Nicolas, 64
Scholes Robert, 16, 516
Scurti Franck, 523
Seaward Tracey, 449
Sécail Claire, 18
Séchas Alain, 332, 333
Semin Didier, 90, 189
Serra Richard, 305, 484, 485
Serrano Andres, 417, 418, 425
Serres Michel, 66, 96
Shaw Jim, 111
Sherman Cindy, 332, 349, 523
Shlyck Alexeï, 297
Sichère Bernard, 322
Siedell Daniel, 35, 519
Simon Claude, 71
Sirinelli Jean-François, 25, 389, 495, 525
Smith Terry, 324
Smithson Robert, 30, 49, 307
Soljenitsyne Alexandre, 47, 68, 95, 97, 389, 525
Sollers Philippe, 47, 57, 62, 67, 70, 75, 76, 90, 93, 102, 107, 140, 143, 146, 196, 153, 191, 194, 196, 348, 380, 382, 398, 414, 430, 431, 533, 539, 540, 544, 545
Sonnac Nathalie, 18, 517
Sooka Kim, 296
Sorbelli Alberto, 271, 272
Souchier Emmanuël, 27, 225, 231, 238, 239, 287, 518, 531
Soulages Pierre, 225, 321, 322, 519
Sourgins Christine, 365, 527
Soutif Daniel, 231, 436, 437, 439, 444, 446, 449, 450, 451, 521
Spampinato Fracesco, 18, 524
Speer Albert, 437, 443, 444, 457
Spoerri Daniel, 201, 314, 315
Stead Evanghelia, 16, 224, 225, 234, 253, 254, 264, 516, 517
Stella Frank, 293, 303, 305, 306, 348
Stendhal, 430
Sterckx Pierre, 105
Stoichita Victor, 246
Storr Robert, 85, 122, 146, 210, 211, 503
Strand Paul, 321
Struth Thomas, 336
Suh Do-do, 296
Sutton Sheryl, 295
Szeemann Harald, 49, 50, 182, 341, 380

T

Taguieff Pierre-André, 430
Taki Koji, 296
Tallon Roger, 57, 131, 132, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 257, 258, 259, 380, 513
Tavernier Bertrand, 449
Taylor Steve, 286, 287, 347
Templon Daniel, 13, 28, 36, 44, 47, 48, 54, , 58, 59, 60, 61, 62, 63, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 118, 134, 219, 269, 270, 303, 309, 317, 412, 491, 500, 513, 514, 521, 526
Terrier Véronique, 42
Thévenot Laurent, 451, 529
Thiolat Dominique, 65
Thomas Philippe, 310
Tiehai Zhou, 296
Tiesset Laurent, 149, 150
Tillmans Wolfgang, 336
Tinguely Jean, 64, 314
Tiravanija Rirkrit, 327
Titus-Carmel Gérard, 65
Todorov Tzvetan, 288, 533
Toffe, 331
Toulouse-Lautrec Henri de, 321
Touraine Liliane, 128
Trembley Nicolas, 157, 161, 523
Trémeau Tristan, 151, 336, 521, 526
Tricoire Agnès, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 418, 527, 528
Triggs Teal, 16, 516
Trinh Thi Coralie, 407
Troncy Éric, 162, 168, 169, 171, 340, 523
Trouvé Tatiana, 295, 336
Troyas Alain, 365, 527

U

Unglee, 271, 272

V

Van der Hofstaedt Alain, 85
Van der Keuken Johan, 161
Van Doesburg Theo, 304
Védrine Hélène, 16, 224, 225, 234, 253, 254, 264, 516, 517
Vélasquez Diego, 321
Venet Bernar, 65, 85, 95 313, 364
Verdiglione Armando, 100
Verger Annie, 29, 51
Vergès Françoise, 509, 527

Verhaeghe Julien, 506, 522
Verhagen Erik, 30, 219, 303, 310, 519, 523
Verlaine Julie, 48, 49, 60, 72, 270, 526
Vermeiren Didier, 310
Vernant Jean-Pierre, 24, 534
Veron Éliséo, 346, 347
Véron Daniel, 408, 409, 411, 412, 413, 418
Vertov Dziga, 47, 161
Veyrat-Masson Isabelle, 374,
Vezzoli Francesco, 320, 332, 348
Viallat Claude, 50, 65, 316
Vil Alain, 172
Vistel Alain, 482
Voltaire, 430

W

Wahl François, 100
Wall Jeff, 160, 488
Warburg Aby, 24, 264, 521
Warhol Andy, 93, 166, 222, 293, 303, 311, 312, 322, 349
Webb Sheila, 18, 516
Weerasethakul Apichatpong, 296
Wei Wei Ai, 204, 296
Weiner Lawrence, 49, 308, 309
Wenders Wim, 87, 93, 308, 312, 348, 530
Widart Marie, 461, 465, 470, 472, 517
Wilson Ian, 298, 310
Wilson Sarah, 68, 69, 522
Wilson Robert, 293, 303
Winock Michel, 47
Wittgenstein Ludwig, 310
Wojnarowicz David, 208, 392
Wold Sabine, 64
Wrona Adeline, 92, 230, 246, 348, 349, 350, 517, 531
Wulfman Clifford, 16, 516
Wyn Evan Cyrith, 341

Y

Yadan Rémi, 493
Yannanakis Illios, 462, 491
Yook Byung, 296

Z

Zabunyan Dork, 152, 157, 374, 527
Zadora Stanislas, 121
Zaourar Hocine, 159
Zask Joëlle, 460, 529
Zbigniew Liberia, 331
Zilio Marion, 35, 50, 180, 323, 337, 506, 522, 523
Zonder Jérôme, 332
Zylberstein Jean-Claude, 449

Index des périodiques

A

Antinorm, 53
Art d'aujourd'hui, 17, 258, 516
Art in America, 122, 124, 258
Artcloche, 259
Artension, 528
Artforum, 17, 29, 77, 111, 122, 123, 124, 170, 175, *218*, 249, 250, 255, 265, 266, 267, 274, 279, 282, 293, 294, 295, 306, 312, 314, 347, 397, 514, 515, 517, 522, 523
Artitudes, 259
ArtNews, 122
ArtRavel, 260
Art-Rite, 258
ArtStudio, 62
Aspen, 250, 265
*Avalanch*e, 16, 122, *218*, 242, 250, 255, 258, 259, 337, 516

B

Beaux-arts magazine , 151, 170, 189, *218*, 242, 250, 257, 272, 282, 340, 360, 379, 433, 513, 520
Billebaude, 214
Blast, 300
Bloc Notes , 168, 169, 170, 171, 172, 258
Bomb Magazine, 17, 515
Bookforum, 122

C

Cahiers d'art, 17, 255, 258, 516
Cahiers du cinéma, 70, 189
Cahiers du MNAM, 230, 249, 260, 364, 378, 522
Change , 398
Chroniques de l'art vivant, 29, 48, 50, 51, 57, 57, 59, 71, 76, 77, 78, 107, 166, 218, 255, 269, 313, 362, 501
Cimaise, 61, 77, 189, 514
Combat , 259
Commerce (1924-1932), 17, 29, 30, 515
Communications & Langages, 247
Connaissance des arts , 91, 189, 247, 250, 400
Critique d'art, 250
Cura, 213

D

Dada – Première revue d'art pour enfant (1991—), 250
Dadaphone, 300
Digraphe, 450
Documents sur l'art, 169, 170, 171, *218*, 253, 523

E

Elle, 138, 275
Esprit, 17, 166, 359, 400
European Magazine, 248

F

Figaro, 61, 120, 150, 166, 357, 362, 388, 399, 400, 444, 491, 514, 525, 528
Fléau social, 53
Flash Art, 29, 48, 77, 126, 127, 259, 274, 444
France Culture papier, 244
Frieze, *218*, 249, 274, 279
Frog, 171, 213, *218*, 249, 254, 340, 523

G

Gentleman's Magazine, 248

H

I

Initiales, 213
Inrockuptibles, 399
Interfunktionen, 16, *218*, 258 516
Irrégulomadaire, 247

J

Jalouse, 152, 272
Journal des arts, 255
Journal des connaissances utiles, 248
Jugend, 300

L

L'Express, 152, 365, 388, 399, 444, 491, 528
L'Humanité, 271, 450, 451, 495, 528
L'Illustration, 308
L'incroyable, 214
L'Infini, 253, 398
L'Œil, 247, 250
La Gazette des archives, 247
La Nouvelle Critique, 398
La Revue de l'art , 54, 255
La Revue dessinée, 244
Labyrinthe, 300
Lacerba, 300
Le beau vice, 213, 283
Le Châssis, 213
Le Cœur à Barbe, 300
Le Journal des arts, 250
le Monde, 271
Le Point, 379, 518
Le Surréalisme même, 300
Les lunettes rouges, 213, 283
Les Lettres Françaises, 43, 48, 58, 308

Libération, 12, 13, 70, 83, 91, 92, 107, 165, 166, 167, 189, 207, 271, 286, 329, 346, 350, 362, 366, 399, 422, 436, 443, 445, 514, 515, 518, 519, 523, 528, 529
London Magazine, 248

M

May, 213
Mercure Galant, 246
Merz, 16, 95, 254, 300, 515
Minotaure, 300
Mousse, 213, 249, 250
Mouvement, 76, 196, 212, 249, 313, 316, 327, 379, 513
Musica Falsa, 188, 272
musique en Jeu, 117

N

Nabeyrat, 202, 203
Nouvel Observateur, 388, 399, 443, 525
NRF, 37, 110, 139, 209, 252, 373, 451, 507, 520, 527, 528, 529, 532
Numéro Art, 213, 259

O

October, 17, 124, 125, 130, 158, 260, 306, 313, 329, 398, 515, 522, 532
Octopus Notes, 213, 250, 260
Omnibus, 169, 171, *218*
Opus International, 29, 48, 55, 70, 76, 77, 258, 259, 260, 292, 313, 501

P

Palais, 253
Paris Match, 174, 241, 242, 339, 399, 468, 484
Parkett, 258, 271
Parole in Liberta, 300
Parti Pris, 259
Particules, 171
Peepingtom, 213
Plus Moins Zero, 29, 127, 128, 523
Point Contemporain, 213
Profane, 214, 264
Promesse, 189
Prussian Blue, 258, 260
Purple prose, *218*

R

Regards, 16, 22, 25, 142, 264, 516, 534
Revue des deux mondes, 247
Revue Perpendiculaire, 150
Rohbo, *218*
Rotations, 250
Roven, 214

S

Soap, 244
Strophes, 48

T

Tel Quel, 52, 58, 67, 68, 75, 76, 83, 85, 100, 117, 125, 196, 259, 357, 358, 398
Texte Zur Kunst, 17, 30, 337, 514, 517
The Art Newspaper, 174, 213, 250
Tiger's Eye, 17, 515
Transfuge, 247
Trouble, *218*

V

Ver Sacrum, 300
VU, 17, 184, 264, 396, 515

X-Y-Z

XXI, 244
Zang Tumb Tumb, 300
Zerodeux, 15, 169, 170, 250, 255, 260, 337, 517, 523

Table des matières

Sommaire **11**

Introduction générale **12**
A. Le périodique artistique, un objet indiscipliné (état de l'art) 14
1. *Art press*, un périodique qui cherche à maîtriser son propre discours 14
2. Études historiques des périodiques : le privilège de la monographie 16
3. La presse artistique, angle mort des sciences de l'information et de la communication ? 17
B. Du corpus au terrain 19
1. Un corpus insécable ? 19
2. Pourquoi la monographie ? 20
C. Cadre théorique : entre histoire de l'art, sémiotique et sciences de l'information et de la communication 21
1. Les avantages de l'interdisciplinarité 21
2. Histoire contemporaine de l'art et de la culture 23
3. Pour une sémiotique : performer l'art contemporain 25
a. Sémiotique du graphisme 26
b. Énonciation éditoriale 26
c. Analyse de discours 27
D. Problématisation et détail des concepts structurant notre recherche 28
1. Champ, monde, espace : les territoires de l'art 28
2. Quelle temporalité pour le « contemporain » ? 31
3. L'archive : enregistrement du temps et institutionnalisation 32
4. De la critique d'art à la critique sociale 35
E. Hypothèses de recherche et annonce de plan 36

PARTIE 1 **38**

ART PRESS DEPUIS 1972 — HISTOIRE D'UNE REVUE DANS UN CHAMP ÉLARGI DE L'ART CONTEMPORAIN : TÉMOIGNAGES ET CONSTRUCTION DISCURSIVE D'UNE AUTORITÉ **38**

Introduction — La revue d'art comme institution : entre construction discursive d'une autorité et logiques de conservation *40*
A. Constitution du corpus : de la difficulté de désigner ce qui fait archive 40
B. Problématisation de la progression chronologique 42
C. Annonce du plan de la partie 43

Prologue — Sous les pavés, la page, 1968-1972 *46*
A. Rencontre d'une critique d'art et d'un jeune galeriste dans un contexte de contestation politique 46
B. Un contexte artistique partagé entre archaïsmes et transgressions 49
C. Un contexte éditorial favorable au développement de nouvelles revues 52

Chapitre 1 — 1972-1976 : Sur les bases d'une utopie contestataire, naissance simultanée d'une revue et de son objet, l'art contemporain *54*
A. Vie interne : naissance et organisation d'une rédaction 54
1. Pourquoi *art press* ? 54
2. Des annonces de publication au ton similaire 56
3. L'identité de la rédaction d'*art press*, entre le collectif et le phalanstère 57
4. Une organisation économique instable sur fond de ruptures multiples 58

B. Construction de la ligne éditoriale *engagée* : défense des avant-gardes, de la jeune création française et d'une certaine école de philosophie 61
1. Rue Beaubourg, rue de Montmorency : jeux de correspondances 61
a. Des choix artistiques déterminés 62
b. Artistes américains : une « rébellion contre la chronologie » 63
c. Une place importante consacrée aux avant-gardes historiques 64
d. Un intérêt également pour les artistes français vivants 65
2. Premières amours théoriques et littéraires 66
a. La parenthèse structuraliste, et barthésienne en particulier 66
b. *Art press* et la Chine 68
c. L'apparition d'une thématique déterminante : l'érotisme et la pornographie 69
C. *Art press* et le contexte extérieur : une volonté de critiquer la politique en partant de questions esthétiques 71
1. Une actualité politique orientée vers la défense de la liberté d'expression 71
a. Des acteurs économiques en émergence : la FIAC et le Festival d'Automne 72
b. Croiser les points de vue pour questionner le marché de l'art 73
2. *Art press* et les autres périodiques artistiques : une volonté d'occuper le terrain 75
a. *Art press*, *Peinture*, *Cahiers-théoriques*, *Tel Quel* : triangle d'or 75
b. L'opposition à *l'Art Vivant, exemple d'une* « lutte pour la visibilité » *?* 77

Chapitre 2 1976-1991 — Entre arrivée de la gauche au pouvoir et crise du modernisme : de profondes mutations pour la culture *79*
A. Organisation interne de la revue : une structuration progressive 81
1. Louis Dalmas, Jean-Pierre de Kerraoul : d'un gérant à l'autre 81
a. La courte lune de miel entre Catherine Millet et Louis Dalmas 81
b. L'arrivée de Jean-Pierre de Kerraoul (société Arts Publications). 84
c. De nouvelles signatures viennent pérenniser l'identité de la revue 85
2. Passage à un rythme mensuel, à la couleur et à l'anglais : une volonté d'élargir le lectorat 87
3. L'installation de la « marque *art press* » : le club des 5.000 88
a. Une revue de « services » : des produits dérivés très variés 88
b. Les lecteurs d'*art press* forment le « club » de l'art contemporain 90
c. Premiers événements de célébration : les dix ans d'*art press* (1982) et le n°100 (1986) 91
B. Une ligne éditoriale marquée par une exigence théorique 95
1. Philosophie et psychanalyse pour une exigence théorique soutenue 95
a. La Nouvelle Philosophie : une Morale contre le spectre totalitaire 95
b. Le vocabulaire de la psychanalyse : conquête lexicale de la critique d'art 100
2. Nouvelles rubriques, nouvelles thématiques : une langue adoucie 101
a. Diversification des rubriques et des contenus : l'interdisciplinarité se confirme 101
b. De l'avant-garde, et du kitsch aussi 103
3. Crise des avant-gardes : comment penser l'après de la modernité ? 106
a. La « crise des avant-gardes » : rupture dans une tradition de la rupture 106
b. Le postmodernisme, un nouveau paradigme ? 109
c. La peinture figurative : répondre à l'ascèse des avant-gardes 112
C. Contexte extérieur : De nouvelles institutions et de nouvelles normes pour la culture contemporaine 114
1. La politique culturelle des années 1980 114
a. Les années Lang-Mitterrand : des initiatives pour la culture 114
b. *Art press* propose une critique de « l'étatisation rampante » 117
c. Le Centre Pompidou : un allié pour la défense des avant-gardes, mais une institution contestée dans son fonctionnement 118
2. Entre revues américaines et européennes, des modèles en compétition 122
a. *Artforum*, périodique hégémonique 122
b. En Europe, d'autres modèles : *+ - 0* (Belgique) ; *Flash art* (Italie) 126
i. *Flash art* 126
ii. *Plus Moins Zero* 127

Chapitre 3 — 1991-2012 : Les années documents pour une revue désormais de référence 130
A. Organisation interne : diversification générationnelle 131
1. Catherine Millet s'éloigne d'*art press* pour se consacrer à d'autres activités 131
2. De jeunes critiques d'art intègrent la rédaction et renouvellent la ligne éditoriale 135
3. 1992, 2002 : deux anniversaires, des documents pour une mémoire vivante 138
a. Une programmation variée polarisée autour d'éléments communs : « soi même comme un autre » 139
b. Penser la continuité : les anniversaires d'une « revue qui traverse le temps » 143
c. Accumuler, conserver, thésauriser 144
B. Ligne éditoriale et théorique : extension du domaine de l'investigation 146
1. De nouvelles perspectives théoriques ouvertes par une nouvelle garde de critiques d'art 146
a. La société Perpendiculaire, arrondir les angles 147
b. Autour de Christophe Kihm, une nouvelle génération d'auteurs avec une volonté commune : « rafraîchir les concepts » 152
2. Une esthétique pour les années 1990-2000 : hybridation, au delà de la spécificité médiumnique 154
a. L'avènement d'une esthétique du mix 156
b. Documenter le monde, une obsession temporaire 157
c. L'art contemporain aux seuils de la fiction : passages des images contemporaines 160
d. Les passages entre art, fiction et documentaire : esthétique et médiacultures 164
C. Contexte extérieur : de nouveaux dangers pour la culture, et de nouvelles stratégies pour les intellectuels 165
1. La « Querelle » de l'art contemporain : des débats localisés aux conséquences durables 165
a. Un rejet de l'art contemporain par une frange de l'intelligentsia 165
b. Les répliques d'*art press* : amorce d'un débat public 167
2. « L'art n'est plus au temps des magazines » : un renouveau pour la presse d'art contemporain 168

Chapitre 4 — 2012-2018 : vers une altermodernité 174
A. Question de méthode : l'importance de l'histoire pour analyser la presse périodique 175
1. Les entretiens : une source complémentaire à notre enquête 175
a. Pourquoi mener des entretiens ? 175
b. Transcription et modification des verbatim 176
c. Une anonymisation contre-productive 178
d. Des enquêtés qui (s')imposent 179
e. Une exigence mutuelle 179
2. Une période à envisager au prisme du concept de flux et de réseau 180
B. Organisation interne : des valeurs pérennes entraînant des difficultés de renouvellement 183
1. Les rédacteurs d'art press : palimpseste générationnel 183
2. Fonctionnement économique et éditorial 187
3. 1972-2012 : Les quarante ans d'une revue « hantée par le désir de durer » 190
a. Une programmation ambitieuse et pluridisciplinaire 191
b. La constitution d'objets patrimoniaux 192
C. Repenser la ligne éditoriale pour intéresser un public toujours plus large, tout en restant fidèle aux premières orientations 194
1. Des références littéraires constantes mais une place de plus en plus réduite pour la philosophie 194
2. Le dessin, la peinture : la recherche d'un « classicisme » 198
3. Mondialisation, climat : l'urgence sociale comme base d'un questionnement pour les artistes et les critiques d'art 200
a. Transitions des mondes de l'art face à la reconfiguration des rapports Orient / Occident 200
i. Le rapport à l'Occident des scènes artistiques émergentes 203
ii. À une plus petite échelle, et de manière plus ponctuelle, ce « focus » sur certaines régions du monde permet de démontrer le rôle politique joué par les artistes. 203
b. Penser l'écologie (des images) 204
D. *Art press* dans le contexte extérieur : Une revue cinquantenaire parfois décalée dans un contexte de libéralisation des mondes de l'art 205
1. Un discours hostile à certaines luttes sociales au nom de la liberté d'expression 205
2. La difficile subsistance d'un périodique artistique dans un contexte de tension économique et de compétition éditoriale 209
a. La pression du marché et l'obsolescence de la critique d'art en question 209

i. Une revue fière de son indépendance… 209
ii. « Nous faisons ce que nous pouvons » : pour perdurer, quelques concessions semblent inévitables. 211
b. Le poids d'*art press* minoré par une offre plurielle et concurrentielle 212
3. Art press : le passé qui dure longtemps 215

Conclusion de la première partie *217*
A. Résister et subsister : la force d'une revue qui a su se distinguer dans le champ élargi de l'art 218
B. La difficile légitimité de la critique d'art face à la spéculation financière 219
C. Performer le contemporain 220

PARTIE 2 — ÉNONCIATION ÉDITORIALE ET SÉMIOTIQUE DU CONTEMPORAIN DANS *ART PRESS* : UNE ÉCRITURE POLITIQUE DE L'ART 222

Sommaire de la Partie 2 *223*

Introduction — La revue d'art comme objet de médiation : contribution à une méthode d'analyse du périodique artistique *223*
A. L'iconographie : un point d'entrée à valoriser pour étudier la presse périodique 224
B. Penser le périodique artistique comme médiation : entre circulation et institutionnalisation de l'œuvre d'art 226
C. Méthodes, hypothèses de recherche et annonce de plan 230

Chapitre 5 — Aux seuils de la revue : la fabrique d'une identité hybride *234*
A. Principes et lignes directrices d'une maquette « protoforme » 234
1. Roger Tallon et la conception de la maquette d'*art press* : un déplacement du design vers le graphisme 234
2. Dans la maquette graphique, des évolutions successives sans changement radical 240
B. Des péritextes qui indiquent une volonté de se jouer des codes éditoriaux 243
1. L'analyse des péritextes : cadrage théorique 244
2. Le périodique comme magazine 247
3. Le périodique comme revue 251
a. Des textes denses pour « prendre le temps de lire » 251
b. Des articles longs pour une exigence affirmée 253
4. Le périodique artistique au delà du clivage revue / magazine 255
a. Le logotype, épicentre de l'identité visuelle 255
b. Le numéro, un indice loin d'être dérisoire 260
c. Troubles dans les manières de se qualifier 260
C. Des choix iconographiques laissant peu de place à l'originalité et à l'exclusivité 261
1. Provenance des images, entre uniformité et variété 261
2. Quantité, densité, et traitement des images 262
3. La « mosaïque » et le « white cube » : deux analogies pour décrire l'organisation des images sur la page 263
D. Des revendications d'indépendance contrariées : le rôle et la place de la publicité 266
1. Disposition des publicités et impact sur le rythme de lecture 266
2. Nature des publicité : un indice des rapports de force à l'œuvre dans les mondes de l'art 268
3. Le cas des fausses publicités comme « parasitage » du périodique artistique 270
E. Rubriques : entre actualité et archivage 273
1. Conformités et écarts par rapport aux normes du périodique artistique 273
a. Pérennité, dénomination et agencement des rubriques 274
b. Organisation des contenus et rythme de lecture 276
2. Des stratégies pour se détacher de la tyrannie de l'actualité 277
a. De l'actualité à l'archive 277
b. Du magazine papier au site Internet 281
Conclusion du chapitre 5 283

Chapitre 6 — Archéologie du contemporain dans les couvertures d'art press *285*
A. La couverture de magazine, un objet qui invite à croiser les méthodes de la sémiotique et de l'histoire de l'art 286
B. Sélection des illustrations pour la couverture : quelques typologies 288
1. Pertinence et rôle de l'exercice typologique 288
2. Première typologie : fonctions de l'iconographie en couverture 291
3. Deuxième typologie : critère du médium 293
4. Troisième typologie : critère du genre et de la nationalité des artistes 295
5. Quatrième typologie : critère chronologique 297
C. Des choix artistiques spécifiques : les avant-gardes entre actualité et rétrospective 299
1. Les avant-gardes et la modernité : une définition complexe 299
a. Les États-Unis : « un nouveau monde pour les avant-gardes » 302
i. Peinture américaine : repenser l'abstraction 304
ii. Minimalisme : *less is more* 305
iii. Art conceptuel : dématérialisation de l'œuvre d'art 307
iv. Pop art : la dialectique high/low pensés par les artistes 310
b. Avant-gardes françaises : de quelques renouvellements artistiques en hexagone 313
i. Nouveau Réalisme, « quarante degré au dessus de zéro dada » 314
ii. Supports-Surfaces, pour une peinture théorique 316
2. Crise des représentations et crise de la temporalité 317
a. La fin des avant-gardes, un défi pour la critique d'art 317
b. Postmodernismes : une esthétique de la citation et du cynisme 319
c. Contemporain *versus* actuel : pour une histoire anachronique de l'art 321
D. Une sélection artistique diversifiée : de quelques tendances artistiques récentes 322
1. Esthétique du lien social : Nicolas Bourriaud 326
2. Esthétique de l'extrême : Paul Ardenne 329
3. Esthétique de l'empathie : Catherine Grenier 331
4. Art contemporain et sciences sociales : du tournant ethnographique au tournant spéculatif 334
E. La place d'*art press* dans l'écosystème artistique : des ambitions éditoriales à l'épreuve de contraintes économiques 338
1. Les choix de couverture, un enjeu économique et stratégique 338
2. Le rôle du lectorat : dispositifs d'adresse et stratégies d'adhésion 341
a. Un lectorat bien connu malgré des informations lacunaires 341
b. Le portrait dans les couvertures : mise en signe du contrat de lecture 345
Conclusion du chapitre 6 350

PARTIE 3 — *ART PRESS*, UNE REVUE DANS LES ARÈNES PUBLIQUES : ENGAGER LA CRITIQUE D'ART VERS LE DÉBAT DE SOCIÉTÉ 352

Introduction — Le rôle d'une revue d'art dans les disputes autour de l'art contemporain *354*
A. La « Querelle de l'art contemporain » : une montée en généralité des rejets de l'art 357
1. Principaux éléments de la « Querelle de l'art contemporain » 357
2. Des rejets de l'art contemporain toujours d'actualité 362
3. Des querelles liées au fonctionnement du monde de l'art 364
B. Le rôle d'une revue d'art dans la médiatisation d'un problème public 366
1. La structure du problème public 366
2. L'importance d'une étape : la dénonciation 367
3. Médiatisation : quels modes opératoires pour la dénonciation ? 368
C. L'art contemporain et ses rejets comme objet d'étude : constitution du corpus et hypothèses de recherche 369
1. Les rejets de l'art, un problème dérisoire ? 369
2. Le prédicat esthétique aux rejets de l'art : le pouvoir des images 371
3. Des corpus riches mais difficiles à approcher 373
4. Hypothèses de recherche et problématiques 374

Chapitre 7 — L'art contemporain et ses rejets comme problème public dans les éditoriaux d'art press *376*
A. Quelles méthodes pour analyser l'éditorial ? 376

1. L'éditorial comme genre journalistique 377
2. L'éditorial comme vitrine idéologique 379
3. Approche péritextuelle de l'éditorial 380
4. Problématique du chapitre et annonce de plan 381
B. Des mots pour dire le contemporain : un lexique chronophile 382
C. L'engagement comme mode de cadrage du problème public 384
1. L'engagement artistique et intellectuel en question 384
2. L'engagement de la revue et de ses contributeurs : dissonances et concordances 388
D. Du politique à l'esthétique, et vice-versa. Différentes stratégies de mises à l'agenda 391
1. Politique culturelle et marché de l'art : critiquer le pouvoir en place pour en imaginer un autre 392
2. Défendre les opprimés : *art press* en entrepreneur de cause 393
E. *Art press* dans les arènes médiatiques : jeux d'opposition et de coopération 395
1. Coopération : l'importance de créer des alliances 396
2. Des oppositions qui permettent à art press de valoriser ses propres choix 398

Chapitre 8 — Art press contre la censure : itinéraire accidenté d'une lutte pour la liberté de création 400
A. La censure : penser les différents visages d'une interdiction 400
1. Différentes définitions : comment désigne-t-on la censure ? 402
a. Approche esthétique : la censure comme empêchement des images 402
b. Approche éthique : la censure comme activité normative 403
c. Approche juridique : la censure comme régulation sociale 404
2. Différentes applications : comment censure-t-on l'art contemporain ? 407
a. Interdiction des expositions : une double sanction 407
b. L'exposition « Présummés innocents » : un exemple de criminalisation du commissaire d'exposition 408
c. La censure de la littérature, une stratégie d'invisibilisation 411
d. Des œuvres détruites : le vandalisme comme forme ultime des rejets de l'art 413
3. Différentes argumentations : comment la censure est-elle justifiée, et contestée ? 415
B. La grammaire de la dénonciation mise en application 417
1. Pourquoi la grammaire ? 417
2. Désignations du bourreau 419
a. Désignations individuelles 419
b. Désignations d'un collectif 420
c. Désignations métaphoriques 421
3. Désignations de la victime 422
a. Désignations individuelles 423
b. Désignations collectives 423
c. Désignations métaphoriques 423
C. Des « jeux de langage » au service de l'efficience de la dénonciation 425
1. Figures de rhétorique 425
2. Intertextualité et arguments d'autorité 427
3. Champs lexicaux et rappel de la loi 429
4. Pétitions et manifestes 430
5. Republier : archiver la censure 431
6. S'adresser au lecteur en formulant des injonctions 432
D. « L'affaire Finlay » : quand la lutte contre l'antisémitisme prime sur la défense de la liberté d'expression 433
1. Ian Hamilton Finlay : trajectoire d'un artiste de l'Arcadie au purgatoire 434
a. Éléments biographiques 434
b. Le détail de la commande pour le Jardin des Menus Plaisirs 435
c. Pourquoi et comment *art press* a critiqué I. H. Finlay 436
2. Les détails d'une « polémique à tiroirs » 439
a. Une fois la commande annulée, les commentaires se multiplient 439
b. Des rebondissements supplémentaires 441
c. Les ripostes du couple Finlay 442
3. Finlay : un exemple de « forme-affaire » ? 445
a. Autour de I. H. Finlay, une forte polarisation intellectuelle 445
b. Une diffraction le système actanciel de la dénonciation 450
c. Du cas à l'affaire : processus de montée en généralité 452
d. Une parenthèse refermée mais dont les conséquences demeurent 454

Conclusion des chapitres 7 et 8 455

Chapitre 9 — Le courrier des lecteurs : affects, valeurs et arguments mobilisés dans les débats profanes et professionnels autour de l'art contemporain *458*

A. Le courrier des lecteurs dans une revue d'art, un corpus de petite envergure mais riche en enseignements 458

1. Courriers reçus, courriers envoyés, courriers publiés : un corpus aux strates multiples. 459
   a. Courriers reçus, courriers publiés 459
   b. Difficultés rencontrées 460
   c. L'importance de l'éditorialisation 462
2. Quelles méthodes pour analyser les courriers de lecteurs ? 464
   a. Études de réception 464
   b. Intimité des lecteurs 468
   c. De l'anormalité à la dénonciation 469
   d. Courriers papier, courriers en ligne 471
3. Hypothèses du chapitre 471

B. L'art contemporain comme problème public : un débat auquel des individus de différents statuts cherchent à participer 472

1. Dans les rejets de l'art contemporain, une structure argumentative récurrente 473
   a. Disqualification par l'incompréhension 473
   b. Disqualification par un rejet du système 474
   c. Disqualification par la frustration 475
2. Entre *ethos* et *pathos* 477
   a. *Ethos* : des stratégies pour se grandir 478
   b. *Pathos* : le rôle des émotions dans la structuration des débats 480
3. La rubrique courrier comme lieu de dialogue entre lectorat et rédaction 481
   a. Accompagner le lecteur et fournir un effort de pédagogie 481
   b. Maintenir ses positions et contester les arguments des adversaires 483
   c. Ouvrir le débat pour mieux le contrôler 484

C. « Entre vous et nous » : la rubrique "Forum" met l'art contemporain sur la place publique 485

1. Polarisation du champ et prises de position intellectuelle 485
   a. Le courrier comme lieu de querelle intellectuelle 486
   b. Le courrier comme lieu de lutte pour la visibilité 488
2. Donner la parole à l'autre, parler pour les autres : le courrier comme lieu de structuration d'un collectif autour de l'art contemporain 490
   a. Pétitions et lettre ouvertes : qui s'adresse à *art press* et pourquoi ? 491
   b. Ce que pétitionner veut dire pour *art press* 493

Conclusion du chapitre 9 496

Conclusion générale **498**

A. Vieillissement et renouvellement d'une revue cinquantenaire 498

B. Contribution à une méthode d'analyse du périodique artistique 502

C. Le contemporain en perspective : la mise en crise d'un modèle et ses possibles alternatives 503

1. « Post », « alter », « hyper » : un épuisement terminologique 504
2. Sortir du capitalisme : un horizon utopique pour la post-contemporanéité 504
3. Décoloniser la critique d'art 506

Bibliographie **510**

Sources **534**

Index des noms propres **544**

Index des périodiques **553**

Résumé :

Art press, une archive du contemporain. Histoire et sémiotique d'un périodique dans le champ élargi de l'art.

Née en 1972, la revue *art press* s'est développée dans le contexte du développement de l'art dit « contemporain ». Prenant le parti d'une approche monographique du périodique, cette recherche choisit d'articuler l'interdisciplinarité des sciences de l'information et de la communication et l'histoire de l'art pour mieux rendre compte des enjeux attachés à cette expérience éditoriale singulière. Elle s'appuie sur des choix de corpus opérés à partir de l'ensemble des numéros parus, des archives de la revue et d'entretiens avec ses principaux contributeurs. Le parcours chronologique établi entre 1972 et 2018 éclaire les façons dont *art press* vise, pour se distinguer des autres périodiques artistiques, à performer le contemporain, et comment cette construction discursive passe par une ambition de « faire archive ». Une analyse sémiotique des couvertures et de la maquette graphique révèle la fabrique visuelle de l'engagement critique qui caractérise la revue. Cet engagement, confronté aux contraintes économiques inhérentes à la presse artistique, doit être envisagé dans le champ élargi où il se situe. Une analyse des éditoriaux et des courriers de lecteurs laisse enfin apparaître les différentes manières dont *art press* tisse son autorité dans les arènes médiatiques pour faire de l'art contemporain un problème public, se saisissant à cette fin de la scène conflictuelle que constitue la censure. Nous souhaitons ainsi mettre en lumière ce qui permet à la revue de faire sens au sein de notre société, et de construire l'art contemporain comme espace d'interrogation du politique.

Descripteurs : *art press*, périodique artistique, presse magazine, art contemporain, histoire contemporaine, archive, institution culturelle, critique d'art, censure, problème public, sémiotique

Art press, an archive of the contemporary. History and semiotics of an art magazine in the expanded field

Created in 1972, the *art press* magazine grew in the developing context of what is now labeled as "contemporary" art. Through a monographic approach, our research articulates the interdisciplinarity of media studies and art history to underline what issues are at stake in this singular editorial experience. We based our research on a corpus made from all the magazine's issues, archives and interviews with its main contributors. Laid out chronologically, our overview of the magazine's history sheds light on how *art press* "performs" the contemporary as a means of distinguishing itself from other periodicals, and how this discursive construction has the ambition of being considered as an archive, and of being respected as such. A semiotic analysis of the magazine's covers and graphic design reveals the visual strategy, and intention to materialize the political engagement, which are *art press*' characteristic mark. This engagement, while facing the artistic periodicals' inherent economical strains, must be considered within the broader field to which *art press* belongs. Finally, the analysis of editorials and reader's letters enables us to underline how *art press* aims at weaving its authority in the public sphere, in order to make contemporary art a public issue. To this end, *art press* mobilizes censorship as a major theme of dispute. We therefore want to highlight what makes *art press* meaningful in our society and how it builds contemporary art as a space for questioning the political.

Keywords : *art press*, art magazine, periodical studies, contemporary art, contemporary history, archive, cultural institution, art criticism, censorship, public issue, semiotics

Université Paris II- Panthéon-Assas

École doctorale d'économie, gestion, information et communication (ED 455) – Laboratoire CARISM

Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication soutenue le 7 décembre 2020

Art press, une archive du contemporain. Histoire et sémiotique d'un périodique dans le champ élargi de l'art

Volume 2/3

Flore DI SCIULLO

Sous la direction de Monsieur le Professeur Frédéric LAMBERT

Membres du jury

Gwen ALLEN – Professor, San Francisco School of Arts

Anne BEYAERT-GESLIN – Professeure, Université Bordeaux 3 (MICA)

Laurent MARTIN – Professeur, Université Paris III (ICEE)

Erik VERHAGEN – Professeur, Université Polytechnique des Hauts de France (DeScripto)

Adeline WRONA, Professeure, Université Paris IV (CELSA/GRIPIC)

Thèse de Doctorat / décembre 2020

Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Table des matières

Annexe 1	Principales évolutions d'*art press* depuis 1972	p. 7
Annexe 2	Premiers articles publiés par Catherine Millet avant le lancement d'*art press*	p. 8
Annexe 3	Retranscription du premier éditorial	p. 10
Annexe 4	Annonces du lancement d'*art press* dans la presse	p. 11
Annexe 5	Photographies de l'équipe d'*art press*	p. 12
Annexe 6	Correspondances entre les expositions de la galerie Daniel Templon et les articles publiés dans *art press*	p. 13
Annexe 7	Articles consacrés à des artistes américains entre 1972 et 1976	p. 15
Annexe 8	La parenthèse maoïste dans *art press*	p. 16
Annexe 9	Reproduction de l'article de Jean-Louis Hennig, « Le porno, c'est-y de l'art ou du cochon » publié dans *Libération*, le 27 février 1976	p. 17
Annexe 10	Frise chronologique synthétisant la durée de vie des principaux périodiques artistiques français	p. 18
Annexe 11	Synthèse des relations entre art press, *Peinture Cahiers théoriques*, *Artforum* et *October*	p. 19
Annexe 12	Supports publicitaires pour la promotion d'*art press*	p. 20
Annexe 13	*Art press*, une revue de services	p. 21
Annexe 14	Prix Vasari de la meilleure revue d'art décerné à *art press* en 1987	p. 22
Annexe 15	Plaquette promotionnelle publiée en 1988	p. 23
Annexe 16	Intervention de Catherine Millet dans *Le Narraté libérateur* (n°2, 1980)	p. 24
Annexe 17	Frédéric Alain, « Le club des BHListes », *L'Événement du jeudi*, 2-8 février 1989	p. 25
Annexe 18	Courrier de Richard Leydier adressé à la rédaction d'*art press* en 1996 et réponse de Catherine Millet	p. 26
Annexe 19	Brochure promotionnelle diffusée en 1994	p. 27
Annexe 20	Sommaires des numéros publiés à l'occasion des 20e et 30e anniversaires (1992 et 2002)	p. 28
Annexe 21	Programmation du quarantième anniversaire d'art press à Paris et Bordeaux	p. 30
Annexe 22	Photographies de Virginie Restain illustrant l'entretien de Patrick Kéchichian avec Catherine Millet et Jacques Henric (*La revue des revues* n°48, 2012)	p. 31
Annexe 23	Documents présentés à la BnF dans le cadre du 40e anniversaire d'*art press*	p. 32
Annexe 24	Liste des volumes parus dans la collection « Les grands entretiens d'*art press*	p. 33
Annexe 25	Exemples des réalisations de Roger Tallon	p. 35
Annexe 26	Raster conçu par Roger Tallon pour la maquette d'*art press*	p. 36
Annexe 27	Évolution du prix d'*art press* et points de comparaison	p. 37
Annexe 28	Format d'a*rt press* et points de comparaison	p. 38
Annexe 29	Évolutions du logo d'*art press* et points de comparaison	p. 39
Annexe 30	Logotypes ayant inspirés celui d'*art press* ou s'en étant inspirés	p. 40
Annexe 31	Proportion des pages de publicité dans art press et points de comparaison	p. 41
Annexe 32	Typologies des publicités en quatrième de couverture	p. 42
Annexe 33	Les rubriques d'*art press* au fil du temps	p. 43
Annexe 34	Les rubriques d'*art press* entre archive et actualité	p. 44
Annexe 35	Présentation de l'ensemble des couvertures d'*art press*	p. 45
Annexe 36	Légendes des illustrations en couvertures et quatrièmes de couvertures	p. 50
Annexe 37	Nature des documents reproduits en couverture	p. 68
Annexe 38	Variété des médiums des œuvres reproduites en couverture	p. 69
Annexe 39	Genre des artistes dont l'œuvre ou le portrait illustre les couvertures	p. 70
Annexe 40	Origine des artistes dont le portrait ou l'œuvre illustre les couvertures	p. 72
Annexe 41	Écart (en années) entre la date de création de l'œuvre et sa reproduction en couverture	p. 73
Annexe 42	L'Expressionnisme abstrait dans les couvertures d'*art press*	p. 75
Annexe 43	Le Minimalisme dans les couvertures d'*art press*	p. 76
Annexe 44	L'art conceptuel dans les couvertures d'*art press*	p. 77
Annexe 45	Le Pop Art dans les couvertures d'*art press*	p. 78
Annexe 46	Le Nouveau Réalisme dans les couvertures d'*art press*	p. 80
Annexe 47	Supports-Surfaces dans les couvertures d'*art press*	p. 81
Annexe 48	Le Postmodernisme dans les couvertures d'*art press*	p. 82
Annexe 49	L'esthétique relationnelle dans les couvertures d'*art press*	p. 84
Annexe 50	L'esthétique de l'extrême dans les couvertures d'*art press*	p. 85

Annexe 51 L'esthétique de l'émotion dans les couvertures d'*art press* p. 86
Annexe 52 Le tournant ethnographique et le tournant cognitif dans les couvertures d'*art press* p. 87
Annexe 53 De mêmes œuvres illustrent les couvertures de plusieurs périodiques artistiques p. 88
Annexe 54 Les mondes de l'art dans les couvertures d'*art press* p. 89
Annexe 55 Le spectateur dans les couvertures d'*art press* p. 90
Annexe 56 Le portrait dans les couvertures d'*art press* p. 91
Annexe 57 Tableau détaillant le contenu de l'ensemble des éditoriaux d'*art press* p. 96
Annexe 58 Signataires des éditoriaux d'*art press* p. 118
Annexe 59 Plan proposé par Ian Hamilton pour le Jardin des menus plaisirs à Versailles p. 119
Annexe 60 Tracts et imprimés envoyés par Ian Hamilton Finlay à la rédaction d'*art press* p. 120
Annexe 61 Reproduction de l'œuvre *Osso* p. 122
Annexe 62 Conservation des archives dans les locaux d'*art press* p. 123
Annexe 63 Reproductions de courriers de lecteurs p. 124
Annexe 64 Réponse d'Art en Grève à la rédaction d'*art press* p. 129
Annexe 65 La circulation d'*art press* dans la culture contemporaine p. 130
Annexe 66 Expositions citées dans la thèse p. 139

Annexe 1 Principales évolutions d'*art press* depuis 1972

Rédacteurs en chef

Redaction en chef
Catherine Millet, de **1972** à **1980**

Assistante de rédaction
Catherine Francblin de **1980** à **1992**

Redaction en chef
Anne Sefrioui en **1991**

Redaction en chef adjoint puis redaction en chef
Jean-Yves Jouannais de **1992** à **1999**

Redaction en chef
Marc Sayous de **1999** à **2000**

Christophe et Kihm et Richrd Leydier
se partagent la rédaction
de **2000** à **2012**

Rédaction en chef
Anaël Pigeat de **2012** à **2018**

Rédaction en chef par interim
Etienne Hatt depuis **2018**

Rédaction en chef
Richard Leydier depuis mars **2020**

Gérants directeur de publication

Louis Dalmas, de **1976** à **1980**

Jean-Pierre de Karraoul, depuis **1980**

Différents évènements

Artpress devient Artpress international
et devient mensuel en **1976**

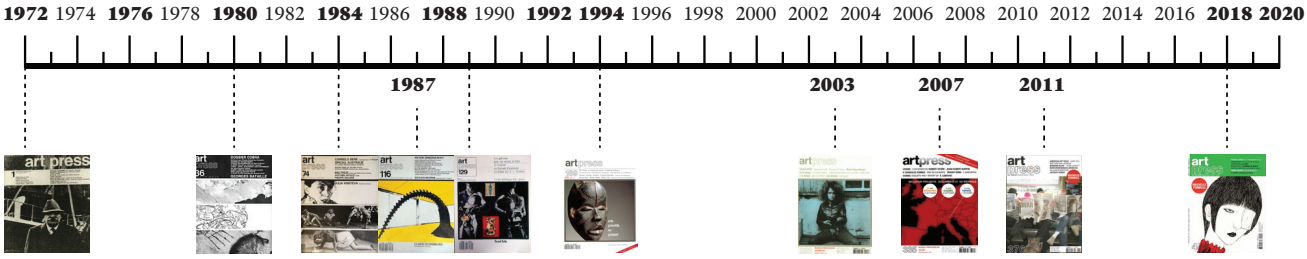
Artpress international devient de nouveau
Artpress en **1980**

Impression en couleur en **1988**

Parution en bilingue français / anglais en **1992**

Publication du trimestriel Artpress 2
de **2003** à **2018**

Évolution des couvertures



Annexe 2 Premiers articles publiés par Catherine Millet avant le lancement d'*art press*

Articles de Catherine Millet publiés dans *Les lettres françaises* entre 1969 et 1972

Titre	Date de publication
« Yan Thienen à la galerie Iris Clert »	30 juillet 1969
« Gina Pane, l'art comme moyen d'action »	Juillet 1969
« Qu'est-ce que le design ? Enquête »	Août 1969
« Histoires d'objets »	27 août 1969
« Qu'est-ce que le design – III »	3 septembre 1969
« Qu'est-ce que le design IV »	10 septembre 1969
« Fontana »	Septembre 1969
« César, la main à la pâte »	1er octobre 1969
« En marge de la biennale »	1969
« Six canadiens et le plexiglas »	2 octobre 1969
« Le centre national d'art contemporain, une interview de Blaise Gauthier »	Octobre 1969
« Tapiés, l'art pauvre en question »	29 octobre 1969
« L'art jeu, l'art drame. Gerstner, Mattiacci, Boltanski »	1969
Plaisir et illusion	19 novembre 1969
« Michel Journiac, sept questions »	26 novembre 1969
« Duviller »	Novembre1969
« J-C Fahri »	Novembre 1969
« Jacques Mizrahi »	Novembre 1969
« Jean Dupuye »	Décembre 1969
« Gérard Titus-Carmel, une approche olfactive »	14 janvier 1970
« Matta » ;	Janvier 1970
« L'image graphique »	Janvier 1970
« Piero Manzoni à la galerie Mathias Fels »	Févier 1970
« La représentation de l'espace rêvée puis analysée	18 février 1970
« Berne à Paris », « Arakawa »	inconnue
« Jan Dibbets »	inconnue
« Alain Kirili : un nouveau statut de l'art »	18 mars 1970
« Vasarely fact-cité »	mars 1970
« Boltanski et Le Gac »	1er avril 1970
« Brusse et Berthelot	29 avril 1970
« Situations de l'art conteptuel »	avril 1970
« Sarkis et Borgeaud »	inconnue

« Yuhara à la galerie Sonnabend »,	20 mai 1970
« Un art d'analyse : Kirili et Lamelas »	27 mai 1970
« Osaka, l'histoire d'un pavillon »	10 juin 1070
« Erik Dietman à la galerie Mathias Fels »	inconnue
« Avant-garde à Turin »	15 juillet 1970
« Arman : multiples »	inconnue
« Dessins américains »	inconnue
« La rentrée de l'ARC »	Septembre 1970
« Ben, la vérité changera l'art »	Septembre 1970
« À l'ARC, Lemenuel et Alleyn »	Octobre 1970
« Cologne, la foire de l'art »	28 octobre 1870
« Les galeries pilote »	4 novembre 1970
« Gouaches de Kienholz à la galerie Yvon Lambert »	inconnue
« Pratique et théorie par Georges Boudaille »	inconnue
« Concept-théorie »	inconnue
« Raynaud, Flavin : deux processus d'objectivation »	inconnue
« Jean-Michel Sanejouand »	16 décembre 1970
« Le symbole Warhol »	23 démbre 1970
« Alain Kirili, du concept aux travaux d'analyse »	27 janvier 1971
« Dans les galeries : Robert Barry (galerie Yvon Lambert), Robert Rauschenberg (galerie Sonnabend), Edward Krasinski »	inconnue
« Victor Burgin à la galerie templon »	inconnue

Annexe 3 Retranscription du premier éditorial

Catherine Millet, sans titre, éditorial n°1 (décembre 1972-janvier 1973).

Une revue d'art n'est ni un journal intime, ni un poème lyrique, ni l'officiel de la mode. Il est inutile, puis suivre l'actualité, d'imposer au lecteur autant d'exercices de style ou de dithyrambes qu'il y a de faits à rapporter. À l'opposé, le mode journalistique, elliptique, que l'on veut parfois appliquer aux arts, s'ouvre trop facilement à l'anecdote quand ce n'est pas, faute de repères historiques et théoriques, à un sociologisme réducteur. La presse artistique pose des problèmes spécifiques, notamment en fonction d'un contexte qui est celui d'un pays où l'information culturelle est la plus timide et en tout cas la plus xénophobe d'Europe. On sait, en revanche, que le mythe de la création libre, spontanée, absolue, y demeure tenace. Informer, c'est donc décrire les productions artistiques non seulement dans leurs intentions mais aussi dans leurs caractéristiques techniques, c'est ne jamais les isoler de leurs conditions économiques, politiques, ce sont des dates à faire connaître ou à rappeler, des textes étrangers à traduire et des textes anciens à faire relire, car c'est aussi l'histoire à réviser avec les outils de la pensée contemporaine. Quant aux études de fond, elles ne peuvent se limiter au jugement tout puissant d'une critique. De même que l'œuvre d'art n'est plus considérée du seul point de vue esthétique et formaliste et indépendamment de son environnement, le texte critique doit être confronté aux données objectives de l'actualité comme à d'autres documents historiques ou scientifique ; nous ne feront que suivre en cela l'exemple méthodique de certains artistes eux-mêmes. Plus qu'aucune autre, une revue abordant le problème culturel doit être en mesure de produire les moyens de sa propre critique. Sa lecture, qui n'est plus linéaire ni imposée, requiert seulement un peu plus d'attention.

On ne connaît d'habitude, que deux types de revues d'art : classiques et conservatrices, vouées aux antiquités et aux salles de vente ; modernistes, mais reflétant, sans référence à l'histoire, des avant-gardes venues de nulle part. Toutes se montrent à la fois éclectiques dans leurs cautionnements et cantonnées dans l'opposition arbitraire, classicisme – avant-garde. Ainsi se créent des réseaux (galeries, magazines, public) sans relation les uns avec les autres, entretenant les conventions et les partis-pris de toutes sortes. Un premier objectif consiste en la destruction de ce cloisonnement artistique. S'ouvre à des discours autres, plus rationnels que la traditionnelle critique d'art, relire la production artistique contemporaine à l'histoire, permettra, en retour, de situer précisément les options de la revue. Car il n'est pas question de venir alimenter une culture humaniste et tolérante. Une telle notion n'est plus acceptable quand on a conscience que la créativité n'est pas une vertu en soi. Elle n'est pas le sauf-conduit vers un lieu idéal où rien ne subsisterait des conflits que connaissent les autres secteurs idéologiques. A quoi servirait de briser la confortable antinomie, art classique – art contemporain, si ce n'était pour mieux mettre à jour les contradictions véritables entre des manifestations modernistes, demeurées idéalistes et individualistes, perpétuant l'autarcie artistique et les avant-gardes qui travaillent, au contraire, à objectiver le problème artistique en prenant appui sur d'autres réalités, scientifiques et sociales. Les mouvements artistiques ne sont pas des phénomènes isolés et ne peuvent être jugés en eux-mêmes ; c'est pourquoi on ne peut pas tous les concilier. Nous prenons le risque de tenter d'y voir clair et de choisir. Dès maintenant.

NB : *Le brouillon manuscrit de ce premier éditorial est conservé dans un cahier que nous avons pu consulter à l'IMEC. Nous espérions pouvoir en proposer une reproduction, mais les autorisations pour ce faire ne nous ont malheureusement pas été accordées à temps.*

Annexe 4 Annonces du lancement d'*art press* dans la presse

une nouvelle revue

Art press

Il y a différentes manières de concevoir l'art « engagé ». Pour certains, le travail de l'artiste, au « service des masses », doit être de susciter la prise de conscience par une sorte d'exaltation lyrique. L'artiste révolutionnaire doit alors s'attacher à des sujets d'inspiration dictés par la lutte des classes, suivre étroitement les combats et mettre son talent, au jour le jour, au service des affrontements. Horizon positif de cette tendance : mai 1968 et ses manifestations (affiches, happenings) ; horizon négatif : le jdanovisme.

Pour d'autres, il faut entreprendre, à l'intérieur même du monde de l'art, un travail de démystification idéologique, et s'en prendre au statut même de l'art, des artistes, des circuits financiers et commerciaux du monde des galeries. Il faut aussi proposer une critique théorique globale des rapports entre l'œuvre d'art et l'idéologie. Qualités : la rigueur, la lucidité, la préservation des illusions lyriques si vite récupérées. Défauts possibles : l'ésotérisme du langage, la réduction du travail au bouillon trop culturel d'une petite intelligentsia parisienne.

Les partisans de la première solution partageaient leur préférence entre plusieurs publications avant-gardistes, reflets éclectiques de l'activité artistique (ou anti-artistique, comme on veut), comme les Chroniques de l'Art Vivant, Artitudes, et beaucoup de feuilles, plus ou moins intéressantes et éphémères.

Pour les autres, voilà qu'apparaît Art Press. Dirigée par Catherine Millet (qui a collaboré à PH), la nouvelle revue propose dans son numéro 1 des textes de Marcelin Pleynet, Denis Roche, Joseph Kosuth, des inédits de Walter Gropius, une étude sur Barnette Newman, un entretien avec John Cage recueilli par notre ami Philippe du Vignal.

D'emblée, Art Press situe son propos dans une perspective théorique, et occupe avec bonheur une place — au sein des journaux d'art — vide jusqu'alors.

J.M.D. ■

1973

LIVRES SUR L'ART

Poleo

En quelques pages de préface, Frank Elgar situe le personnage et l'œuvre du peintre vénézuélien *Poleo* qui, né à Caracas en 1918, s'est fixé définitivement en France en 1958. A travers ses différentes évolutions, après avoir subi l'influence du surréalisme puis adopté un style de schématisation géométrique, il a opté, à partir des environs de 1960, pour un art plus souple, plus féerique où l'on peut relever quelque parenté avec le mystère et les irisations colorées d'Odilon Redon, mais avec moins d'angoisse et surtout un sens très particulier de la féminité. (Ediciones Armitano, Caracas.)

Jacques Rouche

En hommage à *Jacques Rouché*, André Boll a publié une plaquette pour rappeler le rôle important joué par celui-ci dans l'histoire du théâtre et spécialement dans celle de la décoration théâtrale dans ses fonctions de directeur du Théâtre des Arts ou de l'Opéra. (Editions Olivier Perrin.)

PETIT COURRIER

● Dans son numéro de janvier, « Le Jardin des Arts » résume, dans un article fort concis mais assez inquiétant, les conditions de vie telles qu'elles sont et telles qu'elles se préparent à Fos-sur-Mer. Dans le même numéro, un article sur l'art en Espagne nous apporte une importante information sur l'art actuel dans ce pays.

● Une nouvelle revue paraît sous le titre « Art Press » et s'annonce bimestrielle avec sept numéros par an... Le rédacteur en chef en est Catherine Millet qui, dans l'éditorial, précise qu'une revue d'art « n'est ni un journal intime, ni un poème lyrique, ni l'officiel de la mode » et entend éviter ces trois écueils en servant la création libre, étant entendu que cette information et cette liberté sont très nettement orientées vers une certaine conception.

le Nouveau Courrier de la Presse
LIT TOUT
15, Rue du Colonel Driant PARIS 1er Tél. 236-25-11

L'ECHO DE LA PRESSE
ET DE LA PUBLICITE
19, rue des Prêtres-de-St-Germain-L'Auxerrois
75 - PARIS-1er

22 JANV. 1973

ART PRESSE

Bimestriel. Premier numéro paru en décembre 1972. Format : 31,2 x 24,8 cm. 40 pages. Couverture en noir et blanc. Impression en offset, réalisée par la Lithographie Parisienne. Tirage annoncé : 8 000 exemplaires. Diffusion ; N.M.P.P. Prix du numéro : 5 F. Abonnement annuel, : 30 F

Revue traitant de l'expression moderne des arts.
Directrice de la publication, rédactrice en chef : Catherine Millet. Administration et rédaction, S.A.R.L. Art Press, 43 rue de Montmorency, Paris 3 (508 12 57). La publicité est reçue directement à la revue, au tarif de 2 000 F la page noire.

ARGUS de la PRESSE
21, Bd Montmartre - 75002 PARIS
Tél. : 742-49-46 - 742-98-91
N° de débit

POLITIQUE HEBDO
14, Rue des Petits-Hôtels - 10e

N° de débit

LE PHARE
BRUXELLES

7 JANVIER 1973

Art Press

est une nouvelle revue qui n'entend être attachée ni au classicisme, ni à l'avant-garde. Elle prend le risque de tenter d'y voir clair et de choisir, estimant que la créativité n'est pas une vertu en soi. Aussi présente-t-elle le fétiche Duchamp, l'Américain Barnett Newman qui divise l'espace en zones au moyen de bandes, comme notre compatriote Luc Peire; et l'extraordinaire poète Ezra Pound, qui vient de mourir et dont la renommée ne fait que

Coupures de presse tirées du dossier « Argus de la presse », fonds IMEC (ARP 23-24 et 49-50)

Annexe 5 Photographies de l'équipe d'*art press* reproduite dans le supplément « *art press* par lui-même » publié à l'occasion du 30e anniversaire de la revue

12 Différents « collectifs » en collaboration, les équipes d'*art press*, de *Tel Quel* et de la Société Perpendiculaire. Photographies reproduites dans le supplément au n°284, « *art press* par lui-même »

Annexe 6 Correspondances entre les expositions de la galerie Daniel Templon et les articles publiés dans *art press*

Articles publiés dans *art press*	Exposition à la galerie Daniel Templon
Ben « Entretien : Georg Brecht, conversation sur autre chose », n°2 (février 1973)	Georg Brecht, « Water Yam », 9 octobre-25 octobre 1972
Non signé, « Carl Andre » – n°1 (janvier 1973) Catherine Millet, « Barnett Newman », n°1 (janvier 1973)	Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, » 6 janvier-29 janvier 1972
Catherine Millet « Donald Judd, Sol LeWitt, à propos du minimal art », n°2 (février 1973)	Donald Judd, 1er décembre 1972-12 janvier 1973 Donald Judd, 16 mars-14 avril 1973 Donald Judd, 12 juin-12 juillet 1975
Marcelin Pleynet, « Louis Cane, forme et couleur découpées dans la peinture de Louis Cane », n°3, mars-avril 1973 Catherine Millet, « Entretien avec Louis Cane », n°3 (mars-avril 1973)	Louis Cane, « œuvres récentes », 17 janvier-17 février 1973 Louis Cane, 16 mai – 7 juin 1975
Victor Burgin, la représentation par le texte, par Alfred Pacquement, n°5 (été 1973)	Victor Burgin « Passages », 10-28 avril 1973
Giogio Griffa, biographie d'un peintre par Tommaso Trini, n °15 (décembre 1974-janvier 1975)	Giorgio Griffa, « œuvres récentes », 2-26 mai 1973
Catherine Millet, « Ben, pour, contre, Ben bouge » ; Ben, « Ce qui me préoccupe », Jean-Christophe Amman, Pierre Restany, Harald Szeeman « Contre ben », n°1 deuxième série (été 1976)	Ben, « La déconstruction de l'œuvre d'art », 15 septembre-30 octobre 1973
Catherine Millet, « Après l'expressionnisme abstrait, Kelly, Noland, Olitski, Poons, Stella », n°7 (novembre-décembre 1973)	Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons, Franck Stella, « Maîtres de l'abstraction », 6 novembre-15 décembre 1973 Kenneth Noland, « Recent paintings », 16 octobre-12 novembre 1976 Larry Poons, « Recent Paintings », 10 février-6 mars 1976
Otto Hahn « Matériaux et techniques chez Arman », n°16 (février 1975)	Arman, « Poubelles organiques », 15 janvier-16 février 1974
Catherine Millet, « Franck Stella », n°21 (novembre-décembre 1975	Franck Stella, « Brazilian series », 21 octobre-15 novembre 1975
Carter Ratcliff, « Alan Shields », n°6 (septembre-octobre 1973) Daniel Abadie, « Alan Shields et l'envers de l'œil », n°20 (septembre-octobre 1975)	Alan Shields, 23 septembre-18 octobre 1975
Catherine Millet, « Marc Devade, le risque du geste et celui du regard », n°11 deuxième série (octobre 1977)	Marc Devade, 19 février-13 mars 1974

Lynda Morris « Art-language », n°10 (mars-avril 1974) Joseph Kossuth, « Art after philosophy », n°1 (décembre 1972-janvier 1973)	Jacques Martinez, Arman, Martin Barré, Ben, Victor Burgin, Louis Cane, Marc Devade, Dan Flavin, Giorgio Griffa, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Joseph Kossuth, Jean Le Gac, Robert Motherwell, Jean-Michel Meurice, Olivier Mosset, Kenneth Noland, Jules Olitski, Franck Stella Gérard Titus-Carmel, André Valensi, Bernar Venet, Art Language Press « L'art au présent », 2 octobre-10 novembre 1974
Thierry Kuntzel, « Bernar Venet, logique du neutre. Lecture de la représentation graphique de la fonction y = X24 », n°14 (novembre-décembre 1974)	Bernar Venet, 16-20 septembre1975
Catherine Francblin, « Jacques Martinez », n°7 (novembre-décembre 1973)	Jacques Martinez, « Peintures récentes », 28 janvier-22 février 1975

Correspondances entre les expositions de la galerie Daniel Templon et les articles publiés dans *art press* **entre 1972 et 1976**

Annexe 7 Articles consacrés à des artistes américains entre 1972 et 1976

Articles consacrés à des artistes (plasticiens, auteurs, musiciens) américains entre 1972 (n°1 première série) et 1976 (n°2)

N°1, décembre 1972-janvier 1973
- Barnett Newman, par Catherine Millet
- Carl Andre (portfolio)
- Denis Roche « Ezra Pound, canto 53, louve basse »
- Joseph Kosuth « Art after philosophy »
- Philippe du Vignal, « Entretien : le repas vietnamien de John Cage »

N°2, février 1973
- Catherine Millet « Donald Judd, Sol LeWitt, à propos du minimal art »
- Laurie Anderson, « Michael Snow »
- Philippe du Vignal « Vito Acconci »
-

N°3, mars-avril 1973
- Claude Schnaidt « Joseph Albers, enseignant »

N°4, mai-juin 1973
- Ad Reinhardt, ce qu'il dit, ce qu'il peint
- Reinhardt peint un tableau, auto-interview
- Ad Reinhardt, « Twelve rules for a new academy »

N°5, été 1973
- Annette Michelson « Robert Morris, une esthétique de transgression »
- Claire Stoullig, « Sam Francis »

N°6, septembre-octobre 1973
- Carter Ratcliff, « Alan Shields »
- Non signé, « Jackie Windsor »
- Achille Bonito Oliva, « James Coleman »
- Chantal Béret, « Jake Berthot »
- Claire Stoulig, « Bill Beckley, le narrative art »
-

N°7, novembre-décembre 1973
- Catherine Millet « Après l'expressionnisme abstrait, Kelly, Noland, Olitski, Poons, Stella »
- Catherine Millet « Aspects de l'art actuel, une itw d'Illeana Sonnabend, »
- Laurie Anderson « Joan Jonas »
- Lynda Morris « Prospect »

N°8, janvier 1974
- Catherine Millet « Clement Greenberg, avant-garde et grand art : entretien »

N°9, février 1974
- Viviane Forrester, « Virginia Woolf, le corps de la lettre »
- Nancy Blake, « Andy Warhol, l'horreur des restes. Entretien »
- Guy Scarpetta, « Entretien avec Robert Motherwell »i

N°10, mars-avril 1974
- Catherine Millet « James Bishop, de la révision de quelques modernistes »
- Jean-Marc Poinsot « Bruce Nauman, la problématique du non-sens »
- Chantal Béret « Art conceptuel Joseph Kossuth »

N°11, mai-juin 1974
- Philippe Sollers, « Pour De Kooning »

N°12, été 1974
- Claudine Wayser, « La cote des peintres : quelques américains à Paris »

n°13, septembre-octobre 1974
- Francis Marmande, « Milford Graves, l'autre voix des tambours »
- Philippe de la Frugière, « Robert Wilson »

N°14, novembre-décembre 1974
- Guy Scarpetta, « Meredith Monk »

n°15, décembre 1974-janvier 1975
- Roy Lichtenstein, par Otto Hahn
- Diane Waldman, entretien avec Roy Lichtenstein
- Huit jeunes artistes au MOMA
- Claire Stoullig, « La collection Peggy Guggenheim »

n°16 (février 1975) : pas d'articles consacrés à un artiste américian

n°17, mars-avril 1975
- Louis Cane & Catherine Millet « Robert Ryman »
- Françoise Eliet, « 5 américaines, peinture-travail de femmes »

N°18, mai-juin 1975
- James Monte, « Larry Zox »
- Jacques Schmitt, « L'insistance du blanc »
- Stanislas Ivankov, « Entretien avec Kimber Smith »

N°19, été 1975
- Robert Motherwell, peinture et poésie ou la leçon de Motherwell
- Daniel Abadie, « Robert Rauschenberg, les images "gelées" de Rauschenberg »
- Guy Scarpetta, « Sur Andy Warhol »

N°20, septembre-octobre 1975
- Philippe Sollers, « Joyce à Paris, Joyce et cie »
- Daniel Abadie, « Alan Shields et l'envers de l'œil »
- Philippe du Vignal, « Meredith Monk : entretien »
- Marcelin Pleynet, « Tendances actuelles de la nouvelle peinture américaine »

N°21, novembre-décembre 1975
- Catherine Millet, « Frank Stella »
- William Wegman, « Pierre Sterckx »
- Peter Plagens, « Catherine Francblin »
- William Burroughs, « Brian Gysin : la chute du mot »
- Catherine Francblin, « William Burroughs, entretien avec Gysin

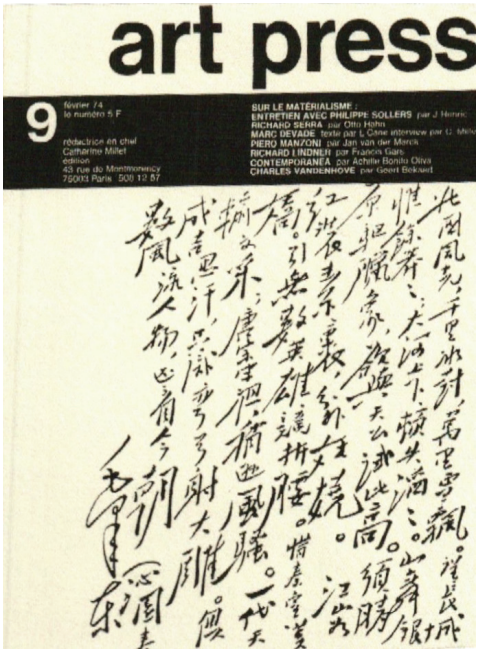
N°22, janvier-février 1976
- Willem de Kooning, par Thomas. B. Hess

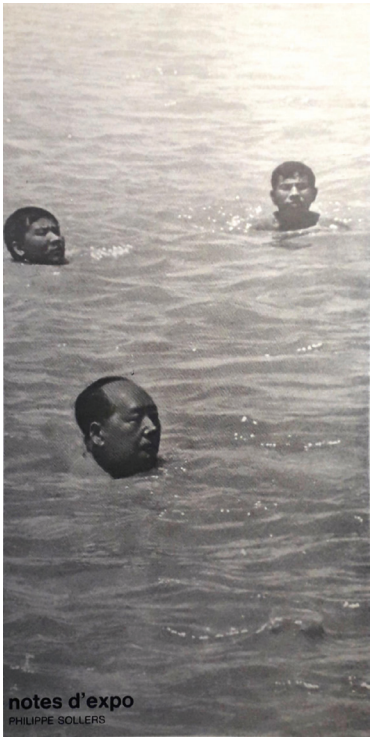
Deuxième série

N°1, été 1976
- Dossier : American Connection, une nouvelle culture
- Guy Scarpetta, « Manhattan transfert »
- John Howell, « Avant-garde 76, les performances »
- Jonas Mekas, les palestiniens du cinéma »
- Catherine Millet, « Entretien avec Leo Castelli »
- Patrick Eudeline, « Le rock'n'roll, rêve de fer d'une génération perdue »
- Les mots noirs de Lou Reed
- William Burroughs, Allen Ginsberg, littérature explosée par Jacques Henric;
- Texte inédit d'allen ginsberg

N°2, novembre 1976
- Catherine Francblin, « Marshall McLuhan, entretien »
- Kenworth Moffett, « Kenneth Nolan »
- Lise Brunnel, « Bob Wilson, Andy de Groat »
- Guy Scarpetta, « Einstein on the beach »
- Philippe Du Vignal, « Sheryl Sutton, entretien »
- Guy Scarpetta, « Richard Foreman, entretien »
- Philippe du Vignal, « Michael Gruber, entretien »
- Daniel Caux, « Steve Reich, Phil Glass »
- Lise Brunel, « Martha Graham »

Annexe 8 La parenthèse maoïste dans *art press*





Couvertures et iconographies des numéros 9 (1974) et 20 (1975)

Annexe 9 Reproduction de l'article de Jean-Louis Hennig, « Le porno, c'est-y de l'art ou du cochon » publié dans Libération, le 27 février 1976

LIBERATION - (Q)
2[illegible] rue de Lorraine - 19e

27 Fév 1976

DANS ART-PRESS: LE PORNO, C'EST-Y DE L'ART OU DU COCHON ?

Art Press, revue des galeries, prise dans le marché de l'art consacre son dernier numéro au porno. Une rupture ? En tout cas un lieu de débat auxquels participent éditeurs, réalisateurs, psychanalystes, écrivains. Questions posées : la libération individuelle et collective par le porno, la position vis-à-vis de la censure, la fonction de subversion du porno (exclu de tout régime totalitaire), etc.

ART PRESS. Revue de

théorisée, moins spontanéiste, et délaissant délibérément une contre-culture, une marginalité taxée de «symptôme à l'état brut et manquant tout un travail de réflexion ». En fait, l'objectif était de travailler du côté des formes d'expression traditionnelles, au niveau de l'histoire, de l'inconscient, du discours critique, etc.

Et puis, voilà qu'en février 76, paraît le numéro 11 sur le phénomène porno. Une rupture : pour la première fois, **Art Press** sort du champ de la culture officielle, de la culture du nom propre et de l'espace de la galerie. Une terrible agression visuelle par rapport aux catégories habituelles du

an, la revue, née du mécénat vit sans soutien. Ni privé ni officiel. Avec une petite équipe (exclusivement féminine), dont Catherine Millet, qui de 68 à 71 avait collaboré aux *Lettres Françaises.*

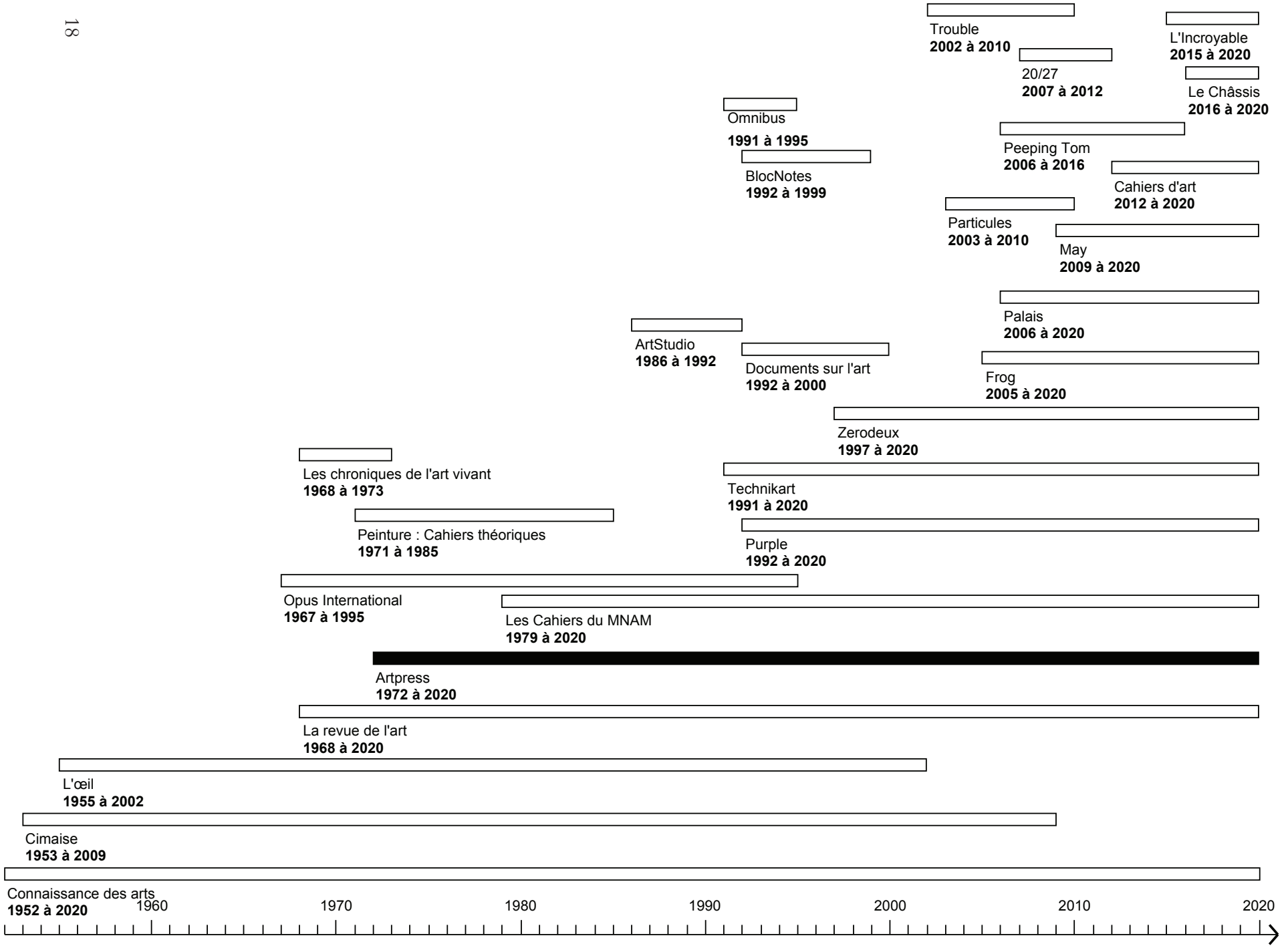
*« On est obligé de compter avec le marché de la peinture si on veut subsister. Et pour arriver par ailleurs à faire passer un autre discours. La peinture, c'est le lieu vide, là où il y a le moins de luttes. L'effet d'*Art Press *est sans doute d'avoir aidé à introduire une conscience idéologique dans ce milieu mou. Il y a quelques années, on ne connaissait pas du tout la peinture américaine. Aujourd'hui elle est entrée dans l'esta-*

gens qui ont déjà un petit background, et déjà plus ou moins concernés par la culture. Sans soutien ministériel, avec les pubs des galeries (27F/page). Ambiguïté nécessaire entre le marché et un autre discours. On vit de la circulation marchande de la peinture, et en même temps on fait passer autre chose. Non pas défendre un type de culture contre une autre. Si une lutte est à mener, il faut la prendre de biais. Où on peut combattre, c'est en introduisant un peu d'hétérogène, ou en dérangeant l'histoire instituée (par ex. Braque ou Picabia). Dada-Berlin, ou Guyotat ou Burroughs, ça a un peu cette fonction.

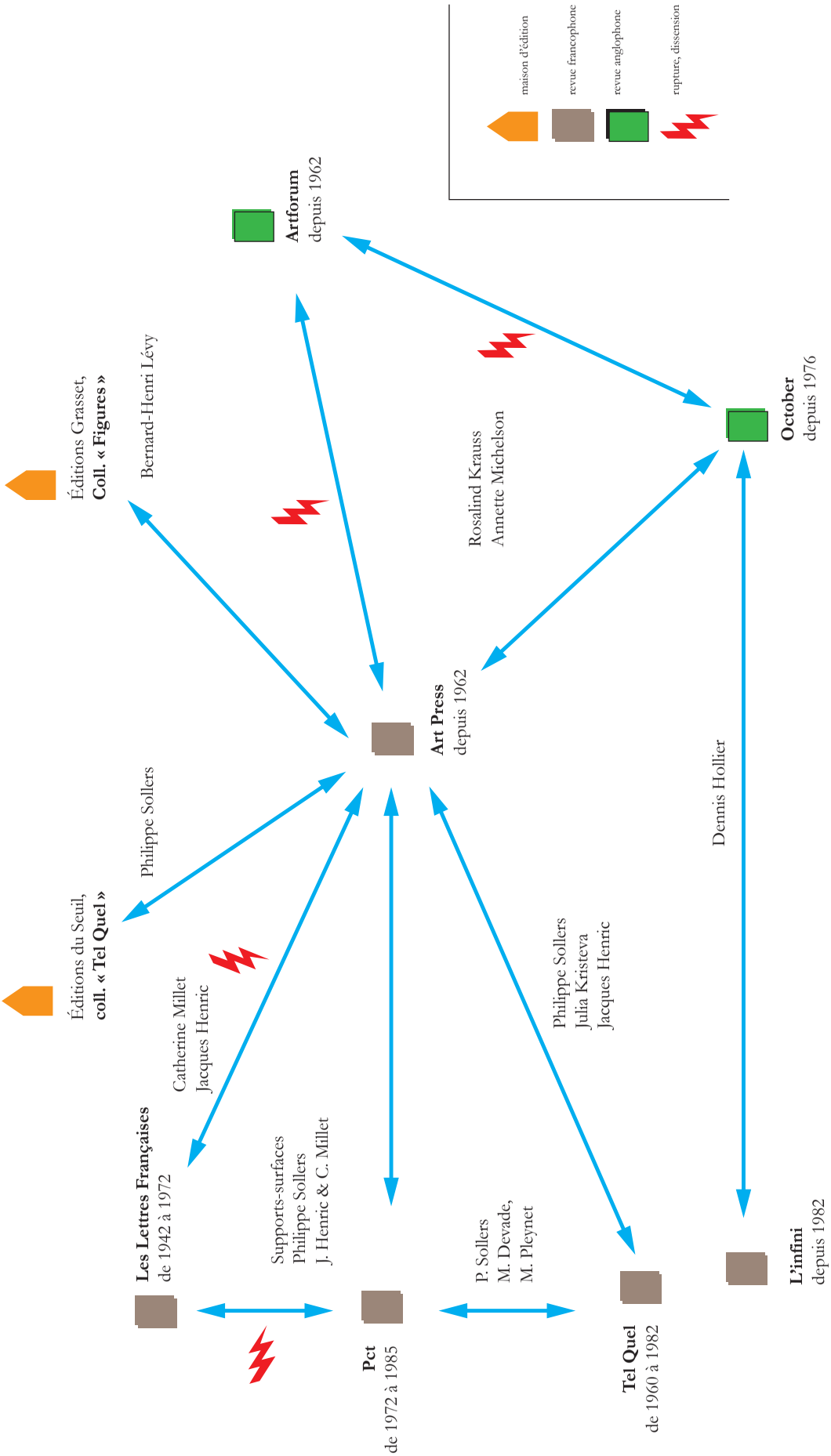
des brèches »...

Ce numéro sur le porno, donc, plutôt une provocation. Justement *ici.* Justement parce qu'on y mêle bizarrement Sylvia Bourdon, Guattari. *Elle et Lui,* Sollers et Guyotat. Justement parce que tel y répond de ses actes, dans une articulation siamoise entre son écrit et sa vie : ainsi ce texte risqué de Guyotat, intitulé *Légende,* accompagné de son nu photographié... Le texte de Sollers marque assez bien l'enjeu du porno aujourd'hui : « Sa force est d'accélérer les pertes d'identité, de favoriser de façon nue les chutes dans le dénudé, de commencer à généraliser l'expérience du corps morcelé, de

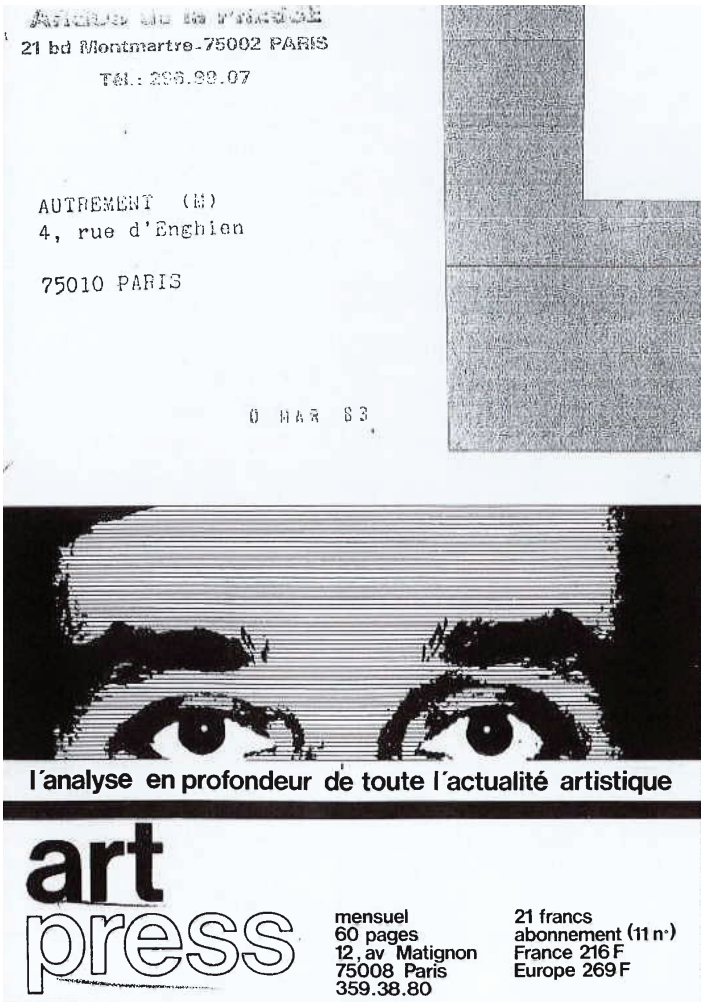
Annexe 10 Frise chronologique synthétisant la durée de vie des principaux périodiques artistiques français

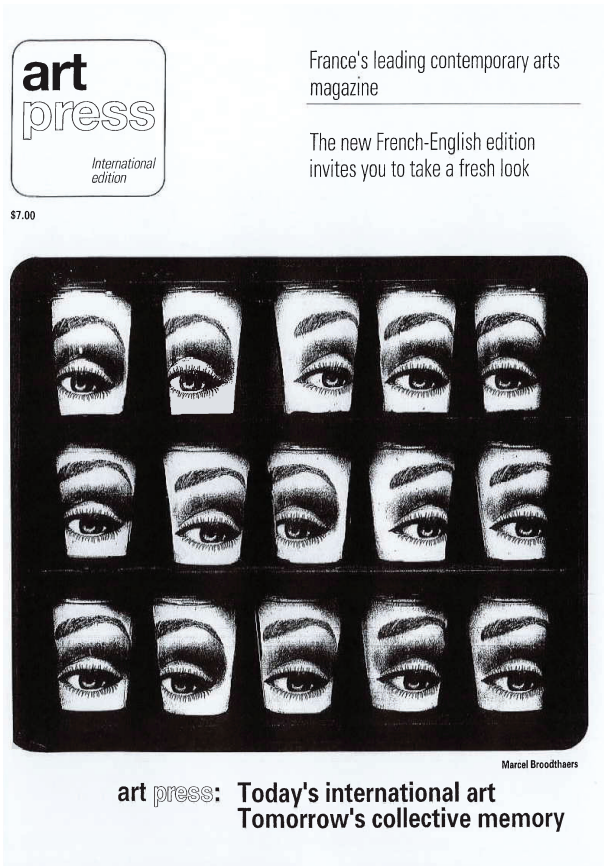


Annexe 11 Synthèse des relations entre *art press, Peinture Cahiers théoriques, Artforum* et *October*



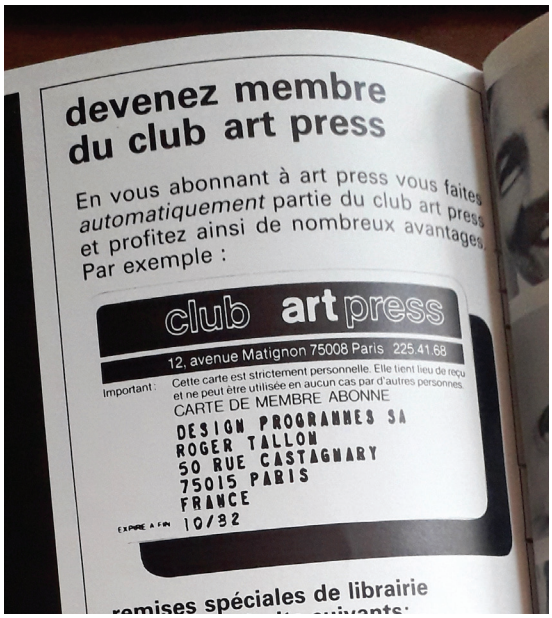
Annexe 12 Supports publicitaires pour la promotion d'*art press*

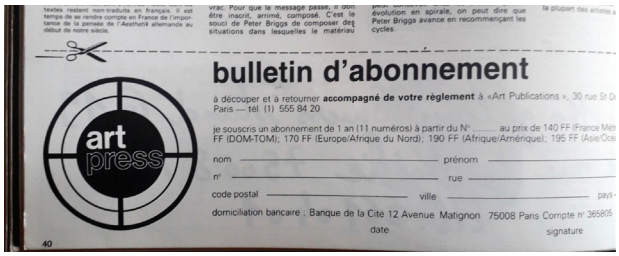


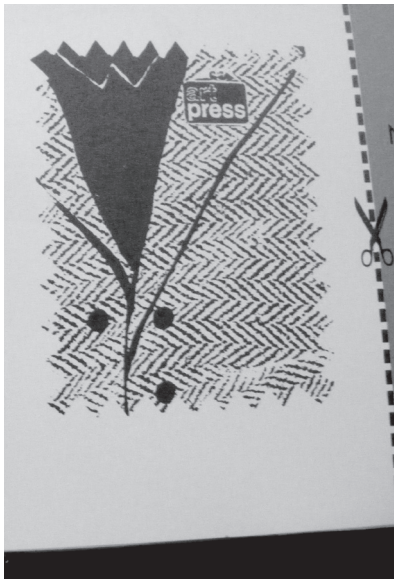


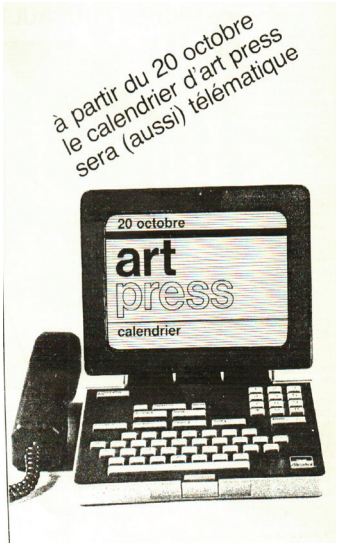
Supports publicitaires diffusés par *art press* dans les années 1970 et 1980, conservés à l'IMEC (ARP 23-24 et 49-50)

Annexe 13 *Art press*, une revue de services









Annexe 14 Prix Vasari de la meilleure revue d'art décerné à *art press* en 1987

Prix de la revue décerné par la FIAC en 1987. Médaille conservée à l'IMEC, ARP 56.

art
press
offre spéciale
12, Avenue Matignon
75008 PARIS
LE MENSUEL DE L'AVANT-GARDE
peinture — sculpture — littérature — philosophie — theatre
— cinéma — musique — performance — video...
Demain, les artistes de notre époque
entreront dans l'histoire.
Aujourd'hui, vous assistez
à leur naissance.
Apprenez à les découvrir.
JACKSON POLLOCK
NATHALIE SARRAUTE
BARNETT NEWMAN
SOLJENITSYNE
ROLAND BARTHES
P.P. PASOLINI
ANDY WARHOL
CESAR
WILLIAM BURROUGHS
31
JOHN CAGE
GERTRUDE STEIN
JACQUES LACAN
ROBERT MOTHERWELL
L.F. CELINE
PATTI SMITH
MARCELIN PLEYNET
MATISSE
B.H. LEVY
JULIA KRISTEVA
W. DE KOONING

DEUXIÈME ANNÉE - N° 2 FÉVRIER 1980

LE NARRATÉ LIBÉRATEUR

DIRECTRICE : MARTINE DUFOUR RÉDACTEUR : L'ÉQUIPE D'ART PRESS

à propos d'un carré noir

Deux salles attenantes au MOMA. En se plaçant d'une certaine façon, on peut balayer du même coup d'œil la partie gauche du Pollock et la partie gauche également, apparaissant dans l'embrasure, du Newman. En se retournant, on fait face à un Rothko. Je n'aurais jamais assez de toute ma vie pour explorer les rouges de **Vir Heroicus Sublimis** ni pour débrouiller l'écheveau du **Number 31.** Ce sont des œuvres sphinx et je serais prête à gâcher bien des plaisirs personnels pour tenter de résoudre leur énigme qui après tout me dépasse, ne concerne pas directement ma vie, ignore superbement les problèmes que j'affronte tous les jours. Un peu comme si je décidais arbitrairement de vouer ma vie à un étranger qui ne s'est pas même retourné sur moi.

En revanche, il y a dans les bruns et les rouges du Rothko, dans une certaine façon de retoucher les angles des rectangles, dans ces nappes de lumière qui viennent doucement à ma rencontre, un imperceptible appel à ma mémoire visuelle qui fait que l'espace où je m'enfonce alors ne m'est pas complètement inconnu.

Si bien qu'il m'arrive, sans volonté particulière de provocation, sans, je l'espère, trop de prétention intellectuelle, de distinguer les unes des autres ces grandes figures de la peinture américaine et d'avancer que Newman et Pollock ont porté la peinture plus loin encore en des terres vierges que ne l'a fait Rothko.

Seuls les ignorants diront que je chipote. Les autres, même s'ils ne partagent pas mes choix, savent que c'est effectivement en exerçant son œil aux différences les plus infimes, en le sensibilisant à des mouvements qu'aucun sismographe de savant ne saurait enregistrer, que l'on mesure les écarts les plus grands, que l'on sonde les profondeurs les plus vertigineuses. Ce qui irrémédiablement définit pour moi l'art moderne et détermine mon rapport à lui, c'est son radicalisme.

*

Lorsque je commençai à travailler, il y a une douzaine d'années, il y avait cinquante avant-gardes et parmi elles la plus dure, la dernière sans doute des avants-gardes véritables que nous ayons connues, l'art conceptuel. J'ai beaucoup écrit sur l'art conceptuel à cause précisément de son radicalisme. L'art conceptuel n'était plus un art pour mieux se poser fondamentalement la question de l'art et ce fut pour moi, en quelque sorte, une manière de faire mes classes. Comme toutes les avant-gardes, l'art conceptuel tourna court (et il faut que les avant-gardes tournent court ; l'art moderne ne doit pas s'accommoder des idées de tradition, même récente, d'héritage, même à une ou deux générations).Comme pour toutes les avant-gardes, les colombes échouèrent dans l'hédonisme, les faucons dans le dogmatisme.

Mais cette avant-garde eut toutefois le temps de mettre en valeur un fait important : l'art, même lorsqu'il se réduit à un geste sans lendemain, à une forme ce sont souvent dans **art press** des écrivains qui parlent de la peinture me paraît être une conséquence de cette évolution.) Le changement n'a pas été délibéré, c'est la peinture elle-même qui l'imposait au fur et à mesure que s'approfondissait la connaissance que nous avions d'elle. Je peux assurer qu'il n'y a pas longtemps encore, il fallait faire preuve d'une certaine liberté d'esprit pour prétendre qu'une peinture était un peu plus qu'un carré de toile monté (ou non) sur châssis. C'était enfin reconnaître que si l'art moderne était, dans ses propositions formelles, radical, c'est qu'il était aussi porteur d'une multiplicité de sens et que son ambition était universaliste.

L'universalisme baigne l'art moderne. Nous raisonnons trop en fonction d'une histoire de l'art occidentale découpée en tranches temporelles ou géographiques qui déterminent chacune leur style (on dira que les vénitiens succèdent aux florentins...). Ce qui caractérise les grands peintres c'est d'avoir voulu s'approprier tous les styles (voyez Picasso), traverser toutes les cultures (voyez Matisse), ramasser tous les savoirs (voyez ces philosophes que furent à leur façon Malevitch, Mondrian, Kandinsky...). Les formalistes n'ont pas compris que ni Malevitch ni Mondrian n'avaient voulu peindre des rectangles de couleur mais qu'ils avaient voulu recréer un monde. On peut découvrir un monde en regardant des rectangles de couleur, que, de pornographie, de religion, de science parce que la littérature, la philosophie, la politique, la pornographie, la religion, la science sont aussi de la couleur qui ne demande qu'à surgir.

*

Le choc que produit sur nous une forme, l'engouement subit qu'elle provoque s'appuient souvent sur un mécanisme de contrastes. Je dois l'avouer, c'est à Florence que j'eus la révélation Rubens... **La Bataille d'Yvry** est pour moi l'un des plus magnifiques tableaux des Offices.

Peu de temps après cette « découverte », Sollers me remettait pour **art press** un texte sur de Kooning où il évoquait Rubens. Nous nous sommes dit que ça n'était pas là une référence fréquente de la critique moderne. En dépit des avant-gardistes à tous crins qui décidément nous prendraient pour de plus en plus réactionnaires et en dépit du public traditionnel qui n'y retrouverait pas ses petits, nous avons projeté un numéro Rubens: il se fit avec des textes de Sarduy, de Dufour et de Cane.

Il s'ouvrait aussi sur une remise en cause de la notion d'avant-garde. Ce n'était pas la première fois que je m'y livrais. Je me souviens d'avoir participé à un numéro de l'**Art Vivant,** qui s'appelait **Une Avant-Garde Massacrée.** On peut être un critique étiqueté d'avant-garde et reconnaître néanmoins qu'il existe des avant-gardes

porain ne sont plus que des audaces de convention comme sur la scène d'un théâtre. Il arrive que l'avant-garde ressemble à une académie où des élèves consciencieux et ignorants du monde s'appliquent à recopier Duchamp ou Malevitch avec le même esprit buté, la même assurance que d'autres élèves jadis recopiaient David.

Ceci dit, recopier aujourd'hui David sous prétexte d'en finir avec Duchamp n'est guère plus satisfaisant.

*

L'avant-garde est en crise. Les idéologies aussi bien sûr. J'ai écrit un jour un édito qui s'intitulait : « Il faut casser les tabous de l'avant-garde ». Je n'ai jamais reçu autant de courrier qu'après sa publication. Et puis il y a eu nos numéros sur le Stalinisme, la Religion, les Identités Culturelles qui nous valurent quelques réactions agressives. Les crises, ça se traite. Il y en a, malheureusement que ça panique.

Ce n'est pas parce que l'on remet en cause les avant-gardes, toutes, y compris celles sacro-saintes des années 20, qu'il faut, frileux, pincer les cordes du violon de la nostalgie. Je ne marche pas dans le coup du rétro, que ce soit le rétro-moderne (ceux qui refont du Matisse ou du Picasso), le rétro-timoré (ceux qui peignent comme Bonnard) ou le rétro-rétro (ceux qui trouvent chic de ressortir Gustave Moreau). De même que l'on ne s'entend pas bien ajouter les asse et les assions de l'imparfait du subjonctif tout particulièrement à des verbes comme swinguer, psychanalyser ou motoriser, de même les vieilles formes plastiques ne peuvent véhiculer qu'une vieille pensée.

Il y a d'autant moins de raison de se faire avoir par ces « retours à » que les grandes œuvres fondatrices de l'art moderne ne sont pas celles sur lesquelles on a bâti les mythes des avant-gardes. Si j'ai appris une chose en travaillant sur les premières avant-gardes (expressionnisme, futurismes...) c'est à distinguer les luttes et l'isolement de certains individus des groupes qui se rassemblèrent autour d'une loi. Mondrian n'est pas le Stijl et Malevitch n'est pas l'avant-gardisme russe. Il leur arriva même d'en être les contradicteurs.

Quand les avant-gardes ont cessé de se loger dans des expériences dispersées et éphémères et qu'elles se sont constituées en mouvements, cristallisées par une théorie ou une idéologie, c'est alors qu'elles ont proposé des solutions de remplacement qui aujourd'hui ne se révèlent pas meilleures que le vieux monde qu'elles prétendaient nettoyer, c'est alors qu'elles se sont liées par militantisme ou prosélytisme à des ordres dont on sait qu'ils étaient totalitaires et qu'elles exaltèrent une idée du progrès auquel la lecture banale d'un journal quotidien nous empêche de croire.

Les grandes œuvres nous apprennent au contraire qu'il n'est pas d'acquis et qu'il faut, chaque matin, poser sur le monde qui n'arrête pas de répéter les mêmes horreurs, un regard qui, dans son effroi, est le

Annexe 17 Frédéric Alain, « Le club des BHListes », *L'Événement du jeudi*, 2-8 février 1989

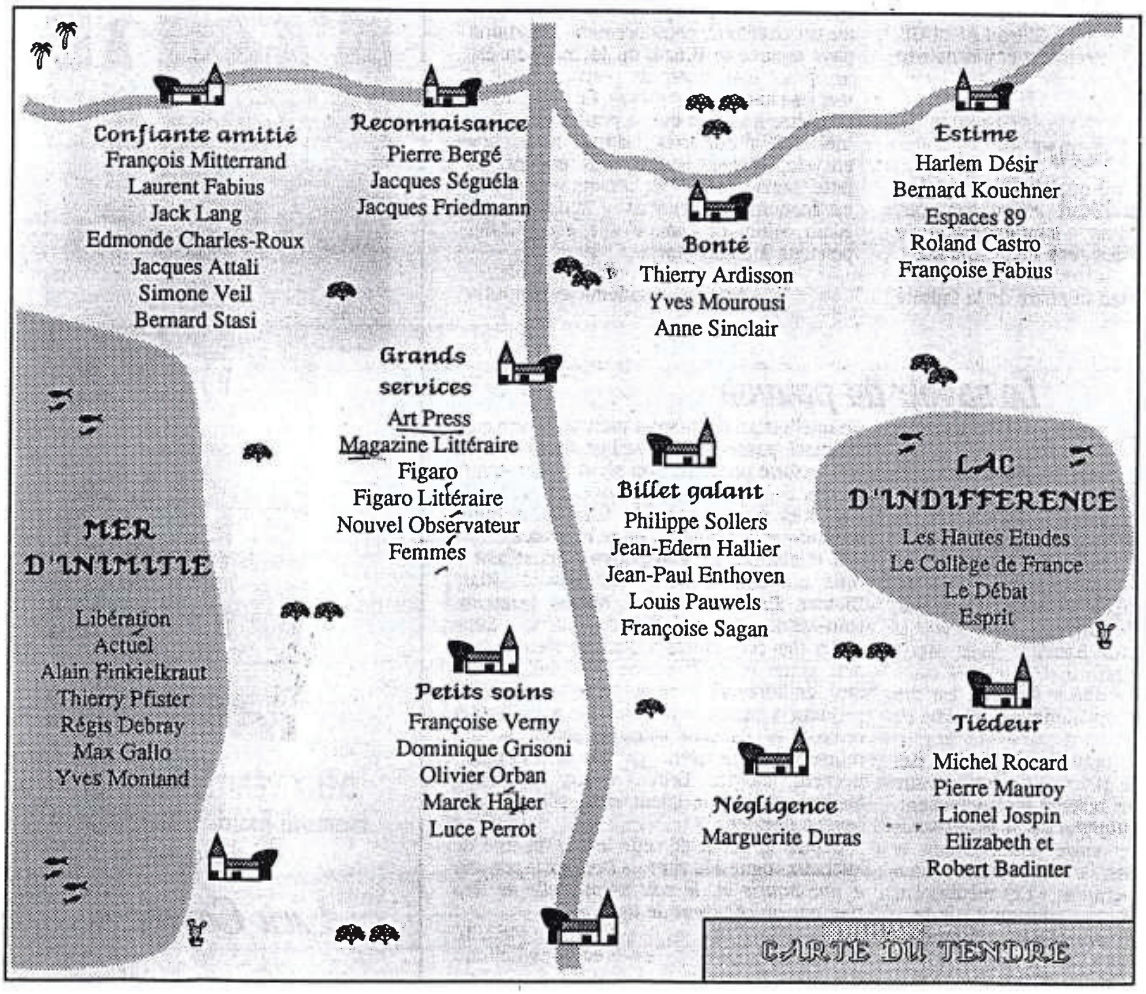
L'AXE GRASSET - « GLOBE » - SOS RACISME - « ART PRESS » - « L'INFINI »

Le Club des BHListes

Ils manient la pensée et la mode, ils ont notamment lancé la tontonmanie, ils se réfèrent autant à Duras qu'à Sagan et, réunis autour de B.-H.L., ils s'appellent Harlem Désir, Georges-Marc Bénamou, Pierre Bergé, Philippe Sollers, Laurent Fabius...

Il ne s'agit pas d'une société secrète : les membres en sont connus, une certaine ostentation dans la cooptation n'est pas mal vue. C'est une société indiscrète et volontiers frivole : le dandysme la façonne et B.-H.L. la guide. Bien qu'ils se donnent parfois le genre « mauvais garçons », ils ne constituent pas une bande. Trop de QG (le Raphaël, le Twickenham, Natacha, le Récamier, le Flore), pas assez d'attaques planifiées. Ni clan, ni famille, ni parti, la compagnie des fidèles de B.-H.L. s'apparente plutôt au club de rencontres...

Pour que les membres d'un club exercent une influence, un organe de presse n'est pas inutile. B.-H.L. caresse ce rêve depuis 1975, date à laquelle le quotidien *l'Imprévu*, qu'il crée avec Michel Butel, Vincent Léry (aujourd'hui directeur artistique de *Globe*) et Gilles Hertzog (journaliste au même *Globe*), capote après dix numéros. Georges-Marc Bénamou, l'ami fidèle, le cadet, est élu, Pierre Bergé, sollicité comme mécène. Mais le projet éditorial est encore flou. Le journal *Globe* reflétera donc les coups de cœur idéologiques et les marottes culturelles des personnalités fondatrices. Parmi les fidèles de la première réunion : Philippe Sollers, Lucien Bodard, Guy Konopnicki, Gilles Hertzog, Guy Scarpetta, Brice Couturier, le peintre Jacques Martinez,



Amitiés, hostilités, bouderies, tendresses ou coups de foudre: les « penseurs-zappeurs » marchent à l'affect. A leur manière, ils réactualisent la fameuse Carte du Tendre qui enthousiasmait les précieux du Grand Siècle. (adaptation technique pour *l'Evénement du jeudi* : Frédéric Alin).

Annexe 18 Courrier de Richard Leydier adressé à la rédaction d'*art press* en 1996 et réponse de Catherine Millet

Lettre de Richard Leydier adressé à la rédaction d'*art press* :

Saint Priest, le 24 mars 1996

Madame,
Je me nomme Richard Leydier. Je me permets de vous adresser ce mot, en espérant ne pas trop abuser de votre temps qui, je le sais, est précieux, afin de solliciter un avs de votre part : je désire exercer la belle profession de critique d'art, mais personne n'a pu me préciser le cursus qu'il faut suivre, c'est pourquoi j'ai décidé de m'adresser directement à un professionnel. J'ai obtenu une licence en histoire de l'art à Lyon et je me suis ouvert à l'esthétique et aux théories e l'art. Dois-je maintenant prendre une voie strictement journalistique ou bien existe-t-il un diplôme ou une formation strictement réservés à la critique d'art, que les différents organismes d'orientation que j'ai consultés auraient omis de me citer ? Je dois aussi vous préciser que mes ressources financières m'interdisent l'accès aux écoles dont les droits d'entrée constituent une file impressionnante de zéro. Que me conseillez-vous ? J'ose espérer que vous pourrez consacrer un peu de temps pour répondre à mes questions dans un courrier que j'attends déjà avec impatience. Je vous en remercie d'avance, Richard Leydier.

Réponse de Catherine Millet à Richard Leydier :

Monsieur,
Il m'est difficile de vous faire part par écrit des réactions que suscitent en moi votre courrier. Le mieux serait que vous m'appeliez directement à art press, de préférence l'après-midi. Lors de votre appel, faites référence à ce courrier auprès de la standardite. Par ailleurs, je pense à Jean-Marc Poinsot qui est professeur à l'université de Rennes et qui a fondé les Archives de la critique d'art. Le mieux serait que vous m'appeliez directement, à *art press*, de préférence l'après-midi. Lors de votre appel, faites référence à ce courrier auprès de la standardiste
Dans l'attente, je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de ma considération distinguée.

NB : Nous espérions pouvoir reproduire les originaux de ces échanges de courriers, conservés à l'IMEC, mais les autorisations pour ces reproductions ne nous sont malheureusement pas parvenues à temps.

Correspondance conservée à l'IMEC (Fonds Catherine Millet, CMI 3).

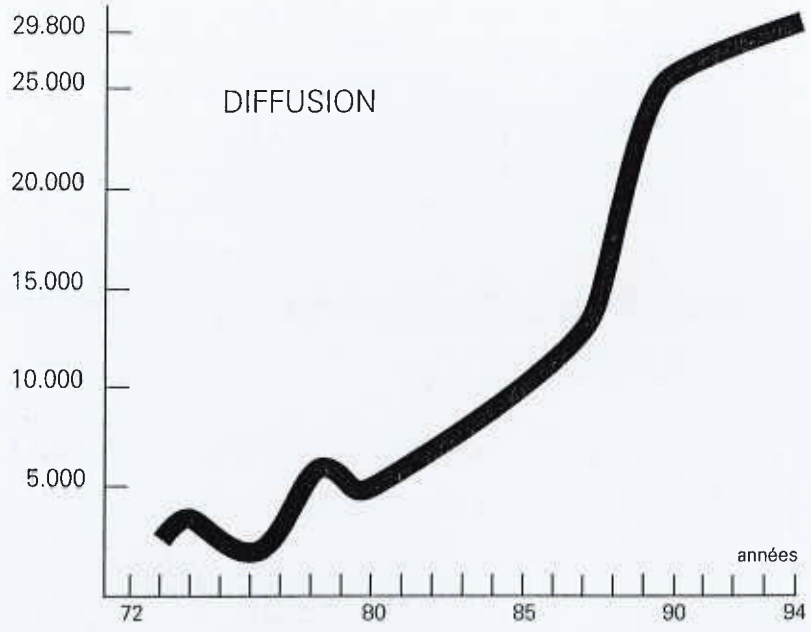
Annexe 19 Brochure promotionnelle diffusée en 1994

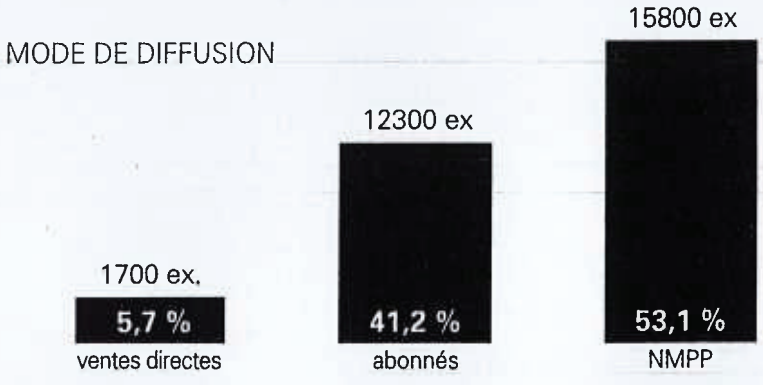
art press

DIFFUSION

LA REVUE DE RÉFÉRENCE

art press a été créé en 1972. Son expérience, et la progression de ses ventes saluée par l'ensemble des annonceurs, consacrent art press leader sur le marché de l'art contemporain.





Annexe 20 Sommaires des numéros publiés à l'occasion des 20e et 30e anniversaires (1992 et 2002)

Sommaire 20 ans

Art et architecture : la modernité revisité
Catherine Millet, « Ce n'est qu'un début, l'histoire continue »
Donald Judd, « Albers »
Franck Stella, « L'extase de Grimm »
Catherine Francblin, « La passion du réel »
Marie-Ange Brayer, « Fabulations »
Jean-Yves Jouannais, « Le temps du roman »
Eleonor Heartney, « Rien n'arrive par l'art : entretien avec Robert Storr »
Chantal Béret, « Modern next »
Les folies de Groningue

Photographie, l'art après la photographie
Régis Durand, « Icononicité et force d'évidence »
Régis Durand, « L'aller-retour photographique »
Jean-Claude Lemagny, « Fleuve profond »
Bernard Lamarche-Vadel, « Les veilleurs du crépuscule »

Littérature et philosophie
Jacques Henric, « Pour en finir avec les préposés aux choses vagues »
Pierre Guyotat, « Voix déculturées, voix voluptueuses »
Philippe Sollers, « Le saut de l'histoire »
Jean-Louis Schefer, « Où en sommes-nous ? »
Philipe Muray, « Book émissaire »
Alain Badiou « Les lieux de la vérité »
Michel Onfray, « Misère de la philosophie morale »
Inès Champey, « Entretien avec Pierre Bourdieu : pour une science des œuvres »
Bernard Comment, « Un principe d'insatisfaction »
Guy Scarpetta, « Le trouble »

Danse, le déséquilibre fondateur
Laurence Louppe, H. Godard, « Le corps danseur à l'épreuve du réel

Musique, le public écartelé
Dominique Jameux, « Musiques à l'écran, musiques à l'encran »
Marc Texier, « La musique procédurale »

Théâtre, une minorité active
Georges Banu, « Les mots et les sons »
Didier Méreuze, « Feu de tout bois »
Dominique Klausner, « Au nom des pères, des fils et du théâtre »
Georges Banu, « Peter Stein »

Cinéma-Vidéo, des images pour regarder le monde
Jacques Henric et Dominique Païni, « Dans la lumière : entretien avec Serge Daney »
Jean-Paul Fargier, « La haute méfinition »

Rétrospectives (retour sur les anciens numéros) en plusieurs pages du numéro

Sommaire 30 ans

Catherine Millet, « C'est toujours 'tellement plus facile' »

Jacques Henric, « L'amour fut de la partie »

Catherine Francblin, « Du noir & blanc à la couleur »

Jean-Yves Jouannais, « L'envers de l'histoire contemporaine »

Christophe Kihm, « Un lieu de la critique »

Norbert Hilaire, « Nouvelles technologies, un art sans modèle ? »

Chantal Béret, « Architecture et post-modernisme »

Laurence Louppe, « Les années danse »

Yan Ciret, « Le cirque au-delà du cercle »

Georges Banu, « Le théâtre, art du passé, art du présent »

Régis Durand, « En cheminant avec la photographie »

Dominique Païni, « Le mouvement secret et la matière des images »

Philippe Forest, « Le réveil de l'intraitable réalité »

Bernard Marcelis, Chroniquer les expositions »

Alexandre Laumonier, « Artpress, du texte… et des images »

Richard Leydier « Missives et missiles : trente ans de polémiques ».

Guy Scarpetta, « Avec le temps »

Robert Storr, « Le grondement de courants nouveaux »

Annexe 21 Programmation du 40e anniversaire d'*art press* à Paris, Belfort et Bordeaux

SAVE THE DATES : ART PRESS 40 ANS !

Découvrez le programme de Belfort

BELFORT

EntreVues – 27e édition du Festival International du Film de Belfort
du 24 novembre au 2 décembre 2012
au cinéma Pathé Belfort

art press, 40 ans de regard
Une programmation en 15 films
Pier-Paolo Pasolini, Jean Eustache, Bruno Dumont, Pierre Zucca, João Monteiro, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Peter Greenaway, Alain Fleischer, Catherine Breillat, Jacques Nolot, Eugène Green, Bertrand Bonello, Clarisse Hahn, Isild Le Besco, Samira Makmalbaff
En présence de Catherine Millet, Dominique Païni et Jacques Henric

Tables rondes
Samedi 1er décembre
"De l'art vidéo aux oeuvres contemporaines, le regard d'une revue d'art sur les images animées", à partir d'un choix d'oeuvres proposé par Catherine Millet, Dominique Païni et Dork Zabunian
Avec (sous réserve) Clarisse Hahn, Alain Fleischer et Stéphane Delorme, rédacteur en chef des Cahiers du Cinéma
Retrouvez tous les détails de la programmation sur www.festival-entrevues.com

ensuite à la BNF – 2 jours, les 13 et 14 décembre

Jeudi 13 décembre – 18h30
Michel Houellebecq
Projection de « Rester vivant – méthode », pilote du projet de film de Lieshout

Hagers van Brummelen, scénario et dialogues de Michel Houellebecq, 12'

Lecture et dialogue avec Catherine Millet

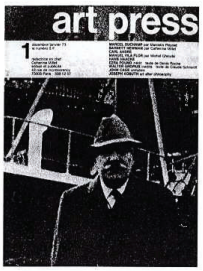
Zhenchen Liu, « Under Construction », film 10'
Kamilya Jubranaccompagnée par Werner Hasler, concert
Jacqueline Caux,« Les Couleurs du prisme, la mécanique du temps – De John Cage à la techno », film 52'

Vendredi 14 décembre – 18h30
Philippe Sollers, lecture
Clément Cogitore, « Visités », film (extrait)
Alain Badiou, rencontre avec Élie During et Jacques Henric
Joachim Olender, « Tarnac, le chaos et la grâce », film (extrait)
Robert Ashley, « Answers and Other Songs », concert

BnF François Mitterrand — art press

Rencontres, dialogues, débats, projections et concerts

Anniversaire : les 40 ans art press



Unique en son genre, art press est un magazine qui mêle et confronte les formes émergeantes de l'art contemporain à travers le monde, aux autres modes d'expression artistique ainsi qu'à la littérature et à la philosophie. Bilingue, le magazine a une diffusion internationale. Connu pour s'engager dans des débats idéologiques, notamment en faveur de la liberté d'expression, le magazine a sa garantir depuis sa création en 1972 sa parfaite autonomie économique et donc son indépendance.
Pour son 40e anniversaire, art press vient à la rencontre de son public en compagnie de quelques grandes figures associées à l'histoire du magazine, et qui ont marqué l'histoire intellectuelle et artistique de ces dernières décennies.
Alterneront des moments de réflexion et de discussion avec des moments d'écoute (lectures, concerts) et la découverte de tout jeunes talents à travers une sélection de courts métrages.

Entrée sur inscription au 01 53 79 49 49

jeudi 13 décembre
18h30 – 20h30

> Michel Houellebecq
Projection de « Rester vivant – méthode », pilote du film réalisé par Lieshout Hagers van Brummelen, scénario et dialogues de Michel Houellebecq, 12'
Lecture et dialogue avec **Catherine Millet**

> **Zhenchen Liu,** « Under Construction », film 10'

> **Kamilya Jubran,** accompagnée par **Werner Hasler,** concert

> **Jacqueline Caux,** « Les Couleurs du prisme, la mécanique du temps – De John Cage à la Techno», film 52'

vendredi 14 décembre
18h30 – 20h30

> Philippe Sollers, lecture

> Clément Cogitore, « Visités », film (extrait)

> Alain Badiou, rencontre avec Élie During et Jacques Henric

> Joachim Olender, « Tarnac, le chaos et la grâce », film (extrait)

> Robert Ashley, « Answers and Other Songs », concert

samedi 15 décembre
14h – 18h

> Alain Fleischer, « Joseph Kosuth à Rome », film 20' (anglais sous titré)

> Pierre Guyotat, lecture et entretien avec **Jacques Henric**

> Tessa Joosse, « Plastic and Glass », film 9'

> Mihai Grecu, "Coagulate", film 6'

> Georges Didi-Huberman et Robert Storr, rencontre animée par **Catherine Millet**

> Danielle Schirman, « Maître Tallon », film 15'

> Dialogue entre la rédaction d'art press et son public
Avec **Régis Durand, Catherine Francblin, Jacques Henric, Christophe Kihm, Richard Leydier, Catherine Millet, Dominique Païni, Anaël Pigeat, Erik Verhagen**

> Bertille Bak, « Faire le mur », film 17'

> Une exposition de photographies de Michel Houellebecq sera présentée dans le Foyer du grand auditorium

Anniversaire : les 40 ans art press
Grand auditorium – hall Est
Quai François-Mauriac
Paris 13e

13, 14 et 15 décembre 2012

Les 40 ans d'*art press* à Bordeaux

Vendredi 5 octobre
Maison Cantonale
Salle de Conférence.

14h30 > 15h15
Comment j'ai quitté *art press* pour faire mon service militaire
Jean-Yves Jouannais

15h15 > 16h00
Conversation avec Alexandre Singh
Anaël Pigeat
Alexandre Singh

16h00 > 16h45
Avant-garde et art contemporain
Catherine Francblin
Bertrand Lavier

16h45 > 17h30
Conversation
Richard Leydier
Marc Desgrandchamps

17h30 > 19h15
Pause conviviale

19h15 > 20h00
Balzacorama
Catherine Millet
Dominique Gonzalez-Foerster
Tristan Bera

20h00 > 20h45
Qu'est-ce que le cinéma a à voir avec l'art contemporain ?
Jacques Henric
André S. Labarthe

20h45 > 21h30
Cent titres
Christophe Kihm
Jean-Marc Chapoulie

vendredi 5 octobre
de 14h30 à 21h30
Maison Cantonale
Bibliothèque / Prétoire.

Films d'artistes & documentaires.

Diffusion en continu

Lire, voir
Alain Fleischer

Les couvertures d'art press

Biarritz
Bertrand Dezoteux

Bataille, à perte de vue
André S. Labarthe

La Censure n'existe pas
Andre S. Labarthe

Diffusion à 20h00 et à 21h00

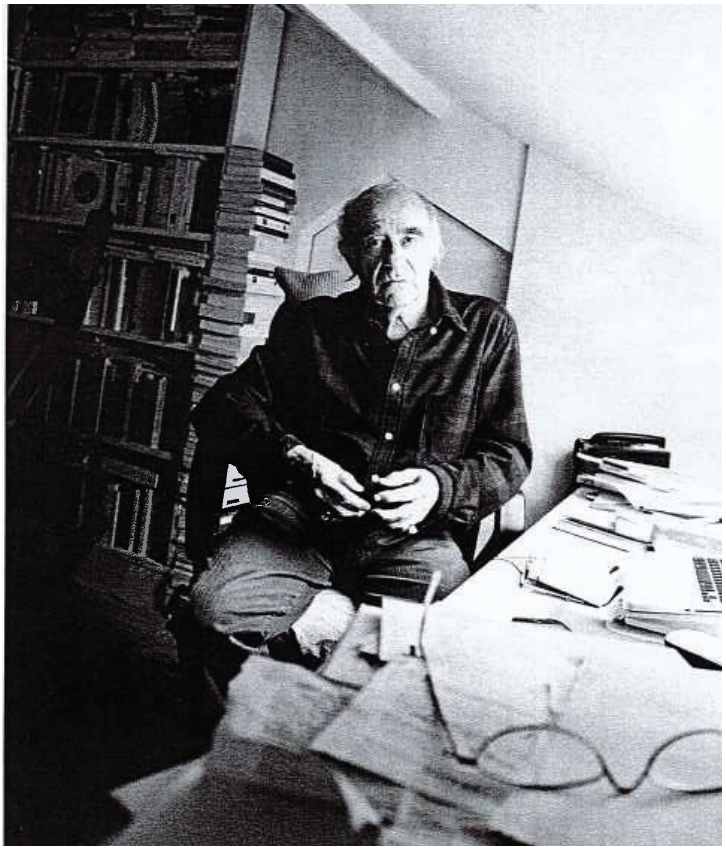
Belle comme le jour
Dominique Gonzalez-Foerster et Tristan Bera

Samedi 6 octobre
Capc, Musée d'art contemporain
Auditorium.

10h00 > 12h00
Table ronde :
***art press* :**
40 ans au plus près de la création
Intervenants :
Catherine Francblin,
Jacques Henric,
Jean-Yves Jouannais,
Christophe Kihm,
Richard Leydier,
Catherine Millet,
Anaël Pigeat
Modérateur :
Didier Arnaudet

Les publications des intervenants seront presentées sur les lieux de programmation par la librairie Mollat

Annexe 22 Photographies de Virginie Restain illustrant l'entretien de Patrick Kéchichian avec Catherine Millet et Jacques Henric (*La revue des revues,* n°48, 2012)



Annexe 23 Documents présentés à la BnF dans le cadre du 40e anniversaire d'*art press*

1ere vitrine

Gabarit pour la mise en page dessiné par R. Tallon, 1972 ; Brouillon de l'éditorial du 1er numéro, 1972 ; Roland Barthes interviewé par J. Henric, photographie par Carlos Freire (date non précisée) ; Lettre de Roland Barthes à Jacques Henric, mai 1973 ; Lettre de Gilles Deleuze à Jacques Henric (novembre 1973) ; Lettre de Jean Le Gac à Catherine Millet (date non spécifiée) ; Lettre de Claude Simon à Catherine Millet (date non spécifiée) ; Lettre de Julia Kristeva à Jacques Henric (date non spécifiée) ; Lettre de Pierre Guyotat à Catherine Millet (date non spécifiée) ; Extraits de l'enquête sur la pornographie publiée n°22 (1976) ; Article de Jean-Luc Hennig dans *Libération* sur ce même numéro d'*art press*.

2e vitrine

Photographies de Michel Chassat du10e anniversaire d'art press au studio 43 rue du faubourg Montmartre (1982) ;
Lettre de Pierre Bourdieu à Jacques Henric (1992) ; Photographies par Daniel Keryzaouën de Pierre Bourdieu et Philippe Sollers lors du 20e anniversaire d'*art press* à la Cinémathèque Française (1992) ; Lettre de Jean Clair à Jacques Henric à propos de *L'origine du monde* de Gustave Courbet (date non spécifiée) ; Lettre de Philippe Muray à Jacques Jacques Henric (date non spécifiée) ; Tracts de Ian Hamilton Finlay répliquant à *art press* qui lui reproche son utilisation de la swastika et son éloge de la terreur (1987) ; Lettre et photographe de françois Lagarde adressées à Catherine Millet. L'œuvre de Ian Hamilton Finlay représente la tête décapitée de C. Millet
Lettre de François Albera à Catherine Millet à propos de la polémique qui oppose *art press* à la revue d'extrême droite *Krisis* (1996) ; Lettre d'Alain Badiou à *art press*, 1998 ; Lettre de Philippe Sollers à Jacques Henric ((date non spécifiée).

Annexe 24 Liste des volumes parus dans la collection « Les grands entretiens d'*art press* »

Auteur / thème	Année de publication	Auteur de la préface
Georges Didi-Huberman	2012	Dork Zabunyan
Harald Szeeman	2012	Jean-Yves Jouannais
Michel Houellebecq	2012	Jacques Henric
Pop Américains	2012	Catherine Millet
Bernard Dufour	2013	Jacques Henric & Catherine Millet
Christine Angot	2012	Laurent Goumarre et Jacques Henric
Georg Baselitz	2013	Georg Baselitz
Hubert Damisch	2013	Yves-Alain Bois
Jean Clair	2013	Richard Leydier
Jean-Luc Godard	2013	Dominique Païni
Philippe Sollers	2013	Jacques Henric
Pierre Guyotat	2013	Jacques Henric
Bernard Henri-Lévy	2014	Olivier Corpet
Christian Boltanski	2014	Jean-Hubert Martin
Denis Roche	2014	Philippe Forest
Jacques Henric	2014	Philippe Forest
Jacques Rancière	2014	Dork Zabunyan
Jean Baudrillard	2014	Catherine Francblin
Julia Kristeva	2014	Philippe Forest
Marc Desgrandschamps	2014	Richard Leydier
Alain Badiou	2015	Laurent de Sutter
Daniel Buren	2015	Catherine Francblin
Louis Calaferte	2015	Jacques Henric
Nicolas Bourriaud	2015	Catherine Millet
Philippe Muray	2015	Jacques Henric
Philippe Parreno	2015	Anaël Pigeat
René Girard	2015	Benoît Chantre
Serge Daney	2015	Pierre Eugène

La critique américaine 1, le modernisme	2016	Catherine Millet
La critique américaine, 2, après le modernisme	2016	Catherine Millet
La photographie, 1 : des histoires	2016	Erik Verhagen
La photographie, 2 - Écritures subjectives	2016	Michel Poivert
La photographie, 3 : (Post-) documentaire		Régis Durand
La photographie, 4 : L'image construite	2016	Étienne Hatt
La photographie, 5 : Expérimentations	2016	Nathalie Delbard
Philippe Forest	2016	Thiphaine Samoyault
Le Centre Pompidou	2017	Catherine Millet
Jean-Hubert Martin	2017	Catherine Millet
Marcelin Pleynet	2017	Catherine Francblin
Le MoMA	2017	Ann Hindry
Robert Storr	2017	Alfred Pacquement
Supports-Surfaces	2017	Pierre Wat
Bertrand Lavier	2018	Catherine Millet
Catherine Millet	2018	Catherine Millet
La danse américaine	2018	Jacqueline Caux
Hervé di Rosa	2018	Claire Margat
Meredith Monk	2018	Jacqueline Caux
L'art conceptuel	2019	Catherine Millet
L'art minimal	2019	Catherine Millet
L'art vidéo, 1 : les débuts	2019	Étienne Hatt
L'art vidéo, 2 : entre cinéma et installation	2019	Étienne Hatt
L'art vidéo, 3, redéfinitions contemporaines		Étienne Hatt
Jeff Koons	2019	Robert Storr
Le nouveau roman	2019	Philippe Forest
Richard Serra	2019	Régis Durand
La scène californienne	2019	Yann Perreau
La scène new-yorkaise	2019	Richard Leydier

Annexe 25 Exemples des réalisations de Roger Tallon

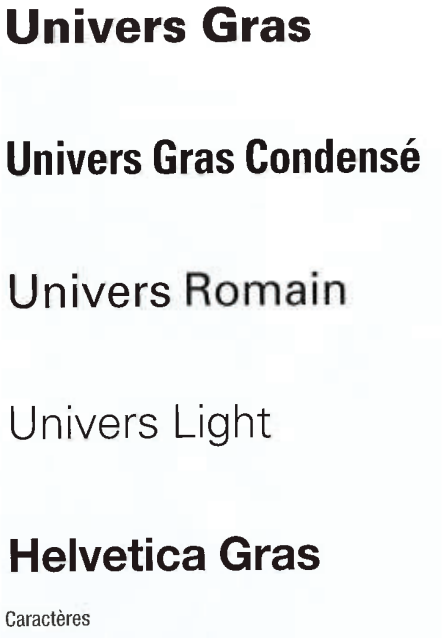
Gamme de montre Mach 2000, 1974
Galerie Mercier&Associés / A. Baillon /
ADAGP, 2016 / Jean Tholance

Premier poste de télévision portable, Téléavia,
Roger Tallon, 1966 / ADAGP, Paris, 2012

Escalier « M 400 », création 1965,
Fonte d'aluminium, Ensemble composé
de douze marches, d'une marche pallière,
d'une base, d'un fût central, de deux pattes
de fixation de la marche pallière, d'un cercle
de fixation de la base
Editions Lacloche puis Sentou, Paris.
Hauteur : 368,50 Largeur : 136 cm

Annexe 26 Raster conçu par Roger Tallon pour la maquette d'*art press*

Grille de base d'*art press*.

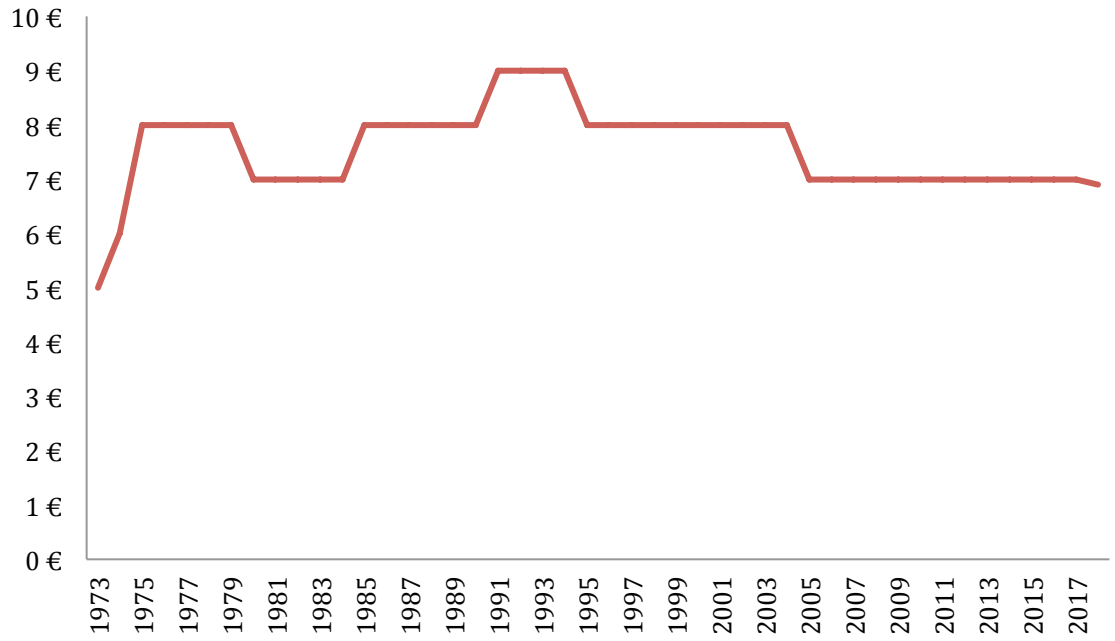


Caractères

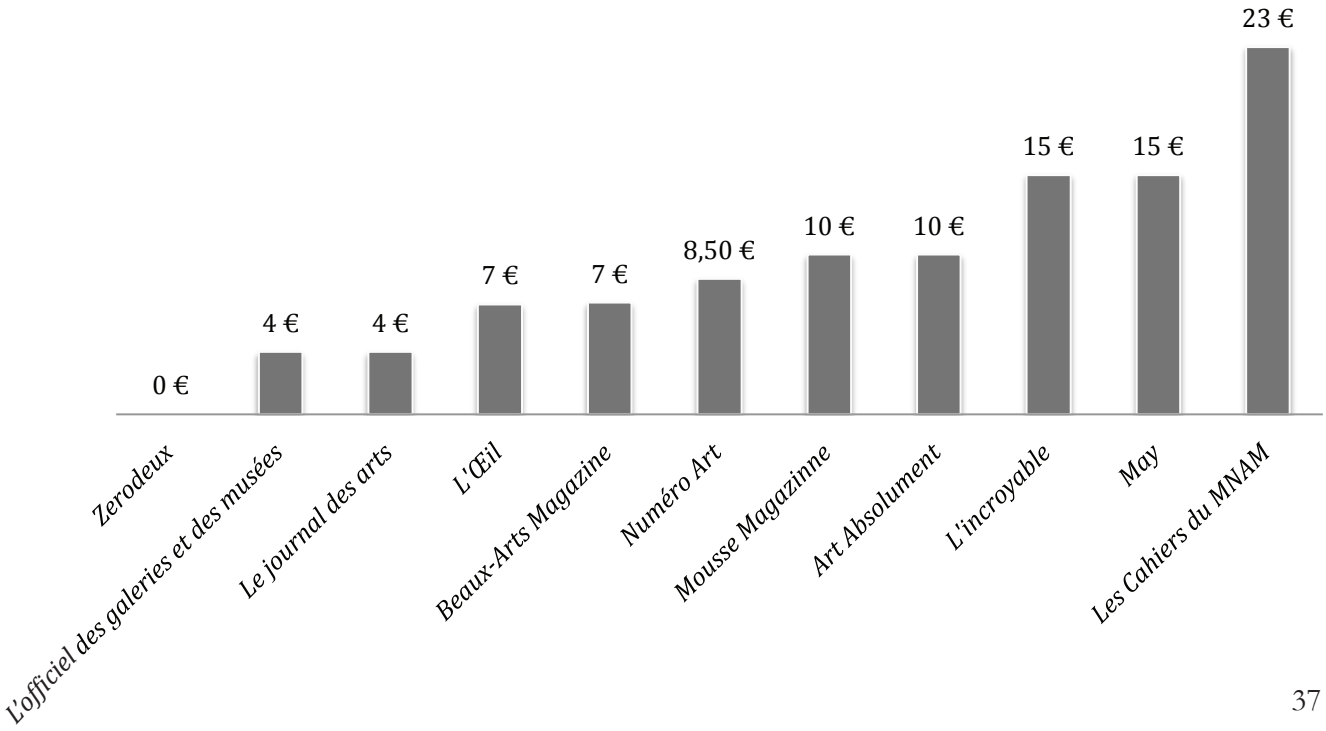
Grille de base d'art press dite « raster » reproduite par Alexandre Laumonier, « *art press*, du texte… et des images », in suplément au n°284 « *art press* par lui-même » p. 28

Annexe 27 Évolution du prix d'*art press* et points de comparaison

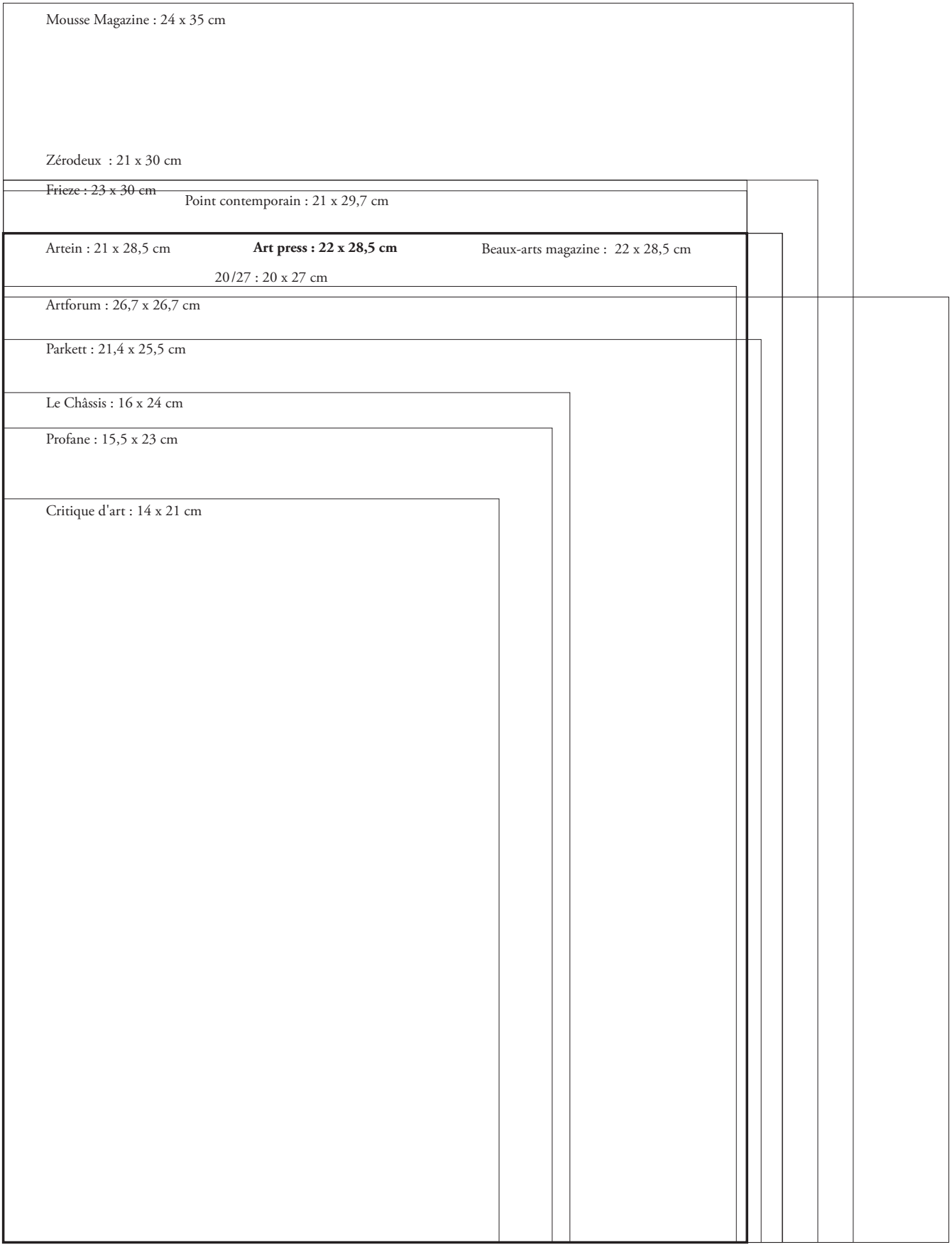
Évolution du prix d'*art press* (en euros constants)



Prix (en €) des principaux magazines d'art contemporain en France en 2018



Annexe 28 Format d'*art press* et points de comparaisons



Annexe 29 Évolutions du logo d'*art press* et points de comparaisons

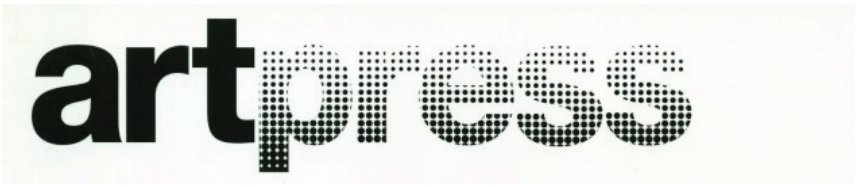
1972

1976

1978

1989

1994



2007

2011

Annexe 30 Logotypes ayant inspiré celui d'*art press* ou s'en étant inspiré

Annexe 31 Proportion des pages de publicité dans *art press* et points de comparaison

Figure 1 - Évolution du nombre de page de texte et de publicité depuis 1972

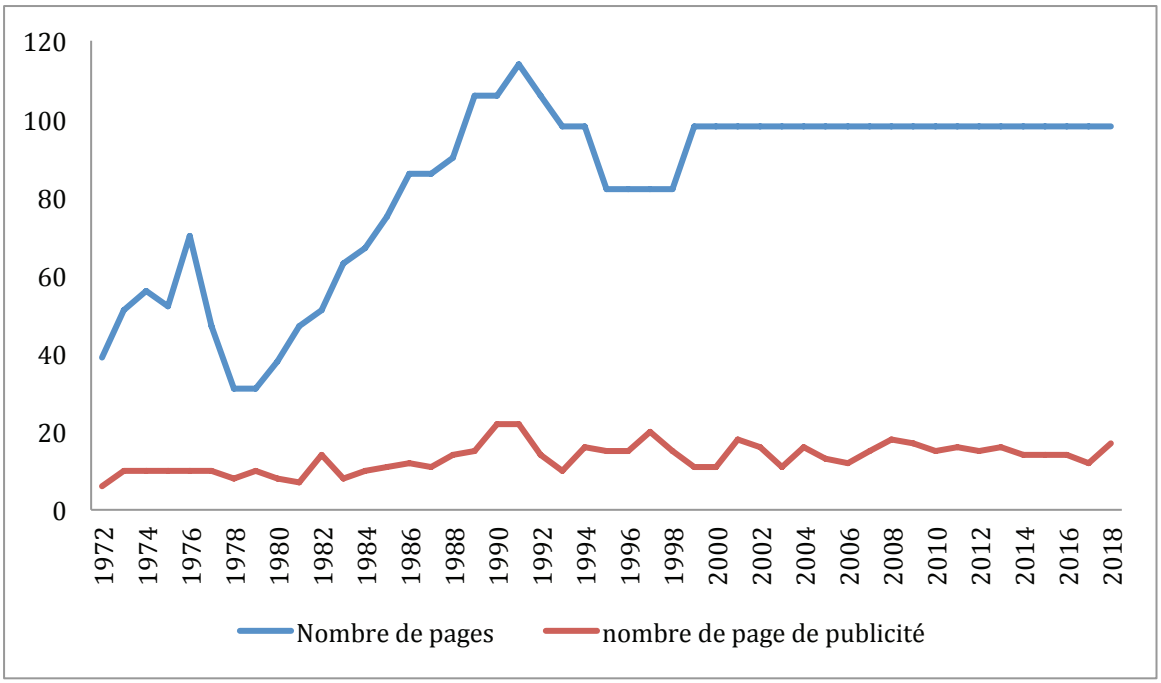
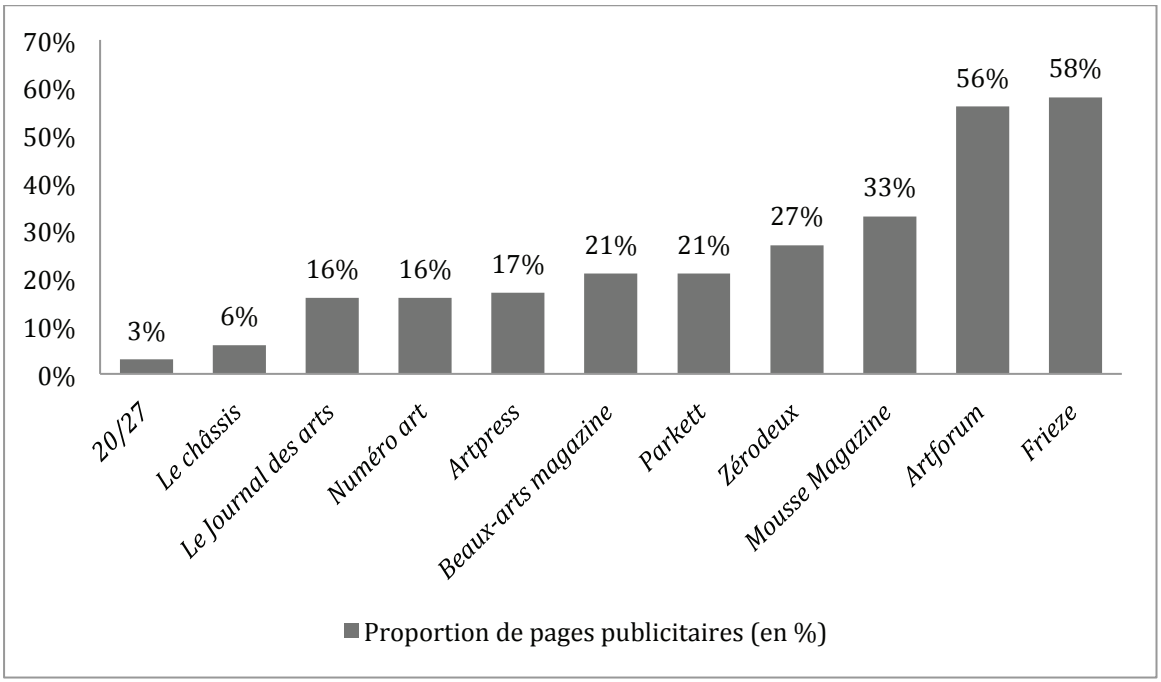
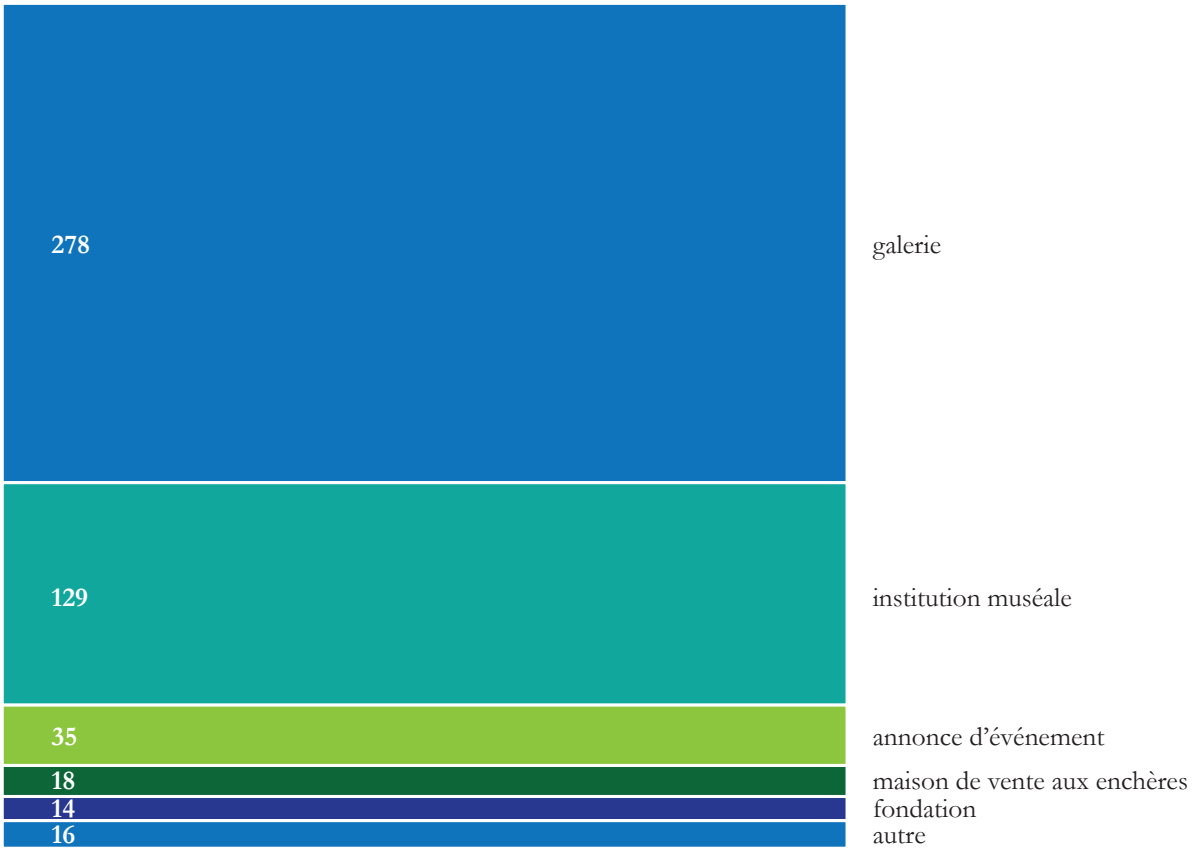


Figure 2 : Proportion de pages de publicité dans plusieurs périodiques artistiques

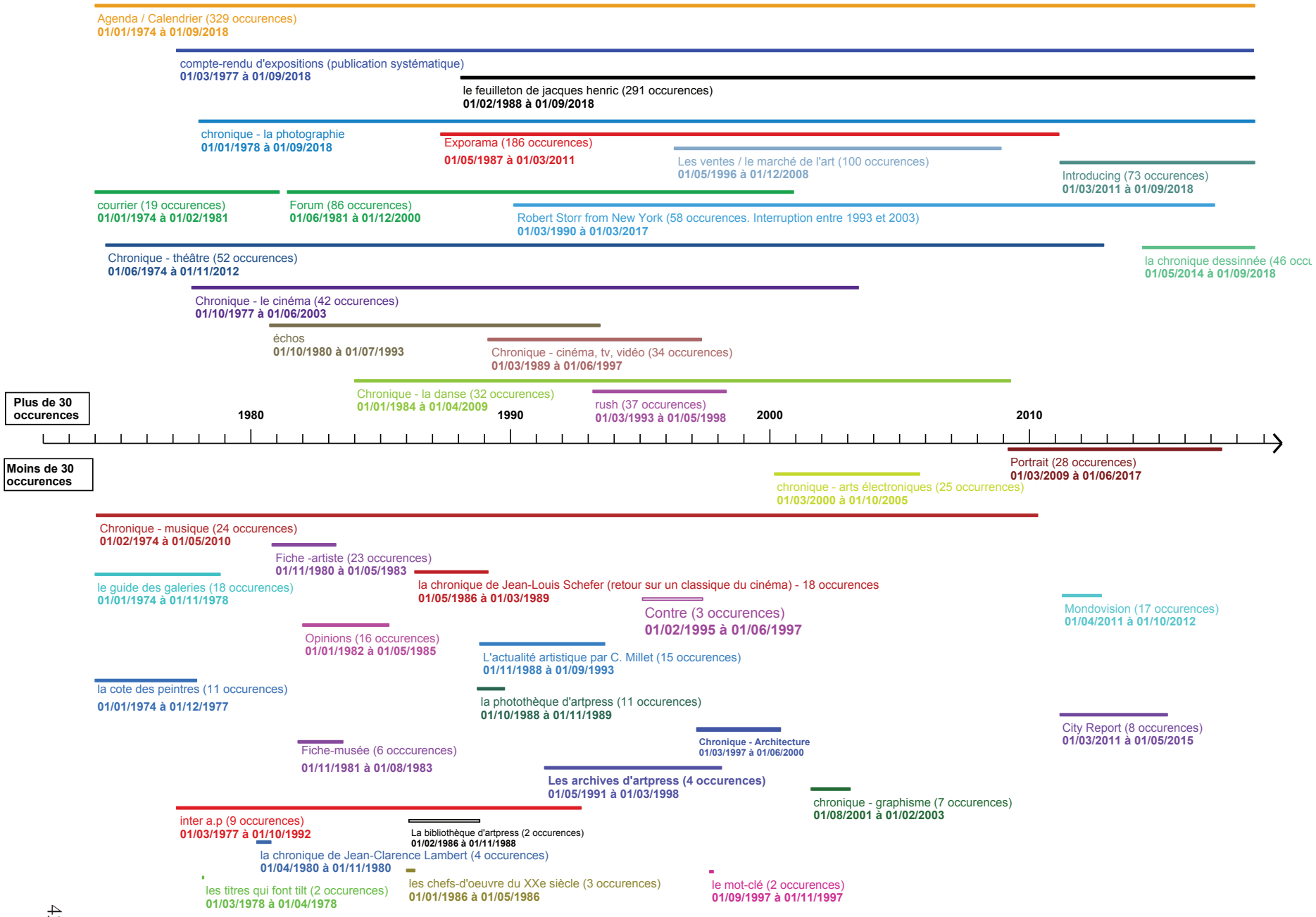


Annexe 32 Typologie des publicités en quatrième de couverture

(par occurence sur 490 parutions)

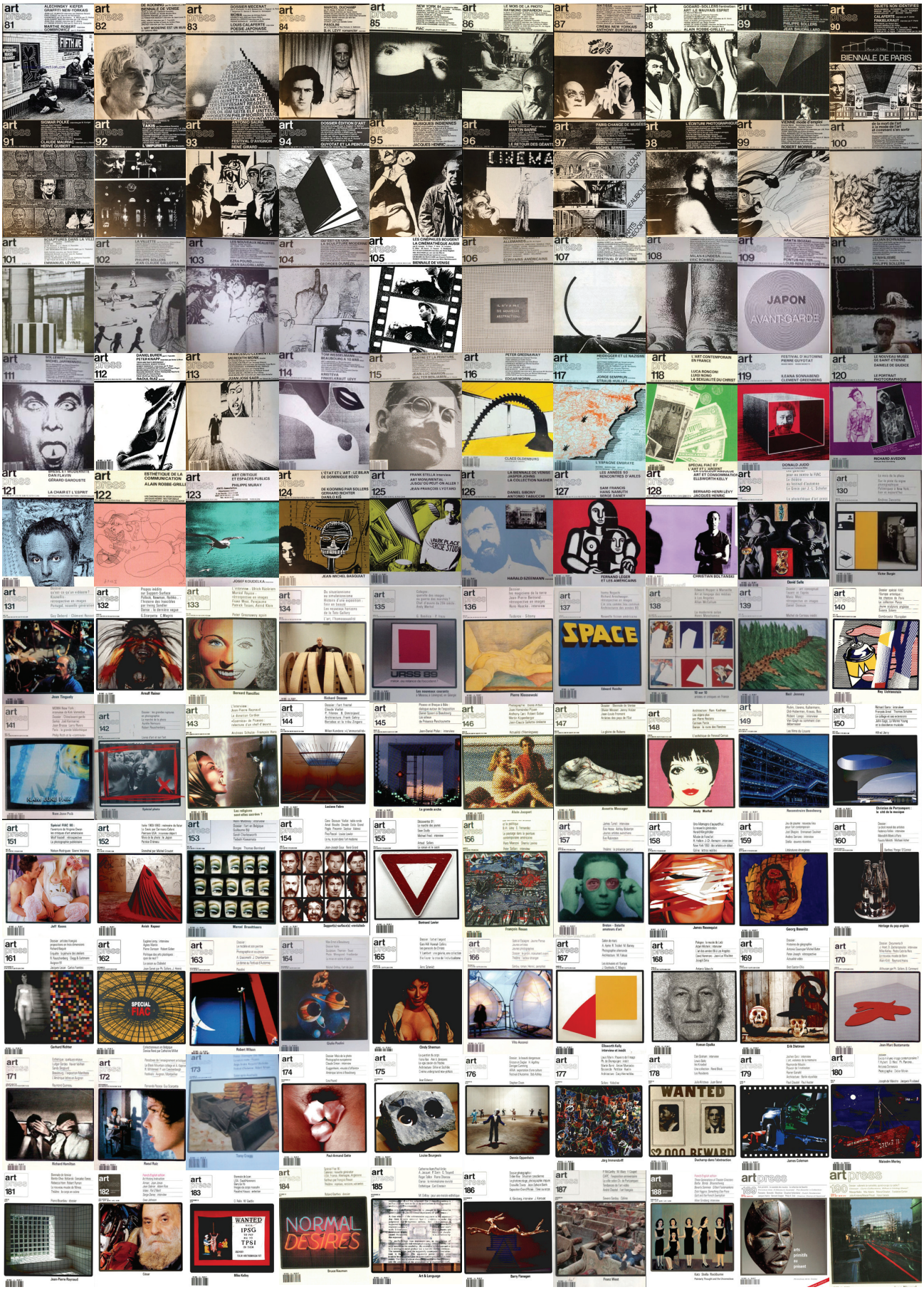


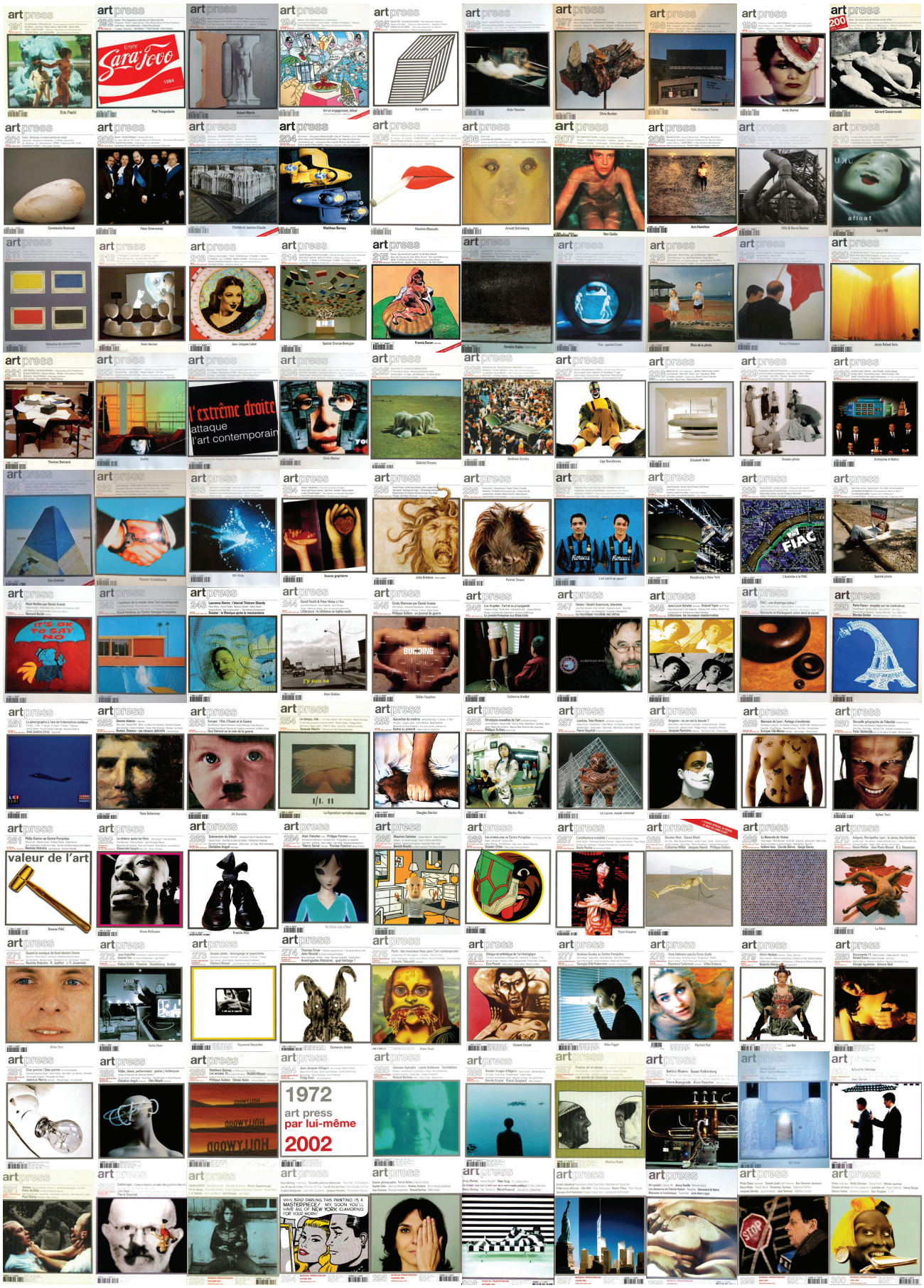
Annexe 33 Les rubriques d'*art press* au fil du temps

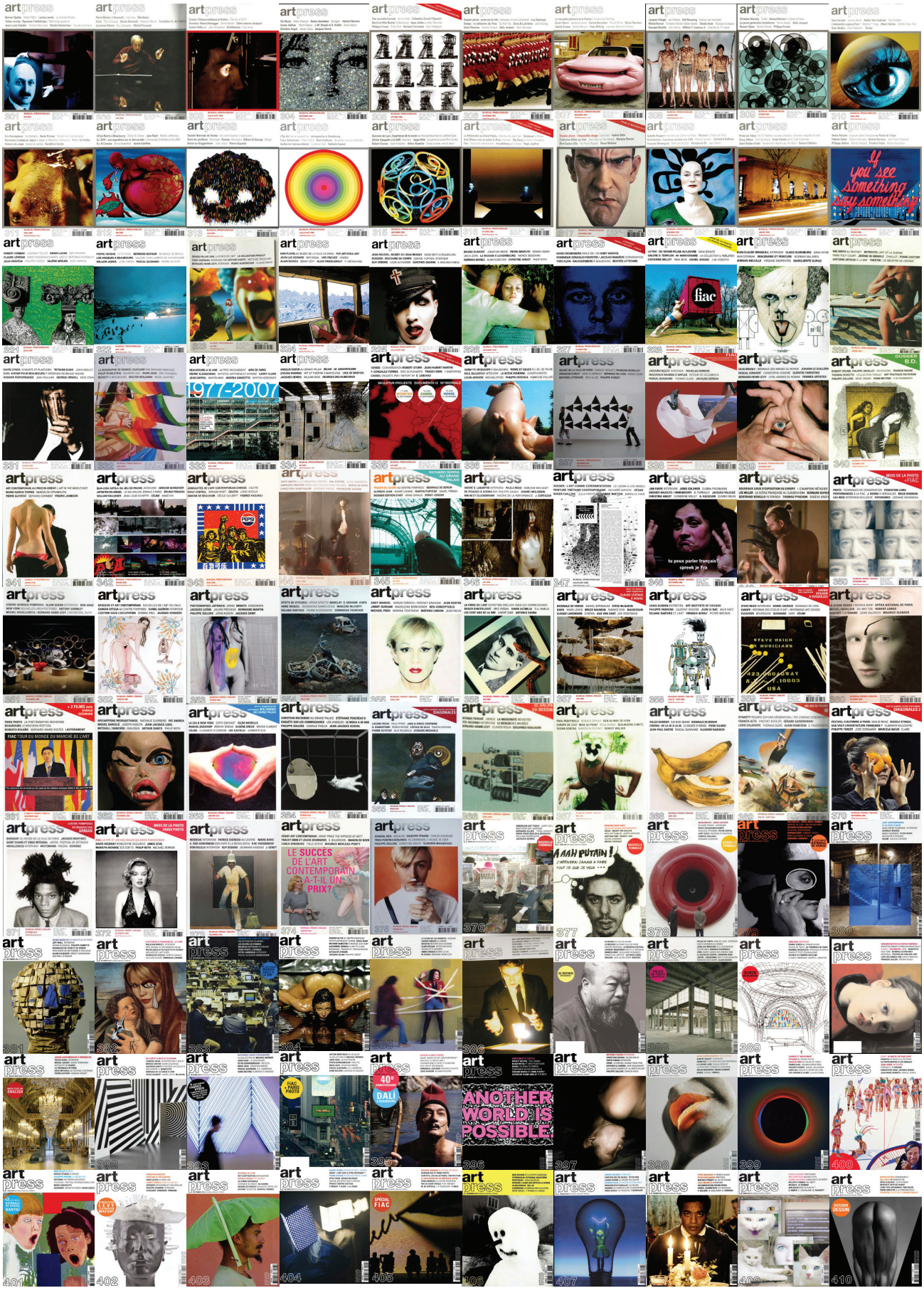


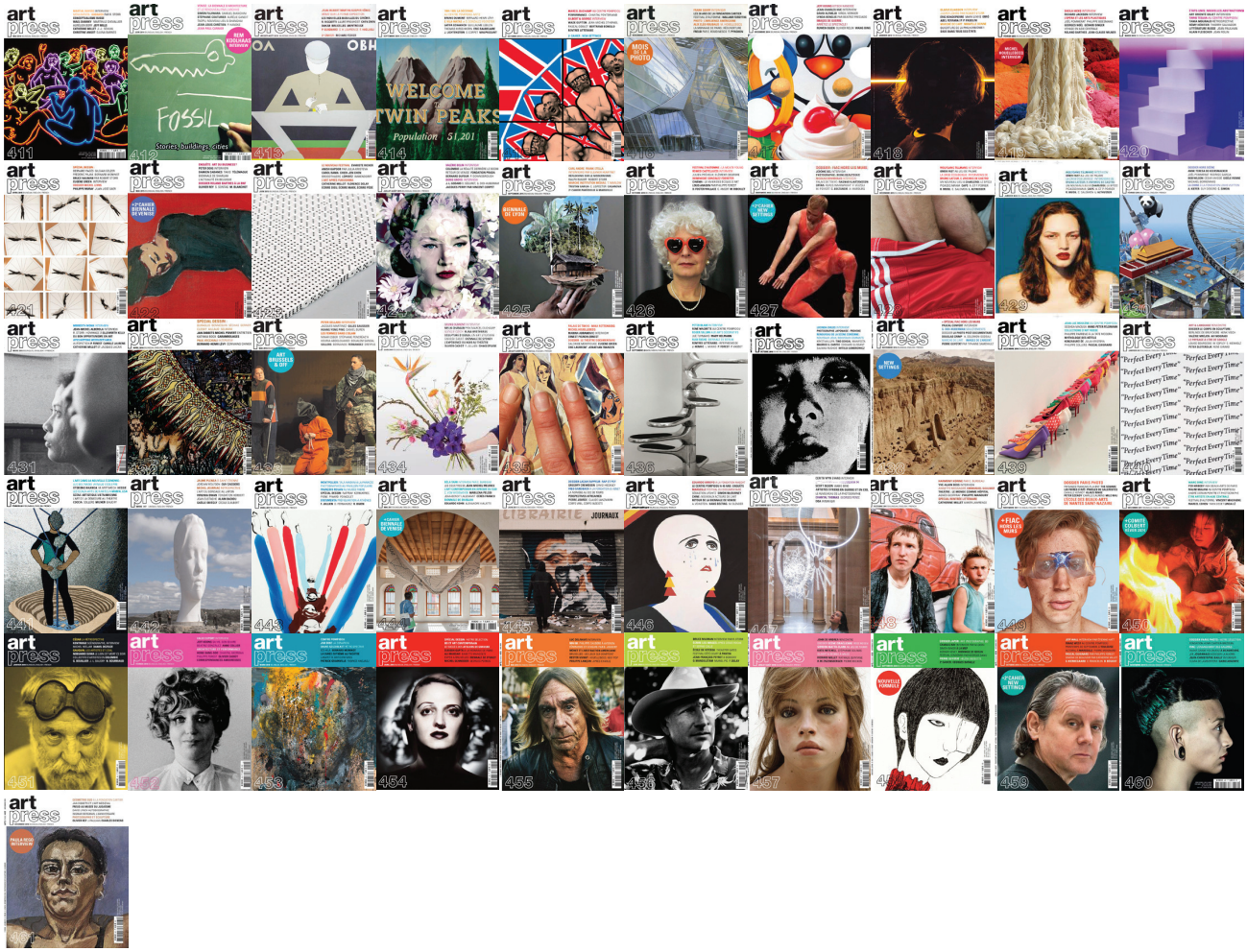
Annexe 34 Les rubriques d'*art press* entre archive et actualité

Annexe 35 Présentation de l'ensemble des couvertures d'*art press* (n°1, décembre 1972 au n°461, décembre 2018)


art press 81 ALECHINSKY KIEFER GRAFFITI NEW-YORKAIS
art press 82 DE KOONING
art press 83 DOSSIER MECENAT
art press 84 MARCEL DUCHAMP
art press 85 NEW YORK 84
art press 86 LE MOIS DE LA PHOTO RAYMOND DEPARDON
art press 87 MATISSE CINEMA NEW YORKAIS ANTHONY BURGESS
art press 88 SOCIART - SOLLERS ART ET LE MAUVAIS ESPRIT ALAIN ROBBE-GRILLET
art press 89 PHILIPPE SOLLERS JEAN BAUDRILLARD
art press 90 OBJETS NON IDENTIFIES CALAFERTE FINKIELKRAUT
art press 91 SHUMAN POLKE CLAUDE MAURAC HERVE GUIBERT
art press 92 TAKIS
art press 93 FESTIVAL D'AVIGNON RENE GIRARD
art press 94 DOSSIER EDITION D'ART GUYOTAT ET LA PEINTURE
art press 95 MUSIQUES INDIENNES JACQUES HENRIC
art press 96 FIAC 85 MARTIN BARRE LE RETOUR DES GEANTS
art press 97 PARIS CHANGE DE MUSEES MICHEL RAGON
art press 98 L'ECRITURE PHOTOGRAPHIQUE
art press 99 VIENNE modèle d'emploi ROBERT MORRIS
art press 100 BIENNALE DE PARIS
art press 101 SCULPTURES DANS LA VILLE EMMANUEL LEVINAS
art press 102 LA VILLETTE PHILIPPE SOLLERS JEAN-CLAUDE GALLOTTA
art press 103 LES NOUVEAUX REALISTES EZRA POUND JEAN RAUCHENBERG
art press 104 OU EST-ON DANS L'ARCHITECTURE MODERNE ? GEORGES DUMEZIL
art press 105 LES CINEPHILES BOUGENT LA CINEMATHEQUE AUSSI BIENNALE DE VENISE
art press 106 ALLEMANDS CORVAINS AMERICAINS
art press 107 FESTIVAL D'AUTOMNE
art press 108 MILAN KUNDERA ERIC ROHMER
art press 109 ARATA ISOZAKI FONTEVRAULT L'ABBAYE ROYALE DES PLANTAGENET
art press 110 JULIAN SCHNABEL LE NOUVEAU PHIL. PPE SOLLERS
art press 111 THOMAS BERNHARD
art press 112 DANIEL BUREN PETER KNAPP RAOUL RUIZ
art press 113 FRANCISCO CLEMENTE MEREDITH MONK JUAN JOSE SAER
art press 114 TOM MESSER MARK BEAUBOURG 10 ANS
art press 115 MARTIN ET LA PEINTURE JEAN-LUC MARION WALTER BENJAMIN
art press 116 PETER GREENAWAY EDGAR MORIN
art press 117 HEIDEGGER ET LE NAZISME JORGE SEMPRUN STRAUB-HUILLET
art press 118 L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE LUCA RONCONI LUIGI NONO LA SEXUALITE DU CHRIST
art press 119 FESTIVAL D'AUTOMNE PIERRE GUYOTAT ILEANA SONNABEND CLEMENT GREENBERG
art press 120 LE NOUVEAU MUSEE DE SAINT-ETIENNE DANIELE GIUDICE LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE
art press 121 DANIEL & MICHAEL DAN FLAVIN GERARD GAROUSTE LA CHAIR ET L'ESPRIT
art press 122 ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION ALAIN ROBBE-GRILLET
art press 123 ART CRITIQUE ET ESPACES PUBLICS PHILIPPE MURAY
art press 124 L'ETAT ET L'ART : LE BILAN DE DOMINIQUE BOZO DE KOONING PAR SOLLERS GERHARD RICHTER DANILO KIS
art press 125 FRANK STELLA interview ART MONUMENTAL JUSQU'OU PEUT-ON ALLER ? JEAN-FRANÇOIS LYOTARD
art press 126 LA BIENNALE DE VENISE JASPER JOHNS LA COLLECTION NASHER DANIEL GIBONY ANTONIO TABUCCHI
art press 127 LES ANNÉES 80 RENCONTRES D'ARLES HANI FRANCIS MARIE-CLAUDE BEAUD MARGE GANDY
art press 128 SPECIAL FIAC 87 L'ART ET L'ARGENT BERNARD-HENRI LÉVY JACQUES HENRIC
art press 129 DONALD JUDD
art press 130 RICHARD AVEDON
art press 131 Joan Tinguely
art press 132 Arnulf Rainer
art press 133 JOSEF KOUDELKA Bernard Rancillac
art press 134 JEAN MICHEL BASQUIAT Richard Deacon
art press 135 URSS 89
art press 136 Pierre Klossowski
art press 137 HARALD SZEEMANN FERNAND LEGER ET LES AMERICAINS SPACE Edward Ruscha
art press 138 CHRISTIAN BOLTANSKI
art press 139 David Salle Noel Jemmy
art press 140 Roy Lichtenstein
art press 141 Robin Jones Pods
art press 142 Special photo
art press 143 Les religions sont-elles sacrées ?
art press 144 Lucien Fabre
art press 145 Le grande ouche
art press 146 Alain Jacquet
art press 147 Annette Messager
art press 148 Andy Warhol
art press 149 Rencontres Bordeaux
art press 150 Christian de Portzamparc : Rue de la musique
art press 151 Jeff Koons
art press 152 Anish Kapoor
art press 153 Marcel Broodthaers
art press 154 Supports/surfaces «revisités»
art press 155 Bernard Lavier
art press 156 François Rouan
art press 157 Breton - Bataille aimants d'art
art press 158 James Rosenquist
art press 159 Georg Baselitz
art press 160 Héritage du pop anglais
art press 161 Gerhard Richter
art press 162 SPECIAL FIAC
art press 163 Robert Wilson
art press 164 Claudio Parmiggiani
art press 165 Cindy Sherman
art press 166 Vito Acconci
art press 167 Ellsworth Kelly interviews et inédit
art press 168 Roman Opalka
art press 169 Erik Dietman
art press 170 Jean-Marc Bustamante
art press 171 Richard Hamilton
art press 172 Raoul Ruiz
art press 173 Tony Cragg
art press 174 Paul-Armand Gette
art press 175 Louise Bourgeois
art press 176 Denis Oppenheim
art press 177 Jörg Immendorff
art press 178 WANTED $2.000 REWARD Duchamp dans l'abstraction
art press 179 James Coleman
art press 180 Malcolm Morley
art press 181 Jean-Pierre Raynaud
art press 182 César
art press 183 WANTED IPSG TPSI Mike Kelley
art press 184 NORMAL DESIRES Bruce Nauman
art press 185 Art & Language
art press 186 Barry Flanagen
art press 187 Franz West
art press 188 Kati Stella Rockzone
art press 189 arts printés au présent


art press
Sara Jovo
l'extrême droite
attaque
l'art contemporain
IT'S OK TO SAY NO
valeur de l'art
1972
art press
par lui-même
2002
WHY BEND DARLING, THIS PAINTING IS A MASTERPIECE! MY SOON YOU'LL HAVE ALL OF NEW YORK CLAMORING FOR YOUR WORK!


artpress
If you see something say something
1977-2007
LE SUCCÈS DE L'ART CONTEMPORAIN A-T-IL UN PRIX?
ANOTHER WORLD IS POSSIBLE


art press
411
FOSSIL
Stories, buildings + cities
412
413
WELCOME TO TWIN PEAKS
Population 51,201
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461

Annexe 36 Légendes des illustrations en couvertures et quatrièmes de couvertures

N°1ps 12/72 01/73	**Couverture** Barnett Newman sur le port de New York. Trame vermicelle choisie par Roger Tallon	N°2ps 02/73	Donald Judd dans son atelier de New York	N°3ps 03-04 73	Joseph Albers
	Quatrième de couverture Sotheby's London		**Quatrième de couverture** Annonce d'un commissaire priseur		**Quatrième de couverture** Annonce d'un commissaire priseur
N°4ps 05-06 73	le groupe des "Irrascibles" en 1951. Autour de Reinhardt, Newman, Brooks, Tomlin, Poussette-Dart, Pollockn Rothko, De Kooning, Gottlieb, Edda Sterne. Photographie initialement publiée dans *Life Magazine.*	N°5ps été 73	Les travailleurs, paysans et soldats, et les travailleurs archéologues en Chine ont pris part à la protection et à l'excavation des vestiges historiques pendant la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne (Chine)	N°6ps 09-10/ 73	Paul Cézanne, Nature morte au panier 1888-1890, huile sur toile, 65x81cm, musée du Louvre, détail.
	Galerie Daniel Gervis		Sotheby & co		Galerie Daniel Gervis
N°7ps1 1-12 76	Frank Stella dans son atelier (photo par Ugo Mulas)	N°8ps 01/ 1974	Ponthus Hulten, directeur du centre Pompidou devant le chantier du plateau Beaubourg (photo André Morain)	N9ps 02/ 74	poème de Mao Tsé Toung recadré (caligraphie à l'encre)
	Compagnie des commissaires priseurs de Pais		Salon international art contemporain		Exposition nomade Richard Lindner
N°1000 3/ 04 1974	James Bishop dans son atelier (photo André Morain)	N°11ps 05-06 1974	Cy Twombly, exposition de l'artiste à la galerie Yvon Lambert (Paris); après une rétrospective à la Kunshalle de Berlin	N°12p s été 1974	Juan Miro dans son atelier
	Sotheby & co		Galerie Melki		Galerie Daniel Gervis
N°13p 09-10/ 1974	Bob Wilson, « A letter for Queen Victoria », La Rochelle, 1974, photo P. Gras	N°14ps 11-12 1974	Hans Hartung dans son atelier	N°15p s	Roy Lichtenstein, « Kiss II », 1963
	Art précolombien / tableaux modernes : ventes à l'hôtel Georges V		Galerie Denise René		Galerie Denise René
N°16p 02 1975	Arman dans son atelier	N°17ps 03 – 0 4 1975	Robert Ryman lors de son exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles (septembre-octobre 1974)	N°18p s 05-06 75	Robert Matta, photo André Morain)
	Galerie Denise René		Galerie Denise René		Galerie Denise René
N°19s été 1975	Robert Motherwell, photo par Renate Ponsold-Motherwell	N°20ps 09-10 1975	James Joyce (photo G. Freund), peintres paysans, Li Feng-Ian (amitiés franco-chinoises) - Mauricio Kagel (photo Gras) - Travesti (Tamama), l'Orlando de Ronconi (Bernand), réalisme socialiste "soir de A. Deineka, 1955. APN.	N°21p s 11-12 1975	Tristan Tzara (photo A. Morain), Stella (photo E. Pollitzer), Godard, Buroughs (photo M. Frandreau)
	Galerie Denise René		Compagnie des commissaires priseurs de Paris		Compagnie des commissaires priseurs de Paris
N°22ps 01-02 1976	Trois images : photo de Pasolini, sculpture de César, capture d'écran d'un film pornographique	N°1 Été 1976	David Bowie, William Burroughs	N°2 11/76	Lucinda Childs et Sheryl Sutton, dans *Einstein on the Beach* de Bob Wilson (photo R. Landry)
	Exposition Georges Brecht à Naples, Framart Studio		Flamart Studio, Naples		Flamart Studio, Naples
N°3 12/76	Heinrich Anton Muller, dessin sur papier, collection Compagnie de l'art brut	N°4 02/77	Françoise Giroud et Robert Bordaz (photo andré morain) devant le centre georges pompidou	N°5 03/77	portraits en dessin noir & blanc de kristeva, reigl, theram, boukortt, frankenthaler, podolski, smith, monk.
	Flamart Studio, Naples		Framart Studio, Naples		Framart studio, Naples
N°6 04/77	Non indiqué - portrait dessin noir et blanc d'Andre Masson	N°7 Mai 77	Roland Barthes, photo Carlos Freire	N°8 06/77	Marcelin Pleynet devant *La Danse* de Matisse au musée d'art moderne de la ville de

					Paris (photo Carlos Freire).
	Framart Studio, Naples		Framart studio, Naples		Sotheby's
N°9 Été 77	Virginia Woolf, photo Gisèle Freund	N°10	Lettre seulement, noms des auteurs participant à ce n° spécial littérature. Lettres capitales;	N°11	Photo de De Kooning au travail, non précisé
	Framart studio, Naples		Framart studio, Naples		Framart studio, Naples
N°12	NR (portrait photographique de Jacques Lacan)	N°13	Piero della Francesca, « La Résurrection », 1463-5, Borgo San Sepolcro, Pinacothèque communale, détaol, fresque et tempera, 225x200 cm	N°14	Noms des philosophes dont les textes inédits sont publiés dans le numéro
	Colloque international de psychanalyse sur le thème de la violence		Galerie Jean-Louis forain et Daniel Hourde		4 publicités : Salon international ArtBasel 1978 ; Galerie Denise René ; expo Sydney Nolan à l'ambassade d'Australie ; œuvre de Brui à la galerie Rouve
N°15	André Malraux à 4 ans (archives André Malraux)	N°16	Jackson Pollock, photo par Hans Namuth	N°17	Portrait de Gertrude Stein
	Club Méditerranée - semaine de l'art contemporain - Marrakech		Autopromotion des numéros précédents		Christian Bourgeois éditeur ; Stylos LB
N°18	Portrait d'Antonin Artaud	N°19	Piero della Francesca, *La Résurrection*, 1463-5, Borgo San Sepolcro, Pinacothèque communale, détaol, fresque et tempera, 225x200 cm	N°20	Titre des philosophes dont les textes inédits sont publiés dans le numéro (typo noir sur blanc)
	Galerie Denise René		Galerie Jean-Louis Forain & Daniel Hourde		ArtBasel ; Galerie Denise René ; Ambassade d'Australie / Galerie Rouve
N°21	André Malraux à 4 ans (archives André Malraux)	N°22	« Glissements progressifs du plaisir", film de Alain Robbe-Grilet ». Arrêt sur image du passage de l'hommage à Yves Klein, avec Anicée Alvina	N°23	Exposition de Mauricio Kagel, Oslo, 1978 (photo Sandberg).
	Club Méditerranée, semaine de l'art contemporain		Club Méditerranée, semaine de l'art contemporain		Club Méditerranée, semaine de l'art contemporain
N°24	Le nouveau Botanique, nouveau centre culturel de Bruxelles (photo Degobert)	N°25	Michael Snow (autoportrait, dissimulé derrière l'une de ses œuvres).	N°26	Pétain (photo R. Viollet)), "l'Angélus de Millet" (photo Giraudon), Sigmund Freud; Robespierre; "les demoiselles d'Avignon", Charles de Gaulle; une alsacienne.
	Centre Culturel Suisse / recherche d'œuvres pour catalogue raisonné Jean Tinguely		Autopromotion : collection reliée des précédents numéros		Proposition pour une internationale ethniste
N°27	Mark Rothko (photo H. Namuth)	N°28	Bernard-Henri Levy (photo D. Isserman / Sygma) / peintures de Robert Kuschner / peinture de Tony Robbin / peinture de Kim Mac Connel	N°29	Malévitch (photo)
	Autopromotion : collection reliée des précédents numéros		colloque international de psychanalyse sur le thème de l'intellectuel		Publication Alain Robbe-Grillet chez Obliques
N°30	Taller, Amsterdam, "Crocus 11"	N°31	liste des auteurs en noir sur blanc - typo uniquement	N°32	Jackson Pollock, "Number Twenty Seven", détail, 1951
	Galerie Geneviève & Serge Mathieu / Château de Vascoeuil / Galerie Daniel Templon / galerie de France		Autopromotion : collection reliée des précédents numéros		Basler Zeitung (presse), fait paraître une œuvre d'artistes
N°33	Lucinda Childs dans "danse", version avec le film de Sol LeWitt (photo Tileston)	N°34	Monet par Paul Nadar (arch. Photo de Paris).	N°35	Non renseigné – portrait d'un artiste devant son atelier

	Basler Zeitung (presse), fait paraître une œuvre		Galerie de France		Publication Jacques Henric, *Carrousels* / Galerie Marbach
N°36	Bataille dans les grottes de Lascaux (photo de Skira); relevé de l'abbé Breuil à Lascaux, Lascaux toujours, détail de la frise des petits chevaux.	N°37	œuvres de Pasolini	N°38	Frank Stella peinture
	Marché International des galeries d'art moderne et de l'édition		Galerie Paul Maenz		Galerie Maeght / publication Denis Roche, *dépôts de savoir et de connaissance ;* publication Viviane Forester, *La violence et le calme* / galerie de France
N°39	Texte uniquement (liste des contributeurs, un auteur pour un peintre, blanc sur noir les auteurs, noir sur blanc les peintres)	N°40	Andy Warhol (photo de O. Diniz), devant une Marylin Moneroe, série Reversal (coll. B. Bischofberger)	N°41	Joseph Beuys (photo M. Jodice, galerie Lucio Amelio) / Nica Hagen (photo CBS)
	FIAC 1980		Portrait du Pape Jean-Paul II		Programme Festival d'automne
N°42	Photomontage : portrait photographique d'Arman ; vue du Grand Palais (Paris)	N°43	Non renseigné. : Montage de photographies de J-L Godard, M. Duras, P. P. Pasolini et W. Wenders	N°44	Philippe Sollers - avec couverture de son dernier livre *Paradis* aux éditions du seuil collection tel quel - photo par Ph. Rullaud
	Galerie Michel Werner		Galerie Maeght		Galerie Beaubourg
N°45	Bernard-Henri Levy (photo M. Pierce) - J. Dubuffet villa Falbala (photo Belzeaux-Rapho)	N°46	Cy Twombly (photo U. Ferranti), "sans titre", détail, 1967, photo R. Burckhardt	N°47	Nam June Paik (photo Th. Haar, M Lucier, coll Cahiers du cinéma)
	CAPC Bordeaux		Galerie Karsten Greve		Galerie Daniel Templon
N°48	Simon Hantaï - aucune autre précision donnée.	N°49	Tàpies photographié par F. Rat et "le chat" de Giacometti (photo gal. Maeght)	N°50	autoportrait de Picasso au fusain, 22 mars 1938
	Bernar Venet exposé dans quatre galeries		Château de Jau		Programme estival de plusieurs lieux – été 1981
N°51	Beckett (photo Gisèle Freund) et L-F Céline	N°52	"Café-Amérique" (photo M. Loubet) et peinture de J. Schnabel, détail (photo M. Gilotte)	N°53	Pierre Guyotat (photo E. Campion Souliac) et environnement de Maria Nordman
	Centre Pompidou		Galerie Daniel Templon		Galerie Baudoin Lebon
N°54	Joseph Kossuth, "Cathexis"n°32, courtesy Françoise Lambert, Milan (photo S. Licitra)	N°55	Jean Paul II, Jackson Pollock §ph. H. Namuth)	N°56	Photomontage : "Le 3 mai" de Goya dans "Le mur" d'Equipo Cronica
	CAPC Bordeaux		Galerie Albert Baronian		Galerie Daniel Templon
N°57	Picabia, "le baiser", 1924, ph. Rampazzi, Museo Civico, Turin	N°58	Americas, ph. France Soir et Roger Viollet	N°59	Gustave Courbet, *L'Origine du monde*
	CAPC Bordeaux		Centre Pompidou		ArtBasel
N°60	couverture qui n'est pas une photo - mais une info graphie; shéma de la terre, avec effet de loupe et gros titres	N°61	Un tableau de Erro visité par Botticelli (superposition)	N°62	Joyce photographié par Gisèle Freund
	Galerie Beaubourg		CAPC Bordeaux		Flow Ace Gallery
N°63	Roy Lichtenstein	N°64	L. Anderson (ph. Warner Bros Records)	N°65	Infographoie : spirale en ∞ de formé de 87 rectangles (id 87 couvertures)
	Flow Ace Gallery		Flow Ace Gallery		Flow Ace Gallery
N°66	Autoportrait de Chrico et livre de Philippe Sollers	N°67	Toulouse-Lautrec et l'un de ses modèles. Klein et un "pinceau vivant" (photo H. Shunk).	N°68	"Côte enveloppée", Little Bay Australia, 1969, et portrait de l'artiste (ph. Sunk-Kender)
	Flow Ace Gallery		CAPC Bordeaux		CAPC Bordeaux
N°69	W. Klein, 1975/ Peter Handke (photo I. Ohlbaum) / portrait de Paul Strand (photo	N°70	Paul Claudel (ph. Underwood) et de haut en bas : Sol LeWitt	N°71	1er mai 1982 à Varsovie (photo Solidarnosc) et

	Magnum).		(photo J-M Raingeard); Andre (catalogue Stedelijk Museum, 1982); Cane (photo Boeno).		"Wielopole", spectacle de Kantor 'photo Kossalowski).
	Jean-Pierre Bertrand exposé dans différents lieux		CAPC Bordeaux		Centre d'art contemporain Arca
N°72	Manet (photo Nadar) , Jack Lang et Catherine Millet (photo C. Freire)	N°73	M. Kagel (photo M. Beziat) / un détail du "paysage foudroyé" des Poirier (photo A. Morain)	N°74	Kristeva (photo A. Brunhoff) / musiciens et danseurs aborigènes (photo J. Steele) / Balthus "le salon" détail
	CAPC Bordeaux		Galerie Beaubourg		Galerie Daniel Templon
N°75	A. Glucksmann (photo Bassouls Rush) / C. Dreyer et des images de Jeanne d'Arc	N°76	Dessin produit sur ordinateur d'une carte à puce (aucune légende pour cette illustration)	N°77	Portraits de Guyotat et de Baselitz, linogravure de Baselitz, 1982 (ph. L. Jammes)
	Site Art Présent, Paris		CAPC Bordeaux		Nouveau Musée, Villeurbanne
N°78	Gros plan sur une femme dénudée et ligotée, pas de crédit	N°79	J. Kolar; B. Vazan; Marey	N°80	"La République" par Daumier.
	Galerie de France		CAPC Bordeaux		Site Art présent (rue de la coquillère à Paris)
N°81	K. Haring, dessin dans le métro de new york (ph. T Kwong Chi, courtesy T. Shafrazi)	N°82	W. de Kooning (courtesy x. Fourcade) devant "Woman v" 1952-53 (coll. Australian national gallery, Camberra).	N°83	infographie par ordi (pyramide avec noms d'artistes et mécènes).
	CAPC Bordeaux		Galerie Xavier Fourcade		CAPC Bordeaux
N°84	B-H Levy (ph. J-R Roustan) et Marcel Duchamp	N°85	"Tongue to the heart" de Robert Longo (détail) 1984, ph/ Pelka/Noble et une vue de New York	N°86	R. Depardon (ph. S. Ristelhueber) et une photographie prise au Liban vers 1978 (© Depardon/Gamma)
	CAPC Bordeaux		Galerie Beaubourg		Galerie Beaubourg
N°87	Photomontage : Matisse au travail et œuvres de Matisse.	N°88	Alain Robbe-Grillet (photo J. Prébois)	N°89	"Lee Leigh" photographie par R. Mapplethorpe / en bas : Ph. Sollers
	CAPC Bordeaux		Galerie Beaubourg		CAPC Bordeaux
N°90	La halle de la villette (ph. A. Morain, J. Robert)	N°91	Polke, C. Mauriac (ph. Bassouls), H. Guibert (ph. Jouno)	N°92	Takis. En bas, une œuvre de la série des "cadrans"
	CAPC Bordeaux		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		CAPC Bordeaux
N°93	A. Saura (ph. Th. Martinot) et un masque de la série "Moi"	N°94	Image produite sur ordinateur : livre à la couverture noire.	N°95	une image du dernier spectacle de Kantor (ph. M. Buscarino) et J. Henric
	Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		CAPC Bordeaux		CAPC Bordeaux
N°96	"Cinéma" 1963, de G. Segal, M. Barré (ph. Van Hasselt)	N°97	ph. MNAM : A. Fleischer; Arts décoratifs : L. Sully-Jaulmes	N°98	Denis Roche, 24 décembre 1984. Les sables d'Olonne
	Le Bonaparte, galerie de cinéma		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		CAPC Bordeaux
N°99	Klimt, "Sang de poisson", illustration pour Ver Sacrum, 1898, reproduit dans "L'art graphique à Vienne autour de 1900", Mercure de France	N°100	double Une. Une principale : Robert Longo, "corporate wars : walls of influence", 1982, photo Pelka / Noble, détail. Deuxième une (deuxième couverture) : image d'une main écrivant à la plume sur une page blanche le message suivant : "centième numéro. Ce n'est pas un anniversaire. C'est un nombre. Une accumulation de choses dires et quelquefois contredites.	N°101	Buren, Une des 260 colonnes de l'installation au Palais royal, photo Daniel Buren

			Mais auxquelles on est attaché bien sûr par la force des convictions comme par celle de l'expérience. Alors, comment éviter de convertir n°100 en 100 kg de papier pesant sur les esprits? Nous avons trouvé : ce n°100 est un n° trampoline...		
	FRAC Bourgogne, Dijon		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		CAPC Bordeaux
N°102	Jean-Claude Galotta, phpoto Gallus Rittenberg et "hommage à Yves P".	N°103	Martial Raysse, "Made in Japan", (photo A. Morain)	N°104	Bernard Dufour, Encre, gouache, huile s/toile, 1969-70, détail, photo L. Joubert - et portrait, photo M. D.
	Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		Galerie Beaubourg		Galerie Baudoin Lebon
N°105	Toni, de Renoir (pellicule), photo : cinémathèque française	N°106	Impression graphique ; point noir sur fond blanc, et au centre de l'image rectable noir avec écrit en blanc, "il n'y a pas de nouvelle abstraction"	N°107	Sculpture de Bernard Venet
	CAPC Bordeaux		Galerie Raymond Cordier		Galerie de France
N°108	J. Coplans, "Grands Pieds", 1984	N°109	image graphique : cercle concentrique, avec en surimpression le titre "Japon Avant-Garde".	N°110	Julian Schnabel, *ornemental despair*, et portrait
	Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		CAPC Bordeaux		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne
N°111	M. Jaffrenou, "Jim Tracking", vidéo pour Canal + - phooto Urtado.	N°112	"Dany à mon amie", photo de P. Knaap, 1979.	N°113	F. Clemente et l'une de ses toiles, photo G. Gorgnoi
	Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		Exposition nomade « arte povera »		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne
N°114	Tom Wesselmann, détail de *great american nude*, n°78, acrylique/toile, 168x203 cm, 1966, court. S. Janis, photo G. Clements	N°115	Walter Benjamin, photo Gisèle Freund	N°116	Claes Oldenburg, "Arche en forme de vis", 181/82 (musée Boymans-van Beuningen Rotterdam, ph. Haartsen)
	CAPC Bordeaux		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		CAPC Bordeaux
N°117	image graphique, carte Espagne avec surimpression stylo, noir et orange	N°118	image graphique : billets et pièces de monnaire sur fond vert	N°119	Donald Judd, portrait L. Pérénom, "sans titre", 1968-85,photo J. Dee
	Ministère des affaires étrangères –actions artistiques à l'étranger		Galerie Beaubourg à la FIAC		Galerie Yvon Lambert
N°120	Richard Avedon, "David Beason, expéditeur", Danver, Colorado, 25/7/1981. 35x27,5 cm. © R. Avedon	N°121	Y. Gégard Garouste, d'après une photo de Marianna	N°122	Picasso (galerie Leiris). Ndlr : dessin erotique.
	CAPC Bordeaux		Maison de la culture et de la communication – St-Étienne		Galerie Beaubourg
N°123	Joseph Koudelka / Magnum	N°124	Jean-Michel Basquiat,"M", 1984, portrait par J. Montgommery	N°125	Franck Stella, "Lo Sciocco senza paura", (détail), 1984. collection Anne et Robert L. Freedman, portrait par L. Schinz
	Musée Saint-Pierre		Galerie Beaubourg		CAPC Bordeaux
N°126	H. Szeemann (photo A. Alvim) et la guerre de Hambourg à Berlin (photo W. Koening)	N°127	Fernand Léger "étude pour la femme et l'enfant" (détail), 1992, huile sur toile, 65x50 cm, galerie Louise Leiris, Paris	N°128	Christian Boltanski (photo Ouazan)
	Galerie Daniel Templon		Continuation de la couverture		CAPC Bordeaux

			pour un format Paysage		
N°129	David Salle, "The Kelly Bag", 1987, photo Zindman/Fremont.	N°130	Victor Burgin "office at night", 1986. 183x244 cm collection particulière Durand-Dessert	N°131	Jean Tinguely dans son atelier, photo L. Bezzola
	Galerie Marianne & Pierre Nahon		CAPC Bordeaux		Galerie Yvon Lambert
N°132	A. Rainer, "Hell", 1973, H/photo/bois, 122x1765 cm, ph. A. Rainer, Vienne	N°133	Bernard Rancillac, "le renard argenté", photo B. Morgan, 1987, cinémonde n°38, acrylique sur toile, 132x160 cm	N°134	R. Deacon dans son atelier, devant "turning a blind eye again"
	Galerie de France		Galerie Yvon Lambert		Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert
N°135	d'après le "carré rouge" de Malévitch	N°136	Pierre Klossowki, "la possession invisible", 1974, crayons de couleur, 75x110 cm, coll. J-M Folon, photo P. Gœtelen.	N°137	Ed Ruscha, "Talk about space", 1963, huile/toile, 180x170 cm, détail.
	Galerie Yvon Lambert		CAPC Bordeaux		Galerie Beauvourg
N°138	L. Lublin, "de la nature du modèle de l'art", 1983. acrylique et collage, 245x162 cm. 42 toiles de 35x26 cm chacune. Photo André Morai. Détail	N°139	Neil Jenney, "forest and lumbert", 1969. acrylique/toile, 145x175 cm. Saatchi collection, Londres	N°140	Roy Lichenstein, "reflection : spray II", 1988. huile et magna / toile, 116 x 121 cm, court. Léo castelli gallery, new york
	Villa Arson, Nice		Galerie Beaubourg		Galerie Yvon Lambert
N°141	Nam June Paik, "Bye Bye Kippling", (Satellite art), 1986. photo J-P Fargier.	N°142	William Klein, "concert Rolling Stones", Paris, 1982. extrait du livre "Close Up", Thames & Hudson	N°143	Amanda Denooe dans "Le repaire du ver blanc" de Ken Russell, 1989, © Stills
	Galerie Daniel Templon		Galerie Beaubourg		Galerie Nikki Diana Marquardt
N°144	Luciano Fabro, "nord, surd, est, ouest, xcano a mikado", 1989, fer verni (photo xRanzano	N°145	La grande arche de la défense (photo N'Diaye/Imapress)	N°146	Alain Jacquet, "Le déjeuner sur l'herbe", 1964. Celluloisque/toile, photo A. Rzepka, détail
	Galerie Jamileh Weber, Zurich		Biennale Internationale de Marseille		Galerie Beaubourg
N°147	Annette Messager, série "mes trophées", 1988, photo, aquarele, fusain, 1991	N°148	Andy Warhol, "Liza Minelli", sérigraphie sur peinture. 2 panneaux, collection Dia Art Foundation, courtesy coll. Menil, détail.	N°149	Le centre Pompidou, photo E. Bazin / Gamma
	Musée d'art moderne et contemporain de Nice		Listes des marques suivantes, avec ensuite la mention "pour le capc musée d'art contemporain de bordeaux" : le groupe Bouygues et sa filiale à Bordeaux g.c.a; Marie Brizard et Roger International; L'intendant; Nina Ricci; La cellulose du Pin, edf, Sud Ouest, Yves Saint-Laurent, Alaïa, Kenzo, Montana, Emanuel Ungaro, Air France, Lillet Frères, Agnès B, trente châteaux et vin de bordeaux, air inter.		Villa Arson, Nice
N°150	Ch. De Portamparc, la cité de la musique de l'ouest : sous l'aile, la loge. Photo N. Borel	N°151	Jeff Koons, "kissing shoulder penetration little girl", photo R. Schicci, © Jeff Koons, détail	N°152	Anish Kapoor, "mother as a mountain", 1985, bois, gesso, pigment, 140x275x105 cm. Photo Ph. G. Winters, coll. Walker art center, Minnesota, Usa. Courtesy Lisson Gallery, Londres
	Galerie Beaubourg		Galerie Beaubourg		Simili de plaque mémorielle gravée et photographiée,

					comme celle que l'on trouve des murs des monuments. En bas de page, l'indication "espace offert par Nina Ricci et galerie Langer Fain".
N°153	Marcel Broodthaers, "étagère avec pots et yeux", 1966, technique mixte, photo Ph. De Gobert	N°154	De droite à gauche et de haut en bas : Valensi, Grand, Bioulès, Arnal, Dezeuze, Cane, Pincemin, Devade, Dolla, Saytour, Viallat, Pagès	N°155	Bertrand Lavier, "Composition n°(pas lisible, ndlr), 1990, peinture acrylique sur tôlle, 140x125 cm. Collection de l'artiste
	Cigarette Philipp Morris		Galerie Beaubourg		Galerie Beaubourg
N°156	François Rouen, "bûche, brasier, ruine, Stücke", 1990, 131x183 cm	N°157	André Breton vers 1920, photo D. r	N°158	James Rosenquit, "Embrace 1", 1983. huile sur toile. 165x195cm, coll. Scott & Maria Hodes, court Leo Castelli et l'artiste
	Compagnie moderne et contemporaine Torres Agüero		Galerie Mariane et Pierre Nahon		Galerie Yvon Lambert
N°159	George Baselits, "Das Motiv : Gaffe", 1988, huile/toile, 130x97 cm (détaol)	N°160	C. Baker, "three coca-cola bottles", 1968, bronze et chrome	N°161	Gerarhd Richert "Emma (nu dans un escalier), 1966, 200x130 cm et "couleurs", 1974, 299x299, Kunstmudeum, Bonn, Détail
	Jeu de Paume		Villa Arson, Nice		Galerie Baudoin Lebon
N°162	Photo ou dessin jaune et gris de la verrière du grand palais	N°163	"La flûte enchantée" mise en scène Bob Wilson, 1991. © Kleine-enne/Moatti	N°164	Giulio Paolini, "Belvédère", 1991. Collage. 100x70 cm, phoot C. Abate
	Galerie Yvon Lambert		Musée Pissaro, Irlande		Musée Pissaro, Irlande
N°165	Cindy Sherman, sans titre, 1990. photo couleur, 120x75 cm. Détail. Courtesy metro pictures, New York	N°166	Vito Acconci, "Adjustable Wall", 1990	N°167	Elsworth Kelly, "Yellow Pannel with Red Curve", 1989. huile sur toile, 231x278cm l'ensemble. Coll. Mr & Mrs K. Helman, New York
	Galerie Yvon Lambert		Musée Pissaro, Irlande		Galerie Albert Benammou
N°168	Roman Opalka, montage à partir de deux éléments de "Opalka 1965/1 ∞	N°169	Erik Dietman "Rêves aux lotions" (détail), photo par G. Poncet).	N°170	Jean-Marc Bustamante, "Leda", 1992. Verre peint. 360x290x5 cm. Œuvre présentée à la Documenta. Photo P. Miegeat
	Galerie Beaubourg		Galerie Yvon Lambert		Fondation Maeght
N°171	Richard Hamilton "Swingeing London" 1968-9, H/T, ÉPREUVE PHOTO, 67X85 CM. © Robert Hamilton, photo Musée Ludwig, Cologne & Courtesy Tate gallery, Londres)	N°172	Raoul Ruiz, "l'île au trésor", 1986, avec melvil poupaud et j-p Léaud	N°173	Tony Cragg, "guarry T"", 1989. bronze coulé, sacs d'oxyde rouge. 81x213x234 cm. Court. Gallery marian goodman, new york
	Villa Arson, Nice		UAP Assurances en soutien au Jeu de Paume		Galerie Marianne & Pierre Nahon
N°174	Paul-Armand Gette, "le pubis de la nymphe", 1990	N°175	Louise Bourgeois, "nature study, velvet eye", 1984. marbre et acier, 66x84x68,5 cm. Court. R. miller gallery, new york, photo a. Firkelman.	N°176	Denis Oppenheim, "theme for a major hit", 1974. Installation Ace Gallery, Los Angeles
	Galerie Yvon Lambert		Villa Arson, Nice		Galerie Yvon Lambert
N°177	Jörg Immendorff, "le café de Flore", © gaerie Michael Werner, Cologne et New York	N°178	Détail de l'affiche de la rétrospective Duchamp au Pasadena art museum, Califonie, en 1963	N°179	James Coleman, "Charon (The MIT Project)", 1989, court. Lisson Gallery, Londres.

	Vieille Charité, Marseilles		Galerie Daniel Templon		Galerie Yvon Lambert
N°180	Malcolm Morley, "The Oracle", 1992. 430x600 cm. Court. Mary Boon gallery, new york, photo D. Zeidman	N°181	La maison de jean-pierre raynaud (bureau), 1987. photo archives d. durand-ruel).	N°182	César, photo G. Schachmes/Sygma
	Galerie Météo		Exposition à Sète		Villa Arson, Nice
N°183	M. Kelley, "Speech impedimen", 1991-92; court. Rosamund Felsen, Los Angeles	N°184	Bruce Nauman, "normal desires", 1984, néons, court. A. d'Offray, Londres	N°185	Art & Language, "Index" : incendent in a museum XI - 1986, huile et holograme / toirle, 174x271 cm, coll. Privée, Londres, photo d'atelier
	2e biennale d'art contemporain de Lyon		Galerie Yvon Lambert		Centre d'art contemporain de Basse-Normandie
N°186	Barry Flanagan, "Leaping hare", 1981, coll. Southampton art gallery	N°187	Franz West, Bancs pour la Documenta 9, 1992. montrés également à Kerghéhennec au printemps 1993	N°188	A. Katz, "the black dress", 1960, H/t, court. R. Miller gallery, New York
	Galerie Daniel Templon		Galerie Beaubourg		Galerie Marc Blondeau
N°189	Masque Dan (Libéria), bois. Ht : 24 cm. Collection musée Dapper, Paris. Photo : H. Dubois	N°190	Jean Nouvel, la fondation Cartier, Paris, 1994. Photo : Philippe Ruault	N°191	Eric Fischl, "scene around the reflecting pool", 1993. huile/toile. Court. Galerie daniel templon, Paris.
	Alain de Monbrisson, expert en arts primitifs et antiquités		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°192	Logo coca-cola détournée par "Trio" Sarajevo.	N°193	Robert Morris, "I Box", 1992. Contre-plaqué peint, métal, photographie, 48x32x3,5 cm. Coll. Leo Castelli gallery, New York, photo D. Zeidman, 1993.	N°194	Erro, "la guerre du golfe" (desert storm", 1990. 300x600 cm (détail)
	Galerie Daniel Templon		Galerie Beaubourg		Galerie Daniel Templon
N°195	D'après Sol LeWitt, "Isometric figure outlines by three-inch bands", (figure isométrique constituée de bandes de 7,5 cm) - court. Galerie Paula Cooper, New York.	N°196	Alain Fleischer, "happy days with velasquez", détail, 1986, cibachrome, 120x180 cm, court. Galerie michèle chomette, Paris	N°197	Chris Burden, "Moonette (the cubist)", technique mixte. 1994. court galerie anne de villepoix, paris.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°198	Felix gonzales-torres, "untitled", 1983, panneau 5,40x12 m. court a. rosen gallery, new york. Photo S. Grennberg	N°199	Andy warhol, betsey johnson dans "fashion : the betsey johnson story", photo. D. Munroe, © the estate and foundation of andy warhol, court. Whitney museum of american art, new york	N°200	G. Gasiorowski, "l'écart", 1971, acrylique/toile, 30x81 cm, coll. Privée, court. Galerie maeght, paris
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°201	Constantin Brancusi, "muse endormie III" (étude). 1917-1918? Marbre blanc veine, 15,3 x 29,3 x 15,3 cm. Coll. Particulière, court. The Ammann Fine Art, ZUrich	N°202	Peter Greenaway, "le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant", 1989	N°203	Christo, "wrapped reichstag, project for Berlin", détail, 1995, collage, photo W. Volz
	galerie daniel templon - présence au salon de mars (1995)		Galerie daniel templon - vincent corpet		Galerie Daniel Templon
N°204	Matthew Barney, "T. Ascending Hack, descending hack", 1994. Court fondation Cartier, Paris et Barbara Gladstone Gallery, New York, photo Ph. J. White	N°205	T. Wesselman, "mout n°11", 1967. 172x385 cm. H/t, Dallas museum of art. Foundation for the arts. Coll. Mr & Mrs Edward S. Marcus Fund.	N°206	A. Schönberg, "regard", (détail), 1910. H/t, 28x20 cm. Coll. L. Schönberg.
	Galerie Beaubourg		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°207	Nan Goldin, "Armanda in the sauna, hotel savoy, Berlin". 1993. Cibachrome, 69,5 x 101	N°208	A. Hamilton, "a bird on the and", (détail). 1984. 7,20x6,60x3 m.	N°209	B & H. Becher, "Haut fourneau, Duisbourg,

	cm. Court. Galerie yvon lambert, paris				Germany", 1993, *Black Furnace*.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°210	Gary Hill, "URA ARU", 1985-6, court. Galerie des archives, Paris, et Donald Young Gallery, Seattle.	N°211	Alphone Allais, "Album primo-avrilesque", 1897	N°212	Alain Séchas, "professeur suicide", 1995, polyesther, court. Galerie G. Hussenot, Paris, Ph. Kleinefenn)
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°213	Jean-Jacques Lebel, "Forever Young, la diva" (détail). 1989. Sculpture, bois, cuir, caoutchouc, papier, métal… col. Cinémathèque française, musée du cinéma, paris	N°214	R. Wentworth, "False Ceiling", 1995, livres et câbles métalliques, court. Lisson Gallery. Phoot : J. Riddy	N°215	Francis Bacon, "Henrietta Moraes", 1966. Huile / toike, coll. Particulière, londres, photo D. R., succession F. Bason
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Beaubourg
N°216	Anselm Kiefer, "Sternenbild", (détail), 1995. Huile, émulsion et acrylique / toile. 372x330 cm	N°217	Yook, Keun-Byung, installation à la biennale de Lyon, 1995-6, vidéo, acier… 240x240x800 cm.	N°218	Martin Parr, "The last resort, new brighton", 1983-85, épreuve sur platine, 51x61 cm. Coll. MEP, Paris
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Gana
N°219	M. Pistoletto, "bannière rouge", (détail). 1996. papier de soie peint sur acier inox poli. Coll particulière, courtesy C. Dhesner, Fine Arts, Zürich. Phoot coll. Jaggh.	N°220	J. R. Soto "Volume suspendu", expo universelle de Montréal, pavillon du Venezuela, 1967, 12x4x4 m	N°221	T. Demand, "Büro", (détail), 1995. C-Print. 243x183,5 cm. Court galeries Tanit, Munich & Xenos Rippas, Paris
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°222	Sarkis, vue de l'exposition "26. 9. 19380", (détail", au Kunst und Ausstellungs Halle, Bonn, 1995-6, photo M. Wolf	N°223	Texte en lettre rouge sur fond noir : « L'extrême droite attaque l'art contemporain »	N°224	Chris Marker, extrait de "Level Five"
	Galerie Beaubourg		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°225	Gabriel Orozco, "Common Dream", 1996, Cibachrome, 30x45, court. Galerie M. Goodman, New York.	N°226	A. Gursky, "Salon de l'auto, Paris", 1993, technique mixte, 165x200 cm, court galerie Sprüth, Cologne	N°227	Ugo Rondinone, "Dogdays are over", 1996, prokection vidéo, court. Galerie Walcheturm, Zürich
	Galerie Daniel Templon		Fondation Maeght		Galerie Daniel Templon
N°228	E. Ballet, "deux bords", 1993. Résine, mousse, structure ventilée, câbles en acier et sangles, Diam 650x240x250 cm. Court galerie des archives, Paris	N°229	Cindy Sherman, Murder Mystery, (détail), 1977-78, n&b montée sur polystirène, 44x44,5 cm, coll. Lhoist, Bruxelles	N°230	Montage d'après Clegg Guttman "The Financiers", 1987. Cibachrome, 187 x 230 cm. Court Ch. Nagel, Cologne, coll. M. Strauss, New York et Dominique Dehais "Process", 1995, tirage numérique, 168x70 cm.
	Galerie Daniel Templon		Carroussel du Louvre		Galerie Daniel Templon
N°231	Dan Graham, "pyramide", 1997. verre, 500x370 cm. Court. Centro galego de arte contemporanea, saint-jacques de compostelle et galerie marian goodman, new york.	N°232	Annika von Hausswolff, sans titre, 1994	N°233	Bill Viola, "The Messenger", 1996. Installation, vidéo sonore, photo K. Perov.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Baudoin Lebon
N°234	Toffe, "Un sentimiento", 1997. © Toffe "le graphisme, le signe s'interroge"	N°235	G. Calandrucci, "tête de méduse", sanguine et rehauts de blanc, 32x17cm, coll. Musée du Louvre, Paris © photo : RMN / M. Bellot	N°236	Patrick Tosani, "C. T." (détail), 1992, 192x165 cm, photographie couleur.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Cloître de Ste-Ursanne
N°237	Montage d'après Roderick Buchanan, "Work in progress", 1995. Photographie couleur, court. Galerie praz-delavallade, Paris	N°238	Montage d'après le centre Georges Pompidou (photo g. Meguerditchian) et le Guggenheim Museum (photo D. Heald)	N°239	La FIAC à Paris, 1998
	Galerie Beaubourg		Galerie Daniel Templon		500 sacs pour la FIAC

					(marques)
N°240	Allan Sekula, "Dead Letter Office". Zone réservée à la liberté d'expression en marge du congrès du parti républicain, San Diego, 1997. Court. Galerie Michel Rein, Tours.	N°241	Bernard Bazile, "it's ok to say no", 1989-90	N°242	David Hockney, "A bigger splash", 1967. Acrylique sur toile, 244x244 cm, coll. Tate gallery, Londres. © david hockney
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°243	Ruben Ortiz et Aaron Anish, "Como Leer a Macho Mouse", vidéo, 1991	N°244	Alain Bublex, "photogramme n°9", 1994. Photographie n&bn 50x75 cm. Court. Galerie G-P et N. Vallois, Paris	N°245	Didier Faustino, "Body Building", 1995. Image numérique
	Exposition « France, nouvelle génération » au Circulo de bellas artes, Madrid		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°246	Catherine Breillat, "Romance"	N°247	Harald Szeeman (une phoot de lui et non par lui)	N°248	Montage d'après "un chien andalou", de Bunuel. © les grands films classiques / Bifi
	ArtBasel		Galerie Daniel Templon		Isla de Esculturas, Ponteverde (Espagne)
N°249	Tunga, "Tesouro besouros", 1994	N°250	Image produite par ordinateur : une tour eifell qui penche, comme si elle était molle.	N°251	"Image en mercure liquide de la guerre du Kossovo" - dossier « la photo à l'ère de l'information continue ». L'image, anonyme, illustre un article de Pascal Convert
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Jérôme de Noirmont
N°252	Tony Scherman, "Napoléon bonaparte, premier consul", 1995-7. cire et pigments / toile. 183x213 cm. Coll privée, Vancouver.	N°253	Jiri Suruvka (république tchèque). "Twin", diptyique. 1997. épreuve digitale. 100x100 cm chacun.	N°254	Peter Klasen, "Iron lady, 1/L 11". 1998. Acrylique / photo, néon, acier, 50x61 cm.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Artbonias		Galerie Daniel Templon
N°255	Douglas Gordon, "A divided self II", 1996, installation vidéo. Tate Gallery, Londres, 1996-97. Court Lisson Gallery, Londre, photo M. Leith	N°256	Mariko Mori, "Subway", 1994, 68x100x5cm. Court. Deitch Projects Gallery, New York/	N°257	Montage avec sculpture de Chupicuaro. Mexique. (7e-2e siècle avant JC, terre cuite. Hauteur : 31 cm. Ancienne collection Guy Joussenet; photo H. Dubois
	Galerie Daniel Templon		Tate Modern		Galerie Daniel Templon
N°258	Maquillage Topolino (© les cyclopes). Dossier : où en est la beauté?	N°259	Art orienté objet. "Skin Culture, trying animals on me".	N°260	Aphex Twin (son visage)
	Galerie Daniel Templon		Artprice.com		Galerie Daniel Templon
N°261	Image produite par ordinateur : le marteau d'un commissaire prisaire et le titre "la valeur de l'art"	N°262	Steve Mc Queen, détail de l'installation à Portikus, Francfort. Photo K. Schilling.	N°263	Francis Alÿs, "l'imprévoyance de la nostalgie", 1999. Projet pour la biennale d'Istanbul. Court. Lisson Gallery, Londres.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°264	Philippe Parreno "No ghost just a shell. AnnLee. Anywhere but the world », film	N°265	Maurizio Cattelan, sans titre, 1998, papier mâché, peinture, costume, masque, 32,21x24 cm	N°266	Hervé Télémaque, "petit célibataire un peu nègre et assez joyeux", 1964. Huile / toile, 80x80cm. Galerie L. Carré, © ADAGP, Paris, 2001
	Artprice.com		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°267	Yayoi Kusama, performance, new york, 1968	N°268	Damien Hirst, "Death is irrelevant", 2000. Squelette sur croix en verre et balles de ping pong. 9&x274x213 cm. Court. Galeries white cube, Londres et Gagosian, New York	N°269	Do-do Suh, "who am we?", 2000, papier mural couleur, 61x91 cm, court galerie Lehmann Maupin, New York
	Exposition nomade J-C Prêtre		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon

N°270	La Ribot, "Still distinguished", ph. M. del Curto	N°271	Brian Eno in catalogue de l'exposition "Place n°16", Milan, 1987.	N°272	Tacita Dean, "Foley Artist", 65, court fifth street gallery, Londres, et Marian Goodman, Paris & New York
	Musée Ste-Croix		Galerie Daniel Templon		Œuvre non légendée, photographie sans cadre
N°273	Raymond Depardon, "San Clementete, Itaie", film. ©Raymond Depardon/magnum	N°274	Cameron Jamie, sans titre, 2001, gouache sur papier, 25x30 cm	N°275	Peter Saul, "Mona Lisa Throw's up pizza", 1995, acrylique et huile/toile, 170x160 cm, coll. Particulière, court galerie du centre, Paris. Photo P. Pluot
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Saint-Étienne, Musée pour l'art et l'industrie
N°276	Vincent Corpet, é2643 P 30 XI; 6 XII 95 H/T (100x81), x2", (détail), série des diptyiques, photo Marc Domage	N°277	Mike Figgis, "time code", 2000, photo coll. Les cahiers du cinéma	N°278	Pipilotti Rist, "selfless in the bath of lava", 1994. Installation vidéo, coll. Musée d'art et d'histoire, Genève. Courtesy Hauser et Wirth, Zurich et Luhring Augustine, New York
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°279	Lee Bul, "Portrait for Hydra II" (Monument)	N°280	Kutlug Ataman, "Never my soul", 2001. 3 dvd, 3 heures. Court. Galerie Lehmann Maupin, New York.	N°281	Bruno Perramant, "Lumière #9", 1997. Huile sur toile, court. Galerie in situ, Paris
	Galerie de France		Galerie Daniel Templon		Liste des lieux en Bretagne dédiés à l'art contemporain
N°282	Bernard Lallemand, photographie, 2000. Tirage contrecollé sur aluminium, 80x120 cm. Court. De l'artiste et galerie Anton Weller, Paris	N°283	D'après Ed Ruscha, "the back of Hollywood", 1977. Huile sur toile, 56x203 cm. Coll. Musée d'art contemporain, Lyon.	N°284	titre en gris et rouge : 1972-2012, "*art press* par lui-même"
	Galerie Daniel Templon		Espace Cardin		Galerie Daniel Templon
N°285	Roland Barthe (ph. Carlos Freire)	N°286	Kim Sooka, "A laundray woman", 2000. court. Art & public, Genève	N°287	Markus Raetz, "deux profils", 1973. colage, offset, feutre, 21x29,7 cm
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Centre culturel suisse
N°288	Trompette avec capteurs sur les pistons qui permettent d'analyser le jeu de l'instrument (christophe vergez). © ph. Gontier	N°289	Bill Viola, "Going Forth By Day" (détail) 2002. Installation vidéo couleur. Court. James Cohan Gallery, New York et Anthony d'Offay Gallery, Londres.Photo Kira Pirov	N°290	Yang Fudong, "city lights", 2000. vidéo, court. Shangart gallery, shangai.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Thaddaeus Roppac		Galerie Daniel Templon
N°291	Biennale de Venise, montage d'aprème Lisa Lounila, "flirt", 2002 et "Popcorn", 2001. vidéo.	N°292	Jim Dine, "Me, Dangling", (détail), impression digitale	N°293	Valie Export, "Genital Panic", (détail), 1968, © valie export
	Galerie Daniel Templon		Carré d'art, Nîmes		Galerie Daniel Templon
N°294	Roy Lichtenstein, "masterpieces", (détail), 1962. Hhuile sur toile, coll. Mr and mrs Hirsch, californie	N°295	Sophie Calle, photo Jean-Baptiste Mondino, 2003	N°296	Vanessa Beecroft, "V.B Ponti.979.dr" © 2001 Vanessa Beecroft; Court. Cosmic Galerie, Paris et Deitch Projects, New York
	Tate Modern		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°297	Daniel Libeskind, montage à partir 'world trade center" (détail), 2003. Maquette. Skyline élévation. © jack pottel, daniel libeskind	N°298	Jenny Saville & Glenn Luchford, "closed contact #4", 1995-6, photographie couleur sur plexiglas, 183x183x15 cm, court.	N°299	Philip Glass, New York, juillet 2003. extrait de "looking Glass", F. Mallet, Eric Darmon

			Gagosian gallery, Londres		
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°300	Orlan, "Femme Surmas avec labrets et visage de femme euro-stéphanoise avec bigoudis", 2000. 125x156 cm.	N°301	Louise Lawler, "White Gloves" - décrochage de l'exposition Richter au MoMA, 2002-04. Cubachrome, 72x77 cm. Court. Metro pictures, new york	N°302	Pierre Boulez (photo Philippe Gontier)
	Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°303	Bertrand Tavernier, "la mort en direct", photo les cahiers du cinéma	N°304	Vik Muniz, "monica vitt" (détail), 2004. Ilfochrome, 150x150 cm, court. Galerie Xippas, Paris	N°305	Bernd et Hilla Becher, "Chevalements, Allemagne", détail. Photographie noir & blanc, 1983.
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°306	Alfred Yaghobzadeh, "défilé militaire, place tien an men, pékin, chine" (détail). 1999. 44x30 cm. Estimation : 700/800€.	N°307	Erwin Wurm, "Fat Car", 2002. Technique mixte; court de l'artiste	N°308	Olaf Breuning, "Primitives", 2001, épreuve couleur sur aluminium, 122x155 cm
	MAC Belgique		Galerie Mac's (Belgique)		Galerie Daniel Templon
N°309	Christian Marclay (d'après), sans titre, 1991, coll. Amerada Hess collection, New York.	N°310	Tony Oursler "Eyese", (détail), 1996, court. Metro Pictures, New York	N°311	Eric Rondepierre, "convulsion (moires)", détail, 1996-98, ilfochrome/aluminium, 71x100 cm,court. Galerie Rabouan-Moussion, Paris.
	Galerie Lucien Pellat-Finet		Galerie Daniel Templon		Artprice.com
N°312	Chéri Samba, "le monde vomissant", 2004, acrylique / toile, 200x260 cm, C.A.A.C coll. J. Pigozzi). Dossier Africa Remix	N°313	Annette Messager, "Gants-Tête", (détail), 1999. Gants. Crayons de couleur. 1999.178x133 cm. Court. Galerie Marian Goodman, New York, Paris	N°314	Julio le Parc, "Série n°13", 1959)74. huile sur toile, 171x171 cm, court. Galerie denise rené, Paris. Dossier Op art
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Artprice.com
N°315	Jeppe Hein, "No Presence", 2003, néons, diam. 70 cm, exposition au Kunstverein Heilbronn, court. Johann König, Berlin, photo A. Overbruck	N°316	"Siegfried", Wagner. Mise en scène : Bob Wilson, Zurich, 2002. photo Suzanne Schwiertz	N°317	Ron Mueck, "Mask", 1997. Résine polyesther et matériaux divers, 158x153x124 cm. Court. Anthony d'Offay Gallery, Londres
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°318	Joel-Peter Witki, "portrait of Isabelle H", (détail), 2004. Tirage argentique réhaussé à l'encaustique, 30x20 cm, court. Galerie Baudoin Lebon, Paris, et Joel-Peter Witkin	N°319	Vue de nuit du Palais de Tokyo, site de création contemporaine, Paris, © Palais de Tokyo / Marc Domage	N°320	Jules de Balincourt, "if you see something say somethiné, 2004, huile et émail / panneau, 60x85 cm, court. Zach Feuer Gallery, new york
	Galerie Daniel Templon		Réouverture du Magasin (Grenoble)		Galerie Daniel Templon
N°321	Robert Combas, "tatouages académiques", 2006, colale et peinture sur toile, court. Galerie Guy Pieters, Knokke-le-Zoute	N°322	Pierre Huyghe, "a journey that wasn't", 2005, court. Galerie marian goodman, paris, new york	N°323	cindy sherman, "untitled #425" (détail), photographie couleur, 180x228 cm. Court. De l'artiste et galerie Metro Pictures, New York
	Galerie Baudoin Lebon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°324	Urs Fischer, "I hope the kitten finds a mouse", (détail), 2005. Technique mixte sur papier, © l'artiste; coll. Centre pompidou, paris, court. Galerie eva presenhuber, Zurich.	N°325	Marilyn Manson, photo DR	N°326	Bruno Dumont, "Flandres", film, 2006. Photo : DR
	Galerie Daniel Templon		Frac Languedoc-Roussillon		Galerie Daniel Templon
N°327	Yves Klein, 1960. Photo et © Harry Shunk	N°328	David Mach, "It takes two", 1991. FIAC 2006, œuvre exposée au jardin des tuileries, paris. Court galerie jérôme de	N°329	Claes Oldenburg, "Symbolic Self-portrait with equals", 1969. Moderna Museet, Stockholm

			noirmont, Paris		
	Publicité Dior		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°330	Jérôme de Missolz, "sans titre", photo de tournage	N°331	david lynch, festival de cannes, mai 2001. photo Carole Bellaiche	N°332	Philip Pearlstein, "model and chinese kite", (détail). 2005; huile s toile, 120x180 cm. Court galerie daniel templon, Paris
	Galerie Daniel Templon		Biennale de Lyon		Galerie Daniel Templon
N°333	Le centre Pompidou, © ph. Migeat	N°334	Résidence d'Anselm Kieffer à Barjac. Vue de l'amphithéâtre. Photo Ch. Duprat	N°335	Image produite par ordi : carte d'Europe en noir sur roue, avec cercle indiquant Münster, Cassel et Venise, avec les dates et les noms correspondant à ces événements
	Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Galerie Daniel Templon		Cultures de France . com
N°336	Paul McCarthy, "Piggies", (détail), 2007, installation au musée Middelheim, Anvers	N°337	François Morellet, "1952 x 4 n°7", série "quand j'étais petit, je ne faisais pas grand", 2006. atelier de l'artiste, © ADAGP, Paris, 2007	N°338	Chicks on Speed et Douglas Gordon, 2007. court. Chicks on Speed et Yvon Lambert, Paris; © A. Ben-David, K. Glas, Douglas Gordon, A. Nacham, Chicks on Speed, A.l Steiner, Ch. Just. Photo M. Langer, Kunstmuseum Wolfsburg, Avril 2007
	MacVal — Alain Séchas, "les grands fumeurs"		Galerie Daniel Templon - Saint Clair Cemin		Galerie Daniel Templon
N°339	Cirque Ici - Johann Le Guillerm, "monstration" (détail), photo Ph. Cibille	N°340	Robert Crumb, "as the model studies herself" (détail), 2002. Encre / papier. 36x28 cm, coll. Musée de Sérignan, modification couleur par art press.	N°341	Ninar Esber, "deux fois deux", 2006. vidéo-performance, 2 vidéos,"plan large", 2 vidéo "plan serrée", court de l'artiste
	Galerie Daniel Templon		galerie daniel templon		galerie daniel templon
N°342	"the hour of prayer", 2005, 'if 6 was 9", 1995 © 2005 crystal eye, court. Galerie marian goodman, paris / new york	N°343	Wang Guangyi, "great criticism series : pepsi", 1992. huile sur toile, 146 x 114 cm, court galerie Loft, Paris	N°344	Patti Smith, photo Annie Lebowitz, détail © annie lebowitz
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°345	Richard Serra au grand palais, Paris, 2006. d'après une photo de valérie jouve, détail.	N°346	Montage à partir de André S. Labarthe, "georges bataille à perte de vue", 1997. © P. Messina et Andre S. Labarthe par Estelle Fredet	N°347	Gonkar Gyatso, "Pokemon Buddha with new york streets", autocollants sur toile
	Centre des arts, Enghien les Bains		Galerie Daniel Templon		FRAC Languedoc-Rousillon
N°348	Jordi Colomer, "Babelkamer", 2007. Série de 10 vidéos, DVDCAM, 90' court galerie michel rein, paris	N°349	Bertrand Bonello, "de la guerre", 2008	N°350	Lou Reed, autoportraits (détail), © Lou Reed
	Galerie Daniel Templon		Galerie Beaubourg		Galerie Daniel Templon
N°351	Scénographie de l'exposition de ron arad au centre Pompidou; image de synthèse, © ron arad	N°352	Orly Cogan, "woman's work", 100x100cm, tissu brodé à la main et peinture sur lin, © O. Cogan	N°353	Nobuyoshi Araki, "mon journal d'été", (série), photographie n&b réhaut de peinture acrylique, © N. Araki, court. Galerie Kamel Mennour, Paris
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Exposition « Curated By » à Vienne
N°354	Anne Wenzel, "Heaven", 2007. Céramique, charbob, bois, peinture, 145x190x560 cm, court. Tatjana Pieters / OneTwenty Gallery, Gand, et Akinci Gallery, Amsterdam, ph. J.	N°355	Andy Warhol, "portraits in drag", (détail), 1981, 27 polaroids (10,8 x 8,5 chacun). Tha Andy Warhol Museum, Pittsburg. © 2008 Andy	N°356	Braco Dimitrievic, "Those who sens the earthquake", 2008. Court. Slought Foundation, Philadelphie.

	Stoel		Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Adagp Paris		
	Galerie Daniel Templon		Musée de la poste		Galerie Daniel Templon
N°357	Bruce Nauman, "One undred Fish Fountain", (détail), 2005. 97 poissons moulés en bronze (coll. Sender, NY, court. Donald Young Gallery, Chicago). Couvrture du suplément : Claude Lévêque "le grand soir"	N°35	Philippe Parreno, "Clockwork men", extrait de "parade"; 16 dessins, 40,5x31,6 cm. Court. De l'artiste et Pilar Corrias, Londres	N°359	Steve Reich, Deutsche Gramophon, 3 disques, 1974, © Marcel Fugère
	Biennale de Venise		Galerie Thierry Salvador		Galerie Daniel Templon
N°360	Oleg Dou, "We are made of", 206, C-print sur Diasec, 100x100cm, court. De l'artiste.	N°361	Zhou Tiehai, "press conference", (détail), court de l'artiste,	N°362	Nathalie Djurberg, "the experiment (cave)", 2009; video, musique : H. Berg, court. Zach Feuer Gallery, New York, et Gio Marconi, Milan
	Exposition nomade Jean-Jacques Lebel		Galerie Daniel Templon		Galerie Baudoin-Lebon
N°363	Edith Dekyndt, "Provisory Objects 01", 1997. Proposition vidéo en boucle, muet. 2'28" coll. Province de Hainaut, Belgique	N°364	Stéphane Pancréac'h, "acte 3, scène 1 (Mus. Musculus)", détail. 2009. 130x16O0 cm. Huile, miroir/toile. Court. Galerie anne de villepoix, Paris	N°365	Lucian Freud, "reflection with two children (self portrait)", détail. 1965. H/t, 91x91 cm. Museo thyssen-bornemisza, Madrid. Photo J. Loren, © Lucian Freud
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°366	Tatiana Trouvé, sans titre, issu de la série "Intranquility", (détail), 2009. Papier marouflé sur toile, crayon, cuivre, toile. 125x200 cm. Collection privée, Paris	N°367	Muriel Rodolosse, "No Taxinomi(e)" détail. Peinture sur plexiglas, 132x100 cm. Collection particulière, © M. Rodolosse	N°368	Gilles Barbier, "la patinoire" (détail), 2009. Métacrylate, résine teintée, latex, 12x8 m. Œuvre présentée durant l'été 2009 à la villa Arson, Nice. Court. Galerie G-P & N. Vallois, Paris; photo J. Brasille
	Almine Rech Gallery		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°369	Duncan Wylie, "Afterparty" (détail), 2006. huile/toile, 183x235 cm. Court. De l'artiste, coll. Ch. Ammirati	N°370	Raimund Hoghe, "si je meurs, laissez le balcon ouvert", avec Astrid Bas, © rosa-frank.com	N°371	Jean-Michel Basquiat par Andy Wahrol, 1982. photographie. Court. Galerie bruno Bischofberger, Zurich. © the andy warhol foundation for the visual arts, inc. © ADAGP, 2010
	Musée d'art moderne de Saint-Etienne		Galerie Daniel Templon		Musée d'art moderne de Saint-Étienne
N°372	Richard Avedon, "Marylin Monroe, actor, new york, may 6, 1957", © the richard avedon foundation	N°373	Mœbius, dessin pour la couverture de "l'homme du ciguri", 1994. aérographe et technique mixte sur papier, 39x29,5 cm. © les humanoïdes associés / Mœbius	N°374	Takashi Murakami, "Hiropon", 1997. Exposition : "sexualité et transcendance", Pinchuk Art Centre, 2010. © Murakami, photo : S. Illin
	Galerie Daniel Templon		Fondation Cartier		Galerie Daniel Templon
N°375	General Idea, "Nazi Milk" 1979-1990, court. The estate of general idea	N°376	The Bruce High Quality Foundation, "thank you new york", C-Print, 25,5x34 cm. Court.des artistes	N°377	Jérôme Zonder, Ego, 2008. Mine de plomb et encre de chine sur papier. 175x150 cm. Court galerie Eva Hober, Paris
	Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Galerie Daniel Templon		La Banque (Béthune)
N°378	Anish Kapoor, "Untitled", 2007. Résine. 450x450x475,2 cm. Installation à la Queensland Art Gallery, photo Ray Fulton, © Anish Kapoor.	N°379	Pushpamala N. (en coll. Avec le Studio Harcourt, Paris). "The Spy (after 19c photographs of countess sastiglione by Pierson)", 2009	N°380	Georges Rousse, "chasse-sur-Rhône", 2010. Tirage numérique sur papier argentique, d'après ektachrome, 125x160 cm. © Georges Rousse
	Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon		Fake the exhibition

					(exposition nomade)
N°381	Georg Baselitz, "G-Kopf", 1987. Ludwig Museum of contemporary art, budapeste. Photo J. Littkemann, © georg baselitz	N°382	Franceso Vezzoli, "crying portrait of claudia schiffer as a renaissance madonna with holly child (after Bellini)" (détail). 2002. Impression jet d'encre sur toile, coton, broderie métallique, 240x130x20 cm. Court. Gagosian gallery, New York	N°383	Thomas Struth, "Chicago Board of Trade II, Chicago 1990" (détail). Photographie couleur, technique mixte. © 2011 T. Struth
	Galerie Daniel Templon		Galerie Baudouin Lebon		Bibliothèque Nationale de France
N°384	Jan Fabre, "Quando l'uomo principale é una donna", 2004. Maison de la danse, Lyon.	N°385	Asco, "instant mural', 1974, performance. © 1974 harry gambo jr. Pacific standard time, art in LA, 1945-1980	N°386	Alexandre Singh, "The alkahest", performance à la galerie spüth Magers, Berlin, 2011. court. Galerie art:concept, paris
	Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Galerie Daniel Templon		Musée d'art moderne de Saint-Étienne
N°387	Ai wei wei, © gao yuan (portrait photo de, par - ndlr)	N°388	Palais de Tokyo, vue du chantier, juin 2011, © tourneboeuf / tendance floue / oppic	N°389	Daniel Buren, 'photo souvenir, esquisse préparatoire pour excentrique(s), travail in situ, grand palais, paris, 2011-2012, © db-adagp
	Galerie Daniel Templon		Maison de l'Amérique latine		Galerie Daniel Templon
N°390	Gerhard Richter, "Betty", détail, 1977, © Richter, 2012	N°391	Joana Vasconcelos, "Marylin", 2009. Casseroles, couvercles en acier, ciment, 297x155x410 cm, photomontage dans la galerie des glaces, versailles, © château de versailles, / dmf / lisbonne.	N°392	Sol LeWItt, "Wall drawing #1142", peinture acrylique, première installation : laumeier sculpture park, saint louis, missouri. Septembre 2004, leWitt collection, chester, connecticut.
	Galerie Daniel Templon		Maison de l'Amérique latine		Galerie Daniel Templon
N°393	Bertrand Lavier, "Iffafa 3", 2003. tubes de néon, 200x300 cm, coll. Privée	N°394	Antoni Muntadas, "this is not an advertisement", times square, new york, 1985, photo o? duffy. © antoni muntadas	N°395	Salvador Dali au cap Creus, en 1955. photo : R. Descharnes & Deschanres.
	Galerie Jean Fournier		Galerie Daniel Templon		Fondation Cartier
N°396	Mark Tichner, "Another world is possible", 2010. Acrylique, mur peint, court. De l'artiste,	N°397	Antoine d'Agata, magnum photos, court. Galerie les filles du calvaire, Paris	N°398	Alina Szapoczikow, "lampe-bouche". Détail. 1966-68, court. Estate a. Szapocznikow / P. Stanislawski / Galerie Loevenbruck; coll. Privée, France. Photo : F. Gousset
	Galerie Daniel Templon		Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Galerie Daniel Templon
N°399	Julio Le Parc, "Modulation 1125", 2003. Acrylique sur toile, 60x60 cm. Coll. Julio Le Parc, photo Atelier Le Parc	N°400	Glauco Rodrigues (d'après), "sextra-feira, 24 de baril 1500"	N°401	Mike Kelley, "Prenatal recognition of Betty and Barney Hill", 1995. court. De l'artiste, Blake Byrne, Los Angeles, Wiels, Bruxelles
	Mudam Luxembourg		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°402	Marina Abramovic, "the communication (number 4), 2012. cire, pierre de crista de quartz, verre. 60x60x60 cm. Galerie Lia Rumma Naples-Milan. © photo A. Maniscallo	N°403	Paulo Nazareth, « Untitled », 2011-2012, photo imprimée sur papier, court mendes wood, © DR	N°404	Pierre Huyghe, "the host and the cloud", événements, musée des arts et traditions populaires, paris. 31 octobre 2009 (haloween), 14 février 2010 (saint-valentin), et 1er mai 2010 (fête du travail). Court de l'artiste et galerie marian goodman, new york

	Fondation Cartier		Galerie Daniel Templon		Mudam Luxembourg
N°405	Philippe Parreno, "Marylin", 2012. couleur, son, 19mn49s. Installation au Garage, center for contemporary culture, Moscou, 2013. © Denis Sinyakov	N°406	Anders Petersen, "Karlstadt, Suède", détail, 2008. © Anders Petersen, court galerie VU, bnf, départemetn estampes et photographie	N°407	Robert Wilson, "Peter Pan", 2013? © lucie Jansch
	Galerie Daniel Templon		Fondation Cartier		Galerie Daniel Templon
N°408	Steve Mc Queen, "12 years a slave", © 2013 Bass Films, LLC and monarchy enterprises sarl	N°409	Camille Henrot, "grosse fatigue", 2013, vidéo, couleur, son, 13 mn. Court de l'artiste, silex films et kammel mennour, Paris	N°410	Robert Mapplethorpe, "george bardshaw", 1980, © 2014, R. mapplethorpe Foudation
	Galerie Thaddaeus Roppac		Galerie Daniel Templon		Galerie Daniel Templon
N°411	Martial Raysse, "Relebainturc", 2013. néons multicolores, diptyque, 286x1120 cm. Chaque panneau, 286 x 530 cm. Court de l'artiste et Kammel Mennour, Paris. Photo : F. Seixas	N°412	Silon Fujiwara, « New pompidou », 2014. Film still, court de l'artiste. Œuvre conçue pour le centre pompidou,production fondation d'entreprise galerie lafayette	N°413	Pavel Pepperstein (Manifesta 10), "The Convict", 2013. Acrylique sur toile, 150x200 cm.© Pepperstein, court. Nohodka Arts & Pace London.
	Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Mudam Luxembourg
N°414	Philippe Parreno, "no more reality" (twin peaks", 1991. exposition "no man's time", villa arson, nice, 1991. © philippe parreno, 1991, photo DR.	N°415	Gilbert & Georges, "Jack Wheel", (détail), 2008, © Gilbert & Georges	N°416	Frank Gehry, fondation LVMH (détail), photo Iwan Baan
	Galerie Daniel Templon		Galerie Karsten Greve		Mudam Luxembourg
N°417	Jeff Koons, "Loopy", (détail), 1999. Huile sur toile, bill bell collection, © jeff koons, photo lawrence beck, new york, courtesy Sonnabend gallery.	N°418	Olafur Eliasson, évocation de l'exposition de la fondation louis vuitton, photo amrie del pilar GarciaAyensa / studio olafur eliasson	N°419	Sheila Hicks, vue de l'exposition "Baôli", au pailais de tokyo (détail). Au centre : "feuve fantôme" (détail). 2014. 380 x 110 cm. Court galerie franck elbaz, paris
	Galerie Esther Schipper		Fondation Cartier		Mac Val
N°420	Sara VanDerBeek, "ancient solstice", 2014. C-Print numérique / digita c-print, 61x45 cm.	N°421	Bruce Nauman, "untitled 1970-2009", © Bruce Nauman	N°422	Damien Cabanes, "Charlotte, fond rouge", détail. Huile sur toile, court galerie Éric Dupont, paris
	Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Fondation Cartier		Fondation Prada (Milan)
N°423	Evariste Richer, "avalanche", 2012. 60 000 dés, © philippe de gobert	N°424	Valérie Belin, "Painted Daisy (carmine blush chrystanths)", détail, série "black eyed Suzan", 2010. © v. belin, court galerie nathalie obadia, paris / bruxelles	N°425	Otobong Nkanga, Shaping Memory
	Musée d'art moderne de Saint-Étienne		Mudam Luxembourg		Galerie Chantal Crousel
N°426	Dominique Gonzales Foerster, "Véra & Mister Hyde", (détail), 2015. film, © Giasco Bertoli, fondation louis vuitton, Paris	N°427	Jérôme Bel, "Cédric Andrieux", photo H. Sorgeloos	N°428	Wolfgang Tillmans, "arms and legs", détail, 2014. court de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris
	BPS22 Musée d'art, Charleroi		Galerie Thaddaeus Roppac		Villa Paloma
N°429	Bettina Rheims, portrait de Vivien Solari hoping to be a cover, november 2000, Paris" (détail), © Bettina Rheims	N°430	Cao Fei, "RMB City", 2007. Vidéo, couleur, son, 6 mn. © Cao Fei, court. De l'artiste et Vitamin Creative Space, Canton	N°431	Apichatpong Weerasethakul, "Mysterious Object at Noon", (prod Caprici).
	Galerie Karsten Greve		Fondation Cartier		Mudam Luxembourg
N°432	Agatha Pitié, "Le roy des gueux - Game of crowns" détail, 2015. Encre de chine, aquarelle et feuille d'or sur paper de coton.	N°433	Hercule, mise en scène du Canadian Opera Company	N°434	Nathalie Czech, "A critic's bouquet by Hili Perlson for Berlinde de Bruyckere", 2015. court. Capitain Petzel, Berlin; Kadel Willborn, Düsseldorf; gb agency, Paris © VG Bild-

					Kunst, Bonn
	Musée d'art contemporain de Saint-Étienne		Centre d'art La Chapelle		Galerie Loevenbruck
N°435	Sara Cwynar "Women" (détail), 2015. court de l'artiste et Foxy Production, New York	N°436	Roger Tallon, escalier hélicoïdal (détail), 1966, fonte d'alluminium, 340 cm. © Jousse entreprise / Marc Dommage	N°437	Koji Taki, photographie extraite de "Provoke 3", 1969; © Yosuke Taki, coll. Privée
	Centre d'art La Chapelle		Galerie Daniel Templon (dernière occurrence)		Galerie Thaddaeus Roppac
N°438	Pascal Convert (photographie)	N°439	Hans-Peter Feldman, "High Heels, 45 pairs of shoes", court. De l'artiste et Medhi Chouakri, Berlin, © Jan Windszus	N°440	Valérie Mrejen, "Says Uncle Ben", court. Galerie Anne-Sarah Bénichou & Valérie Mrejen
	Fondation Cartier		Galerie Thaddaeus Roppac		Kunstmuseum Basel
N°441	Otobong Nkanga, "Infinite Yield" (détail), 2015, tapiesserie. Collection CNAP, © M HKA, Anvers. Court. In situ, Fabienne Leclec, Paris	N°442	Jaume Plensa "Anna", 2016, résine polyeser et poussière de marbre, ht 14 m, photo Laura Medina, © Piensa Studio Barcelona	N°443	Tala Madani "Morris men with brown stain", 2013, huile sur toile, 152,4x167,6 cm, court. De l'artiste et Pilar Corrias Gallery, Londres
	La Panacée (Montpellier)		Galerie Thaddaeus Roppac		Galerie Karsten Greve
N°444	Stéphanie Saadé, "Portrait of a lake", 2017, épreuve sur tissu, eau, court. De l'artiste, galerie Anne Barrault, Paris, Sharjah Art Foundation"	N°445	Médine, "Prose élite", clip vidéo (détail). Album "Prose élite", 2017. A l'image, Hugues Anhes, de deos, devant l'une des versions de son projet "Affichez-vous", © réalisé par Florin Defrance pour Mind.	N°446	Eduardo Arroyo, "la mujer del minero Perez Martinez Ilamada Tina es rapada por la policia (la femme du mineur Perez Martinez tondue par la police)", 1970, huile sur toile, 163x130 cm
	Fondation Cartier		La Panacée (Montpellier)		Galerie Baudoin Lebon
N°447	Cerith Wyn Evan, "Forms in space… by light (in time)" © tate photography / Joe Humphrey. Court. De l'artiste et Marian Goodman Gallery	N°448	Harmony Korine, "Gummo", 1997	N°449	Alexei Shlyck
	Galerie Lelong & co		Galerie Analix Forever		Annonce sortie du film de Wang Bing, *Les trois sœurs du Yunan*
N°450	Wang Bing, "les trois sœurs du Yunan", film, 2014, © Wang Bing	N°451	César (portrait)	N°452	Valie Export (portrait)
	Galerie Valois		Musée d'art moderne de Saint-Étienne		La Panacée (Montpellier)
N°453	Jim Dine	N°454	Ali Mahdavi	N°455 É	Iggy Pop dans "Rester vivant, méthode"
	Mudam Luxembourg		Exposition nomade « Sculpter, faire atelier »		Fondation Cartier
N°456	Bruce Nauman, © 2018 Bruce Nauman / artists rights society. Court. Sperone Westwater, new york. Photo Brigitte Lacombe, 1999	N°457	John di Andrea	N°458 09/18	Daisuke Ichiba
	La Panacée (Montpellier)		Mudam Luxembourg		Programme - Le Printemps de Septembre (Toulouse)

NB : les légendes telles qu'elles apparaissent ici sont le plus souvent des retranscriptions de la légende mentionnée dans l'ours du numéro. Dans certains cas, lorsqu'aucune légende n'est proposée, nous avons procédé nous-mêmes à une description.

	IMAGE PRODUITE (NON-ART) **TOTAL : 95**		IMAGE RE-PRODUITE (NON ART) **TOTAL : 126**		IMAGE RE-PRODUITE (ART) **TOTAL : 396**			
	Image par ordinateur : 24	*Montage de plusieurs images : 71*	*Portrait d'artiste* 107	*Image d'archive : 19*	*Capture spectacle ou vidéo : 58*	*Vue d'exposition : 76*	*Œuvre (re)cadrée[1] : 179*	*Détail : 83*
OCCURRENCES	PS : DS :,5,6,10,20,31,38,39,65, 76,83,94,106,109,117,118, 135,162,192,223,239,250,2 61,335	PS : 22 DS : 3,4,21,26,28,35,36,37, 40,41,42,43,44,45,46, 47,48,49,50,51,52,53, 55,56,57,58,63,66,67, 68,69,70,71,72,73,74, 77,79,85,86,87,88,89, 90,91,92,93,95,96,97, 102,104,105,110,119, 120,121,125,126,130, 131,168,230,237,248, 257,284,291,297,346	PS : N°1,2,3,7,8,10,11, 12,14,16,17,18,19,20,21 DS : 1,4,5,6,7,8,9,11,12,15, 16,17,18,21,25,26,27,28,29,34, 35,36,40,41,42,43,44,45,46,49, 51,53,62,63,64,66,68,69,70,72, 73,74,75,77,82,84,86,89,90,91, 92,93,95,96,102,103,104,110,1 11,113,115,119,120,121,124,12 5,128,130,131,134,154,157,168 , 181,193,207,247,260,271,285,3 02,325,327,331,344,345,350,37 1,379,377,395,451,452,455,456 ,459	PS : n°4,5,9,20,22 DS : 3,13,26,35,55,58, 67,68,69,70,71,72, 251	PS :N°13 DS N°2,30,33,47,50,52,74,75,86,10 5,141,143,163,172,191,224,244,248, 264,270,272,278,279,280,289,290,2 92,299,303,316,322,326,341,342,34 8,349,362,363,370,384,385,386,397, 404,405,407,408,412,426,427,430,4 31,433,438,445,450,454	PS : 7,14,18 DS :4,8,11,22,23,24,38,40,41,4 5,50,67,68,73,82,97,101,103,10 7,113,116,119,134,144,145,149 ,150,152,166,170,167,190,203, 207,212,214,217,220,221,222,2 38,257,262,268297,301,307,31 9,328,333,334,336,337,338,345 ,351,374,378,380,388,389,391, 392,393,394,416,418,419,423,4 36, 444,447	PS : N°22 DS :21,25,26,28,36,46,47,48,49,52, 53,55,56,61,63,73,74,78,79,82,85,86 ,87,89,92,93,95,96,100,102,103,104, 110,114,121,124,125,130,131,140,1 68,181,201,202,204,205,206,207,20 9,210,211,213,215,216,218,225,226, 227,228,229,231,232,233,234,235,2 36,240,241,242,243,245,246,249,25 2,253,254,255,256,258,259,263,265, 266,267,269,273,274,275,276,281,2 82,283,286,287,288,293,294,295,29 6,298200,308,309,312,314,315,317, 320,321,323,329,330,343,347,352,3 53,354,355,356,357,358, 359,360,364,366,367,368,372,373,3 75,376,377,381,382,383,396,399,40 0,402,403,409,410,411,413,141,420, 421,429,434,437,439,440,442,446,4 48,449,453	PS : 6,15,20 DS : N°8,21,25,26,28,36,46,47, 48,49,52,53,55,56,61,63,73,74, 78,79,82,85,86,87,89,92,93,95, 96,100,102,103,104,110,114,12 1,124,125,130,131,140,168,181 ,219,230,237,276,291,304,305, 306,310,311,131,318,324,332,3 39,340,346,361,365,369,390,39 8,401,406,415,417,422,424,425 ,428,432,435,441,457,458,460
EXEMPLES								

[1] Nous indiquons ici (re)cadrée, car il n'est pas toujours possible de savoir s'il y a eu – ou non – une opération de recadrage avant la publication de l'œuvre en couverture.

Annexe 38 Variété des médiums des œuvres reproduites en couverture

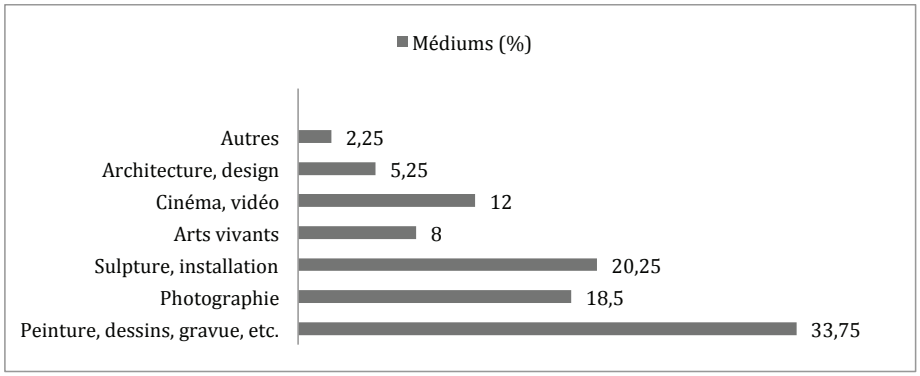
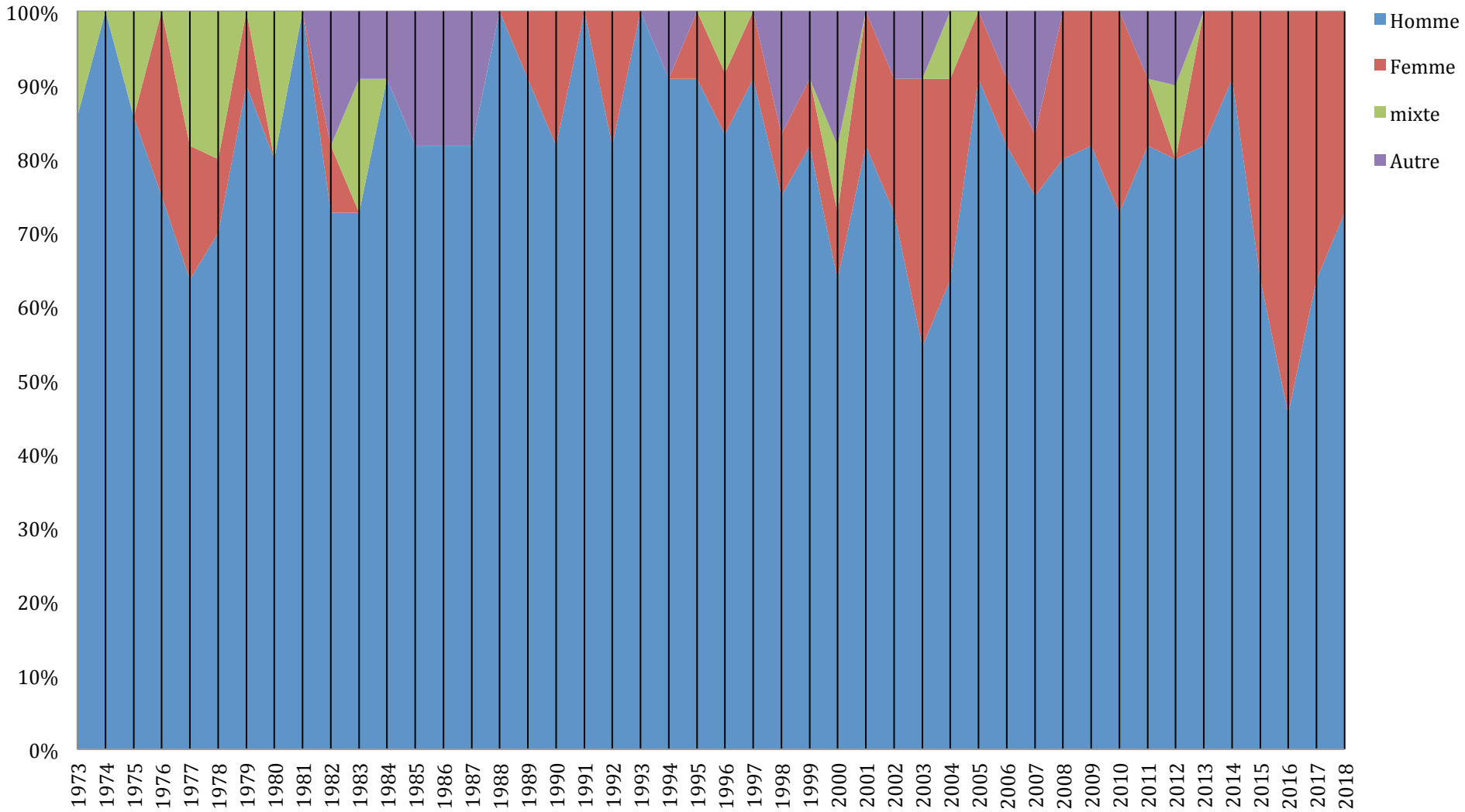


Figure 1 Répartition par médiums (en%) pour l'ensemble des couvertures proposant des reproductions d'œuvre

Figue 2 – Détail de la représentation des médiums en couvertures selon les numéros

	PEINTURE	PHOTOGRAPHIE	SCULPTURE / INSTALLATION	CINÉMA / VIDÉO	ARTS VIVANTS	ARCHITECTURE, DESIGN	AUTRES
OCCURENCES	135	74	81	49	31	21	9
%	33,75	18,5	20,25	12,25	7,75	5,25	2,25
NUMÉROS	**Années 1970 :** 6ps,7ps,15ps,21ps,3,8,14,15, 22,26,27,32 **Années 1980 :** 28,36,48,52,54,55,57,59,61,6 3,66,77,80,81,82,87,92,93,98 ,99,103,104,110,113,114,121 ,122,124,125,126,129,130,13 6,137,138,139,140 **Années 1990 :** 146,156,159,161,164,167,16 8,171,177,180,183,185,188,1 94,195,196,200,205,206,208, 215,216,219,235,241,242,25 2 **Années 2000 :** 254,266,269,274,275,276,28 0,282,283,287,294,304,312,3 14n318,320,321,324,329,332 ,337,338,339,343,347,352,35 4,358,361,364,365,366,367,3 69,373 **Années 2010 :** 377,390,396,399,400,401,40 6,413,414,417,422,432,440,4 41,443,446,453	**Années 1980 :** 42,86,89,108,112,120,123, 132,133,142 **Années 1990 :** 147,148151,157,158,165,1 74,199,204,207,209,218,2 25,226,227,229,230,232,2 34,236,237,244 **Années 2000 :** 253,255,259,260,286,292, 293,295,298,298,300,301, 305,311,323,325,346,351, 353,360,371 **Années 2010 :** 375,376,379,383,397,403, 410,420,424,425,426,429, 434,437,438,449,454	**Années 1970** : 22ps, 11, 25, **Années 1980 :** 37,45,49,53,68,85,100,101 ,107,116,119,131,134 **Années 1990 :** 144,152,155,160,166,169, 170,173,175,181,182,184, 186,187,189,193,197,198, 201,212,213,214,220,221, 222,228,231,248 **Années 2000 :** 257,262,265,268,288,307, 309,310,313,315,317, 328,334,336,356,357, 368 **Années 2010** 374,378,380,381,382,391, 392,393,398,402,411,415, 418,419,423,435,439,442, 444,447,457	**Années 1980 :** 47,50,75,78,96,105,111, 141 **Années 1990 :** 143,172,179,202,210,21 7,224,233,243,246,247,2 51 **Années 2000 :** 261,263,271,273,277,27 8,286,289,290,291,299,3 03,322,326,330,342,348, 349,362,363 **Années 2010** 408,409,412,428,430,43 1,445,448,450	**Années 1970 :** 13ps, 2, 23,30,33 **Années 1980 :** 52,74,95,102, **Années 1990** 163,176,191,240 **Années 2000 :** 256,267,270,279,29 6,302,308,316,370 **Années 2010 :** 384,385,386,404,40 5,407,421,427,433	Années 1970 : 4,24 **Années 1980 :** 41,97 **Années 1990 :** 145,150,162,178,19 0,192,203,238 **Années 2000 :** 297,319,333,345 **Années 2010 :** 388,389,416,436	Années 1980 : 40,44,66,79 Années 1990 : 153,211,245, **Années 2000 :** 258,359
EXEMPLES							

Genre des artistes dont les portraits ou les œuvres sont reproduits en couverture



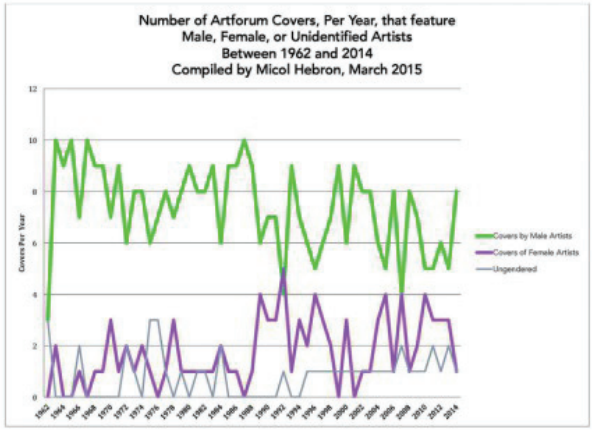


Figure 2 : Graphique réalisé par Micol Helbron, reproduit par Carolina Miranda pour le *Los Angeles Times*, 10 avril 2015

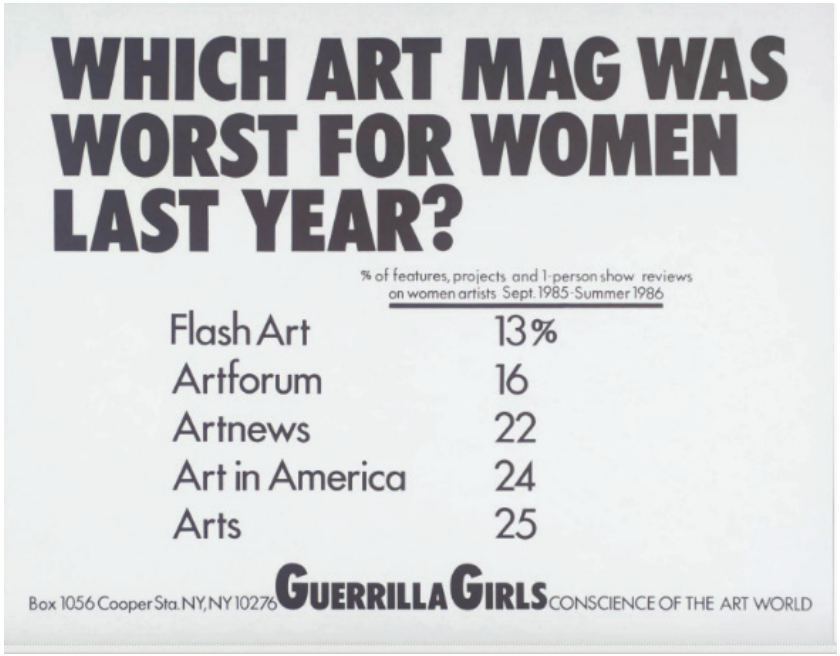
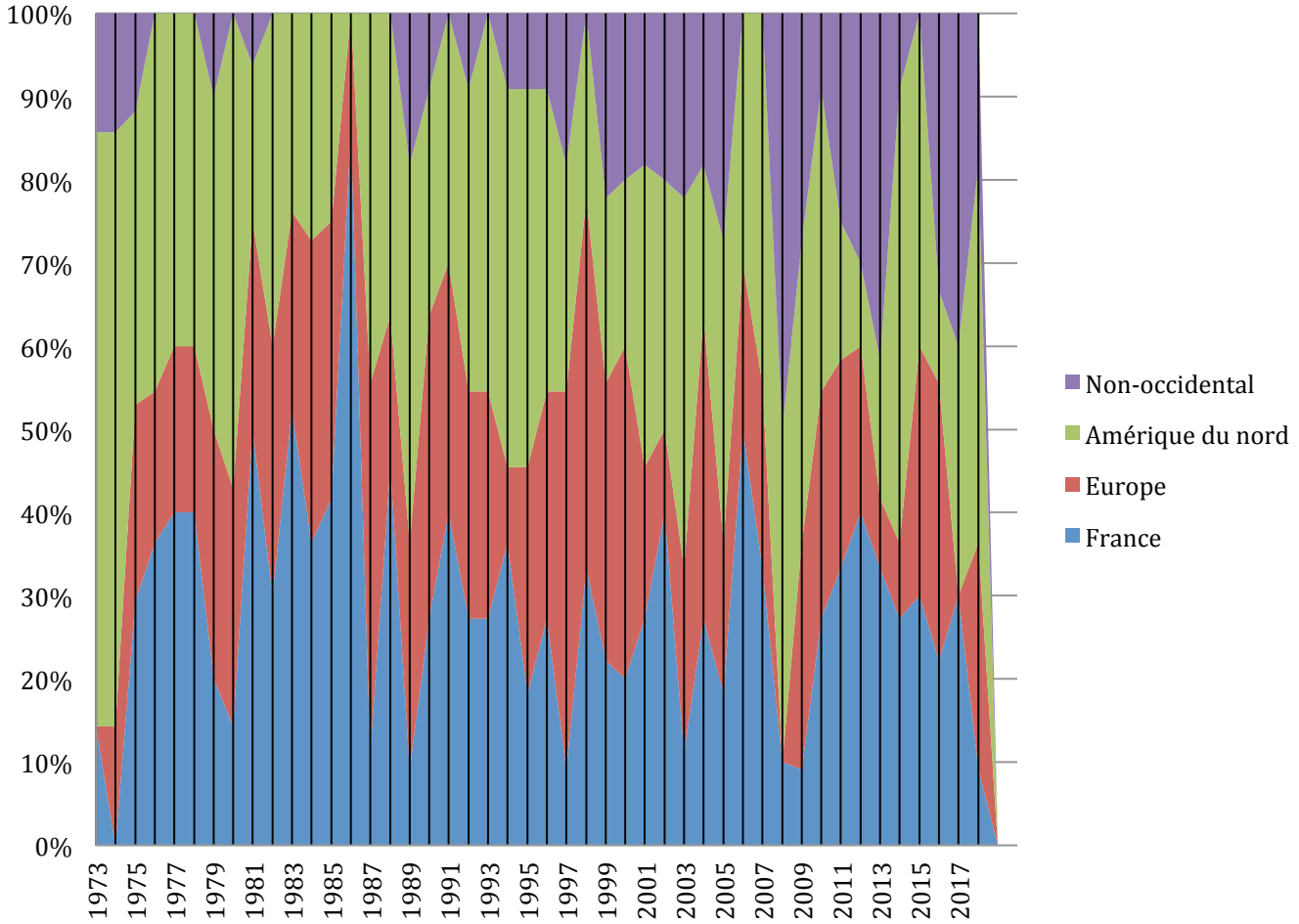
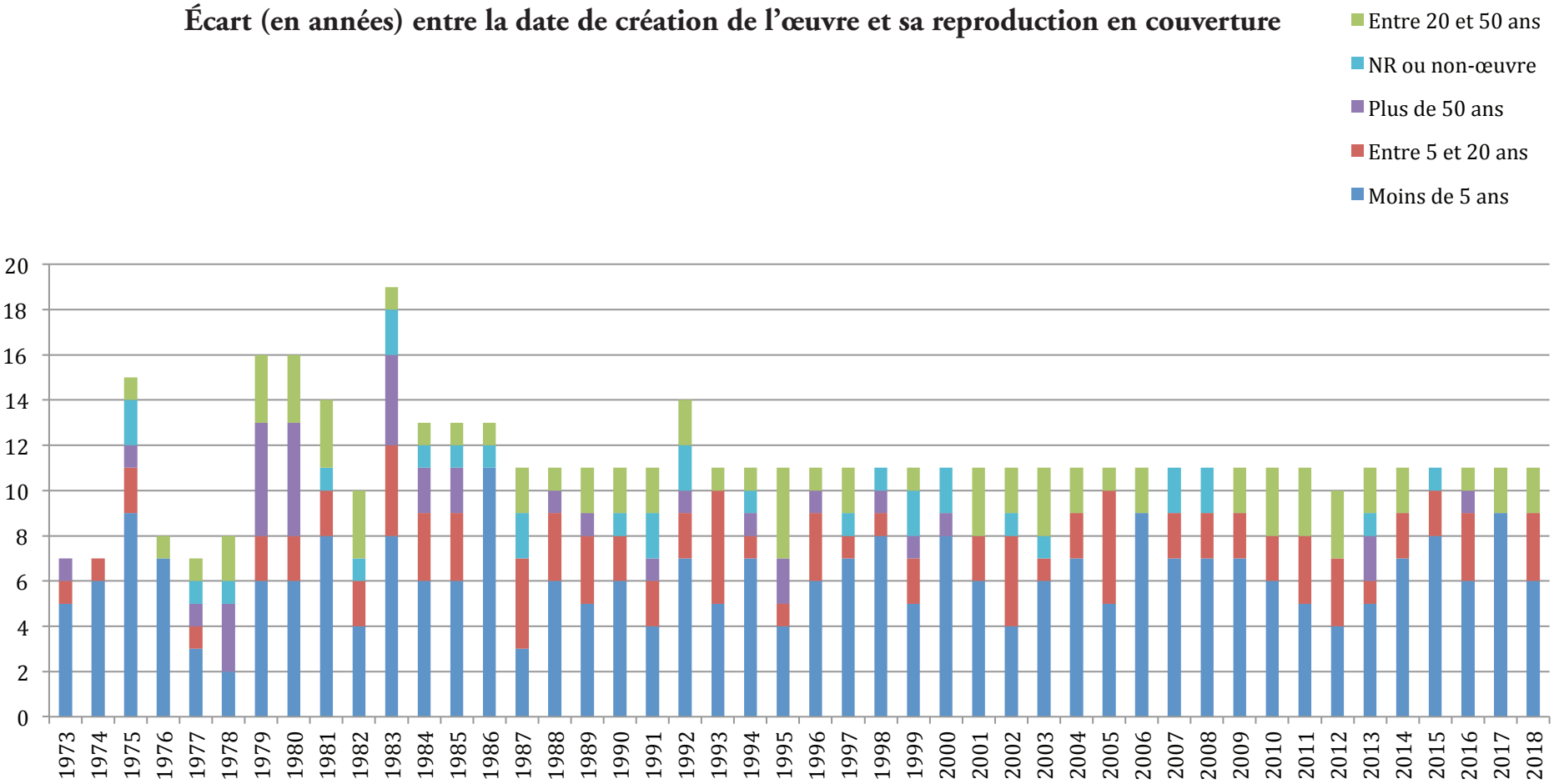


Figure 3 — Guerilla Girls « Which Art Magazine Was Worst », 1986, Londres, Tate Modern

Origine des artistes dont les œuvres ou les portraits illustrent les couvertures d'*art press*

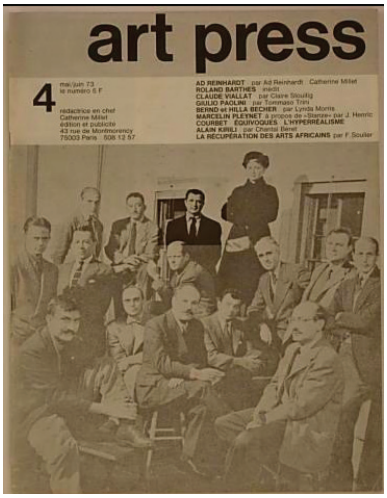


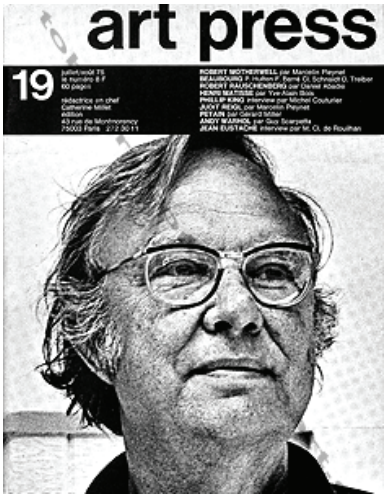
Écart (en années) entre la date de création de l'œuvre et sa reproduction en couverture

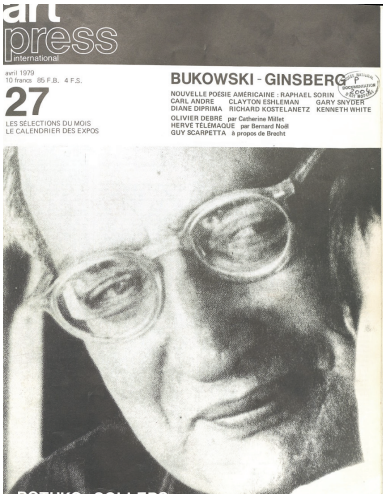


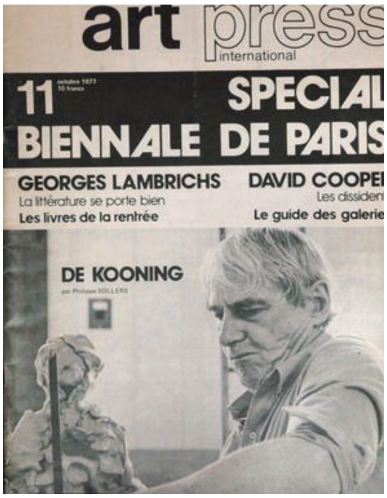
Annexe 41

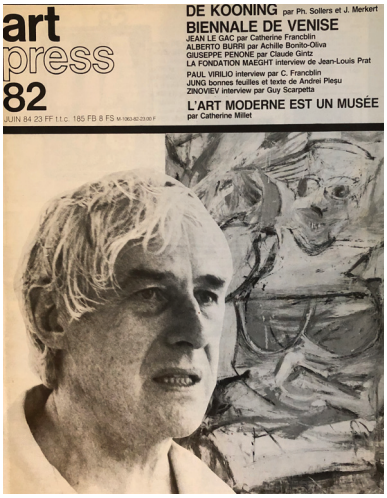
Annexe 42　L'Expressionnisme abstrait dans les couvertures d'*art press*

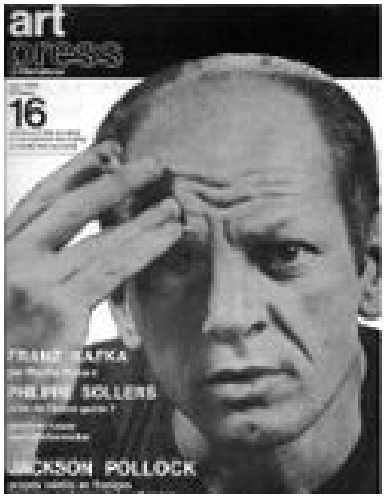


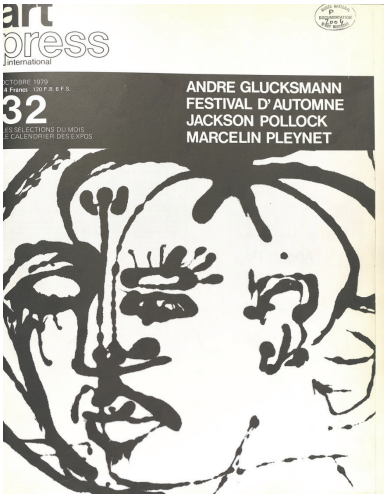


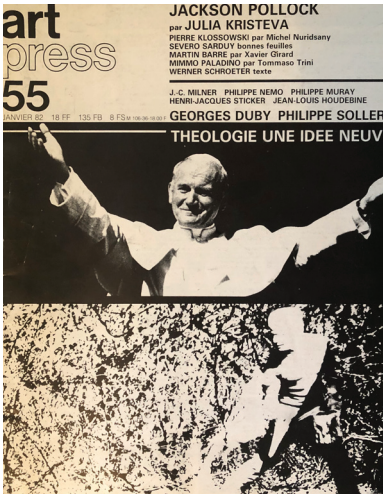




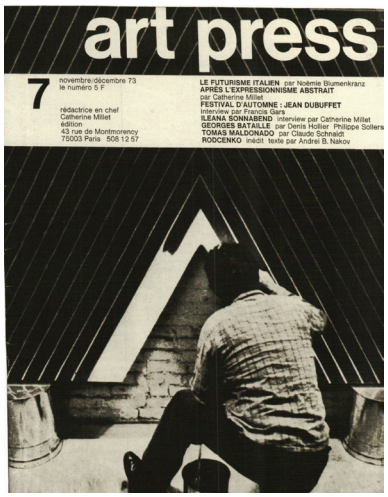


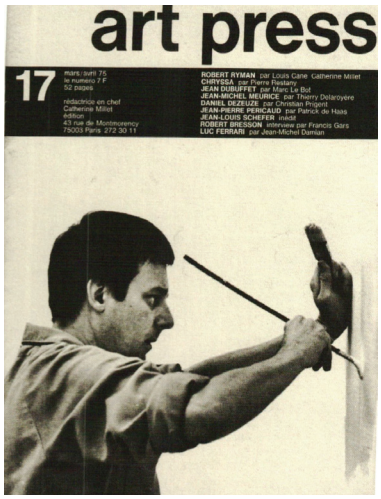


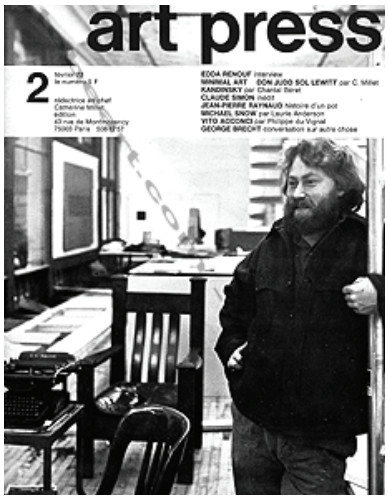




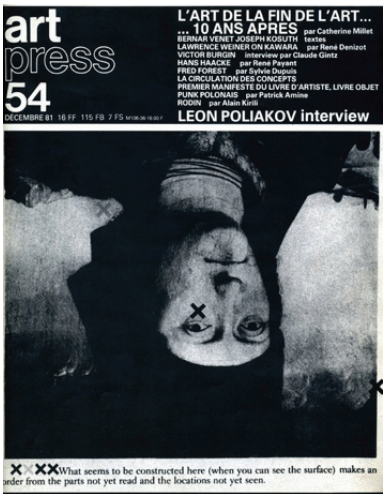
Annexe 43 Le Minimalisme dans les couvertures d'*art press*

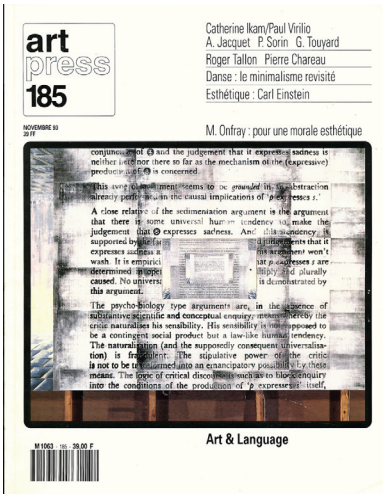




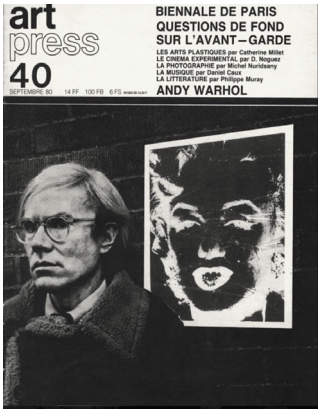


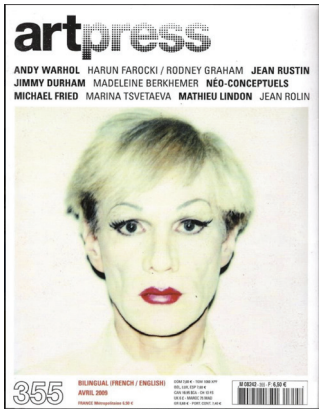
Annexe 44 L'art conceptuel dans les couvertures d'*art press*





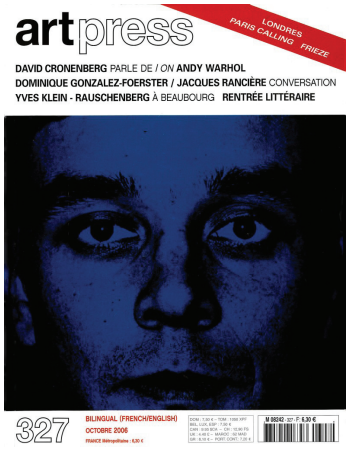
Annexe 45 Le Pop Art dans les couvertures d'*art press*

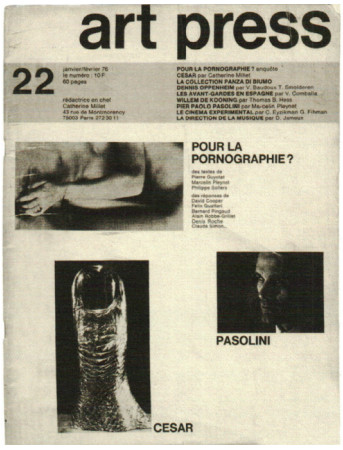


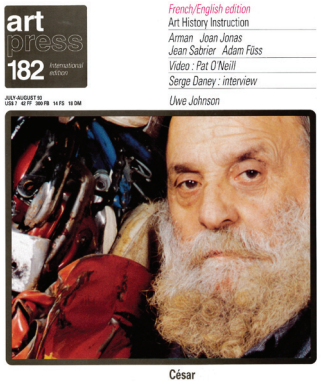


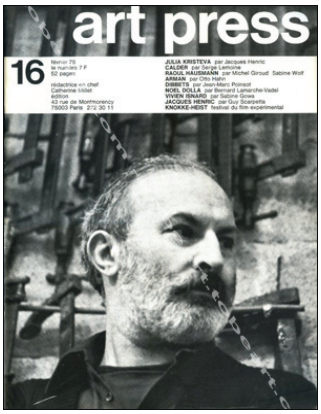
Les artistes dits « néo-pop » ou dont le travail est très marqué par l'héritage du Pop Art américain

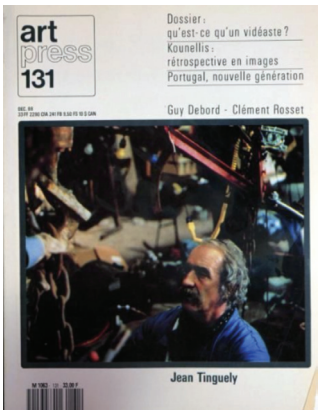
Annexe 46 Le Nouveau Réalisme dans les couvertures d'*art press*



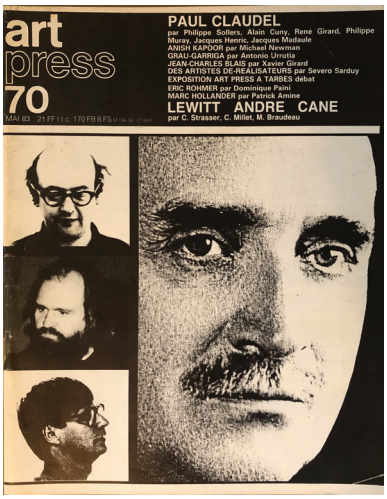




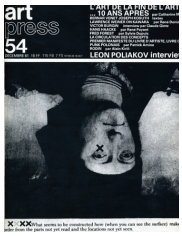




Annexe 47 Supports-Surfaces dans les couvertures d'*art press*

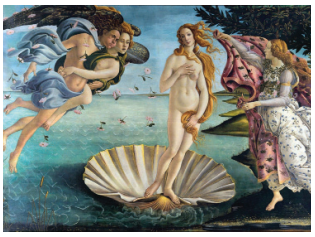


Annexe 48 Le Postmodernisme dans les couvertures d'*art press*

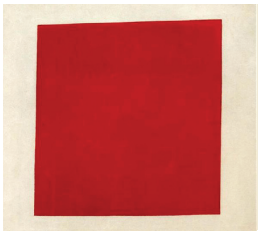


Hans Memling, *Portrait d'un homme*, 1470, huile sur toile, 33,5x23cm, New York, Frick Collection

Francesco de Goya, *Tres de Mayo,* 1814, huile sur toile, 268x347cm, Madrid, Musée du Prado



Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*,1484-86, tempera, Florence, Musée des Offices

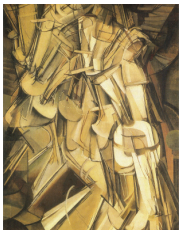


Kasimir Malévitch, *Carré rouge sur fond blanc*, 1915, huile sur toile, 53x53cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

Edward Hopper, *Office at night*, 1940, huile sur toile, Walker Art Center, Minneapolis

Giovanni Bellini, *Vierge aux chérubins rouges*, 1485, huile sur bois, 77x60cm, Venise, Gallerie delle'Academia

Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862, huile sur toile, 208x264 cm, Paris, Musée d'Orsay



Marcel Duchamp, *Nu descendant d'un escalier*, 1912, huile sur toile, 147x90cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

Diego Vélasquez, *Vénus à son miroir*, 1647, huile sur toile, 122x177cm, Londres, National Gallery

Rembrandt, *Le syndic de la guilde des drapiers*, 1662, huile sur toile, 191,5x279cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Roy Lichtenstein, *Interior With Mobile*, 1992, huile et magma sur toile, 330,2x434cm, New York, Museum of Modern Art

Léonard de Vinci, *La Joconde*, 1503, huile sur panneau de bois, 77x53 cm, Paris, Musée du Louvre

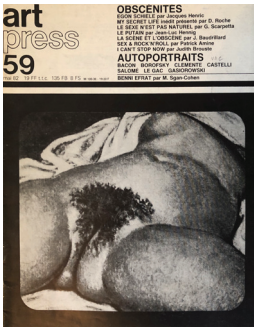
Giovanni Bellini, *Vierge à l'enfant*, 1470-1480, huile sur panneau de bois, 55x49 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

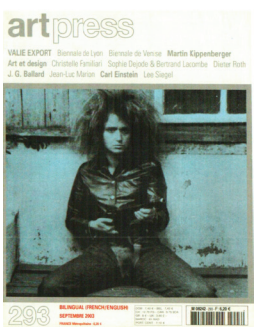
David Lynch, *Twin Peaks* [série télévisée], 3 saisons, États-Unis, ABC & Showtime, 1990-1991 et 2017

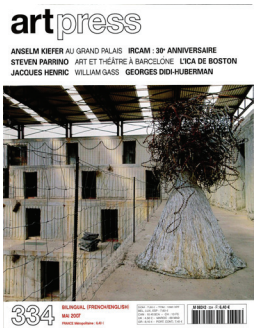
Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907, huile sur toile, 243,9x233,7cm, New York, Museum of Modern Art

Annexe 49 L'esthétique relationnelle dans les couvertures d'*art press*

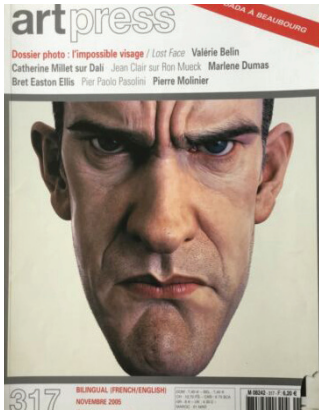
Annexe 50 L'esthétique de l'extrême dans les couvertures d'*art press*

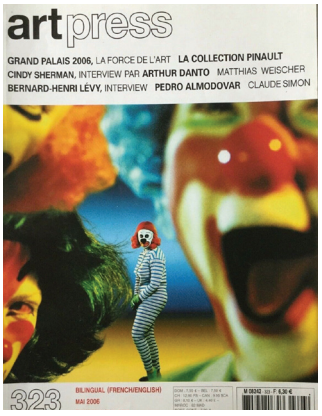


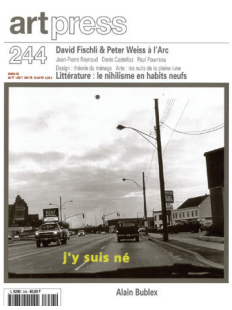


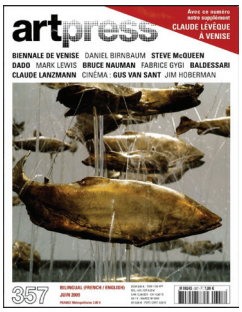


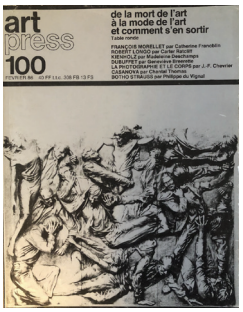
Annexe 51 L'esthétique de l'émotion dans les couvertures d'*art press*





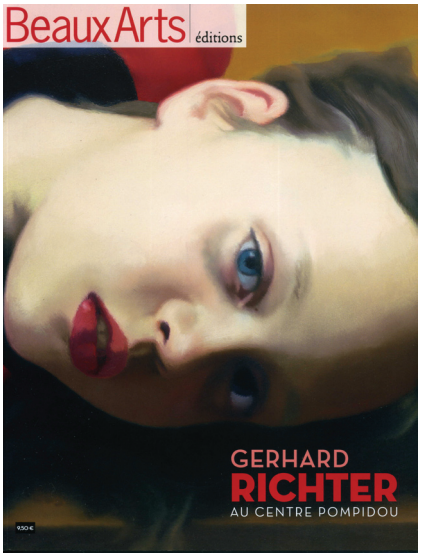




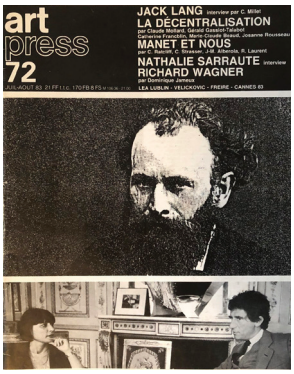


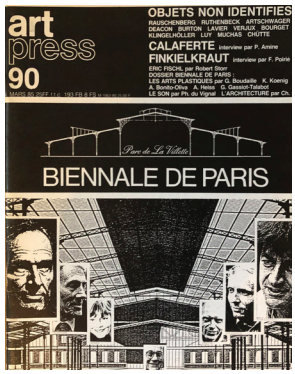
Annexe 52 Le tournant ethnographique et le tournant cognitif dans les couvertures d'*art press*

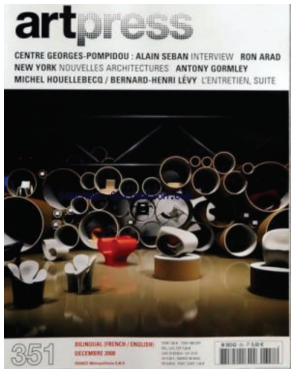
Annexe 53 De mêmes œuvres illustrent les couvertures de plusieurs périodiques artistiques

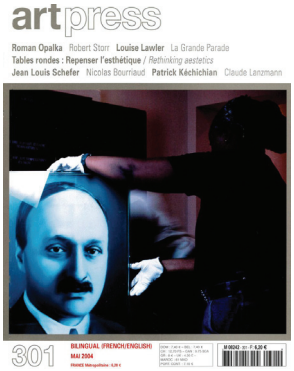


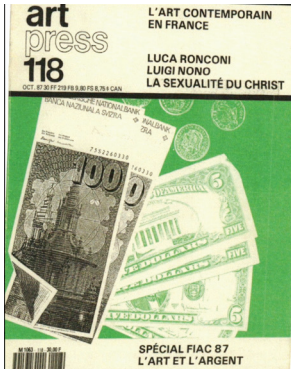
Annexe 54 Les mondes de l'art dans les couvertures d'*art press*











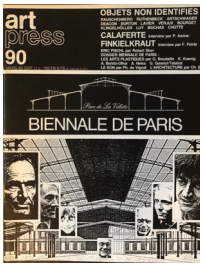
Annexe 55 Le spectateur dans les couvertures d'*art press*

Annexe 56 Le portrait dans les couvertures d'*art press*

art press 69
WILLIAM KLEIN
PAUL STRAND
PETER HANDKE

art press 70
PAUL CLAUDEL
LEWITT ANDRE CANE

art press 72
JACK LANG
LA DÉCENTRALISATION
MANET ET NOUS
NATHALIE SARRAUTE
RICHARD WAGNER


art press 90
OBJETS NON IDENTIFIÉS
CALAFERTE
FINIELKRAUT
BIENNALE DE PARIS

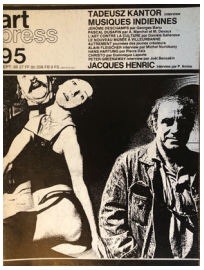
art press 91
SIGMAR POLKE
CLAUDE MAURIAC
HERVÉ GUIBERT

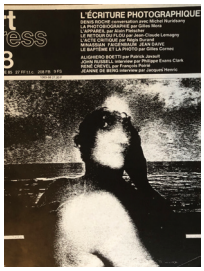
art press 93
ANTONIO SAURA
FESTIVAL D'AVIGNON
RENÉ GIRARD

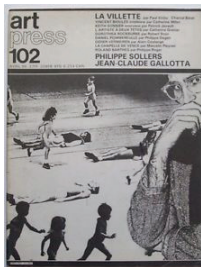
art press 75
ROUAN DEVADE
ANDRÉ GLUCKSMANN
CARL DREYER

art press 77
BONNARD
GEORG BASELITZ
PIERRE GUYOTAT

art press 84


art press 95
TADEUSZ KANTOR
JACQUES HENRIC

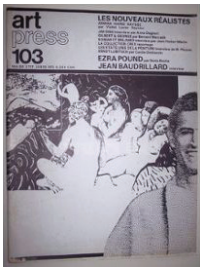

L'ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE

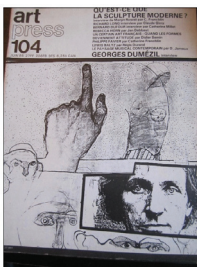

art press 102
LA VILLETTE
PHILIPPE SOLLERS
JEAN-CLAUDE GALLOTTA

art press 85
NEW YORK 84
FIAC

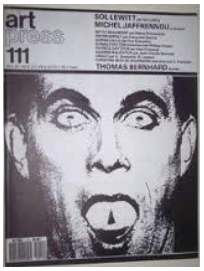
art press 86
LE MOIS DE LA PHOTO
RAYMOND DEPARDON

art press 88
GODARD-SOLLERS l'entreti
ART-LE MAUVAIS ESPRIT
ALAIN ROBBE-GRILLET

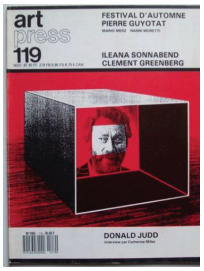

art press 103
LES NOUVEAUX RÉALISTES
EZRA POUND
JEAN BAUDRILLARD


art press 104
GEORGES DUMÉZIL

art press 110
JULIAN SCHNABEL
LE NIHILISME
PHILIPPE SOLLERS


art press 111
SOL LEWITT
MICHEL JAFFRENNOU
THOMAS BERNHARD

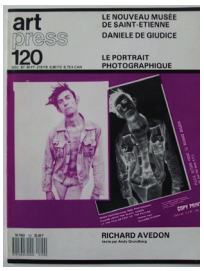
art press 115
DOCUMENTA 8
SARTRE ET LA PEINTURE
JEAN-LUC MARION
WALTER BENJAMIN


art press 119
FESTIVAL D'AUTOMNE
ILEANA SONNABEND
CLEMENT GREENBERG
DONALD JUDD

art press 132
Arnulf Rainer

art press 133
Bernard Rancillac

art press 134
Richard Deacon


art press 120
LE NOUVEAU MUSÉE
DE SAINT-ETIENNE
DANIELE DE GIUDICE
LE PORTRAIT
PHOTOGRAPHIQUE
RICHARD AVEDON

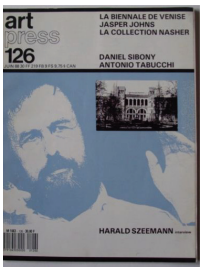
art press 121
BRÉSIL ET MODERNITÉ
DAN FLAVIN
GÉRARD GAROUSTE
LA CHAIR ET L'ESPRIT

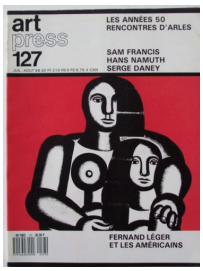
art press 125
FRANK STELLA interview
ART MONUMENTAL :
JUSQU'OÙ PEUT-ON ALLER
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

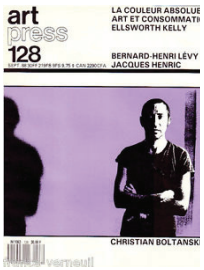
art press 146
Alain Jacquet

art press 148
Andy Warhol

art press 154
Support(s)-surface(s) «revisited»

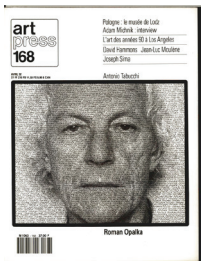

art press 126
LA BIENNALE DE VENISE
JASPER JOHNS
LA COLLECTION NASHER
DANIEL SIBONY
ANTONIO TABUCCHI
HARALD SZEEMANN


art press 127
LES ANNÉES 50
RENCONTRES D'ARLES
SAM FRANCIS
HANS NAMUTH
SERGE DANEY
FERNAND LÉGER
ET LES AMÉRICAINS

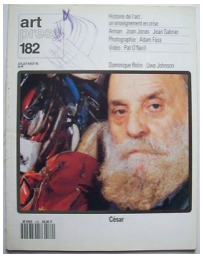

art press 128
LA COULEUR ABSOLUE
ART ET CONSOMMATI
ELLSWORTH KELLY
BERNARD-HENRI LÉVY
JACQUES HENRIC
CHRISTIAN BOLTANSKI

art press 157
Breton - Bataille
amateurs d'art

art press 165
Cindy Sherman


art press 168
Roman Opalka

art press
178
WANTED
$2 000 REWARD

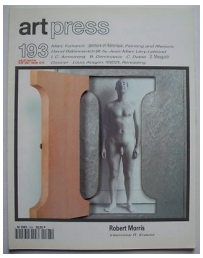

art press
182
César

art press
188
Katz Stella Rockburne

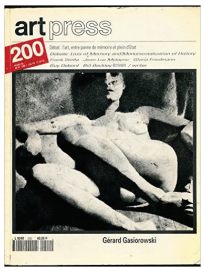
art press
224
Chris Marker

art press
227
Ugo Rondinone

art press
230
Entreprise et fiction


art press
193
Robert Morris

art press
199
Andy Warhol


art press
200
Gérard Gasiorowski

art press
235
Julia Kristeva

art press
237
Fiorucci
Fiorucci
L'art est-il un sport ?

art press
247
Venise : Harald Szeemann, interview
La république mondiale des lettres
LA BIENNALE DI VE

art press
202
Peter Greenaway

art press
207
Nan Goldin

art press
213
Jean-Jacques Lebel

art press
252
Dennis Adams :
Breton, Dennis : ses rêveurs défaits
Tony Scherman

art press
253
Europe : l'Est, l'Ouest et le Centre
Guy Debord ou la voie de la guerre
Jiri Surovka

art press
258
Avignon : où en est la beauté ?
Jacques Rancière

art press
260
Nouvelle géographie de l'identité
Aphex Twin

art press
265
Maurizio Cattelan
Bertolt Brecht

art press
266
Les années pop au Centre Pompidou
Dossier Chine

art press
267
Dossier art et design
Les secrets du Caravage
Markus Raetz

art press
262
Esthétique : nous n'avons jamais été postmodernes
Jim Dine
Pierre Gaystat

art press
VALIE EXPORT
Art et design
Christophe Fiat
Sophie Duplais & Bernard Lacombe
J. G. Ballard
Jean-Luc Moron
Carl Einstein
293

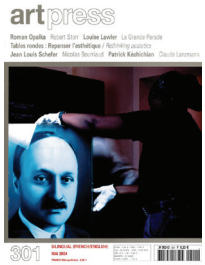
art press
271
Quand la musique de fond devient forme
Rentrée littéraire : R. Jauffret J.-Y. Jouannais
Brian Eno

art press
273
Dossier photo : témoignage et voyeurisme
Clément Rosset
Raymond Depardon

art press
275
Paris : des nouveaux lieux pour l'art contemporain
Antonio Tabucchi
Peter Saul

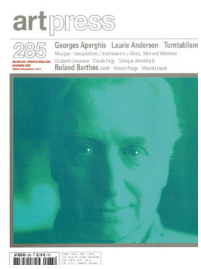
art press
Roland Barthes

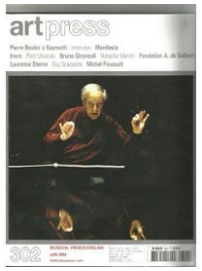
art press
Michel Journiac
Jean Dubuffet
Manny Farber

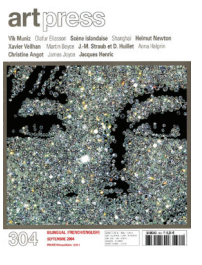

art press
Roman Opalka
Louise Lawler
Jean Louis Schefer
Patrick Kechichian
301

art press
278
Hans Hofmann par/by Frank Stella
Raymond Federman
Gilles Deleuze
Pipilotti Rist

art press
279
Shirin Neshat
Walter Benjamin
Lee Bul


art press
285
Georges Aperghis Laurie Anderson Turntablism
Roland Barthes


art press
302


art press
304

art press
307

artpress
317

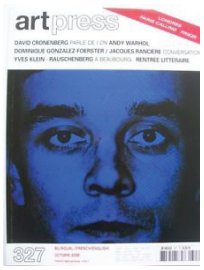
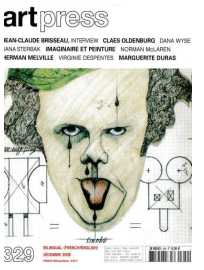
artpress
318

artpress
325

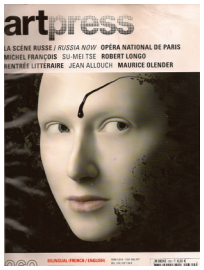
artpress
tu peux parler français?
spreek je Fra
348

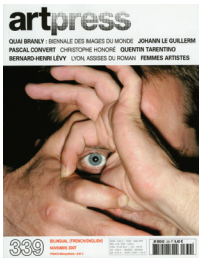
artpress
MOIS DE LA PHOTO
+FIAC
350

artpress
352

artpress
326

artpress
327

artpress
329

artpress
355

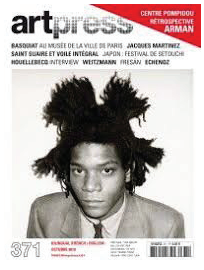
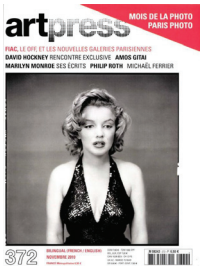
artpress
356

artpress

artpress
331

artpress
339

artpress
344

artpress
+ 2 FILMS AVEC HAROLD SZEEMANN
FIAC TOUR DU MONDE DU MARCHÉ DE L'ART
361

artpress
362

artpress
DIAGONALES
365

artpress
CENTRE POMPIDOU
RÉTROSPECTIVE
ARMAN
371

artpress
MOIS DE LA PHOTO
PARIS PHOTO
372

artpress
375

art
press
424

art
press
426

art
press
429

art
press
AAAH PUTAIN !
J'ARRIVERAI JAMAIS À FAIRE
TOUT CE QUE JE VEUX ...
NOUVELLE FORMULE
377

art
press
BIENNALE DE VENISE
379

art
press
382

art
press

art
press
LIBRAIRIE
JOURNAUX
445

art
press
448

art
press
384

art
press
390

art
press
398

art
press
+ FIAC
HORS LES
MURS
449

art
press
451

art
press
452

art
press
453

art
press
454

art
press
455

art
press
456

art
press
457

art
press
NOUVELLE FORMULE

art
press
+2 CAHIER NEW SETTINGS
459

art
press
460

art
press
PAULA REGO INTERVIEW
461

Annexe 57 Tableau détaillant le contenu de l'ensemble des éditoriaux d'*art press*

N°	SIGNATAIRE	TITRE	PROPOS DE L'ÉDITORIAL
1	Catherine Millet	Sans titre	présentation d'*art press* : son positionnement dans le paysage culturel, ses ambitions. Ni un journal intime, ni un officiel de mode.
2	Non signé	Sans titre	Succession de définitions (nouvelle abstraction; minimal art; Kandinsky, nouveau roman) et de citations (Claude Simon).
3	Non signé	Sans titre	Plusieurs petits paragraphes renvoyant au contenu du numéro. Marcelin Pleynet, Joseph Albers, Daniel Lamelas, Philippe Sollers.
4	Non signé	Sans titre	Description du contenu du numéro. Ce qu'est le réalisme en peinture; ce que sont les arts dits primitifs.
5	Pas d'éditorial		
6	Catherine Millet	Sans titre	Mutations dans la peinture abstraite américaine.
7	Non signé	Sans titre	De courts paragraphes introduisent les contenus du numéro avec plusieurs définitions : Futurisme; Post Painterly Abstraction; environnement.
8	Non signé	Sans titre	De courts paragraphes introduisent les contenus du numéro : courte biographie de Pontus Hulten; citation de Braque et Marcelin Pleynet, description du travail de pliure par Simon Hantaï.
9	Non signé	Sans titre	De courts paragraphes introduisent les contenus du numéro : citation de P. Sollers sur le matérialisme; définition du process art; citation de Marc Devade: définition du terme achrome.
10	Non signé	Sans titre	De courts paragraphes introduisent les contenus du numéro : "blanc", "dessiné", "art as idea as idea", "idéologie", "dessin 2"
11	Non signé	Sans titre	De courts paragraphes introduisent les contenus du numéro, avec la définition des mots-clés suivants : expressionnisme, griffonnages, poésie, purisme.
12	Catherine Millet	Sans titre	Réflexions sur la forme que peut / devrait prendre un texte critique sur la peinture contemporaine.
13	Catherine Millet	Sans titre	Annonce d'un dossier sur le Festival d'automne ; évocation du contexte politique et de ses « archaïsmes ».
14	Catherine Millet	Sans titre	Réflexion sur la coexistence de l'École de Paris, du Nouveau Réalisme et des avant-gardes américaines.
15	Non signé	Sans titre	Trois brefs paragraphes introduisent au numéro, dont une citation de Berthold Brecht sur Fluxus.
16	Catherine Millet	Des femmes	Citation extraite de l'ouvrage Des Chinoises de Julia Kristeva.
17	Non signé	Sans titre	Citation extraite d'une interview de Robert Ryman par Phyllis Tuchman (artforum, 1971) sur la définition du monochrome.
18	Pas d'éditorial		
19	Non signé	Sans titre	Citation de Robert Motherwell extraite d'une lettre adressée par celui-ci Frank O'Hara (1965), publié dans le catalogue d'une exposition de l'artiste au MoMA, New York.
20	Catherine Millet	« Éditorial »	Biennale de Paris, Biennale de Venise.
21	Non signé	Sans titre	Plusieurs paragraphes introduisent aux contenus du numéro, notamment « Dada » et « William Burroughs ».
22	Catherine Millet	Le porno dans une revue d'art ?	Introduction au dossier sur la pornographie. Réflexion sur ce qu'une revue d'art peut avoir à dire un sujet aussi politique que la sexualité.
DEUXIÈME SÉRIE			
1	Catherine Millet	Sans titre	Présentation de la nouvelle formule. Description du paysage de la presse selon la même dialectique que dans le premier éditorial. Présentation de nouveaux objectifs : décloisonner les mondes de la culture.
2	Non signé	Sans titre	Détails sur la nouvelle formule.
3	Pas d'éditorial		
4	Catherine Millet	Sans titre	À l'occasion de l'ouverture du Centre Pompidou, réflexion sur ce que peut être une politique culturelle.
5	Catherine Millet	Sans titre	Introduction au numéro spécial femme ; le terme de « féminisme » n'est pas employé.
6	Catherine Millet	Première promenade à Beaubourg	Description et critique du premier accrochage au Centre Pompidou.

7	Jacques Henric	À propos d'une émission télévisée, "l'homme en question", Philippe Sollers	Réflexion sur l'image télévisée et critique du contexte politique.
8	Non signé	Sans titre	Citation extraite de *Art & littérature* de Marcelin Pleynet.
9	Non signé	Sans titre	Citation extraite de *Journal d'un écrivain* de Virginia Woolf,
10	Catherine Francblin	Sans titre	Force des avant-gardes face aux fascismes. Lutte contre la pensée dominante. Réflexion sur le rôle de *Tel Quel*, et la modernité en littérature.
11	Catherine Millet	Spécial Biennale de Paris	Biennale de Paris; caractéristique. Résistance des artistes à toute forme d'école.
12	Catherine Francblin	20 ans de philosophie, 20 ans de marxisme	Contexte intellectuel, prégnance du marxisme.
13	Catherine Millet	Sans titre	Exposition G. Courbet au grand palais ; style et nouveauté du peintre, rapport aux impressionnistes. Le retour à Courbet serait le symptôme d'une crise que traversent aussi bien les artistes que les intellectuels.
14	Catherine Millet	Sans titre (retranscription d'une prise de parole lors d'une conférence)	Un texte sur Rubens succède parfaitement à ceux des numéros précédents consacrés au stalinisme. Question de savoir comment *art press* peut apprécier autant se situer politiquement et commenter la peinture. Dénonciation de l'idéologie du « tout politique ».
15	A.p.i	Sans titre	Critique des intellectuels occidentaux qui, archaïques et soumis à « l'establishment politique et culturel », devraient prendre exemples sur les « dissidents de l'Est ». Ceux qui ignoreraient cette interpellation appartiennent au passé.
16	Catherine Millet	Sans titre	Réflexion sur ce qui fait la nouveauté d'une démarche? Description des techniques de Pollock. Art press se félicité d'avoir été parmi les premiers à publier des textes sur Jackson Pollock.
17	Catherine Millet	Sans titre	Distinction entre « anciens » (Régis Debray) et « nouveaux » (B.-H Lévy) intellectuels à partir de leur rapport avec la télévision.
18	Louis Dalmas	API plus cher, mais en couleur et meilleur grâce à vous	Louis Dalmas s'adresse directement au lecteur pour annoncer une augmentation du prix mais des améliorations dans la revue.
19	Louis Dalmas	Il ne faut pas craindre de dire ce que l'on pense	Dénonciation de la censure. Danger de la religion dans ses liens avec les institutions. Dalmas insiste surtout sur le fait qu'il n'est pas d'accord avec les textes publiés dans le numéro, mais qu'il reste primordial de les publier malgré tout.
20	Louis Dalmas	La nouvelle résistance	Rôle que peuvent jouer les intellectuels, et rôle que se donne artpress. Importance de « crier » l'anti-confort et la singularité.
21	Carole Naggar	Photographier photographier photographier	La photographie est partout au point qu'on ne la voit plus. Critique des publicités des marques Kodak et Polaroid qui font croire que la photographie pourrait se substituer à la mémoire.
22	Jacques Henric	Le ralenti n'existe pas	Réflexions diverses sur l'esthétique.
23	Catherine Millet	Il faut briser les tabous de l'avant-garde	Rejet de la figuration dans l'art du XXe siècle. Critique des artistes qui considèrent que le beau serait obsolète. C. Millet invite son lecteur à ne pas considérer les avant-gardes comme des dogmes, car c'est cette posture qui provoque un manque de renouvellement créatif.
24	A.p.i	Liberté pour *Détective*	Dénonciation de la censure dans la presse.
25	Ap.i	Le rétro ou les nouveaux ringards	Il faut résister aux archaïsmes. *Art press* se donne pour rôle « d'enregistrer quelques impasses, [de] refuser les régressions et désigner quelques possibles avancées ». Il faut impérativement rester à l'écoute de la modernité.

26	Jacques Henric	Identité culturelle	Retour sur Mai 1968. Nécessité de faire attention aux identités culturelles. Dénonciation du silence des intellectuels.
27	Catherine Francblin	Nouvelle poésie américaine	Renouveau de la poésie américaine, qui parvient à n'ignorer ni son héritage, ni son environnement actuel.
28	Catherine Millet	Les nouvelles images de la peinture américaine	Examen des nouvelles tendances de la peinture américaine. Observation d'une inspiration de plus en plus grande puisée dans les arts décoratifs.
29	A.p.i	Paris-Moscou, une exposition alibi ?	Critique de l'exposition « Paris-Moscou » au Centre Pompidou, pour ce qu'elle occulterait la réalité du Goulag. Dénonciation d'une forme de censure exercée par l'institution.
30	Jacques Henric	Paris-Moscou, un Munich de l'esprit	Suite de la critique de l'exposition « Paris-Moscou ». Les intellectuels français devraient être plus à mêmes de dénoncer les exactions d'un État totalitaire.
31	Jean-Marc Lévy-Leblond	Une certaine idée de la science	Le monde de l'art devrait davantage se demander « qu'est-ce qu'un scientifique ? ». La science ne concerne pas que les scientifiques. Annonce du contenu du numéro.
32	Catherine Millet	Dix ans d'art en France	Critique de l'exposition « Dix ans d'art en France » présentée à l'ARC. Retour rétrospectif sur les presque dix années de publication.
33	Non signé	Festival d'automne, spécial danse	Retour sur les articles d'*art press* déjà publiés sur la danse et la performance. Annonce des événements marquants du Festival d'Automne.
34	Artpress	Sans titre	Autoqualification, définition des objectifs de la revue, de sa raison d'être. Volonté de soutenir l'art moderne, et de fournir un travail d'analyse sur le mouvement des idées.
35	Catherine Millet	Sans titre	C. Millet se réjouit de constater que les numéros d'*art press qui* se vendent le mieux sont ceux où les contributeurs expriment le plus leur subjectivité. *Art press* ne fait pas que suivre l'actualité. Plaisir pris dans la critique d'art.
36	Guy Scarpetta	Sans titre	Actualité de la pensée de Georges Bataille. Les discours s'enlisent dans l'idéologie. Face à cela, Bataille est salvateur. Utile à la critique d'art telle qu'*art press* l'envisage.
37	Catherine Millet	Sans titre	Les avant-gardes se terminent, et la France a mis trop de temps à se « réveiller ». Une nouvelle secousse, le postmodernisme, arrive : de quoi s'agit-il ?
38	Catherine Millet	Sans titre	Revendication de la liberté d'expression. Fierté du lancement du premier livre artpress aux éditions Galilée, présenté comme « le premier à être véritablement *contemporain* **».**
39	Non signé	Sans titre	Relations privilégiées entre peinture et littérature.
40	Catherine Francblin	Sans titre	Bilan des dix ans de la Biennale de Paris. Mutations dont ce numéro cherche à rendre compte.
41	Non signé	Sans titre	Annonce de la FIAC et réflexion sur son budget ; annonce d'une nouvelle rubrique, la fiche-artiste ; annonce d'un nouveau service : l'édition d'affiches.
42	Catherine Millet	Sans titre	Annonce du contenu du numéro : actualité artistique en Allemagne.
43	Guy Scarpetta	Sans titre	Annonce du contenu du dossier spécial cinéma. Valorisation de la subjectivité des contributeurs.
44	Jacques Henric	Sans titre	Portrait de Philippe Sollers et des liens entre *artpress* et *Tel Quel*.
45	Ap	Retour de l'ordre ?	Dénonciation du silence des intellectuels face aux actes de censure. Dénonciation de la réhabilitation d'écrivains collaborationnistes.
46	Ap	Dossier dessin, la ligne est à l'honneur	Volonté de repenser le dessin, mis de côté par l'abstraction et la recherche de la couleur.
47	Non signé	Sans titre	Proposition d'un parallèle entre l'apparition de l'imprimerie, et celle de l'art vidéo. Parler de l'art vidéo, c'est faire l'archéologie du présent. Importance du travail de Nam June Paik.
48	Catherine Millet	À propos de WestKunst à Cologne ; à propos du premier salon du livre	Critique des grandes expositions qui veulent trop chercher une vérité historique, sans faire appel à la littérature ni remettre en cause le concept d'Histoire.

49	Catherine Millet	Sans titre	Suite de la critique des grandes expositions à portée totalisante. Réflexion sur le rôle du conservateur. Remise en question de la notion de vérité historique.
50	Catherine Millet	Sans titre	Présentation du dossier consacré à Picasso.
51	Non signé	Sans titre	Présentation du programme du festival d'Automne, en insistant sur les événements autour de Samuel Beckett, Pierre Boulez et Steve Reich.
52	C. Millet & G. Scarpetta	Art, Catherine Millet ; Théâtre, Guy Scarpetta	C. Millet évoque l'exposition « Baroque 81 » dont elle est la co-commissaire. Thème du mécénat industriel à la FIAC.
53	Jacques Henric	Guyotat à Chaillot	Portrait de Pierre Guyotat.
54	Catherine Millet	Sans titre	Réflexion sur la continuité et la rupture dans les mouvements artistiques ; il ne faut pas hésiter à rapprocher des artistes qui n'ont pas vécu à la même époque : on peut dire de Watteau et Warhol qu'ils sont contemporains.
55	Guy Scarpetta	La théologie, une idée neuve	La religion est un refuge pour les peuples opprimés par les régimes totalitaires. *Art press* affirme son intérêt pour la théologie, pensée comme un élargissement de l'horizon intellectuel permettant de mieux penser le présent.
56	Catherine Millet	Sans titre	Dénonciation du silence des intellectuels face à la situation en Espagne. *Art press* se revendique comme le lieu d'une pensée d'exception.
57	Catherine Millet	Les sources des années 80	Tour d'horizon des tendances des années 1980.
58	Ap	Un autre regard sur l'Amérique latine	Situation en Amérique latine, qui ne se réduit pas à la question de la dictature. *Art press* affirme soutenir les opprimés et se poser les questions que personne ne se pose.
59	Ap	Obscénités / autoportrait	Volonté de lutter contre le conformisme et le puritanisme. Dénonciation du féminisme et d'un contexte de refoulement de la sexualité.
60	Non signé	Pas de titre	Plusieurs grandes expositions internationales ont lieu en même temps : les envisager d'un seul geste permet de comprendre les contradictions du moment. Malgré tout, *art press* cherche à offrir un bilan.
61	Non signé	Dossier André Chastel	Critique du journalisme de certains quotidiens où l'actualité n'est traitée que trop rapidement.
62	Non signé	12e biennale de Paris	Programme et informations pratiques sur la Biennale de Paris.
63	AP	Sans titre	Annonce des événements culturels auxquels le numéro est consacré : le Festival d'Automne et le mois de la photographie.
64	Catherine Millet	Sans titre (10 ans d'*artpress*)	Dix ans d'*art press* : retour sur les objectifs atteints, et ceux à atteindre prochainement. Ambition de « mâcher le travail des historiens futurs ».
65	Catherine Millet	Sans titre	Dix ans d'*artpress* : suite du bilan. Valorisation de la maquette graphique : le fait qu'elle n'ait pas changé est une force.
66	Non signé	Sans titre	Commentaire de l'exposition Warhol-Chirico. Il est futile de se demander si une peinture est « de droite ou de gauche ». *Art press* affirme l'un de ses objectifs : arriver à déceler l'idéologie dans les discours sur l'art, et non pas dans l'art lui-même.
67	Non signé	Sans titre	Annonce et valorisation de la publication des ouvrages de Catherine Millet *Yves Klein* et de Jacques Henric *La peinture et le mal.*
68	Non signé	Christo, Neil Jenney, sculptures de peintres	Christo et Jenney sont deux artistes qui ont en commun de court-circuiter la notion de représentation. Ils posent de façon neuve une question que l'on croyait périmée.
69	Non signé	Sans titre	Éditorial sous forme de quatre petits paragraphes (William Klein, Paul Strand, Daniel Buren, Peter Handke). Pour chacun, une citation extraite du numéro.
70	Non signé	Sans titre	Actualité de Paul Claudel. *Art press* se félicite de parler de ce dont on ne parle nulle part ailleurs.
71	Non signé	Sans titre	Exposition au centre Pompidou sur les avant-gardes polonaises ; interrogation sur la survivance de la notion d'avant-

			garde et de modernité.
72	Non signé	Décentralisation	Inquiétude quant au programme culturel depuis l'arrivée de la gauche au pouvoir. Pour *art press*, les changements annoncés implique que la mission d'une revue d'art est accrue. Annonce d'une vigilance nécessaire, et d'une inquiétude face à un État qui chercherait à devenir le seul gestionnaire de la culture. Inquiétude aussi face aux développements de nouvelles idéologies, notamment régionalistes.
73	Non signé	Sans titre	Éditorial sous forme de petits paragraphes consacrés au « diable », au « mythe », à la « science-fiction » et à la dixième édition de la FIAC.
74	Catherine Millet	L'Australie effet boomerang	Éditorial qui n'en est pas un : premier paragraphe d'un article qui se poursuit dans la suite du numéro.
75	Non signé	Sans titre	Autoqualification ; valorisation de la diversité des contenus que l'on trouve dans *art press* : arts plastique, littérature, philosophie, politique. Car tous ces discours forment un tout.
76	Non signé	Art et technologie	Ce qu'il en est de la peinture aujourd'hui.
77	Non signé	Le retour des vieilles lunes très réactionnaires	Dénonciation de la censure. Critique de Desproges ; ton cinglant « quelques médiocres remâchements de ressentiment ».
78	Jacques Henric	Images avilissantes de la femme	Dénonciation de la censure par la critique de l'antiracisme et de l'antisexisme. La liberté d'expression doit être défendue à tout prix. Remise en question du projet de loi Roudy et son « puritanisme laïque ».
79	Non signé	Quelle photo, quelle culture ?	Étude de la photographie dans son rapport aux autres arts.
80	Non signé	Sans titre	Critique du concours lancé par l'État pour la construction de l'actuel Opéra Bastille : *art press* dénonce un mode de sélection biaisé et partial.
81	Non signé	Sans titre	Quatre paragraphes introduisent aux contenus du numéro : Alechinsky, Kiefer, Marthe Robert, Gombrowicz.
82	Non signé	Sans titre	Six petits paragraphes introduisent au contenu du numéro : De Kooning, Le Gac, Dubuffet, Rêve américain, Musées, Paul Virilo.
83	Non signé	Sans titre	Réflexions sur le mécénat.
84	Non signé	Sans titre	Autoqualification. Volonté de faire dialoguer des artistes très différents dans les pages de la revue.
85	Non signé	Sans titre	Trois paragraphes introduisent aux contenus du numéro : nouvelle peinture américaine ; le marché de l'art en France en 1984 ; Dell'odore della pelle ; Jean-Louis Houdebine ; extraits de langage.
86	Non signé	Sans titre	Cinq paragraphes introduisent aux contenus du numéro : dossier photographie, photographie et paysage ; Malcolm Morley ; Bertrand Lavier ; Gérard Garouste ; Ladislav Klima.
87	Catherine Millet	Sans titre	Il faut nuancer l'idée selon laquelle l'art aurait remplacé la religion ; car l'art ne remplace pas le sentiment religieux. Affinités entre histoire de l'art et histoire des idées.
88	Non signé	Sans titre	Quatre paragraphes introduisent aux contenus du numéro : Cinéma ; vierge Marie, Alain Robbe-Grillet ; mauvais esprit.
89	Non signé	Sans titre	Six paragraphes introduisent aux contenus du numéro : Mapplethorpe et Witkin ; Salle ; De Wilde ; Sollers, Baudrillard ; Prostitution, danse.
90	Catherine Millet	Sans titre	Critique de la tendance à vouloir toujours analyser dans l'art un retour. Réflexions sur ce que sont les jeunes artistes aujourd'hui. Hypothèse d'une esthétique du retrait.
91	Non signé	Sans titre	Quatre paragraphes introduisent aux contenus du numéro : Polke ; Dibbets ; Vishniac ; Claude Mauriac.
92	Non signé	Sans titre	Cinq paragraphes introduisent aux contenus du numéro : les fantômes des années 1970 ; Takis ; Holger Trülzsch ; Giotto ; Guy Scarpetta.
93	Non signé	Sans titre	Quatre paragraphes introduisent aux contenus du numéro : Antonio Saura ; Jochen Gerz, Jean Degotte, René Girard.
94	Catherine Millet	Sans titre	Enquête sur la situation des éditeurs d'art. trop de livres de faible qualité ont du succès au détriment des meilleurs.

95	Non signé	Qu'ils crèvent les artistes / car elle s'en va, la figure du monde	Réflexion sur la place de l'art dans la culture contemporain, et sur le rôle des programmes télévisés, de l'argent et de la politique culturelle dans cette situation. Danger d'une conception médiatique de l'art qui en émousse les effets.
96	Catherine Millet	Sans titre	Critique de la FIAC et de sa dimension commerciale. Inquiétude face au fait que de grandes galeries comme Saatchi puissent assumer le même rôle que les musées.
97	Catherine Millet	Paris change de musée	Réflexions sur la muséographie, la nouvelle organisation des musées parisiens.
98	Catherine Francblin	L'écriture photographique	Réflexion sur l'*action painting* et son influence sur la photographie.
99	Guy Scarpetta	Vienne mode d'emploi	Retour sur le numéro spécial Vienne ; autoqualification des objectifs de la revue.
100	Catherine Millet	Sans titre	Affirmation de l'identité des contributeurs d'*artpress*. Annonce de la création de nouvelles rubriques. Définition de nouveaux objectifs pour *artpress* et adresse au lectorat.
101	Catherine Francblin	Sculptures dans la ville	Réflexions sur la place de l'art – des sculptures – dans l'espace public. Certains pièges sont à éviter dans cette réflexion.
102	Catherine Millet & Guy Scarpetta	Vienne, encore	Évocation de nombreux artiste viennois. Critique de Klimt et Kokoschka.
103	Artpress	De la mode de l'art à la mode du kitch	Définition du kitsch. Critique des artistes Komar & Melamid.
104	Jacques Henric	Les petits cimetières sous la plume	Critique des éloges funèbres de Beauvoir et de Genet ; aucun des deux ne méritaient autant de louanges. Henric qualifie de Beauvoir « d'épouvantable donneuse de leçons ».
105	Catherine Millet	Hommage à Khadaji, galerie Daniel Templon	Critique de l'exposition Ben à la galerie Daniel Templon, où l'artiste défend Kadhafi ; dénonciation du silence des intellectuels face aux propos douteux de cette exposition.
106	Arnold Schoenberg (citation de)	Ceux qui prétendent opérer un retour à	Éditorial sous forme de citation.
107	Catherine Francblin	Vivement demain !	Détail du contenu du numéro, qui rassemble diverses réflexions sur les arts plastiques et autres arts visuels (cinéma). Échange du cinéma aux arts plastiques et réciproquement.
108	Artpress	L'écriture du look	retour sur le débat organisé à l'occasion du n°100 d'art press. Formulation d'une inquiétude : la scène artistique fonctionne de plus en plus selon le modèle du *show business*, porosité avec la mode et la publicité.
109	Catherine Millet	Pourquoi l'art vaut cher	Critique d'un vernissage à la galerie Sonnabend où l'on parlait moins des œuvres que de leur prix. Réflexion sur la personnalité des collectionneurs. Critique de la nécessité du « réseau ».
110	Catherine Francblin	Sans titre	Critique des entreprises qui cherchent à faire du mécénat, et réflexion sur les problèmes que posent le mécénat.
111	Catherine Millet pour l'agence AP	Orsay dernière minute	Éditorial sous forme de *hoax* selon lequel toutes les œuvres du Musée d'Orsay ne seraient que des copies. Cette boutade est un moyen de critiquer la muséographie du musée d'Orsay, en particulier des socles pour les sculptures.
112	Guy Scarpetta	Pourquoi consacrer un dossier à Raoul Ruiz	Dossier consacré à Ruiz, applaudi comme l'un des plus grands cinéastes de l'époque.
113	Artpress	Ils remettent ça !	Dénonciation de la censure, critique de l'ordre moral.
114	Non signé	Le mouvement de la couleur	Citation extraite de *Le mouvement de l'art*, de Sergeï Eisenstein.
115	Non signé	Les honnêtes gens ne mouillent pas à la grâce	Dénonciation de la censure. Günter Förg exclu pour des propos prétendument nazis, alors que les œuvres de Finlay à l'ARC, sur lesquels sont inscrits des signes SS, ne semblent choquer personne.
116	Catherine Millet	Néo-classicisme et Zeitgeist	Critique de I. H. Finlay à l'ARC, soupçons de sympathies nazies.
117	Jacques Henric	Heidegger et nous	Critique du rapport des français avec l'Histoire : on a trop tendance à cacher les périodes peu glorieuses.
118	Catherine Millet	L'art et l'argent	Du trio nécessaire au marché de l'art, seul l'artiste n'est pas sollicité pour donner son point de vue alors qu'il est le

			premier concerné : d'où ce dossier.
119	Jacques Henric	Vous avez dit : défaite de la pensée…	Dénonciation de la censure : incompréhension du débat suscité par l'ouvrage de Finkielkraut *La dépense de la pensée.*
120	Non signé	Le portrait photographique	Dix noms propres annoncent le contenu du dossier : Michel Frizot, Richard Avedon, Alain Fleisher, Régis Durand, Bettina Rheims, Jean-Paul Goude, Jean-Olivier Hucleux, Chuck Close, Marc Trivier, Ruth Francken.
121	Catherine Francblin	Sortir de la mélancolie	Critique d'un contexte dans lequel tout le monde, galeristes comme critique, se plaint. *Art press* propose des solutions pour « sortir de la mélancolie » et annonce être arrivée « à l'âge adulte ».
122	Catherine Millet	L'esthétique de la communication	Annonce du contenu du dossier « esthétique de la communication »
123	Catherine Francblin	Art critique et espace public	Réflexions sur les manières dont les artistes peuvent encore être politiques, et explorer la réalité historique et sociale.
124	Catherine Millet	L'État et l'art contemporain	Bilan et critique de politique culturelle menée depuis 1982, jugée trop décalée par rapport aux réalités.
125	Catherine Millet	Frank Stella	Constat que la peinture formaliste est tombée dans une impasse, au désenchantement postmoderne. Réflexion sur les alternatives possibles. Nécrologie d'Andy Warhol.
126	Catherine Francblin	Effets contradictoires de la méditations	Transition vers les années 1990, qui seront marquées par la « médiatisation ». constat d'un élargissement du public de l'art.
127	Catherine Francblin	Les années 50	Constat d'une mode du « rétro » qui conduit *art press* à consacrer une réflexion aux années 1950 et à l'opposition Europe / États-Unis de l'époque.
128	Catherine Francblin	La ruée vers l'art : mal ou remède	Critique du programme de politique culturelle « la ruée vers l'art », et d'une manière générale des trop grandes foules qui se pressent dans les lieux artistiques car par un effet pervers, les conséquences sur ces lieux sont négatives (par exemple pour la chapelle Sixtine).
129	Catherine Millet	La couleur dans *artpress*	Le passage à la couleur est l'occasion d'une réflexion sur le rôle que se donne artpress. Affirmation d'une position, pourquoi la couleur est arrivée aussi tard.
130	Catherine Francblin	Le formalisme et la critique d'art	Constat d'un retour du formalisme dans la critique d'art contemporaine.
131	Catherine Francblin	Faux départs et vrais dollars	Une œuvre de Jasper Johns vient de se vendre 17 millions de dollars : ce prix traduirait une pensée qui ordonne et hiérarchise.
132	Catherine Millet	Snobismo Maso	Le nationalisme français n'a pas disparu depuis les années 1970.
133	Jacques Henric	Révolution française et degré zéro de la pensée	Dénonciation de la censure et de la bien-pensance qui prévalaient dans les discours qui accompagnent la commémoration de la Révolution. Ironie et adresse au lecteur.
134	Catherine Francblin	Du situationnisme au simulationnisme	Les mouvements comme l'internationale situationniste sont a posteriori transformés en marchandises, mais une revue d'art comme *art press* est là pour lutter.
135	Jacques Henric	Les puants de l'âme	Réflexion sur la question du roman. Dénonciation de la censure dans les discours de l'église et de certaines personnalités politique.
136	Catherine Francblin	Les magiciens de la terre : « étonne-moi, mon chéri ! »	Réflexion autour de l'exposition « Les magiciens de la terre » et ce qu'elle peut avoir de contemporaine.
137	Catherine Francblin	Les magiciens de la terre : du septième ciel à l'âge électronique	Suite de la réflexion autour de l'exposition « Les magiciens de la terre » et la place accordée aux artistes non-occidentaux.
138	Catherine Francblin	10 sur 10 : artistes et critiques en France	Définition des rôles qui incombent à *art press* dans la défense des artistes.
139	Catherine Millet	Artpress, prix Vasari de la meilleure	Prix Vasari de la meilleure revue d'art, et ce que cela dit de l'identité d'*art press.* Crainte d'une perversion de la notion

		revue d'art	d'histoire de l'art et inquiétude fasse au phénomène des expositions de grande envergure.
140	Catherine Millet	L'Europe artistique	Paris comme potentielle capitale européenne : réflexion sur les différentes institutions qui s'y trouvent, et le modèle que la ville doit constituer. La dernière partie de l'éditorial est dédiée aux suites judiciaires données à l'affaire Finlay.
141	Jacques Henric	De la loi ! de la loi ! soif d'aujourd'hui	Dénonciation de la censure.
142	Catherine Millet	De la socio, point trop s'en faut	Critique des positions politiques de l'artiste Ben.
143	Jacques Henric & Guy Scarpetta	Les religions sont-elles sacrées ?	Critique du traitement médiatique de la question du voile ; cette question serait excessivement traitée alors même que les textes religieux seraient trop peu étudiés. Place des religions dans la société.
144	Catherine Francblin	Trou de mémoire et souvenir écran	Contexte de l'indépendance de la Roumanie et de rejet de la dictature. C. Francblin critique une forme d'amnésie dans l'art depuis les années 1980.
145	Catherine Francblin	Les limites de la critique	Réflexion sur ce que peut la critique d'art après la fin des avant-gardes. critique des artistes comme Présence Panchounette et l'Internationale Situationniste qui chercheraient excessivement à vouloir refléter la société.
146	Catherine Millet	Où donc se fabriquent les œuvres d'art qu'on expose si soigneusement ?	Un entrepôt d'art et les œuvres qu'il contenait a été détruit par un incendie : critique des réactions de la Mairie de Paris.
147	Catherine Millet	Choisir pour Venise	Commentaires sur le choix de l'artiste pour le pavillon français de la Biennale de Venise par son commissaire, Jean-Louis Froment. Dénonciation de la pétition qui circule à son encontre.
148	Éditorial sous forme de tribune		Journalistes et critiques d'art s'unissent pour boycotter le vernissage d'un nouveau lieu d'art car le maire de la ville, d'extrême-droite, a tenu des propos racistes.
149	Catherine Millet	Écrire l'histoire de l'art moderne	Réflexion sur le rôle d'*art press*, et sa manière de faire de la critique d'art dans la postmodernité. détails des rubriques et de leurs objectifs.
150	Non signé	L'idée de Dieu	Éditorial sous forme d'une citation d'Alfred Jarry extraite de *la chandelle verte* (1903).
151	Catherine Millet	Jeff Koons gym-dandy	Dénonciation de la censure. Après Mapplethorpe et Serrano, ce sont les photographies de Jeff Koons jugées pornographiques qui sont attaquées.
152	Jacques Henric	Une histoire qui n'en finit pas	Dénonciation de la censure ; dénonciation d'une hypocrisie face à la pornographie. Aucun acte de censure n'est anodin.
153	Catherine Millet	L'effet « jeux de cirque »	À l'occasion de la FIAC, réflexion sur l'état du marché de l'art en France.
154	Catherine Millet	Support(s)-Surface(s) « Revisited »	Réflexion sur le rôle et les objectifs d'*artpress*. À l'occasion d'une exposition consacrée à Supports-Surfaces, retour sur le rôle de la revue dans l'accompagnement de ces artistes.
155	Jacques Henric	Une nouvelle affaire Artaud ?	Dénonciation de la censure. Retour sur de nombreux cas problématiques où le droit moral des artistes n'est pas respecté.
156	Jacques Henric	Les intellectuels et la politique : mains pures, mains sales, mains coupées ?	Critique des liens entre intellectuels et politique à l'occasion de la sortie d'un film de Bernard-Henri Lévy sur le sujet.
157	Catherine Millet	Breton - Bataille	Réflexion sur les relations nouées entre les deux auteurs. Valorisation de Bataille et de son importance pour *art press*.
158	Catherine Millet	Les archives d'artpress	Création d'une nouvelle rubrique, « les archives d'artpress ». Analogie entre les années 1920 et l'époque actuelle.
159	Catherine Millet	Mieux vaut manger tout le gâteau	Métaphore de l'art en gâteau qu'on couperait en parts. Question de savoir à qui profite l'appétit d'un artiste.
160	Catherine Millet	Droit moral	Dénonciation de la censure, en évoquant plusieurs cas concernant la littérature, le cinéma, les arts visuel. Autoqualification.

161	Catherine Millet	Pas assez d'ateliers, trop de TVA, et beaucoup trop de démagogie	Contexte de récession du marché de l'art, où les politiques taxent les collectionneurs en augmentant la TVA sur les œuvres d'art. problème de pénurie d'ateliers d'artistes à Paris. Retour sur l'incendie d'atelier : plutôt que de les rénover, la Mairie de Paris propose de les remplacer par une nouvelle école d'art.
162	Catherine Francblin	Des différentes pratiques de la copie	Observation d'une tendance chez les artistes à copier les maîtres du passé, comme le fait Sherrie Levine en affirmant que la reproduction est un acte de création.
163	Jacques Henric	Le modèle et son peintre	La question de la relation entre l'artiste et son modèle est certes classique, mais reste indispensable. Intéressant de renverser la question : quelle relation le modèle entretien-il avec l'artiste ?
164	Jacques Henric	Peinture et cinéma : faux amis	Réflexion sur les relations entre peinture et cinéma. Adresse directe au lecteur.
165	Jacques Henric	L'art et l'argent, et le courbet	Éditorial accompagné d'une reproduction en couleur de *L'Origine du monde*. Critique du fait que personne ne sache où se trouve le tableau.
166	Jean-Yves Jouannais	La fin des collectionneurs-eunuques ?	Critique du salon « Découvertes » au grand palais, où tout apparaît comme si les jeunes artistes n'étaient là que pour relancer la spéculation. Pour *art press*, il faudrait au contraire trouver une approche plus saine et plus innocente de l'art.
167	Catherine Millet	Ellsworth Kelly	Réflexion sur la difficulté que peuvent connaître les artistes américains à trouver de nouvelles choses à dire après les pionniers que furent Pollock ou De Kooning.
168	Jacques Henric	La mise à mort du verbe	Réflexion sur la situation politique en Pologne depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Place de l'art et de la propagande dans le pays. Suggestion que Rodin est extrêmement actuel.
169	Catherine Millet	L'art, donc le livre	Réflexion sur la crise économique que connaît le livre d'art.
170	Jean-Yves Jouannais	Vers un nouveau retour à l'ordre ?	Description des Archives de la critique d'art (Rennes), de ses missions et des expositions qu'elle organise. Dénonciation de la censure : il faut se méfier de revues comme *Esprit* qui appelleraient à un nouveau retour à l'ordre.
171	Jacques Henric	Les salauds	Dénonciation de la censure. Critique du « politiquement correct » qui conduit à remettre en question les œuvres de L. F. Céline.
172	Catherine Millet	Valeurs	Querelle de l'art contemporain. La fièvre anti-art contemporain s'est emparée de revues sérieuses comme *Esprit* comme de la presse à sensation comme le *Canard enchaîné*. Les arguments sont la valeur commerciale. Millet souligne que ces artistes sont bien souvent mal informés. Millet explique quelques choses sur l'évolution du marché de l'art en 3-4 ans
173	Non signé	Incipit	Plusieurs citations introduisent aux contenus du numéro, extraites de textes de Donald Judd, Denis Roche, Pierre Guyotat, Philippe Sollers, Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Serge Daney.
174	Catherine Millet	Artpress bilingue	Retour sur l'histoire d'*art press* depuis 20 ans. retour sur les ambitions et les objectifs du périodique.
175	Jean-Yves Jouannais	Try snaking	Dénonciation de la campagne de publicité de la marque Benetton.
176	Catherine Millet	Anniversaire	Récit de la soirée du 20e anniversaire à la Cinémathèque française.
177	Jacques Henric	Figure, défigure, transfigure	À partir de la pensée de Louis Marin, réflexion sur ce qu'est un portrait, et une représentation.
178	Catherine Millet	Les véritables héritiers de Marcel Duchamp	Présentation du dossier Marcel Duchamp et retour sur les articles précédemment consacrés à celui-ci.
179	Jean-Yves Jouannais	Les musées à la mode	Réflexion sur le rôle du musée comme lieu de reconnaissance pour les artistes. critique : les musées feraient une consommation excessivement rapide des jeunes talents qui en pâtissent.
180	Catherine Millet	Le gris de la matissomanie	Critique du succès de l'exposition Matisse au Centre Pompidou, et du traitement médiatique de cet événement jugé nul par *art press*.
181	Catherine Millet	Le Beaubourg de Dominique Bozo	Hommage à Dominique Bozo

182	Jean-Yves Jouannais	L'art en domorama	Retour sur une exposition sur la vidéosurveillance, qui pousse à s'interroger sur la convergence espace privé / espace muséal.
183	Catherine Millet	Toute la vérité sur la biennale de Venise !	Commentaire du commissariat d'Achille Bonito-Oliva à la Biennale de Venise.
184	Non signé	C'est trop beau…	Volonté d'englober toutes les cultures du monde.
185	Catherine Millet	De l'art conceptuel à la peinture	Citations de Pierre Bourdieu et James Joyce.
186	Catherine Millet	Œuvres d'art et artefacts	Retour sur les premiers articles publié par *art press* sur Art & Language.
187	Jean-Yves Jouannais	Tourisme émotionnel	Le tourisme émotionnel serait le kitsch contemporain, le lieu où l'esthète serait faussement politisé. Médiocrité de l'art humanitaire. Réflexion sur ce que peut être l'engagement artistique dans un tel contexte.
188	Jacques Henric	Cocorico !	Dénonciation de la censure. Critique des rapports art et politique. La culture française est profondément imprégnée de racisme et de colonialisme, et il faut pousser plus loin la réflexion à ce sujet.
189	Jean-Pierre Salagas	Le silure et l'ornithorynque	Dénonciation de la censure : réflexion commune sur les arts dits premiers et les rejets de l'art contemporain.
190	Catherine Millet	Cabinets de curiosité : qu'est-ce qui s'y cache ?	Réflexion sur le cabinet de curiosité, qui exprime le malaise d'un champ artistique où le sens fait défaut, il ne comble malheureusement ce manque qu'en faisant resurgir ce que les avant-gardes ont souvent refoulé sans l'avoir traité (la question religieuse), il dénie donc à l'art la faculté d'être, par lui-même, un moyen de penser le monde.
191	Jacques Henric	L'ordre moral est de retour	Dénonciation de la censure, critique de plusieurs actes dans la culture qui indiquent un retour de l'ordre poral.
192	Catherine Millet	Post-Yougoslavie	Dans *art press*, les engagements politiques sont toujours subordonnés aux questions artistiques. Dénonciation du discours des intellectuels face à la situation en ex-Yougoslavie.
193	Non signé	Il faut appeler les choses par leur nom	Citation de Louis Aragon, extrait de *J'abats mon jeu.*
194	Non signé	Le vrai jugement dernier	Citation extraite du *Temps retrouvé.*
195	Jacques Henric	Où placer les parenthèses ?	Réflexion sur les années 1980 et ce à quoi elles ont donné lieu.
196	Non signé	L'écrivain et la vie	Retour sur la pensée de Marcel Proust, et questionnement sur les lien art et vie.
197	Catherine Millet	Le visiteur du centre Pompidou annonce son programme	Critique du fonctionnement institutionnel du Centre Pompidou.
198	Jean-Yves Jouannais	Critique critiquant, breton bretonnant	Réflexion sur les mutations de la critique d'art.
199	Jacques Henric	Je n'ai rien négligé	Citations de Guy Debord et retour sur son œuvre.
200	Catherine Millet	Numéro 200	Retour sur le débat qui s'est tenu à l'occasion du n°200 : réflexion sur le postmodernisme et les pratiques de l'histoire de l'art. retour d'une arrière-garde, qui a beaucoup à voir avec l'interventionnisme de l'État dans la culture.
201	Jacques Henric	Haine de la littérature	Retour sur les liens noués entre *art press* & *Tel quel.*
202	Jean-Yves Jouannais	L'art privé d'antenne	Incompatibilité entre art contemporain et télévision.
203	Catherine Millet	La Biennale de Jean Clair	Critique du conformisme de Jean Clair.
204	Non signé	Arlequins de la propagande et pied-bot de la pensée	Réflexion sur l'utilité de la littérature.
205	Jacques Henric	Ainsi Front Front Front les petites marionnettes…	Victoire du FN dans plusieurs municipalités, réactions des artistes et des intellectuels.
206	Jean-Pierre Salgas	Les statu quo meurent aussi	Dénonciation de la politique migratoire de Jacques Chirac.

207	Artpress	De l'anatomie à l'œuvre	Réflexion sur la proximité des questions artistiques et des questions religieuses.
208	Catherine Millet	Une exposition n'est pas un texte	Polémique autour des expositions thématiques, qui ne fournissent pas forcément de réflexion de qualité.
209	Jean-Yves Jouannais	Et bien, célébrons les défaites !	Dénonciation du point de vue de Jean Clair sur l'art contemporain.
210	Jacques Henric	D'un terrorisme l'autre	Dénonciation du politiquement correct. Éloge de Georges Bernanos.
211	Catherine Millet	L'ami américain	Dénonciation des attaques contre l'art contemporain et critique de la politique culturelle.
212	Catherine Millet	Le choix des philosophes	Présentation d'une nouvelle rubrique : « le choix des philosophes ».
213	Jacques Henric	Pleurs et cocoricos	Réflexion sur ce que les historiens de demain pourront dire sur l'époque actuelle.
214	Jean-Yves Jouannais	L'invention de trop	Réflexion sur les relations entre univers religieux, artistiques et industriels.
215	Jacques Henric	Ouvrez la bouche, l'abbé, et faites : meuhhh…	Critique des publicités autour de l'Abbé Pierre.
216	Catherine Francblin	La commedia dell'arte	Critique des propos de Jean Baudrillard sur l'art contemporain jugés réactionnaires.
217	Catherine Millet	Le marché de l'art et l'art	Retour sur l'histoire du marché de l'art et ses profondes mutations.
218	Jacques Henric	L'enfer, les bonnes intentions, et le pavé des lois	Dénonciation de la censure et des rejets de l'art contemporain ; critique du FN et de ses points de vue réactionnaires sur la culture.
219	Non signé	Dans l'histoire	De courtes citations introduisent aux propos du numéro.
220	Jean-Yves Jouannais	L'avenir, c'est le patrimoine	Critique de la politique culturelle, qui privilégie le patrimoine.
221	Jacques Henric	Le cadavre surfait d'André Malraux	Critique de la panthéonisation d'André Malraux, dénonciation d'une hypocrisie du corps politique.
222	Catherine Millet	De quoi parle-t-on ?	Dénonciation des rejets de l'art contemporain et des artistes qui collaborent à des revues orientées à droite.
223	Pour *art press*, Jean-Yves Jouannais et Jacques Henric	Nous ne savions pas	Dénonciation des rejets de l'art contemporain, et des intellectuels qui y participent.
224	Jacques Henric	Aujourd'hui, nous savons	Dénonciation des rejets de l'art contemporain – suite.
225	Catherine Millet	Comment se situer dans le temps, dans l'espace, et avec qui ?	Valorisation de Catherine David pour son commissariat de la Documenta de Cassel.
226	Jacques Henric	Il n'y a pire sourd	Dénonciation des rejets de l'art contemporain – suite.
227	Jean-Yves Jouannais	L'âge des entrepreneurs	Réflexion sur les rapports art contemporain, télévision et technologie. Volonté de trouver les caractéristiques de l'époque récente. Âge des artistes en entrepreneur et en DJ.
228	Non signé	Laissez-nous les morts, enterrez les vivants	Citation : Nietzsche, *Considérations inactuelles*.
229	Catherine Millet	La perspective de Beaubourg	Critique du nouvel accrochage au Centre Pompidou.
230	Jean-Yves Jouannais	Gestion des fictions humaines	Les pistes se brouillent entre art contemporain et entreprise, entre esthétique et sciences humaines.
231	Non signé	Georges Bataille, conjuration sacrée	Réflexion sur ce que peut le roman, et sur ce que le roman peut être.
232	Jean-Yves Jouannais	Les mots pour le taire	Dénonciation de la pensée unique. Importance se s'arrêter sur le choix des mots dans les discours politiques.
233	Catherine Millet	Un nouvel encyclopédisme	Importance de la mondialisation dans le monde de l'art. La curiosité pour d'autres cultures serait l'apanage de la modernité. Constat d'une circulation des œuvres, des artistes.
234	Jean-Yves Jouannais	Songer à changer l'eau de la piscine	Critique des propos de Nathalie Heinich. Réflexion sur la fin des avant-gardes.
235	Jacques Henric	Contre le mal ou sous sa loi ?	Dénonciation de la censure.
236	Catherine Millet	Vos papiers !	Dénonciation des attaques du FN contre l'art et la culture. Retour sur le parcours de Simon Hantaï.

237	Catherine Millet	Peut-on être anti-autoritaire ?	Retour sur le commissariat de Barbara Vanderlinden pour Manifesta 2.
238	Catherine Millet	L'archaïsme (énième épisode)	Dénonciation de la censure, retour sur les éditoriaux déjà publiés sur la lutte contre l'archaïsme et la pensée molle, qui est toujours d'actualité.
239	Non signé	Une mystérieuse maladie d'époque	Citation : Robert Musil, *L'Homme sans qualité*.
240	Jean-Yves Jouannais	La pensée unique, un faux lapin	Dénonciation de la pensée unique et de la propagation des idées d'extrême droite.
241	Catherine Millet	De Mark Rothko à Bernard Bazile…	Réflexions sur les évolutions de la peinture contemporaine
242	Jacques Henric	Vous avez dit, fin de la censure ?	Dénonciation de la censure : elle a changé de forme, mais elle est toujours là.
243	Catherine Millet	César	Retour sur la vie et l'œuvre de César. *Art press* déplore que sa carrière ait été si peu médiatisée.
244	Jean-Yves Jouannais	La télé et ses exceptions	Retour sur quelques programmes de qualité diffusés à la télévision.
245	Catherine Millet	L'envers de l'histoire contemporaine	Retour sur le musée de Sarajevo, et l'aide internationale fournie pour aider à sa reconstruction.
246	Dominique Païni	Le sexe rend intelligent	Critique de la notion de « film de femmes ». question de la représentation de la sexualité féminine au cinéma, à l'occasion de la sortie du film *Romance* de Catherine Breillat.
247	Jacques Henric	Le poireau, l'humaniste et le fifi-flingueur	Dénonciation des rejets de l'art contemporain et des attaques de l'extrême droite contre celui-ci.
248	Jacques Henric	Picasso grand serbe ?	Dénonciation des propos de Jean Clair.
249	Catherine Millet	Santiago… Sarajevo	Place de l'Amérique latine dans l'actualité artistique. Nécessité de sortir d'une vision du monde par « continents » : il faut penser les choses autrement.
250	Catherine Millet	Maladie contagieuse	Dénonciation de la politique culturelle et d'une énarquisation de la société.
251	Régis Durand	La photographie à l'ère de l'information continue	Réflexions sur les modifications dans les pratiques de la photographie. Craintes sur une nouvelle loi qui restreint la liberté de photographier.
252	Non signé	Description d'une révolte prochaine	Plusieurs citations introduisent aux contenus du numéro : André Breton, Robert Desnos, Guy Debord.
253	Jacques Henric	Libres citoyens de leurs rêves	À partir de l'exemple de Nabokov, réflexion sur les relations entre un écrivain et un pouvoir totalitaire.
254	Catherine Millet	Reflet du réel et rêve d'Amérique	Introduction au dossier consacré à la Figuration Narrative – dont la revue avait peu parlé jusque là.
255	Jacques Henric	Procès de Roux, l'arroseur arrosé	Dénonciation de la censure. Inquiétude face à une manie procédurière ; retour sur le procès intenté par Roux contre la revue *Perpendiculaire*.
256	Catherine Millet	La vigilance politique à l'heure de la culture globale	Dénonciation du silence des intellectuels face à la progression du FN. Parallèle avec la situation en Autriche.
257	Non signé	La France depuis l'Asie, par exemple	Une citation introduit aux contenus du numéro : Pierre Guyotat, *Explication*.
258	Artpress et Pierre-Guillaume de Roux	Droit de réponse	Éditorial sous forme de droit de réponse de Mr Roux à l'éditorial n°255.
259	Catherine Millet	Partage d'exotisme, toutes les frontières sont floues	Critique du postmodernisme et de son influence sur les mondes de l'art.
260	Artpress	Affaires courantes	Ouverture du FRAC Île de France ; dénonciation de lois en défaveur de la création artistique.
261	Catherine Millet	Valeur de l'art	Réflexions sur le fonctionnement du marché de l'art et de ses liens avec la finance.
262	Philippe Sollers	Le geste et le divin	Valorisation de Jean-Paul II, citations de la *Divine Comédie*.
263	Jacques Henric	Roland Barthes	Activité culturelle autour de l'anniversaire de la mort de Roland Barthes
264	Non signé	La plus grande vitesse	Une citation introduit aux propos du numéro : Georges Bataille, *La Part maudite*

265	Jacques Henric	Les cris de la mouette sur un air de Jolibois	Dénonciation de la censure et critique de la loi « Jolibois ».
266	Catherine Millet	Les années Pop	Réflexion sur un retour du « Pop » dans l'art contemporain ; frictions art / publicité.
267	Jacques Henric	La curée	Réflexion sur les rejets de Mai 1968.
268	Catherine Millet	À propos de l'édition d'art	Adresses aux lecteurs. Réflexion sur la situation économique de l'édition de livres d'art.
269	Christophe Kihm	Modes d'apparition de l'art	Dénonciation de la censure. L'art n'est jamais aussi présent que lorsqu'on le fait disparaître.
270	Jacques Henric	Pétition nationale contre la censure dans l'art	Dénonciation de la censure. Évocation d'une pétition circulant pour demander l'abrogation, dans le code Pénal, des articles les plus contraires à la liberté de création.
271	Catherine Millet	Le rapport Quemin	Soutien à Alain Quemin, qui dans un rapport pour le ministère des Affaires étrangères constate le difficile export des artistes français à l'international.
272	Jacques Henric	Houellebecq et les girouettes	Retour sur le dernier ouvrage de Houellebecq, et sur sa médiatisation.
273	Christophe Kihm	Realfiction	Critique de la rentrée littéraire, qui se transforme en phénomène commercial. Réflexion sur l'infiltration de la fiction dans toutes les sphères de la société.
274	Non signé	La philosophie dans la musique et le boudoir partout	Deux citations introduisent aux propos du numéro : Philippe Sollers, *Mystérieux Mozart* ; Eugène Greene, *La parole baroque*.
275	Jacques Henric	Qui viole qui ?	Dénonciation de la censure et d'un puritanisme grandissant. Absurde de condamner des livres parce qu'ils parlent crûment de sexualité.
276	Catherine Francblin	L'anti-méthode Coué	Là où les industriels veulent nous faire croire qu'ils sont de fascinants mécènes. A l'inverse, *art & Language* sème le doute partout. Critique détournée de la DAP (délégation aux arts plastiques).
277	Christophe Kihm	Le DJ dans l'art contemporain	Désormais, partout dans les vernissages, dans les lieux de diffusion d'art contemporain, il y a un DJ. Le lieu d'art est donc bien un lieu où l'on mixe.
278	Jacques Henric	Castro, le « Che » : soifs d'aujourd'hui…	Mme Tasca refuse de recevoir Berlusconi à l'occasion du salon du livre. Henric dénonce son hypocrisie, puisqu'en revanche elle n'a pas de problème avec les dirigeants chinois, ni avec Castro. Si dans les années 60 les voyages d'intellectuels à Cuba étaient à la mode, ce n'est plus le cas, plus d'espoirs pour ce régime.
279	Jacques Henric	Et si on parlait d'amour…	Réflexion sur le rôle du roman comme mode d'accès au réel, fonction désormais trop délaissée.
280	Jacques Henric	Le vent du boulet	Arrivée de Jean-Marie Le Pen au second tour des élections : rappel des différents moments où *art press* s'est montrée vigilante sur cette question
281	Catherine Millet	Y a-t-il une limite au révisionnisme en histoire de l'art ?	Critique du révisionnisme en art ; rappel des objectifs que la revue se donne.
282	Catherine Millet	Des malades	Dénonciation de la censure.
283	Jacques Henric	L'ordre moral (suite du feuilleton	Dénonciation de la censure et d'un retour de l'ordre moral.
284	Catherine Millet	À qui appartiennent les images ?	Réflexion sur le droit d'image, alors que celles-ci circulent de plus en plus à mesure que la pratique du remploi en art se confirme.
285	Christophe Kihm	Le casting le plus représentatif de sa génération	Reconfigurations du marché de l'art ; de nouvelles formes d'exposition apparaissent.
286	Jacques Henric	Réacs ? Nouveaux ?	Retour très critique sur l'ouvrage de D. Lindenberg *Les nouveaux réactionnaires*. C'est une question qui intéresse *art press* depuis longtemps. Dénonciation du silence des intellectuels et d'un retour à l'ordre avec pour point commun la haine de 1968.
287	Non signé	Contre le monde	Une citation introduit aux contenus du numéro : Jean Genet, *L'ennemi déclaré*.

265	Jacques Henric	Les cris de la mouette sur un air de Jolibois	Dénonciation de la censure et critique de la loi « Jolibois ».
266	Catherine Millet	Les années Pop	Réflexion sur un retour du « Pop » dans l'art contemporain ; frictions art / publicité.
267	Jacques Henric	La curée	Réflexion sur les rejets de Mai 1968.
268	Catherine Millet	À propos de l'édition d'art	Adresses aux lecteurs. Réflexion sur la situation économique de l'édition de livres d'art.
269	Christophe Kihm	Modes d'apparition de l'art	Dénonciation de la censure. L'art n'est jamais aussi présent que lorsqu'on le fait disparaître.
270	Jacques Henric	Pétition nationale contre la censure dans l'art	Dénonciation de la censure. Évocation d'une pétition circulant pour demander l'abrogation, dans le code Pénal, des articles les plus contraires à la liberté de création.
271	Catherine Millet	Le rapport Quemin	Soutien à Alain Quemin, qui dans un rapport pour le ministère des Affaires étrangères constate le difficile export des artistes français à l'international.
272	Jacques Henric	Houellebecq et les girouettes	Retour sur le dernier ouvrage de Houellebecq, et sur sa médiatisation.
273	Christophe Kihm	Realfiction	Critique de la rentrée littéraire, qui se transforme en phénomène commercial. Réflexion sur l'infiltration de la fiction dans toutes les sphères de la société.
274	Non signé	La philosophie dans la musique et le boudoir partout	Deux citations introduisent aux propos du numéro : Philippe Sollers, *Mystérieux Mozart* ; Eugène Greene, *La parole baroque*.
275	Jacques Henric	Qui viole qui ?	Dénonciation de la censure et d'un puritanisme grandissant. Absurde de condamner des livres parce qu'ils parlent crûment de sexualité.
276	Catherine Francblin	L'anti-méthode Coué	Là où les industriels veulent nous faire croire qu'ils sont de fascinants mécènes. A l'inverse, *art & Language* sème le doute partout. Critique détournée de la DAP (délégation aux arts plastiques).
277	Christophe Kihm	Le DJ dans l'art contemporain	Désormais, partout dans les vernissages, dans les lieux de diffusion d'art contemporain, il y a un DJ. Le lieu d'art est donc bien un lieu où l'on mixe.
278	Jacques Henric	Castro, le « Che » : soifs d'aujourd'hui…	Mme Tasca refuse de recevoir Berlusconi à l'occasion du salon du livre. Henric dénonce son hypocrisie, puisqu'en revanche elle n'a pas de problème avec les dirigeants chinois, ni avec Castro. Si dans les années 60 les voyages d'intellectuels à Cuba étaient à la mode, ce n'est plus le cas, plus d'espoirs pour ce régime.
279	Jacques Henric	Et si on parlait d'amour…	Réflexion sur le rôle du roman comme mode d'accès au réel, fonction désormais trop délaissée.
280	Jacques Henric	Le vent du boulet	Arrivée de Jean-Marie Le Pen au second tour des élections : rappel des différents moments où *art press* s'est montrée vigilante sur cette question
281	Catherine Millet	Y a-t-il une limite au révisionnisme en histoire de l'art ?	Critique du révisionnisme en art ; rappel des objectifs que la revue se donne.
282	Catherine Millet	Des malades	Dénonciation de la censure.
283	Jacques Henric	L'ordre moral (suite du feuilleton	Dénonciation de la censure et d'un retour de l'ordre moral.
284	Catherine Millet	À qui appartiennent les images ?	Réflexion sur le droit d'image, alors que celles-ci circulent de plus en plus à mesure que la pratique du remploi en art se confirme.
285	Christophe Kihm	Le casting le plus représentatif de sa génération	Reconfigurations du marché de l'art ; de nouvelles formes d'exposition apparaissent.
286	Jacques Henric	Réacs ? Nouveaux ?	Retour très critique sur l'ouvrage de D. Lindenberg *Les nouveaux réactionnaires*. C'est une question qui intéresse *art press* depuis longtemps. Dénonciation du silence des intellectuels et d'un retour à l'ordre avec pour point commun la haine de 1968.
287	Non signé	Contre le monde	Une citation introduit aux contenus du numéro : Jean Genet, *L'ennemi déclaré*.

265	Jacques Henric	Les cris de la mouette sur un air de Jolibois	Dénonciation de la censure et critique de la loi « Jolibois ».
266	Catherine Millet	Les années Pop	Réflexion sur un retour du « Pop » dans l'art contemporain ; frictions art / publicité.
267	Jacques Henric	La curée	Réflexion sur les rejets de Mai 1968.
268	Catherine Millet	À propos de l'édition d'art	Adresses aux lecteurs. Réflexion sur la situation économique de l'édition de livres d'art.
269	Christophe Kihm	Modes d'apparition de l'art	Dénonciation de la censure. L'art n'est jamais aussi présent que lorsqu'on le fait disparaître.
270	Jacques Henric	Pétition nationale contre la censure dans l'art	Dénonciation de la censure. Évocation d'une pétition circulant pour demander l'abrogation, dans le code Pénal, des articles les plus contraires à la liberté de création.
271	Catherine Millet	Le rapport Quemin	Soutien à Alain Quemin, qui dans un rapport pour le ministère des Affaires étrangères constate le difficile export des artistes français à l'international.
272	Jacques Henric	Houellebecq et les girouettes	Retour sur le dernier ouvrage de Houellebecq, et sur sa médiatisation.
273	Christophe Kihm	Realfiction	Critique de la rentrée littéraire, qui se transforme en phénomène commercial. Réflexion sur l'infiltration de la fiction dans toutes les sphères de la société.
274	Non signé	La philosophie dans la musique et le boudoir partout	Deux citations introduisent aux propos du numéro : Philippe Sollers, *Mystérieux Mozart* ; Eugène Greene, *La parole baroque*.
275	Jacques Henric	Qui viole qui ?	Dénonciation de la censure et d'un puritanisme grandissant. Absurde de condamner des livres parce qu'ils parlent crûment de sexualité.
276	Catherine Francblin	L'anti-méthode Coué	Là où les industriels veulent nous faire croire qu'ils sont de fascinants mécènes. A l'inverse, *art & Language* sème le doute partout. Critique détournée de la DAP (délégation aux arts plastiques).
277	Christophe Kihm	Le DJ dans l'art contemporain	Désormais, partout dans les vernissages, dans les lieux de diffusion d'art contemporain, il y a un DJ. Le lieu d'art est donc bien un lieu où l'on mixe.
278	Jacques Henric	Castro, le « Che » : soifs d'aujourd'hui…	Mme Tasca refuse de recevoir Berlusconi à l'occasion du salon du livre. Henric dénonce son hypocrisie, puisqu'en revanche elle n'a pas de problème avec les dirigeants chinois, ni avec Castro. Si dans les années 60 les voyages d'intellectuels à Cuba étaient à la mode, ce n'est plus le cas, plus d'espoirs pour ce régime.
279	Jacques Henric	Et si on parlait d'amour…	Réflexion sur le rôle du roman comme mode d'accès au réel, fonction désormais trop délaissée.
280	Jacques Henric	Le vent du boulet	Arrivée de Jean-Marie Le Pen au second tour des élections : rappel des différents moments où *art press* s'est montrée vigilante sur cette question
281	Catherine Millet	Y a-t-il une limite au révisionnisme en histoire de l'art ?	Critique du révisionnisme en art ; rappel des objectifs que la revue se donne.
282	Catherine Millet	Des malades	Dénonciation de la censure.
283	Jacques Henric	L'ordre moral (suite du feuilleton	Dénonciation de la censure et d'un retour de l'ordre moral.
284	Catherine Millet	À qui appartiennent les images ?	Réflexion sur le droit d'image, alors que celles-ci circulent de plus en plus à mesure que la pratique du remploi en art se confirme.
285	Christophe Kihm	Le casting le plus représentatif de sa génération	Reconfigurations du marché de l'art ; de nouvelles formes d'exposition apparaissent.
286	Jacques Henric	Réacs ? Nouveaux ?	Retour très critique sur l'ouvrage de D. Lindenberg *Les nouveaux réactionnaires*. C'est une question qui intéresse *art press* depuis longtemps. Dénonciation du silence des intellectuels et d'un retour à l'ordre avec pour point commun la haine de 1968.
287	Non signé	Contre le monde	Une citation introduit aux contenus du numéro : Jean Genet, *L'ennemi déclaré*.

302	Catherine Millet	Rendez-nous notre lieu de drague préféré !	Dénonciation des mesures de sécurité excessives qui, à Paris, confinent à l'entrave aux libertés personnelles.
303	Christophe Kihm	Vidéosurveillance et fiction	La vidéosurveillance et ses questions politiques est un thème largement traité par les artistes, comme Antonio Muntadas; quelle est la nature du pouvoir exercé? De récentes productions cinématographiques et télévisuelles ont investi cette question des caméras de surveillance en les investissant par l'angle de la fiction.
304	Jacques Henric	Quand la loi se mêle de **dire** le Bien le Mal	Contexte du débat sur le mariage entre personne du même sexe. La morale ne devrait pas avoir à intervenir dans le débat et, de la même manière, les opposants à une telle loi devraient pouvoir s'exprimer à ce sujet, car dans le cas contraire il s'agit d'une entrave à la liberté d'expression.
305	Catherine Millet	Nous vivrons donc comme des sauvages	Adresse au lectorat. Retour sur la façon dont *art press* traite son courrier.
306	Jacques Henric et Catherine Millet	Images et religions du livre	Réflexion sur la photographie de presse, et sur le rôle de l'image dans les différentes religions monothéistes. Adresse au lecteur.
307	Catherine Millet	Parlons peinture	Retour sur les contenus du numéros précédent et réflexion sur la place de peinture sur la scène contemporaine française.
308	Jacques Henric	La valeur d'usage de Georges Bataille	Valorisation de la publication des œuvres de Georges Bataille en Pléiade.
309	Christophe Kihm	Soyons pratiques !	Dans l'art contemporain, on accorde une plus-value au mélange des disciplines. Créolisation de l'art, dont les œuvres de Christian Marclay sont un très bon exemple.
310	Catherine Millet	L'affaiblissement du sens moral d'une élite artistique	L'artiste Kiki Lamers condamnée par la cour d'appel, par contre Dieudonné, on ne dit rien. Pour Catherine Millet, le cœur du problème c'est que l'un s'adresse à une élite, l'autre pas.
311	Catherine Millet	Szeeman, universalientisme	Nécrologie d'Harald Szeeman.
312	Non signé	Éditer, disent-ils…	Deux citations introduisent aux propos du numéro : André Schiffrin et Philippe Sollers.
313	Catherine Millet	Un français à Venise…	Adresse au lecteur, critique de la trop faible présence des artistes français à l'international.
314	Catherine Millet	Quand on ne sait pas ce qu'on perd	Critique du déplacement de la collection Pinault à Venise.
315	Jacques Henric	Il aura donc fallu plus de 40 ans…	La censure de l'ouvrage *L'épi monstre* est enfin levée. Retour sur différents actes de censure et des lois scélérates qui viennent les justifier.
316	Richard Leydier	Du marketing patriotique	Retour sur le rapport Quemin qui rend compte de la très faible présence des artistes français à l'international.
317	Catherine Millet	Tabous	Retour sur les différents tabous que peuvent rencontrer les artistes révolutionnaires.
318	Christophe Kihm	Figures de la transmission	Réflexions autour des notions de nouveauté et de filiation.
319	Richard Leydier	Et si, pour changer, on parlait d'art ?	les fondations d'art se multiplient, les collectionneurs aussi. Pouvoir du collectionneur. Rôle de l'argent pas que néfaste dans le monde de l'art. mais nostalgie de l'époque où on parlait d'art en priorité.
320	Jacques Henric	L'histoire aux historiens	Critique de loi Gayssot qui propose de modifier les programmes d'Histoire en collège/lycée.
321	Jacques Henric	Vive la provocation !	Dénonciation de la censure ; valorisation de l'acte provocateur. Nécessité de préserver la liberté d'expression.
322	Catherine Millet	Duchamp, Pinoncelli, même combat	Retour sur l'affaire Pinoncelli, et des questions qu'elle pose au vandalisme, au remake, aux financements des institutions culturelles.
323	Catherine Millet	Grand Palais, 2006, on redistribue les cartes	Critique des délais trop courts laissés aux organisateurs d'expositions de grande envergure.
324	Jacques Henric	Tout sur l'histoire de *l'Origine du monde*	Éditorial accompagné d'une reproduction couleur de *L'Origine du monde*. Adresses au lecteur.

325	Jacques Henric	Pro-serbe ou pro-Milosevic ?	Dénonciation de la censure suite à l'annulation d'une pièce de Peter Handke, sous prétexte que ce dernier serait ami avec Slobodan Milosevic.
326	Catherine Millet	Tiens, un édito qui ne parle pas de sociologie	Retour sur la carrière de Barnett Newman, l'importance de son abstraction, pour finalement dire qu'on retrouve la même ambition chez Bruno Dumont. Du coup manière d'aller dans le sens de la thématique fin 2000 "art plastiques et cinéma".
327	Jacques Henric	Le diable, probablement	Critique de la couverture de la rentrée littéraire par les journalistes. Ceux-ci, dès qu'un livre a du succès, parlent d'un complot plus que de sa qualité littéraire. Prise de défense de Sollers.
328	Jacques Henric	Grandeur de Mozart. Petitesse de l'Europe ?	Violente critique de l'Islamisme, suite à un attentat. Henric signale qu'*art press* a reproduit plusieurs fois des miniatures représentant Mahomet aux côtés de la Vierge Marie.
329	Catherine Millet	Pontus Hulten : ce que signifie l'audace	Nécrologie de Pontus Hulten.
330	Catherine Millet	Tous des pervers	Dénonciation de la censure après que le directeur des Beaux-arts de Paris a été mis en examen pour avoir exposé des œuvres jugées pornographiques. Adresses au lecteur.
331	Christophe Kihm	Vase clos	Critique de la gestion institutionnelle du Centre Pompidou, problème dans le rythme des expositions.
332	Catherine Millet	Mais que fait Hans Haacke ?	Retour sur la cote des artistes chinois, qu'il faut mettre en relation avec la crise économique et politique en Chine.
333	Jacques Henric	Les élections pour les nuls	Portraits des « plumes » responsables des discours de Ségolène Royal et de Nicolas Sarkozy pendant la campagne présidentielle.
334	Non signé	Vous avez dit « identité » ?	Différentes citations introduisent aux contenus du numéro : Le Robert, André Chastel, Jean Genet, Louis Aragon, Maréchal Pétain, Arthur Rimbaud, Philipe Sollers.
335	Catherine Millet	Cela va être long et difficile	Réflexion sur l'évolution des modèles pour le commissariat d'exposition.
336	Richard Leydier	Spécial détox au soleil	Dérision des magazines proposant des « régimes » pour l'été.
337	Non signé	« Quand je me repens rarement… »	Citation extraite de Montaigne, *Les Essais*, Pléiade-Gallimard.
338	Jacques Henric	Pascal Quignard, Lagrasse, les « charognards »	Rencontre de Grasse organisées par les éditions Verdier, avec cette année un hommage à Pascal Quignard, et beaucoup d'écrivains réunis. Mais l'abbaye a été saccagée, et une perte financière importante causée, du fait de la thématique sexuelle des rencontres.
339	Non signé	This is tomorrow	Une citation introduit au propos du numéro : Marcel Duchamp, conférence au Philadelphia Museum, 1961.
340	Catherine Millet	Le jour se lève	Critique de la nomination d'Alain Seban à la direction du Centre Pompidou et des mesures prises par celui-ci.
341	Non signé	Causerie entre amis	Création d'un faux dialogue par citations interposées entre Gustave Flaubert et Louis Ferdinand Céline sur le thème de la littérature.
342	Catherine Millet	L'enfer pour tous	Dénonciation de la censure dans le cadre de l'exposition « Enfers » à la BnF.
343	Jacques Henric	D'un cul vrai et de quelques faux culs	Dénonciation du faux scandale provoqué par la publication d'une photographie jugée érotique de Simone de Beauvoir en couverture du *Nouvel Observateur*.
344	Jacques Henric	Ni Pape ni Dieu	Nécrologie d'Alain Robbe-Grillet.
345	Jacques Henric	De quoi être fier ?	Consternation : André Gélis, féru d'art contemporain, n'a pas été élu maire de Sérignan, car on jugeait qu'il faisait trop de culture.
346	Christophe Kihm	Les expériences de mai	Réflexion sur l'héritage de Ma 68.
347	Jacques Henric & Fabrice Hadjaj	Drôles de jeux	Deux éditoriaux en un : un paragraphe de Jacques Henric, l'autre de Fabrice Hadjadj. Retour sur ce qu'il se passe en Chine et au Tibet en ce moment ; sortie d'un livre sur le sujet. Adverbe "complaisamment" utilisé dans les deux paragraphes.

348	Richard Leydier	L'art à la trappe	Retour sur le traitement médiatique de l'envolée des prix dans les ventes d'œuvres d'art.
349	Non signé	Sans titre	Éditorial sous forme de quizz.
350	Catherine Millet	L'après 15 septembre	Retour sur le marché de l'art, le fonctionnement des foires et des maisons de vente.
351	Richard Leydier	Révisionnisme ?	Jean-Max Colard dénonce des artistes ayant peint Adolf Hitler, les accuse de révisionnisme de l'Histoire. Critique du discours de celui-ci.
352	Jacques Henric	Politiquement justes, surtout pas corrects	Intellectuellement courageux n'est pas synonyme de politiquement correct. Retour sur l'importance de l'œuvre de François Mauriac et Albert Camus.
353	Richard Leydier	Mise en demeure	La demeure du Chaos, squat artistique à proximité de Lyon, est menacée de fermeture.
354	Jacques Henric	Barthes violé	Nécrologie de Nicolas Genka / Critique de l'éditeur François Wahl pour avoir refusé de publier les cours de Roland Barthes.
355	Catherine Millet	Atavisme	Réflexions sur le marché de l'art. Phénomène médiatique auquel *art press* a participé. Critique de la vente Saint-Laurent : C. Millet y voit un atavisme de la société qui se retrouve aussi dans l'exposition Jeff Koons à Versailles.
356	Jacques Henric	Bouffonneries	À l'occasion de la sortie d'un livre sur Charles Baudelaire, retour sur la vie dissolue de ce dernier.
357	Richard Leydier	Recherche exposition désespérément	Trop de biennales, trop d'expositions, trop peu de prises de risques.
358	Catherine Millet	Qu'est-ce qu'on demande ?	La ministre de la culture, Christine Albanel, annonce le projet pour ce qui serait "le Palais de Tokyo", destiné aux artistes français. Critique du projet, annonce de « ce que l'on peut craindre ».
359	Catherine Millet	Certifié ridicule ?	Dénonciation de la censure. Affaire « Présumés innocents ».
360	Jacques Henric	Crime sans victimes	Valorisation d'auteurs comme Ruwen Ogien qui se dressent contre les réductions de nos libertés.
361	Richard Leydier	Wait and see ?	Actualité de la FIAC et des contenus du dossier « Tour du monde de la crise ».
362	Jacques Henric	Les croisés de la pureté	Dénonciation de Michel Onfray et du puritanisme ambiant.
363	Richard Leydier	Monumental Boltanski	Retour sur les différentes expositions consacrées au même moment à Christian Boltanski.
364	Christophe Kihm	Commissaires d'exposition entre faux problèmes et vraies questions	Réflexion sur les évolutions du commissariat d'exposition.
365	Catherine Millet	Un peu de décence !	C. Millet s'offusque de la vive critique de *Libération* contre Boltanski. Parallèle entre son œuvre pour Monumenta au grand Palais et celle de Dinos Chapman à la collection Pinault.
366	Richard Leydier	Modernantiquité ?	C. Millet, à partir de l'article de Thibault de Ruyter paru dans le numéro, "postérités de la modernité", s'interroge sur ces questions de temporalités dans l'art contemporain. Autoqualification de la matérialité de l'éditorial et de l'exercice de son écriture.
367	Jacques Henric	Pénal, pénis, drôles d'envies	Dénonciation de la censure. Suite de l'affaire « Présumés innocents ». Évocation d'autres cas de censures problématiques.
368	Jacques Henric	Freud en père Ubu	Ridiculisation de Michel Onfray à l'occasion de la sortie de son ouvrage contre Sigmund Freud.
369	Jacques Henric	On croit rêver	Dénonciation de la censure : de plus en plus d'atteintes à la liberté d'expression. Dénonciation du « spectre de la pédophilie ».
370	Christophe Kihm	Tous en scène ?	Réflexion sur les liens entre théâtre et art contemporain.
371	Catherine Millet	Toutes voiles dehors	Retour sur deux événements distincts et pourtant liés : l'exposition dans une cathédrale italienne du Saint-Suaire d'une part et de l'autre la loi interdisant le port du voile. Paradoxe, car dans les deux cas il s'agit d'un bout de tissu couvrant le corps.
372	Catherine Millet	Parisiens, encore un effort	Dénonciation de la censure après que l'exposition Larry Clark a été interdite aux moins de 18 ans.
373	Richard Leydier	La peau de chagrin	Critique du stand « revue d'art » à la FIAC 2010, qui en dit long sur le triste état de la presse artistique

374	Richard Leydier	Où en sommes-nous ?	Évocation de débat organisés par art press sur ce qu'est devenu l'art contemporain. Premier constat : rôle tentaculaire du marché de l'art. rôle de collectionneurs comme François Pinault.
375	Richard Leydier	Actualité de l'art académique	Réflexion sur l'influence de l'art académique (avec des peintres comme Gérôme) sur l'art contemporain.
376	Catherine Millet	Notre ADN	Autoqualification à l'occasion d'un changement de formule. Retour sur les objectifs de la revue et présentation des nouvelles rubriques.
377	Richard Leydier	L'enfance de l'art	Réflexion sur la présence accrue du dessin sur la scène artistique.
378	Catherine Millet	L'art contemporain diffusé en salles	Sortie du film *Women without men* de Shirin Neshat : retour sur quelques moments de l'histoire iranienne. D'autres artistes font comme elle le chemin de l'art vers le cinéma.
379	Richard Leydier	Origine vs originalité ?	Origine et sens du mot "globalisation". Évocation d'un questionnaire envoyé aux artistes participant à la 54e biennale de Venise, qui avait pour titre "le monde de l'art est-il une nation?". En réponse, *art press* a également fourni un questionnaire à six personnalités. à force de trop diffuser, risque de perte d'originalité.
380	Catherine Millet	Rien de neuf ?	Démission d'Olivier Kaeppelin du Palais de Tokyo, qui voulait en faire un lieu d'exposition de la jeune scène artistique française. La France a un certain retard à rattraper. Les artistes français marchent bien à l'étranger : on voit donc qu'un chemin a été parcouru depuis le rapport Quemin.
381	Richard Leydier	Bien des choses	Beaucoup d'artistes réinventent la tradition, mais aucun ne le fait autant que Georg Baselitz. Richard Leydier annonce qu'il quitte ses fonctions de rédacteur en chef. Adresse au lecteur.
382	Catherine Millet	Le roi est nu	Critique de Tino Sehgal. Ce que son succès nous apprend du monde de l'art.
383	Catherine Millet	Sécession	Suite de la critique de Tino Sehgal.
384	Catherine Millet	Roger Tallon	Nécrologie de Roger Tallon, retour sur l'importance de l'identité visuelle d'*art press* et de sa continuité.
385	Jacques Henric	Une drôle d'odeur	Dénonciation d'une multiplication d'actes antisémites.
386	Jacques Henric	Le bien, le mal, les les lois, la répression	Dénonciation de la censure. Critique de multiples lois allant contre la liberté d'expression. Annonce du programme pour les 40 ans d'*art press*.
387	Anaël Pigeat	Un paysage nouveau	40 ans d'*art press*. Retour sur l'identité de la revue, son histoire, ses perspectives d'avenir. Anaël Pigeat se présente aux lecteurs comme la nouvelle rédactrice en chef.
388	Catherine Millet	Pour plus d'émotions	Catherine Millet déplore un nivellement par le bas de la critique d'art. L'érudition se perd et le débat est de moins en moins fréquent.
389	Jacques Henric	Au secours Orwell	Dénonciation de la censure. En constatant qu'aux États-Unis, certains mots sont condamnés, J. Henric que la même « novlangue » ne se développe en France.
390	Jacques Henric	Grandeur de Bataille. Misère de la littérature	Actualités autour de l'anniversaire de la mort de Georges Bataille. Retour sur l'importance que celui-ci a toujours eu pour *art press*. Constat d'une déréliction de la littérature.
391	Dominique Païni	Inactuels, intempestifs et critiques	Retour sur le Festival de Cannes 2012. Haneke remporte la Palme d'Or pour *Amour* plutôt que Leos Carax pour *Holy Motors*, ce qui serait symptomatique d'un retour de la psychologie aux commandes de la création.
392	Non signé	Après Bâle, Cassel, Avignon… et juste avant São Paulo, Shanghai, etc.	Une citation introduit aux propos du numéro : Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*
393	Catherine Millet	Albert Aymé, Denise René	Nécrologie d'Albert Aymé et de Denise René
394	Anaël Pigeat	Les mondes de l'art	Annonce de différents événements culturels : Fiac, Paris Photo, ouverture de la galerie Thaddaeus Roppac à Pantin et Gagosian au Bourget. Les petites galeries, elles, souffrent de plus en plus de la crise.

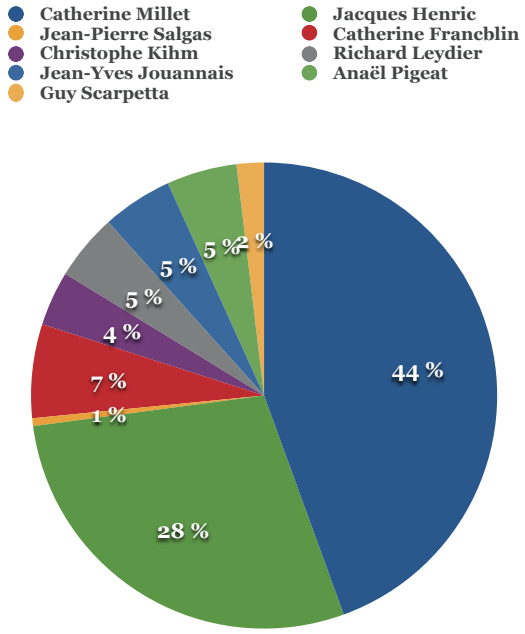
395	Catherine Millet	40 ans après	Retour sur les 40 ans d'*artpress*. Moments forts de l'histoire de la revue, et nouveaux objectifs pour les temps à venir.
396	Catherine Millet	Du printemps arabe à l'hiver parisien	Critique des mesures prises par les musées dans un contexte de restrictions budgétaires drastiques, là où les « grosses » galeries gagnent de plus en plus d'argent. C. Millet regrette de constater la pression subie par les intellectuels pour apporter leur crédit à l'économie.
397	Non signé	Le poids des mots	Plusieurs citations introduisent aux propos du numéros : Alain Badiou, Georges Didi-Huberman, Pierre Guyotat, Michel Houellebecq, Robert Storr.
398	Anaël Pigeat	État d'esprit	Constat d'une tendance grandissante à redécouvrir des artistes ou des œuvres plusieurs années après.
399	Jacques Henric	Vous avez dit littérature ?	Publication de l'ouvrage *Belle et bête,* qui a été condamné. Remise en question de ce que l'on appelle littérature, à une époque, on disait que Claude Simon ou Guy Debord, ça n'en était pas.
400	Jacques Henric ?	La corrida dans *artpress*	Dénonciation de la censure. Scandaleux les chroniques de Jacques Durand, sur la corrida, aient cessé d'être publiées dans *Le Monde*. Annonce du numéro spécial Corrida à paraître prochainement.
401	Catherine Millet	Prendre le temps de lire	C. Millet reconnaît que les articles publiés dans *art press* ne sont plus aussi longs qu'ils ne l'étaient auparavant, ce qui correspond à une tendance généralisée dans la presse.
402	Anaël Pigeat	55e biennale de Venise : de l'imaginaire contemporain des fantômes	Retour sur le *reenactement* de l'exposition d'Harald Szeeman, « Quand les attitudes deviennent formes ».
403	Catherine Millet	Quelques gros mots : frontières, critères, hiérarchies	Critique d'une tendance de l'art contemporain à vouloir tout décloisonner, ce qui n'est pas forcément une bonne chose. Il faut que les commissaires d'exposition prennent plus de risques et n'aient pas peur des critiques.
404	*Artpress*	Images mobiles	Une citation introduit au contenu du numéro : Albert Serra.
405	Anaël Pigeat	Collectionneurs et collectioneuses	Réflexion autour des collectionneurs de photographie et de l'importante responsabilité qui leur revient.
406	Anaël Pigeat	Les médiums du non-retour	État de la réflexion sur le médium en art contemporain.
407	Jacques Henric	La honte	L'artiste Adel Absessemed dénonce les ouvriers qui payent de leur vie la préparation du mondial de football pendant que tout le monde, critiques d'art comme politiques, ferme les yeux et fait affaire avec les Émirats. Mais le marché de l'art, lui, se porte très bien.
408	Catherine Millet	Cinéma d'artistes	Constats des liens de plus en plus forts entre cinémas et arts plastiques : évocation des films de Steve McQueen et Peter Greenaway.
409	Non signé	J'exècre tout ce qui est obligatoire	Citation de Gustave Flaubert, extrait de ses *Correspondances.*
410	Anaël Pigeat	Un journal à main levé	Retour sur le rôle grandissant du dessin sur la scène contemporaine. Introduction à la nouvelle rubrique « chronique dessinée ».
411	Catherine Millet	Planant	Critique négative de l'exposition Bill Viola au Grand Palais pour sa dimension excessivement spectaculaire. *Art press* affirme son refus de considérer l'art comme du divertissement.
412	Catherine Milet	Reconnaissance n'est pas consensus	Adresse au lecteur et réflexion sur le public de l'art contemporain.
413	Anaël Pigeat	Un cinéma venu des arts plastiques	Suite de la réflexion sur les liens entre cinéma et arts plastiques.
414	Catherine Millet	Rentrée littéraire à notre façon	Retour sur la structure des numéros d'*art press* depuis ses débuts et la place qu'y occupe la littérature. Le terme « magazine » est volontairement mis entre guillemets.
415	Jacques Henric	Censures, imposture et inquisition	Dénonciation de la censure, qui existe toujours et prend toujours de nouvelle forme. Dénonciation d'Édouard Louis, qui aurait voulu faire annuler une prise de parole de Marcel Gauchet.
416	Anaël Pigeat	L'art du récit	Réflexion autour des tendances au récit dans l'art contemporain.

417	Catherine Millet	En attendant le monde idéal	Justification du choix d'une œuvre de Jeff Koons en couverture en raison des contraintes économiques qui pèsent sur une revue comme *art press*.
418	Catherine Millet	Le travail est de plus en plus dur	Adresse au lecteur « les lecteurs trouveront » ; autoqualification « les membres de cette rédaction »; observation que l'on préfère le *bling bling* à l'expérimental; question de savoir si internet à quelque chose à voir là dedans.
419	Jacques Henric	Soumis et insoumis	Dénonciation d'un appauvrissement de la langue française, qui serait le symptôme d'un malaise dans la civilisation.
420	Jacques Henric	Soumission, soumission, soumission	Suite de l'éditorial précédent. Échos aux attentats qui ont visé la rédaction de *Charlie Hebdo*. Vive charge contre Christine Angot, forte valorisation de Michel Houellebecq. Critique de « l'esprit Charlie » sur la scène artistique et politique, alors que les actes de censures continuent de se multiplier.
421	Non signé	Lupanars et musées	Citation de Michel Leiris, *L'âge d'homme*
422	Anaël Pigeat	Désir de savoir, désir de voir	Rencontre avec Okwui Enwesor pour son commissariat de la Biennale de Venise; évocation des difficultés à faire le numéro, entre le fait de ne pas pouvoir parler de tout, et les relations avec les artistes qui refusent de communiquer prétextant une résistance à l'hystérie médiatique.
423	Jacques Henric	Malades mentaux ou dangereux idéologues	Dénonciation de la censure et la proposition de loi pour une réforme des collèges. Critique de la démagogie de « ceux qui nous éduquent ».
424	Catherine Millet	Lire Okwui Enwesor	Retour sur le commissariat d'Okwui Enwesor pour la 56e biennale de Venise.
425	Catherine Millet	Beaucoup de temps, un peu d'histoire	Présentation du numéro construit autour de trois « grosses » expositions : Carl André, Franck Stella, Thierry Raspail.
426	Jacques Henric	Littérature et vérité	Critique du poncif selon lequel seule la littérature dirait la vérité.
427	Anaël Pigeat	La (dé)consommation de l'art ?	Contexte de la FIAC et de l'exposition « Take me I'm yours ».
428	Jacques Henric	Barthes, la photo, le cinéma, l'amitié	Retour sur 2015 qui était « l'année Roland Barthes ».
429	Catherine Millet	Nourritures célestes	Réflexion sur la place des poètes et de la poésie au Centre Pompidou.
430	Anaël Pigeat	Disney Louvre	Critique de l'exposition « Mythes fondateurs, d'Hercule à Dark Vador » au Louvre pour son côté excessivement divertissant et son orientation *marketing*.
431	Jacques Henric	Et après ? Comme avant	Critique vive de la pratique de l'autofiction. Annonce de l'article de Philippe Forest sur ce sujet dans le numéro. Reproches aux théoriciens de l'autofiction, qui n'ont pas assez parlé de Louis Calaferte.
432	Catherine Millet	Pensée visuelle	Critique de l'exposition « Carambolages » au Louvre, curatée par Jean-Hubert Martin, où dialoguent des œuvres de différentes périodes.
433	Non signé	Les femmes dans le monde d'Allah	Différentes citations introduisent aux propos du numéro : Adonis, *Violence et Islam*, Seuil / Houria Abdelaouahed, *Violence et Islam* / Kamel Daoud, "Cologne, lieu de fantasmes", *Le Monde,* 31 janvier 2016 / Bousalem Sensal, *Libération*, 24 mars 2016.
434	Catherine Millet	Sélection officielle pour la Biennale de l'*entertainment* de Venise	Critique des critères de sélection pour la Biennale de Venise. C. Millet Déplore que Xavier Veilhan soit choisi plutôt que Jean-Pierre Raynaud. Précision en note: le ministère de la culture et de la communication, le Ministère des affaires étrangères et l'Institut français sont les opérateurs du Pavillon français.
435	Georges Banu	Théâtres documentaires	Réflexion sur la tendance croissante dans le théâtre contemporain au *documentaire*, et à ce dont cette tendance peut témoigner d'une façon plus générale.
436	Catherine Millet	Les 'affaires' de l'art ne sont pas de l'art	Une citation introduit aux propos du numéro : Donald Judd, "à propos de Bilderstreit, Cologne, 1989 in *Écrits, 1963-1990*

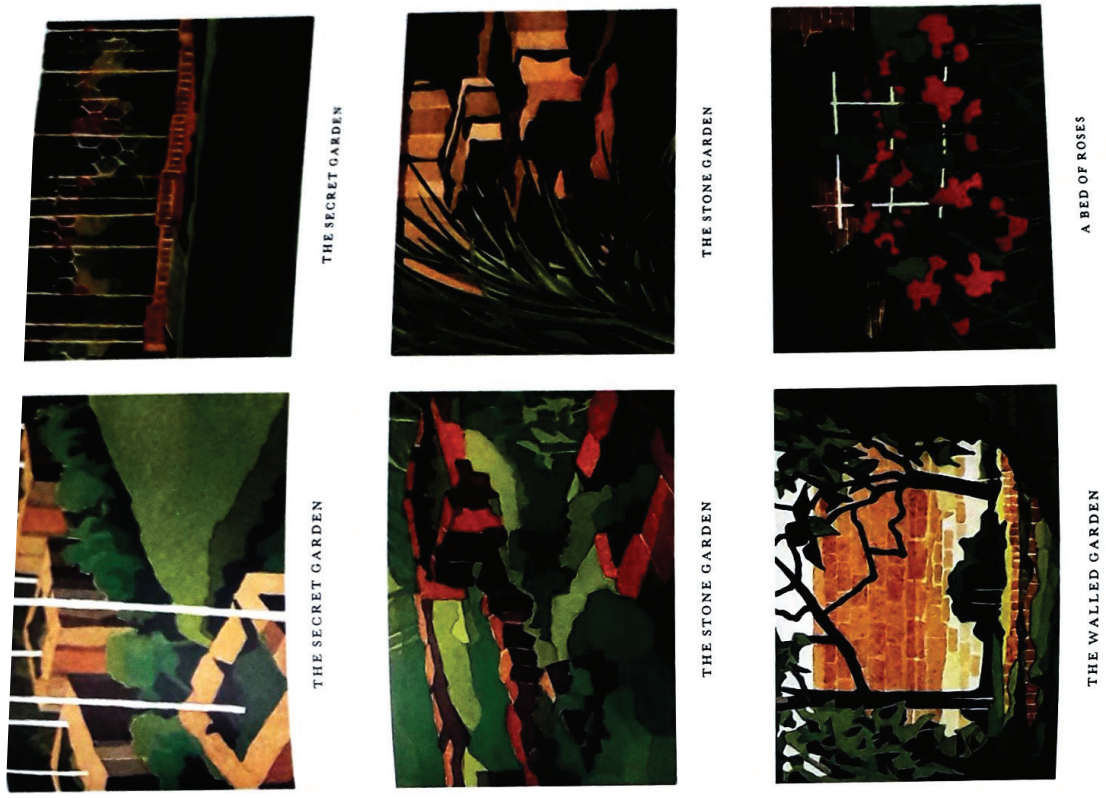
437	Jacques Henric	Un microscopique éclat du Christ	J. Henric se justifie de vouloir publier Maurice Dantec dans *art press*.
438	Étienne Hatt	À la hauteur du dérisoire	Notes à propos de l'exposition *soulèvements* au jeu de paume. Questionnement sur ce que l'art peu face à l'histoire; questionnement sur l'art cruel.
439	Catherine Millet	Il était une fois, le centre Pompidou	Critique du Centre Pompidou et de sa programmation.
440	Anaël Pigeat	Tulipes	Critique du « cadeau » de Jeff Koons à la France en hommage aux victimes des attentats du 13 novembre, car Jeff Koons incarne à lui tout seul les excès du marché de l'art.
441	Catherine Millet	Modèle de l'économie de l'enrichissement	Réflexion sur l'impact de l'économie capitaliste sur la création artistique. Introduction aux propos de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans le numéro.
442	Anaël Pigeat	La Maison Rouge fermera en 2018	Regret : fermeture de la Maison Rouge, lieu incontournable sur la scène parisienne.
443	Jacques Henric	Une passion française	Dénonciation de la censure et des débats autour de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline.
444	Jacques Henric	Une croisée de l'empire du Bien	Dénonciation de la censure et du traitement accordé à François Villon, jugé coupable avant d'être véritablement condamné.
445	Anaël Pigeat	Ces expositions invisibles	L'éclatement de la Documenta entre Athènes et Cassel pose la question de la multiplication des biennales.
446	Anaël Pigeat	Venise : du matériel et de l'immatériel	Démesure des œuvres de Hirst à la fondation Pinault. Critique également de l'exposition Xavier Veilhan.
447	Jacques Henric	Une passion française (suite)	Dénonciation de la censure – suite. Valorisation d'Édouard Philipe, car celui-ci pratique la boxe.
448	Jacques Henric	Une passion pas que française : l'épuration	Dénonciation de la censure. Inquiétude face à une multiplication des mesures pour brider la liberté d'expression.
449	Anaël Pigeat	Foires en question	Réflexion sur la multiplication des foires et leur rôle dans le monde de l'art.
450	Catherine Millet	Numéro 450, 45 ans	Retour détaillé sur les 45 ans d'histoire d'*art press*. État des lieux et annonce des prochains objectifs.
451	Artpress	À qui le tour ?	Dénonciation de la censure. Le #metoo mène à de la pure délation très négative : parallèle avec la délation des Juifs sous l'Occupation nazie.
452	Jacques Henric	Porcs, Élie Wiesel, Céline..	Dénonciation de la censure – suite de l'éditorial précédent.
453	Catherine Millet	Cadeau d'un artiste américain à la France…	Retour sur l'installation de la sculpture de Jeff Koons, *Tulipes*.
454	Jacques Henric	Toutes violés	Dénonciation de la censure. Critique la relecture de la littérature au prisme des notions de consentement et de violences faites aux femmes
455	Anaël Pigeat	Visions du monde, visions de l'art	Correspondances entre plusieurs expositions qui se tiennent en même temps, autour de l'idée de réparation.
456	Catherine Millet	Les temps changent	État des lieux pour le CAPC de Bordeaux ; critique de la politique culturelle de la ville.
457	Jacques Henric	Ceux par qui le scandale arrive	Réflexions autour des attentats de 2015. Critique des décisions prises par la classe politique.
458	Catherine Millet	Un petit coup de neuf	Présentation de la nouvelle maquette, des nouvelles rubriques.

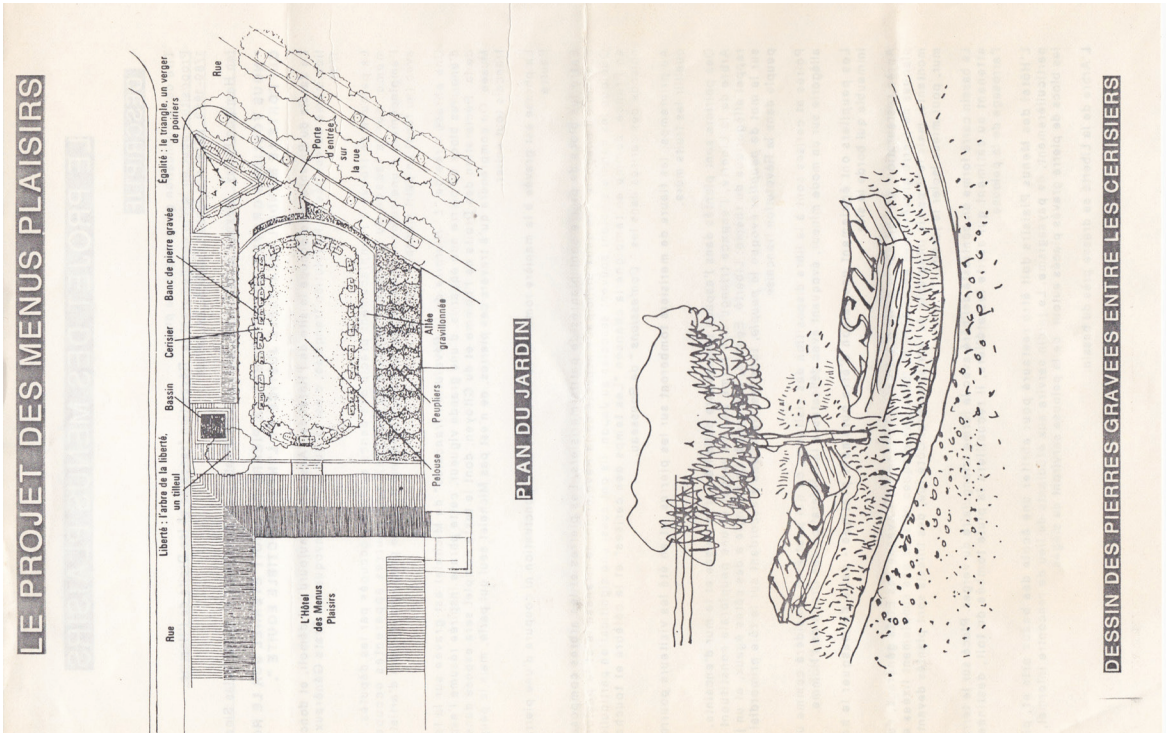
Annexe 58 Signataires des éditoriaux d'*art press*

auteurs	occurences
Catherine Millet	164
Jacques Henric	105
Jean-Pierre Salgas	2
Catherine Francblin	24
Christophe Kihm	14
Richard Leydier	17
Jean-Yves Jouannais	18
Anaël Pigeat	18
Guy Scarpetta	7
Dominique Païni	2
Louis Dalmas	3
Carole Naggar	1
Jean-Marc Lévy Leblond	1
Etienne Hatt	1
Régis Durand	1
Georges Banu	1



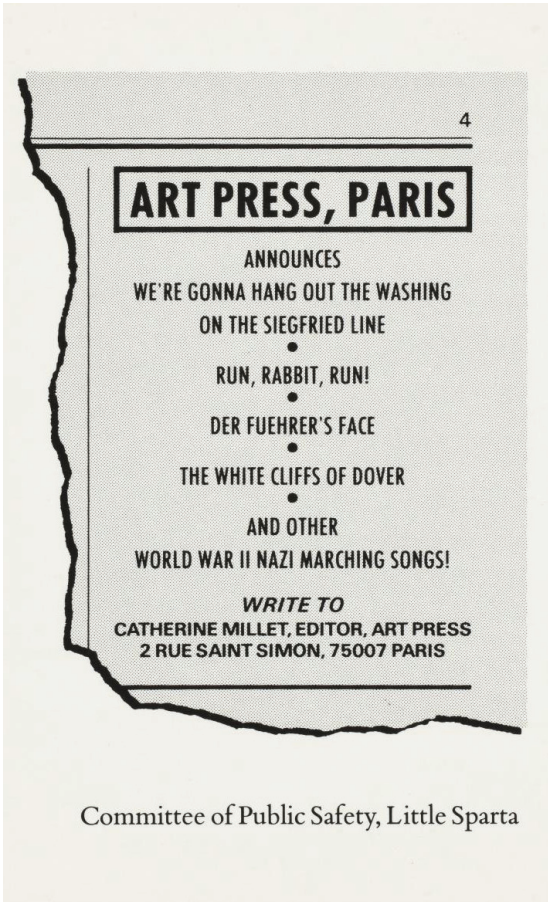
Annexe 59 Plan proposé par Ian Hamilton pour le Jardin des menus plaisirs à Versailles

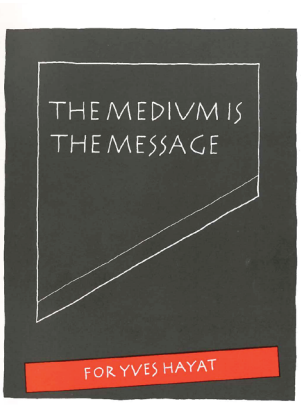


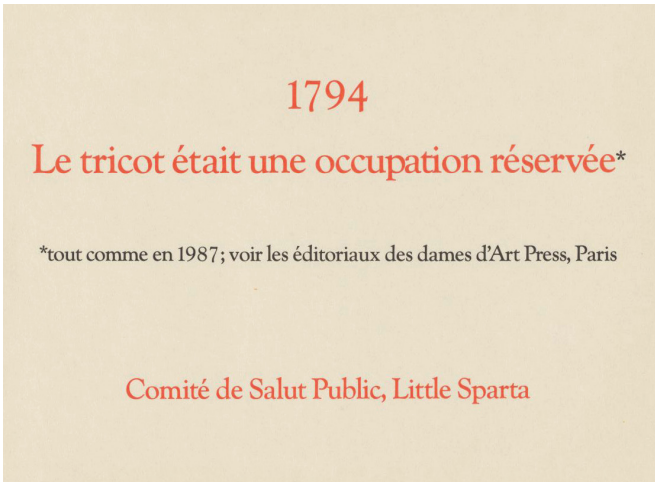


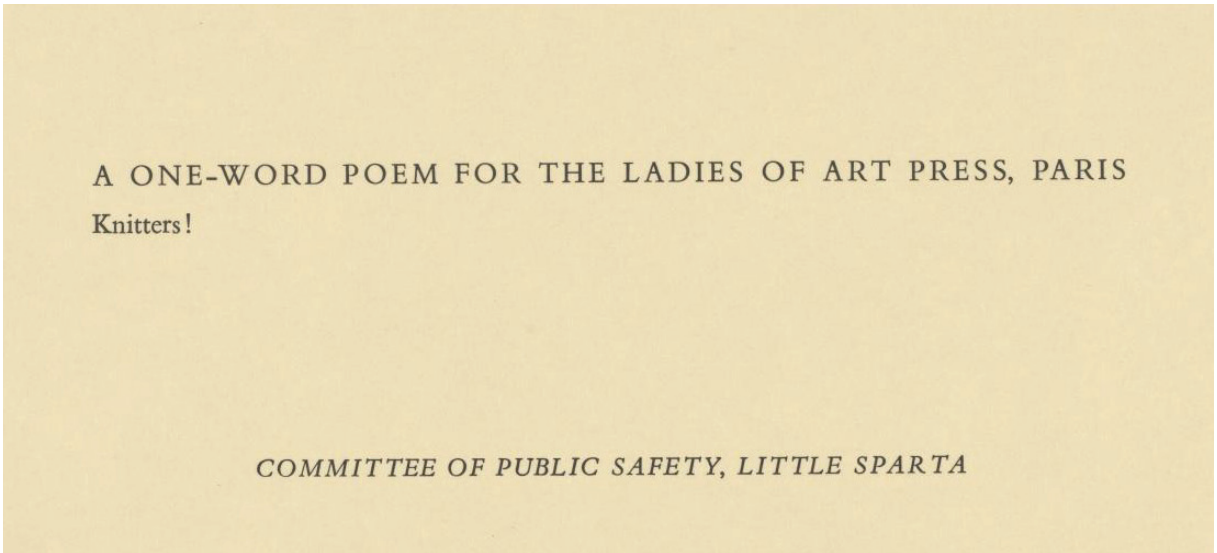
Projet pour le Jardin des menus plaisirs ; en bas, archives personnelles de Daniel Soutif ;
en haut : Yves Abrioux (dir.), *Ian Hamilton Finlay, A visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985

Annexe 60 Tracts et imprimés envoyés par Ian Hamilton Finlay à la rédaction d'*art press*

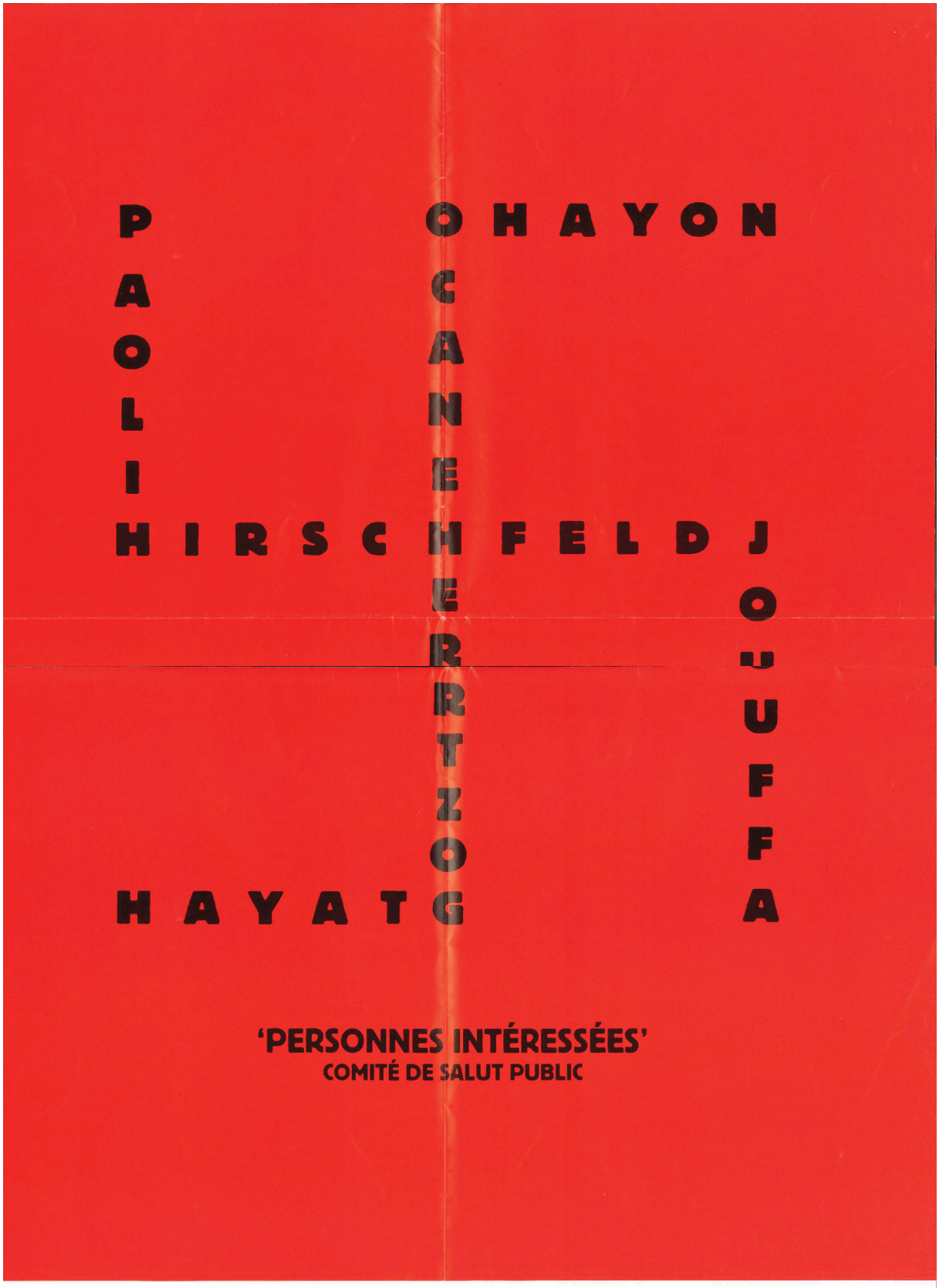








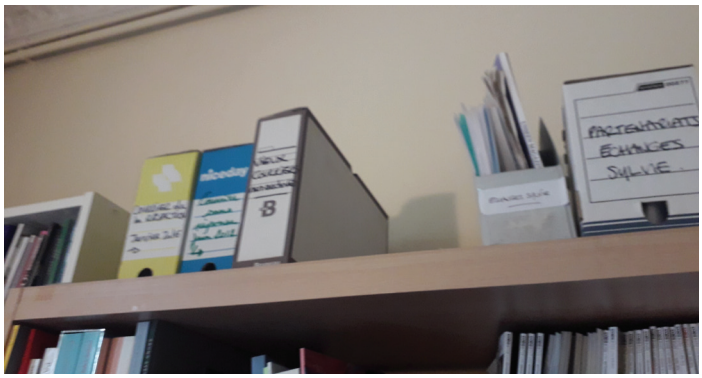
Tracts et imprimés conservés à l'IMEC, ARP 15


PAOLI
HIRSCHFELD
HAYATG
OHAYON
CANEHERRTZOG
JOUFFA
'PERSONNES INTÉRESSÉES'
COMITÉ DE SALUT PUBLIC

Annexe 61 Reproduction de l'œuvre *Osso*

122 Yves Abrioux (dir.), *Ian Hamilton Finlay, A visual Primer*, London, Reaktion Books, 1985

Annexe 62 Conservation des archives dans les locaux d'*art press*



Annexe 63 Reproductions de courriers de lecteurs

23/01/09

Rédaction
ART PRESS

Madame, Monsieur,

Incarcéré à la maison d'arrêt de Fresnes, j'ai eu l'immense plaisir de découvrir votre magazine.

Plus qu'une "évasion", ART PRESS est une source d'inspiration pour retrouver un sens positif à ma vie.

En me plongeant dans un de vos numéros, j'oublie le temps perdu, je sors de la prison et je deviens libre !! libre de rêver, d'espérer et surtout, d'apprendre, de découvrir et de choisir.

Je vous serai infiniment reconnaissant si vous pouviez m'abonner à ART PRESS et m'aider à me "évader" et surtout, à construire une ré-insertion réussie.

Dans l'espoir d'une réponse favorable de votre part, je vous prie d'agréer, Madame, Monsieur, l'expression de ma profonde gratitude.

Millet
8, rue François Villon
75015 Paris

1) RDV jeudi 12/02 à 19h30
à l'adresse indiquée ci-dessus

2) Prévoir une tenue "à coeur" et confortable pour examen en position allongé en présence du medecin de garde.

3) Prise d'un repas sous forme de buffet. Boire modérement.

4) Venez muni de votre billet de tombola. Resultats délivrés à partir de 21 h.

IMMIGRARE
Aurélie Dubois
Artiste de Garde

21 février 98.

Bonjour "Art Press."

Depuis fort longtemps (depuis toujours) je suis abonné à "Art Press."
Je suis très satisfait de cette revue que je trouve bien pimentée et dont j'apprécie la richesse et la justesse iconographique.
Les articles sont toujours très vifs et très informés.

Donc, Bravo sur toute la ligne...!

J'attends, cependant, et avec beaucoup d'impatience, le renouvellement de l'INDEX puisque le dernier s'arrêtait au N° 170 (Juin 92).
Je viens de recevoir le N° 232 (février 98) et j'avoue qu'il m'est très difficile, voire impossible, de me servir des 62 numéros qui sont sur mes étagères : Oui un INDEX serait - pour beaucoup de vos lecteurs je crois - une aide précieuse permettant une utilisation permanente de "Art Press"
Merci d'y songer et de nous le faire savoir.

très sincèrement
J. COHEN

Professeur des Universités

A la rédaction d'Art-Press, 6 janvier 2013

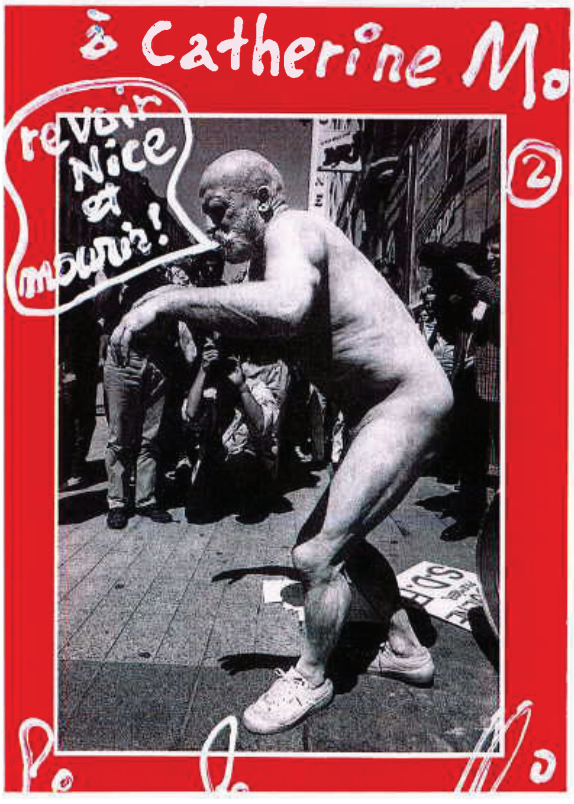
Pour vous préciser que ce n'est pas Mallarmé qui a écrit le texte du figaro pour la vente Gauguin, mais il a été réalisé à sa demande par Octave Mirbeau.

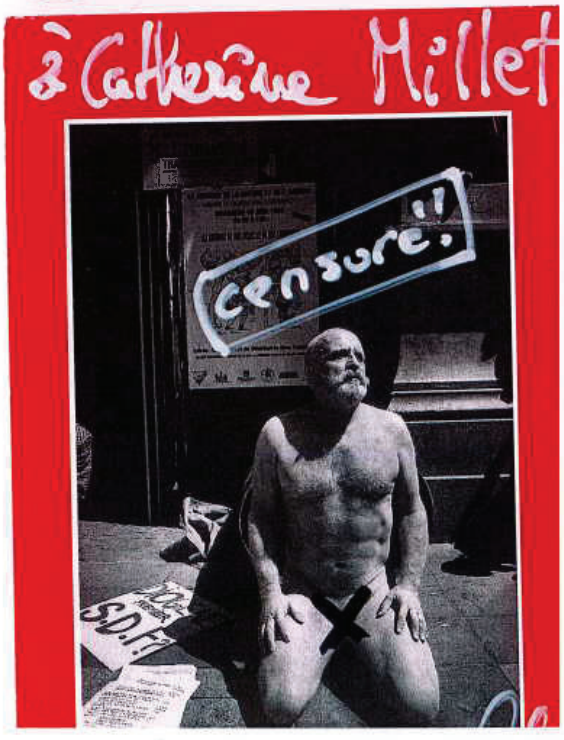
Et que les tendances françaises dans les sillages américains sont, vous l'aurez deviné, "support-surface" produisant une relecture scolastique du "color-field" américain et la "figuration narrative" dans le sillage du Pop-Art. Mais je ne l'aurais pas écrit ainsi, car je n'aurais pas voulu être trop incisif.

Avec mes plus cordiales pensées

LAUDQUIN

à Catherine Millet
1
Classer cette merveille d'œ. d'art
merci!
Pierre Pinoncelli


à Catherine M.
revoir Nice et mourir!
2


à Catherine Millet
censure!!

Annexe 64 Réponse d'Art en Grève à la rédaction d'*art press*

Texte publié par le collectif « Art en grève » en réponse à l'éditorial d'*art press* « Pourquoi tant de rage ? », publié sur le blog Médiapart de Documentation.art

Dans le dernier édito d'ArtPress «Pourquoi tant de Rage ?» Jacques Henric fait preuve d'une rare violence discriminatoire. Avec des propos antiféministes et queerophobes, cette prise de position engage toute la revue dans un débat réactionnaire.

Dans le dernier édito d'ArtPress "Pourquoi tant de Rage ?" Jacques Henric fait preuve d'une rare violence discriminatoire. Avec des propos antiféministes et queerophobes, cette prise de position engage toute la revue dans un débat réactionnaire. Elle pose la question de la responsabilité d'un média influent dans le monde de l'art contemporain - ainsi que de la légitimité d'un entre-soi aristocrate parisien en perte de vitesse. Face à cette vision passéiste et conservatrice, ART EN GRÈVE affirme ici la nécessité d'un autre avenir pour la culture.

La prise de parole de Jacques Henric rejoint, pour nous, celles toutes aussi scandaleuses d'autres personnalités de la sphère publique culturelle, comme l'appel à "abattre Greta Thunberg" du président des Amis du Palais de Tokyo en septembre dernier, le "droit à importuner" de Catherine Millet, du cas Matzneff ou les réactions anti-mouvement #metoo qui ont suscité malaise et indignation. Des sorties de personnalités du monde de l'art qui apparaissent à contre-courant, en pleine prise de conscience collective. Ces figures de notoriétés figées, attachées à défendre leurs privilèges, occupent des postes à responsabilité dans nos institutions culturelles.

Iels incarnent une autorité opposée à une pensée critique d'émancipation, quand nous pointons les systèmes de pouvoir, de discrimination et de domination dans les différentes sphères culturelles. Cette mise à mal des privilèges n'a pas pour seul effet de bousculer l'ordre établi, elle crée de nouvelles configurations, de nouvelles voix se font entendre, et des connexions enrichissantes émergent par delà les clivages. C'est notamment la spécificité de la lutte unifiée d'ART EN GRÈVE, qui regroupe tous les corps de métiers et disciplines de la culture, pour sortir des logiques exclusives et s'associer à toutes les luttes de travailleu.ses afin de faire monde ensemble ; un monde qui ne ressemble pas à celui défendu par Jacques Henric.

ART EN GRÈVE s'est constitué·e à la veille de l'appel national contre la réforme des retraites et son monde. Nous nous sommes rassemblé·es pour contrer cette énième réforme mais surtout pour converger et construire collectivement une alternative anti-capitaliste, solidaire et intersectionnelle.

Nous souhaitons faire entendre haut et clair : non, monsieur Henric, l'avenir de la culture ne sera pas vôtre ! Notre « rage » découle directement de notre rejet le plus net du monde nécrolibéral que vous représentez. Elle est bien réelle, c'est une rage de vivre bouillonnante. Nous construisons ici d'autres discours, d'autres modèles et d'autres valeurs, pour un monde plus juste. Nous défendons l'intersectionnalité et l'inclusion comme modèles de pensée et d'action. Des points de vue minoritaires, féministes, queers et décoloniaux sont enfin rendus visibles, valorisés et entendus. Ils sont le résultat d'une longue histoire de luttes n'ayant jamais eu pour objet le

Annexe 65 La circulation d'*art press* dans la culture contemporaine

Nous avons constaté qu'art press, en particulier ses couvertures et son identité visuelle, faisait l'objet de nombreuses appropriations et récupérations dans des œuvres, dont nous reproduisons les exemples ci-dessous. Cette présentation est le fruit d'une collecte aussi minutieuse qu'hasardeuse, de trouvailles lors de nos recherches dans les archives de la revue comme au détour d'une visite d'exposition. Pastiche, détournement, hommage, copie, allusion : les cas repérés par nos soins qui mobilisent art press comme un matériau identifiable par le spectateur sont variés. Pourtant, tous invitent au même constat : art press est à ce point devenu une référence qu'elle peut constituer une source non seulement bibliographique, mais aussi plastique et matérielle ; citer art press, ne serait-ce que de manière allusive, revient à susciter chez le spectateur un imaginaire spécifique et renvoie à des représentations collectives.

Catalogue - Le centre culturel suisse 2005-2007, Paris, éditions du Centre culturel suisse, 2008.

Ce volume est publié par le Centre culturel suisse en guise de catalogue pour les manifestations artistiques présentées entre 2006 et 2008. Sur la couverture figure le logotype d'*art press*, tout comme ceux de nombreux autres périodiques, tels Beaux-arts magazine, Art Monthly, Mouvement, L'officiel des spectacles, ou Étapes.

Franck Scurti, « Dada », collage, 20 cubes de bois et sérigraphie, cubes : 8 x 8 cm ; boîte : 18,5 x 18,5 x 10,5 cm ; poster : 105 x 70 cm

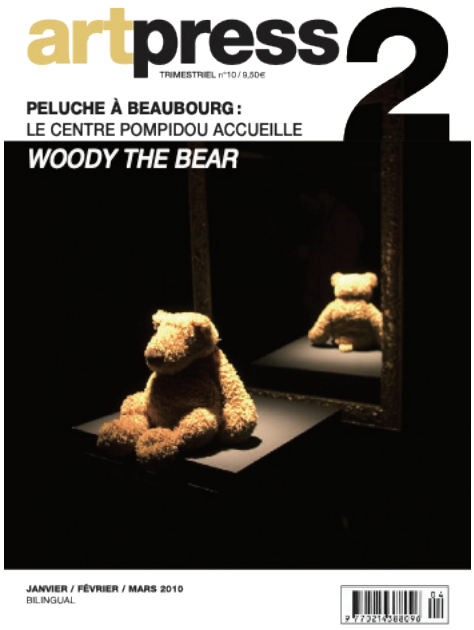
On retrouve une utilisation du logotype d'*art press* et de celui d'autres périodiques dans l'œuvre de Franck Scurti, « Dada », exposée à la galerie des Multiples lors d'une exposition collective en 2016. L'œuvre est composée d'un collage sur une large feuille de papier, où des couvertures de magazines artistiques ont été collées — après avoir été chacune découpées — ne laissant apparaître que leur logo. Sur chacun de ces logotypes, une lettre a été prélevée, découpée, pour ensuite être collée sur les cubes de bois qui constituent la deuxième partie de l'œuvre. Manipulables, ces cubes de bois de la dimension d'un jeu pour enfant font apparaître les lettres « D » ou « A » sur chaque face, de façon à ce que les quatre cubes alignés puissent former le mot « Dada ». Chaque lettre étant empruntée au logotype d'un magazine différent, les lettres sont de couleurs, de formes et de polices de caractères différents. L'œuvre telle qu'elle était montrée lors de l'exposition laissait voir que le « a » de *art press* formait le dernier « a » de DADA.

Dragan Trajkowski, collage et lettre adressée à la rédaction d'*art presss* (série « 7 lettres). Document conservé dans les locaux de la rédaction d'*art press*, 8 rue François Villon

On trouve encore un détournement du logotype d'*art press* dans une œuvre de mail-art de l'artiste serbe Dragan Trajkovski. Celui-ci adresse en 2009 une lettre manuscrite à la rédaction, qui annonce avoir l'objet suivant : « Autopromotion de l'artiste ». Après avoir brièvement évoqué son parcours, l'artiste décrit l'œuvre originale qu'il joint à ce courrier : un collage sur papier, qui prend la forme d'un courrier adressé à Jean-Pierre de Kerraoul. À partir de caractères typographiques de la revue (tirés du logotype et des gros titres) découpés dans le n°355, l'artiste forme le message : « Monsieur, si vous ne m'aidez pas à promouvoir mon art, je vous considèrerais (sic) comme non-connaisseur de l'art contemporain ». L'œuvre en question s'assimile sans difficulté à un propos menaçant, fidèle à la lettre anonyme type constituée à partir de coupures de presse. Ici, la démarche artistique se confond avec l'autopromotion de l'artiste, sur un mode ironique. L'œuvre n'a pas, à notre connaissance, circulé au-delà des bureaux de la rédaction, mais fait peut-être partie de l'action « 7 lettres » mentionnée dans le CV de l'artiste accessible en ligne, laissant supposer que des lettres analogues ont pu parvenir à d'autres revues. Quoi qu'il en soit, l'artiste détourne ici *art press* pour s'adresser à *art press*, en vase clos. Le détournement, lorsqu'il concerne exclusivement les couvertures, se fait souvent dans une démarche à la fois de dévotion (admiration pour l'objet pastiché) et de prise de distance (en se permettant de transformer, d'altérer l'objet original).

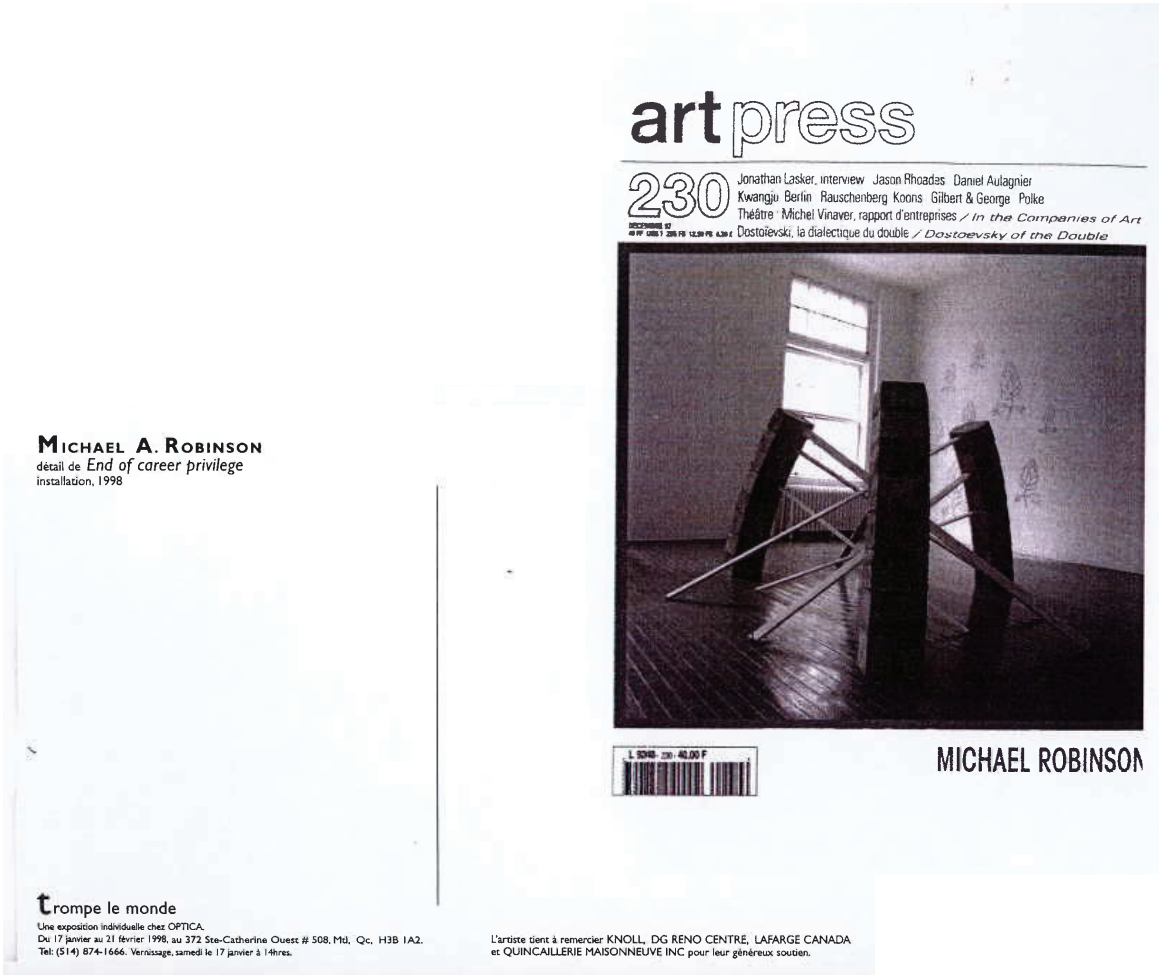
Aurélien Vernhes-Lermusiaux, *Les photographes*, 15 mn, 2015

Aurélien Vernhes-Lermusiaux a créé cette fausse couverture pour des raisons pratiques dans le cadre de son film Les photographes tourné à Berlin en 2015. Les deux personnages fictifs présentés sur cette couverture forment le couple dont la rupture est au cœur du récit. Une correspondance entre l'équipe de production du film et la rédaction d'*art press* nous a permis de comprendre que pour les besoins du film, l'équipe voulait pouvoir utiliser une couverture d'art press, mais libre de droit. Pour y parvenir, une fausse couverture a donc été créée, suffisamment proche de l'original pour que l'illusion fonctionne.



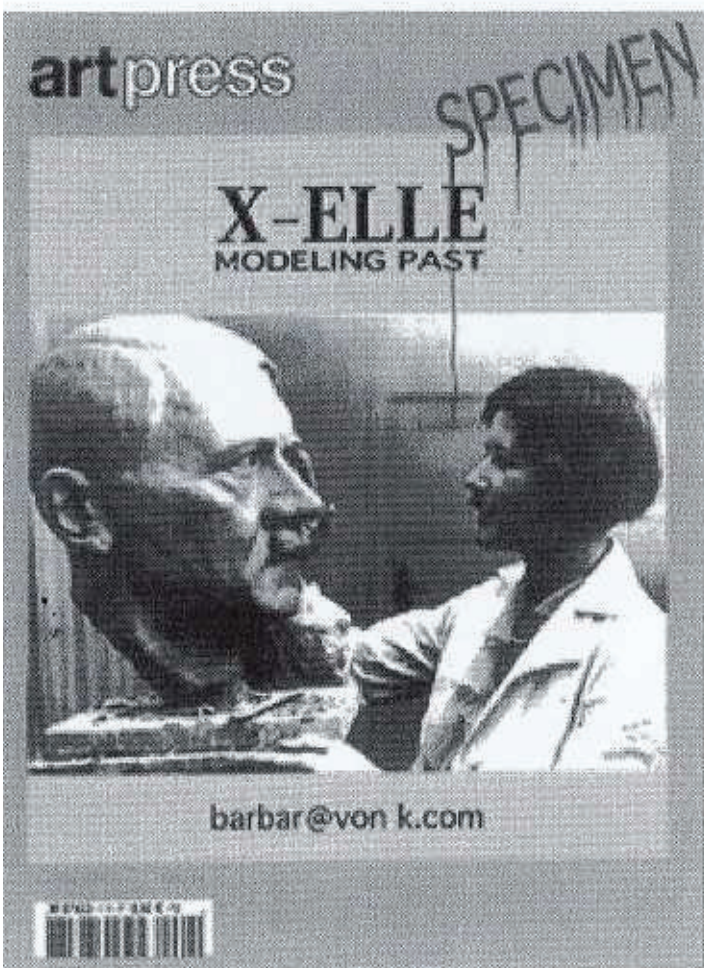
Stéphanie Varela, *Ready-Made*, 42mn, 2011

C'est également dans le cadre d'une production cinématographique que Stéphanie Varela a créé la fausse couverture d'un numéro d'*art press2* pour son court-métrage *Ready-Made* film narrant les errances oniriques d'une fillette au Centre Pompidou, fascinée de voir les œuvres prendre vie autour d'elle.



Michael Robinson, vue de l'œuvre End of Career privilege, carton d'invitation pour son exposition personnelle « Trompe le monde » à la galerie Optica de Montréal en 1998 — document conservé dans les locaux d'*art press*, 8 rue François Villon

Le Canadien Michael A. Robinson a produit quant à lui une fausse couverture comme l'un des éléments de son installation *End of Career privilege*, présentée dans son exposition personnelle « Trompe le monde » à la galerie Optica de Montréal en 1998. Le magazine, doté de sa nouvelle couverture illustrée par une sculpture de l'artiste, était posé sur une table, dans un environnement où des œuvres de Robinson côtoyaient « des meubles […] de bon goût signés Mies van der Rohe, Marcel Breuer et Saarinen ; une œuvre de Sol LeWitt […]; une ancienne gravure parisienne, un tapis iranien, des livres d'art et sur l'art, un chat empaillé, une bouteille de scotch ». La fausse couverture reproduite en format réduit servait de visuel au carton d'invitation à l'exposition. L'intégration d'art press à cet environnement artistique de référence ainsi reconstitué par l'artiste prouve son rayonnement, y compris outre-Atlantique.

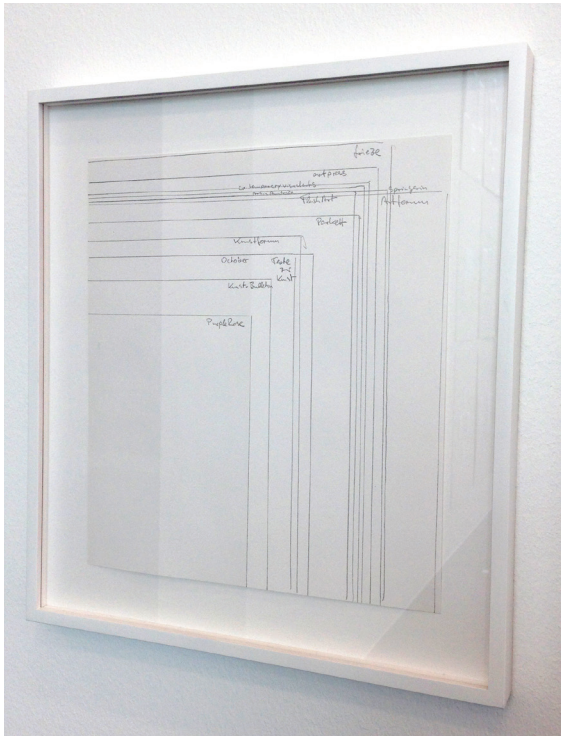


Denis Mercier, œuvre sans titre, photomontage, 2004.
Document conservé dans les locaux d'*art press*,
8 rue François Villon

Cette proposition graphique, trouvée dans les locaux d'art press, reprend une véritable couverture (celle du art press hors-série n°7 « X-elles »), mais transforme le titre de départ (« Le sexe par les femmes ») qui devient « modeling past », et l'illustration : (un autoportrait de l'actrice de film pour adultes Chloë des Lysses) devient une photographie de la sculptrice Barbara Von Kalckreuth réalisant un modelage du visage d'Adolf Hitler afin de l'offrir à celui-ci pour son anniversaire, en 1938. L'artiste responsable de ce montage, Denis Mercier, s'adresse à Catherine Millet en ces termes pour lui expliquer sa démarche :

« Madame. Je suis artiste et pratique des détournements variés du sens de l'image, du logo, etc., sous forme d'affiche que je mets en ligne en attendant une exposition dans une galerie. En ce qui concerne *art press*, n'y voyez aucune attaque personnelle, c'est un concours de circonstances. J'ai découvert ce tirage de presse français inédit, comme elle concernait une artiste j'ai fait mon devoir de mémoire en la recadrant dans une revue d'art au moment de la projection du film *Der Untergang* [La chute en français, film sorti en 2004 ndlr.] et des commémorations ».

À ce montage s'ajoute le mot « spécimen » en lettre imitant des coulures de peinture (ou de sang) dans le coin supérieur droit, et le bandeau inférieur de la couverture fait apparaître une adresse e-mail, sans doute de l'artiste à l'origine de ce détournement. Cette création est plus difficile à interpréter, et la justification de l'artiste demeure nébuleuse. Il apparaît toutefois évident qu'il s'agit d'un pastiche, où l'intention est, bien que l'artiste s'en défende, de railler art press, ou du moins d'en associer l'image à une autre, infamante.



Vues de l'exposition « Michael Riedel, CV », commissariat Daniel Baumann, Zurich, Kunsthalle. 20 mai-13 août 2017.

De manière plus conséquente encore, les couvertures d'art press sont détournées, retouchées et modifiées dans plusieurs œuvres de l'artiste allemand Michael Riedel. Lors d'une visite de son exposition à Zurich, nous avons ainsi découvert que plusieurs œuvres mobilisaient le périodique artistique, dont art press, ainsi que Frieze, Parkett, ou Artforum. Ici, des couvertures modifiées et retouchées étaient exposées sur des cimaises ; là, un schéma proposait une comparaison du format de chacun de ces périodiques, en en dessinant le contour au stylo sur une feuille de papier. L'une des couvertures d'art press utilisée par l'artiste est celle du n°251, que nous avons précédemment commentée.

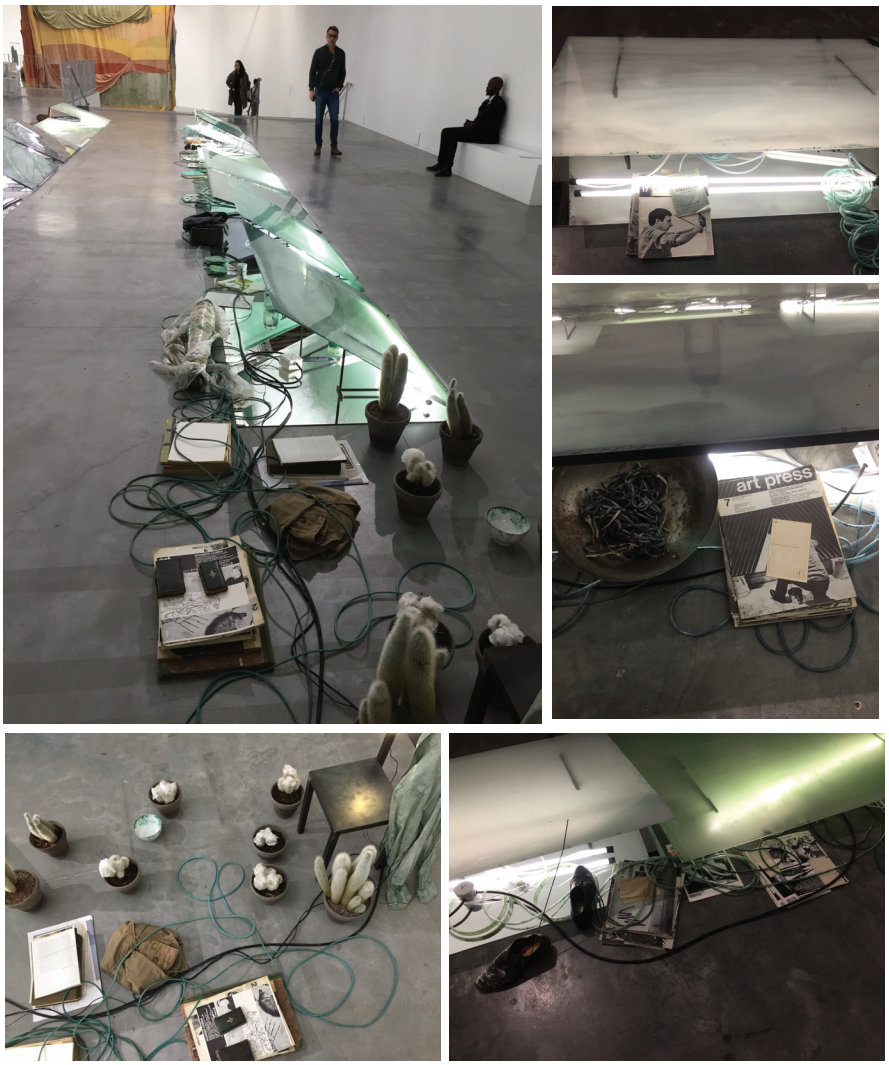
M. Riedel propose une double mise en abyme, puisque cette image est déjà un détournement – d'une image d'actualité (un arrêt sur image du flux de la chaîne d'information LCI) dans une démarche artistique – celle de Pascal Convert. Le projet de M. Riedel est donc un enchâssement de citations ; une reprise de la couverture d'art press qui reprend une image d'actualité reprise par un artiste. Dans les différentes œuvres qui composent l'exposition, Michael Riedel procède par noircissement, morcellement, agrandissement, par « glitch », au point de rendre l'image, ou le texte qu'il réemploie, difficile à déchiffrer. Cette démarche est ainsi commentée par François Aubart : « Dans chacune des productions de Michael Riedel, ce qu'exprime une information est évacuée par son formatage. En devenant illisibles, les textes expriment quelque chose de plus important que leur signification : leur circulation ».

Le travail de Michael Riedel, en détournant art press, exemplifie par là-même une part importante de la démarche du périodique : faire circuler l'art contemporain dans ses frottements avec les images d'information, avec l'actualité médiatique et politique.

Ben. «Le fauteuil dictatorial». 1988. (Exposition : «Ils collectionnent le retour», Mac, Marseille, 1994 ; Coll. B. Muntaner)

Ben, Fauteuil dictatorial, 1988. Œuvre reproduite dans le supplément d'*art press* n°284 « *art press* par lui-même ».

Cette œuvre de Ben, *Le fauteuil dictatorial* (1988) reproche à la revue son aspect élitiste et autoritaire. Il s'agit d'en empilement de plusieurs dizaines de numéros d'art press sur une palette en bois, de façon à former une assise. Un cendrier et une lampe de bureau sont disposés sur ce qui constitue les « accoudoirs » du fauteuil, et on peut lire l'inscription à la peinture blanche « fauteuil dictatorial » sur le haut de la pile constituant le dossier dudit fauteuil. L'œuvre emprunte bien sûr au registre de l'humour, et est à considérer dans le cadre de l'esprit Fluxus qui anime Ben (ou du moins l'animait durant cette période). Cette petite estocade de Ben s'adresse à Catherine Millet, qui l'avait vivement critiqué dans les pages d'art press, remettant en question ses orientations politiques. Cette œuvre est donc en quelque sorte une réponse de l'artiste à la critique d'art.



Vue de l'œuvre de Laura Lamiel « J'ai vu les buffles d'eau », 2019, dans l'exposition « Futur ancien, fugitifs », Palais de Tokyo (Paris), 16 octobre 2019-20 janvier 2020. Commissariat Franck Balland, Claire Moulène, Daria de Beauvais, Adélaïde Blanc.

Lors de notre visite de l'exposition « Futur, ancien, fugitif » au Palais de Tokyo (hiver 2020), nous avons découvert l'œuvre de Laura Lamiel, *J'ai vu les buffles d'eau,* conçue in situ pour être exposée dans la mezzanine, sous la grande verrière. L'œuvre se composait de plusieurs travées. Au sol, des panneaux de verre peints et des plaques de miroirs quadrillent l'espace. Autour des miroirs, qui créent des jeux de réfléchissement de l'environnement, de multiples objets usuels sont disposés : des livres, des valises ouvertes, des lampes, et, surtout, des numéros d'art press, en grand nombre. Les numéros de la revue ne sont pas offerts à la manipulation pour les visiteurs, mais restent aisément identifiables. La plupart sont exposés fermés, laissant voir la couverture, mais d'autres sont exposés ouverts, comme offerts à la lecture. Juxtaposés à d'autres objets ayant appartenu, comme l'indiquait le cartel, à l'artiste elle-même, ils créent un environnement mêlant histoire collective et histoire intime. Si l'œuvre est récente, les numéros d'*art press,* eux, datent pour la plupart, à en juger par leur couverture, des années 1980. Ils semblent donc appartenir au passé de l'artiste (celle-ci est née la même année que Catherine Millet, en 1948) et à ses débuts de plasticienne. Par cette œuvre, l'appartenance d'*art press* à une histoire longue, son rôle dans la vie et la construction de carrière de nombreux artistes est ainsi rendue visible, et sensible.

Annexe 66 Expositions citées dans la thèse

Années 1950 et 1960

- « American Painting Today », Francis Henry Taylor, New York, Metropolitan Museum of Art, 1950
- Yves Klein, « La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée », Paris, Galerie Iris Clert, 28 avril 1958 - 12 mai 1958
- « Quand les attitudes deviennent forme », commissariat de Harald Szeeman, Berne, Kunsthalle, 22 mars-27 avril 1969
- « Konzeption/Conception », commissariat Rolf Wedewer et Konrad Fische, Leverkusen (Allemagne), Städlische Museum, 23 octobre-23 novembre 1969
- « Robert Barry, Closed Exhibition Piece », Amsterdamn, Art&Projet, 7 décembre-31 décembre 1969.

Années 1970

- « Support-Surface » Paris, ARC, 23 sept.-15 oct. 1970
- « Conceptual art and conceptual aspects », commissariat Donald Karshan, New York, New York Cultural Center, 10 avril-25 août 1970
- « 1969-1972, douze ans d'art en France », commissariat François Mathey, Pars, Grand Palais, 16 mai-18 septembre 1972
- « Robert Ryman, Daniel Buren, Ian Wilson », galerie MTL, Bruxelles. 28 janvier-6 février 1975
- « Paris-New York », commissariat Pontus Hulten, Daniel Abadie, Alfred Pacquement, Paris, Musée National d'art moderne, 1977
- « Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises », commissariat Jacques Foucart et Jean Lacambre ; Paris, Gand Palais, 15 novembre 1977-13 mars 1978
- « Paris-Berlin », commissariat Pontus Hulten, Jean-Hubert Martin, Paris, Musée National d'art moderne, 12 juillet 1978-6 novembre 1978
- « Paris-Moscou », commissariat Pontus Hulten, Jean-Hubert Martin, Stanislas Zadora, Paris, Musée National d'art moderne, 31-mai 1979- 5 novembre1979
- « Tendances de l'art en France, 1968-1978 », commissariat Suzanne Pagé, Laurence Bossé, Dany Bloch, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris. Exposition en trois volets : 13 septembre-21 octobre 1979 ; 26 octobre-5 décembre 1979 ; 15 décembre 1979-20 janvier 1980

Années 1980

- « Baroque 81 », commissariat Catherine Millet et Suzanne Pagès, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1er octobre - 15 novembre 1981
- « Les Immatériaux », commissariat Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, Paris, Musée National d'art moderne, 28 mars 1985-15 juillet 1985
- « Ian Hamilton Finlay, Inter Artes et Naturam », Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 avril-28 juin 1987
- « Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939 », Cologne, Rheinhallen, 30 Mai 1981 – 16 Août 1981
- « L'époque la mode la morale la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui », commissariat Alfred Pacquement, Paris, Musée national d'art moderne, 21 mai-17 août 1987
- « Pablo Picasso, les Grandes Baigneuses », Paris, Musée de l'Orangerie, novembre 1988-mars 1989
- « I-10 et son époque », commissariat Yves-Alain Bois, Paris, Institut Néerlandais, 15 mars-30 avril 1989

- « Les magiciens de la terre », commissariat Jean-Hubert Martin, Paris, Musée national d'art moderne et Grande Halle de la Villette, 18 mai-14 août 1989

Années 1990

- « Le passage des images », commissariat Catherine Van Assche, Catherine David, Raymond Bellour, Paris, Musée national d'art moderne, 19 septembre 1990-13 janvier 1991
- « No man's time », commissariat Éric Troncy, Villa Arson, Nice, 7 juillet-30 septembre 1991
- Jean-Marc Bustamante, « Un monde à la fois », Carpentras, 1995. Exposition annulée.
- « Hors-limites », commissariat Jean de Loisy et Marie de Brugerolle, Paris, Musée national d'art moderne, 9 novembre 1994 - 23 janvier 1995
- « Sensation, young british artists from the Charles Saatchi Collection », Londres, Royal Academy of Arts, 18septembre-28 décembre 1997
- «César », commissariat Catherine Millet, Pavillon français pour la 48e Biennale de Venise, 1997
- « Documenta X », commissariat Catherine David, Cassel, 21 juin-28 septembre 1997
- Michael Robinson « Trompe le monde », Montréal,e Optica, 1998
- « Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno », commissariat Laurence Bossé, Liam Gillick, Angeline Scherf, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 octobre 1998-10 janvier 1999.

Années 2000

- « Nous nous sommes tant aimés », commissariat Alfred Pacquement, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 14 décembre 1999-20 janvier 2000
- « Présumés innocents, l'art contemporain et l'enfance », commissariat Stéphanie Moisdon et Marie-Laure Bernadac Bordeaux, Centre d'Arts Plastiques Contemporains (CAPC), 8 juin au 1er octobre 2000
- « Partage d'exotismes », commissariat Jean-Hubert Martin, 5e Biennale de Lyon, 2000
- « Hardcore, vers un nouvel activisme », commissariat Jérôme Sans, Paris, Palais de Tokyo, 27 février-18 mai 2003
- « Thomas Hirschhorn, 24 h Foucault », Paris, Palais de Tokyo, 2-3 octobre 2004
- « Mélancolie. Génie et folie en Occident », commissariat Jean Clair, Paris, Grand Palais, 13 octobre 2005-16 janvier 2006
- « L'enfer de la Bibliothèque. Éros au secret », commissariat Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, Bibliothèque Nationale de France (site François Mitterrand), 4 décembre 2007-2 mars 2008.
- « Archive Fever. Uses of document in contemporary art », commissariat Okwui Enwesor, New York, International Center of Photography, 18 janvier-4 mai 2008
- « Jeff Koons », commissariat Laurent Le Bon et Elena Geuna, Versailles, Château de Versailles, 2009
- « Nobuyoshi Araki, Bondages », Paris, Galerie Daniel Templon, 20 juin-25 juillet 2009.
- « La force de l'art », Triennale, Paris, Grand Palais, 2006 et 2009
- « Altermodern : Tate Triennal », commissariat Nicolas Bourriaud, Londres, Tate Museum, 3 février-26 avril 2009

Années 2010

- *«* Franck Scurti, Works of chance *»,* commissariat Estelle Pietrzyk, Strasbourg, musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 16 avril – 28 août 2011
- « Larry Clark, Kiss the Past hello », commissariat Fabrice Hergott, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 8 octobre 2010-2 janvier 2011
- « Je crois aux miracles, dix ans de la collection Lambert », commissariat Éric Mézil, Collection Yvon Lambert, Avignon, 12 décembre 2010-8 mai 2011
- « Gerhard Richter, Panorama », Commissariat Camille Morineau, Paris, MNAM, 6 juin 2012-24 septembre 2012
- « Salvador Dalí », commissariat Jean-Hubert Martin, Paris, Centre Georges Pompidou (21 novembre 2012- 25 mars 2013).
- « Les aventures de la vérité », commissariat Bernard-Henri Lévy, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 29 juin-11 novembre 2013
- « Anish Kapoor », commissariat Catherine Pégard, Versailles, Château de Versailles, 9 juin-1er novembre 2015
- « Roger Tallon, le design en mouvement », commissariat Dominique Forest et François Jollant-Kneebone, Paris, Musée des arts décoratifs, 8 septembre 2016-8 janvier 2017
- « Michael Riedel, CV », commissariat Daniel Baumann, Zurich, Kunsthalle. 20 mai-13 août 2017
- « La traversée des inquiétudes », commissariat Léa Bismuth. Exposition en trois volets : « Dépenses » (6 octobre 2016-26 février 2017) ; *Intériorités* (9 septembre 2017 – 18 février 2018) et *Vertiges* (8 septembre 2018 – 10 février 2019)
- « Ian Hamilton Finlay, A man of letters », Galerie Florence Loewy, 2 juin - 28 juillet 2018
- Exposition « Lignes de vie, une exposition de légendes », commissariat Franck Lamy, MacVal, 30 mars – 25 août 2019.
- « Futur, ancien, fugitif », commissariat Franck Balland, Daria de Beauvais, Claire Moulène, Paris, Palais de Tokyo, 16 octobre 2019-5 janvier 2020
- « Global Resistance », commissariat Christine Macel, Alicia Knock et Yung Ma, Paris, Musée National d'art moderne, 29 juillet 2020 - 4 janvier 2021

Table des matières

Annexe 1	Principales évolutions d'*art press* depuis 1972	p. 7
Annexe 2	Premiers articles publiés par Catherine Millet avant le lancement d'*art press*	p. 8
Annexe 3	Retranscription du premier éditorial	p. 10
Annexe 4	Annonces du lancement d'*art press* dans la presse	p. 11
Annexe 5	Photographies de l'équipe d'*art press*	p. 12
Annexe 6	Correspondances entre les expositions de la galerie Daniel Templon et les articles publiés dans *art press*	p. 13
Annexe 7	Articles consacrés à des artistes américains entre 1972 et 1976	p. 15
Annexe 8	La parenthèse maoïste dans *art press*	p. 16
Annexe 9	Reproduction de l'article de Jean-Louis Hennig, « Le porno, c'est-y de l'art ou du cochon » publié dans *Libération*, le 27 février 1976	p. 17
Annexe 10	Frise chronologique synthétisant la durée de vie des principaux périodiques artistiques français	p. 18
Annexe 11	Synthèse des relations entre art press, *Peinture Cahiers théoriques*, *Artforum* et *October*	p. 19
Annexe 12	Supports publicitaires pour la promotion d'*art press*	p. 20
Annexe 13	*Art press*, une revue de services	p. 21
Annexe 14	Prix Vasari de la meilleure revue d'art décerné à *art press* en 1987	p. 22
Annexe 15	Plaquette promotionnelle publiée en 1988	p. 23
Annexe 16	Intervention de Catherine Millet dans *Le Narraté libérateur* (n°2, 1980)	p. 24
Annexe 17	Frédéric Alain, « Le club des BHListes », *L'Événement du jeudi*, 2-8 février 1989	p. 25
Annexe 18	Courrier de Richard Leydier adressé à la rédaction d'*art press* en 1996 et réponse de Catherine Millet	p. 26
Annexe 19	Brochure promotionnelle diffusée en 1994	p. 27
Annexe 20	Sommaires des numéros publiés à l'occasion des 20e et 30e anniversaires (1992 et 2002)	p. 28
Annexe 21	Programmation du quarantième anniversaire d'art press à Paris et Bordeaux	p. 30
Annexe 22	Photographies de Virginie Restain illustrant l'entretien de Patrick Kéchichian avec Catherine Millet et Jacques Henric (*La revue des revues* n°48, 2012)	p. 31
Annexe 23	Documents présentés à la BnF dans le cadre du 40e anniversaire d'*art press*	p. 32
Annexe 24	Liste des volumes parus dans la collection « Les grands entretiens d'*art press*	p. 33
Annexe 25	Exemples des réalisations de Roger Tallon	p. 35
Annexe 26	Raster conçu par Roger Tallon pour la maquette d'*art press*	p. 36
Annexe 27	Évolution du prix d'*art press* et points de comparaison	p. 37
Annexe 28	Format d'a*rt press* et points de comparaison	p. 38
Annexe 29	Évolutions du logo d'*art press* et points de comparaison	p. 39
Annexe 30	Logotypes ayant inspirés celui d'*art press* ou s'en étant inspirés	p. 40
Annexe 31	Proportion des pages de publicité dans art press et points de comparaison	p. 41
Annexe 32	Typologies des publicités en quatrième de couverture	p. 42
Annexe 33	Les rubriques d'*art press* au fil du temps	p. 43
Annexe 34	Les rubriques d'*art press* entre archive et actualité	p. 44
Annexe 35	Présentation de l'ensemble des couvertures d'*art press*	p. 45
Annexe 36	Légendes des illustrations en couvertures et quatrièmes de couvertures	p. 50
Annexe 37	Nature des documents reproduits en couverture	p. 68
Annexe 38	Variété des médiums des œuvres reproduites en couverture	p. 69
Annexe 39	Genre des artistes dont l'œuvre ou le portrait illustre les couvertures	p. 70
Annexe 40	Origine des artistes dont le portrait ou l'œuvre illustre les couvertures	p. 72
Annexe 41	Écart (en années) entre la date de création de l'œuvre et sa reproduction en couverture	p. 73
Annexe 42	L'Expressionnisme abstrait dans les couvertures d'*art press*	p. 75
Annexe 43	Le Minimalisme dans les couvertures d'*art press*	p. 76
Annexe 44	L'art conceptuel dans les couvertures d'*art press*	p. 77
Annexe 45	Le Pop Art dans les couvertures d'*art press*	p. 78
Annexe 46	Le Nouveau Réalisme dans les couvertures d'*art press*	p. 80
Annexe 47	Supports-Surfaces dans les couvertures d'*art press*	p. 81
Annexe 48	Le Postmodernisme dans les couvertures d'*art press*	p. 82
Annexe 49	L'esthétique relationnelle dans les couvertures d'*art press*	p. 84
Annexe 50	L'esthétique de l'extrême dans les couvertures d'*art press*	p. 85

Annexe 51	L'esthétique de l'émotion dans les couvertures d'*art press*	p. 86
Annexe 52	Le tournant ethnographique et le tournant cognitif dans les couvertures d'*art press*	p. 87
Annexe 53	De mêmes œuvres illustrent les couvertures de plusieurs périodiques artistiques	p. 88
Annexe 54	Les mondes de l'art dans les couvertures d'*art press*	p. 89
Annexe 55	Le spectateur dans les couvertures d'*art press*	p. 90
Annexe 56	Le portrait dans les couvertures d'*art press*	p. 91
Annexe 57	Tableau détaillant le contenu de l'ensemble des éditoriaux d'*art press*	p. 96
Annexe 58	Signataires des éditoriaux d'*art press*	p. 118
Annexe 59	Plan proposé par Ian Hamilton pour le Jardin des menus plaisirs à Versailles	p. 119
Annexe 60	Tracts et imprimés envoyés par Ian Hamilton Finlay à la rédaction d'*art press*	p. 120
Annexe 61	Reproduction de l'œuvre *Osso*	p. 122
Annexe 62	Conservation des archives dans les locaux d'*art press*	p. 123
Annexe 63	Reproductions de courriers de lecteurs	p. 124
Annexe 64	Réponse d'Art en Grève à la rédaction d'*art press*	p. 129
Annexe 65	La circulation d'*art press* dans la culture contemporaine	p. 130
Annexe 66	Expositions citées dans la thèse	p. 139