



HAL
open science

Trois actes d'écriture de Michel Claura entre 1973 et 1982

Sara Martinetti

► **To cite this version:**

Sara Martinetti. Trois actes d'écriture de Michel Claura entre 1973 et 1982. Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 2021, 156, pp.31-58. halshs-03873508

HAL Id: halshs-03873508

<https://shs.hal.science/halshs-03873508v1>

Submitted on 11 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

There is a discussion.

Ian Wilson

Ian Wilson, *There is a discussion*, 1979, texte dactylographié sur papier, 27,9 x 21,6, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, photo © Centre Pompidou, Mnam-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

Trois actes d'écriture de Michel Claura entre 1973 et 1982

Je m'intéressais à l'art, curieusement, quand je n'étais pas très âgé. [...] Et puis j'avais des velléités d'écriture. Comme c'est un secret pour tout le monde, j'étais tout de même très proche de Daniel Buren et donc je savais ce qu'il faisait. C'est comme ça que j'ai démarré en 1966. J'ai commencé à écrire en 1967, lorsqu'ils ont commencé à travailler à quatre [avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni]. Pourquoi? Parce qu'à l'époque – j'aurais peut-être du mal à l'expliquer aujourd'hui –, j'avais l'impression que ce qu'ils faisaient c'était ce que j'avais l'intention de faire dans l'écriture. Donc je suis tombé directement en phase avec eux. Après, j'ai pris goût à la chose. Je ne me cache pas que si j'ai fait critique, c'était pour la défense et l'illustration des quatre zozos, ensuite c'est devenu Buren, puis j'ai parlé d'autre chose. C'était ça l'origine¹.

Dans cette réponse de Michel Claura à la question de savoir « ce qui l'avait amené à l'art », c'est son « projet littéraire² », comme il le nomme, qui retient mon attention et qui devient le moteur de l'enquête que je commence en 2014 sur les pratiques de l'écrit de ce personnage, connu de nom par les historiens pour ses articles et ses expositions³. Les modalités d'action de Claura – pseudonyme inventé au

« hasard d'une machine à écrire⁴ » – restent à documenter et à analyser. En partageant nos questionnements respectifs, nous – lui et moi – avons entrepris une recherche en collaboration sur la base de ses archives personnelles. Au long de sa période d'activité dans l'art, entre 1967 et 1986, ses usages de l'écrit se diversifient à partir de la critique d'art et s'étendent à d'autres « actes d'écriture », selon le concept forgé par Béatrice Fraenkel⁵ à partir d'une critique des actes de langage, dont elle a mis en valeur plusieurs aspects : leur graphisme, leur matérialité, leur localisation, leur situation et leur agentivité. Au-delà de la production de ses propres énoncés et de la rédaction de textes littéraires, théoriques ou journalistiques (au sens où on l'entend généralement), l'action d'écrire peut s'étendre à la conception, à la fabrication, à la distribution et plus largement à la circulation. C'est dans le but de faire émerger ces pratiques que je vais m'intéresser, avec un regard anthropologique, à trois jalons de la trajectoire lettrée de Claura : un article intitulé « Everything in Order », publié dans *Studio International* en mars 1973⁶; « Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée



Michel Claura, Philippe Sers et une inconnue dans la chenille lors de l'inauguration du Centre Pompidou, Paris, janvier 1977, photo Eustache Kossakowski. © Anka Ptaszowska, Paulina Krasinska. Negatives are owned by Museum of Modern Art in Warsaw

par Michel Claura», tenue à Paris au 92 rue Saint-Lazare du 1^{er} au 30 juin 1979; le lieu (notamment la librairie) Vitrine pour l'Art Actuel, actif de 1977 à 1982, à Paris au 51 rue Quincampoix. Ces terrains investis par Claura ne découlent pas les uns des autres de manière causale mais constituent trois prises de position, où s'articulent de façon chaque fois particulière la question de l'écriture et deux autres facteurs : l'institution et l'art conceptuel. La bourse «Mission Recherche» des amis du Centre Pompidou m'a donné l'opportunité de mener cette enquête et fourni des conditions d'accès privilégiées aux sources, ce qui m'a permis de croiser, de manière inédite, les archives privées de Michel Claura ainsi que celles de ses collaborateurs (complétées par une campagne d'entretiens) avec les fonds documentaires de la Bibliothèque Kandinsky et les Archives du Centre Pompidou.

Le 31 janvier 1977, Claura assiste, avec le philosophe de l'art et éditeur Philippe Sers, le photographe Eustache Kossakowski, et certainement d'autres amis de ce que l'on pourrait décrire comme une bande informelle, à l'ouverture du «Centre Beaubourg», comme il l'appelle, car «à l'époque, ça [leur] écorchait un peu les lèvres [de dire Centre Georges Pompidou]...» Ce fait – dont aujourd'hui Claura ne se souvient pas et qu'il juge insignifiant⁸ – suffit-il à l'historien pour prouver qu'il y aurait eu récupération et échec des idées politiques de la frange de l'art ayant émergé à la fin des années 1960, partagées notamment par Claura⁹? Comment

comprendre cette situation au regard des tensions et affrontements qui ont cours à l'époque sur l'échiquier politique, entre le gouvernement au pouvoir et les artistes divisés en différents camps¹⁰? Sur le terrain, il n'est pas possible de définir une frontière franche entre l'«officiel» et l'«alternatif». Le mouvement actuel de refonte de l'historiographie portant sur les luttes des «longues années 1968¹¹» et sur l'art¹² fait apparaître des relations plurielles et mouvantes.

En plus des actes d'écriture et des rapports politiques à l'institution, un troisième facteur traverse les trois terrains investis par Claura et que j'étudie ici. Dans la seconde moitié des années 1960, Claura intègre rapidement l'art dit conceptuel de l'aire américano-européenne, dont l'historienne Sophie Richard a décrit le fonctionnement en «réseau»¹³. Il se rend ainsi aux expositions qui fleurissent en Europe, comme «Prospect 68: An International Preview of Art in the World's Galleries» au Städtische Kunsthalle de Düsseldorf en septembre 1968. L'année suivante, il rencontre là Seth Siegelau (1941-2013), organisateur d'exposition et éditeur américain pionnier, qui devient son ami et lui présente le travail des artistes basés aux États-Unis dont il est proche : Robert Barry, Douglas Huebler (1924-1997), Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, mais aussi Carl Andre, On Kawara (1932-2014), Sol LeWitt (1928-2007), Ian Wilson (1940-2020), etc. En avril 1970, tous deux conçoivent un événement précurseur sur la scène parisienne, le «catalogue-exposition» *18 Paris IV.70*¹⁴. Claura se méfie de ce qu'il considère une étiquette, comme il l'écrit en 1973 dans l'article «L'art conceptuel», cosigné avec Siegelau et publié dans la revue *XX^e siècle* à l'invitation d'Alain Jouffroy :

Le succès de l'art conceptuel, en tout cas en Europe et dès le début, lui est venu en grande partie d'un malentendu. Celui-ci se trouve dans la dénomination même du mouvement. Il y avait là l'appel séduisant d'une prétention hautement intellectuelle. C'était dans les faits un mélange de gag léger et de grande réflexion : au lieu d'avoir un tableau, on n'en donne plus que le titre mais en même temps, «cela pose un problème»¹⁵.

Que disent les pratiques de l'écrit des enjeux de l'art durant les années 1960 et 1970? Si la dématérialisation et les théories du langage ont constitué

Visual Arts, Theatre, Literature at the **I.C.A.** French programme

A detailed calendar is available free on request.
Expected participants as we go to press include the following:

Raymond Aron	Gianni Barbisani	Gerard Bachelard	Flora Schabert
George Balaban	Yves Bonnefille	Lucien Barthes	Alan Sondheim
Stephen Bayes	Guy Deleury	Guy Deleury	Bernard Lantieri
Richard Bissell	Marguerite Duras	Marcel Lantieri	René Lenoir
Jean-Marie Besant	Serge Fassinat	René Lenoir	John Lyden
Jonathan Blackwell	Michael Frenkel	John Lyden	John Lyden
Renouard Bonnet	André Friedland	John Lyden	John Lyden
Bonnet	Ernest Gellner	John Lyden	John Lyden
Lucien Case	Paul-Armand Gobe	John Lyden	John Lyden
John Case	André Gide	John Lyden	John Lyden
Lucien Clergue	Félix Guattari	John Lyden	John Lyden
Michel Deguy	Claude Hillier	John Lyden	John Lyden
*Elise Delbecq	Michael Houghton	John Lyden	John Lyden
Jeanne Devaux	Compassion des Opérations d'Art	John Lyden	John Lyden
Marie Devaux	Lucienne Viret	John Lyden	John Lyden
	Olivier Jancovici	John Lyden	John Lyden

**Institute of
Contemporary Arts**
Nash House, The Mall, London SW1
Tel. 01-839 5344

March 1973

Human Sciences, Structuralism

*These will appear not at the ICA but in a parallel programme at the French Institute, Quai d'Orsay.

Studio International

Incorporating "The Studio" Founded 1939
March 1973 Volume 185 Number 933

Editor: Peter Tomasek
Managing Director: Brian Roshan
Assistant Editor: John McGowan
Assistant Editor (Production): Irene Oliver
Editorial Secretary: Zabelle Stanton
Art Director: Marcus Ruffiff
Advertisement Manager: Martin Rewart

Contributing Editors:
Dore Ashton (New York)
Jon Clay (Paris)
Frank Whitford
Barbara Reine
Charles Harrison
Tim Hilton

Editorial Advisory Committee:
J. P. Sudo (International relations)
Alan Brownson
Andrew Forge
David Thompson
Joseph Rykwert
John Gollings
Publisher:
Michael Spang
D. Thomas Bergen (USA)

Cover: Robyn Denny in his studio, reflected in one of his Colour Box series.
(Photo by Bradford Scherman)

Exposition of an exhibition's a backward look at Documenta 5 / René Denzot / 98
Art market / FAP / 100
Financial cuts for art education / 101
Correspondence / 102
News and notes / 102
Feedback / Clive Phillpot / 103
Graphics / Bud Shark / 104
Vision / Malcolm Le Grice / 104
From kineticism to didacticism in contemporary French art / Stephen Bann / 105
Extracts from Peinture: Cahiers Théoriques / Jonathan Benthall / 110
An experiment in active culture in Paris: ARC 1967-72 / Pierre Gaudibert / 112
Everything in order / Michel Claura / 114
Letter from Paris / Andrew Forge / 116
Six pages by Paris artists / 118
Gérard Tintin - Carmel / John Blake / 125
Robyn Denny: controlling the medium / Michael Compton / 127
London as a subject of Monet's vision / David Thompson / 132
A home-made process for unravelling meanings / Dore Ashton / 134
Supplement: new and recent art books / Reviews by Chimen Abramsky, Philip Coombes, Timothy Craig, Cecilia Dresser, Andrew Forge, David Frede, Charles Harrison, Malcolm Le Grice, John Milner, Paul Overy, Caroline Tisdall, William Tucker, Frank Whitford, Maurice Yaffe

International Advisory Panels:
Argentina: Jorge Romero Brest
Australia: George Bell
Belgium: Michael Slegers
Brazil: Mario Pedrosa
Canada: Marcel Bruneau
France: Jacques Languag
Germany: Dr. Werner Schmalenbach
Holland: Prof. A. M. Hamman
Israel: Herta and Paul Amir
Italy: Prof. G. C. Agan
Japan: Shiro Takahashi
Scandinavia: Leif Olby
Spain: Adolfo Cordero
Switzerland: Dr. Carlo Ginzburg
USA: Thomas M. Messer, J. J. Sweeney

Contributors to this issue:
most eminent is a young French philosopher, CLAUDE HILLIER is Librarian at Chelsea School of Art. NEW ISSUE is an artist printmaker.
STEPHEN BANN, as Editor of "Twentieth Century Studies", has recently published a collection of essays on Russian Formalism. His new book "THE HISTORY OF CONTEMPORARISM" is shortly to be published by Viking.
JONATHAN BENTHALL is Secretary of the ICA and secretary was Director of ARC, which used to close last year was somewhat similar to the ICA in London.
MICHEL CLAURA is a French art critic and lawyer. ANDREW FORGE is a painter and art critic of The Gallery.
JOHN BLAKE is an American writer living in London.
STEPHEN BENTHALL is Lecturer of Exhibitions and Education at the Tate Gallery.
DAVID THOMPSON has just ended his two-year term as Director of the ICA.
TIMOTHY CRAIG is in the Department of Art and Architecture History at the Cooper Union School of Art and Architecture, New York.

Studio International (Incorporating The Studio) is published monthly, except for two issues in February and March. Subscription fee: £10.00 (US \$30.00) per annum in advance. Single copies: £1.00 (US \$3.00). Back issues: £1.00 (US \$3.00). Advertising rates: £100.00 (US \$300.00) per annum. All rates include postage and packing. Payment in US dollars only. Second class postage paid at New York, NY. Postmaster: send address changes in US dollars to Studio International, 100 West 17th Street, New York, NY 10011. Telephone: (212) 255-1234. Telex: 255123. Cable: STUINTE. Printed in Great Britain by the Printers, 100 West 17th Street, New York, NY 10011.

Double page extraite de *Studio International*, mars 1973, avec sommaire et publicité pour le French Programme de l'Institute of Contemporary Arts, Bagnaux, archives Michel Claura

une pesante épistémologie locale dans les discours sur l'art conceptuel, la conscience des opérations matérielles propres à l'écrit s'avère pourtant remarquable, à travers l'extension aux usages quotidiens, les expérimentations sur la référence et le questionnement du statut de signe¹⁶. Quels sont les aspects des pratiques et les enjeux que Claura partage avec les figures d'intermédiaires de sa génération intensément impliquées dans l'écriture comme Siegelau, Lucy Lippard, George Maciunas (1931-1978)¹⁷? Le cas Siegelau fait apparaître que les dimensions politiques, militantes dans certains cas, étaient constitutives du conceptuel dès ses débuts. Aussi permet-il de considérer la juxtaposition de « sphères d'activité¹⁸ ». Ce phénomène serait-il également à l'œuvre dans le cas de Claura, dont le métier « principal » est celui d'avocat-conseiller juridique dans les affaires et dans l'immobilier?

À partir de ces trois terrains d'étude, j'entends montrer la manière dont, dans le champ artistique

politisé des années 1960 et 1970, Claura a accompli des « actes d'écriture » afin de reconfigurer à son échelle le contexte de l'art, terme cher aux artistes de sa génération comme Buren.

Un article « à la serpe » dénonçant les artistes caution du pouvoir

En mars 1973 paraît un numéro de *Studio International* rassemblant plusieurs contributions sur l'art français; simultanément se tient à l'Institute for Contemporary Arts (ICA) de Londres un French Programme, ainsi présenté dans le communiqué de presse officiel :

Au cours du mois de mars, toutes les ressources de l'Institut et de son bâtiment spacieux donnant sur The Mall au centre de Londres seront consacrées à des activités françaises – expositions, conférences, discussions, manifestations théâtrales, et un festival de films français. [...] Le financement de ce programme est assuré par une subvention du Gouvernement

Everything in order

Michel Claura



(Above)
Paris Biennale 1971, from left to right a critic,
his employer and the Minister for Cultural
Affairs

(Right and far right)
Grand Palais 16 May 1972
'Douze ans d'art contemporain en France'

1. A State Institution, the National Centre of Contemporary Art, which in 1972 ignored the refusal of an artist (Daniel Buren) to take part in an exhibition, and then attributed to him a whole lot of rubbish, in violation of his own name, to the detriment of his reputation. Even the Law had to find against the said Institution.
2. A 1971 Paris Biennale which, having sought the advice of seven young critics with a view to giving a new lease of life to that tired old horse, proceeded in a high-handed manner to show five of them the door, the ones who were jointly putting forward proposals for a new kind of exhibition – an outrageous sacking which left the coast clear for the remaining critics and various others guilty of underhand actions to organize in tranquillity the most reactionary Biennale of them all.
3. Artists, Cane and the Supports/Surfaces group, who claimed they had been banned by a 'concepts merchant', the Daniel Templon Gallery, because of their allegiance to the French Communist Party, and ran round Paris collecting signatures to counter-attacks, then blithely reinstated the same gallery a year later, having become firm followers of the thoughts of Mao.
4. Art magazines and reviews which are straight publicity organs for galleries (*P'Art Vivant* and the Maeght Gallery, *Art Press* and the Templon Gallery, to name but the most recent).
5. The painters Baratella and Favre in 1972, in Brive and Tours respectively, who had their canvases judged 'contrary to accepted standards of decency', seized and destroyed by court order.
6. A Pompidou exhibition in 1972 (see *Studio International* July/August 1972, *Flash Art* September/October 1972, *Data no. 5/6* and elsewhere).
7. An exhibition in New York in October 1972 (Guggenheim Museum, 'Paris-Düsseldorf-Amsterdam') which was arranged as a reward for 'good' Paris artists who upheld the political administration, even its exactions over the Pompidou exhibition. It should be observed that because of recent bans operated by the Guggenheim Museum (Buren and Haacke), artists from Düsseldorf and Amsterdam refused to take part. Not a single one from Paris refused.
8. A 1972 Autumn Festival in Paris which took over an exhibition (a retrospective at Yvon Lambert) in which it had had no hand and, because it was displeased that the organizers of the exhibition, at the request of some of the invited artists, had publicly declared their independence of the festival in question, succeeded in having the exhibition turned out of the premises where it should have been held, and boycotted.
9. In 1972 a book on art in France by Jean Clair (featuring in *P'Art Vivant* the 1971 Biennale and the Pompidou exhibition), the chauvinism of which was such that it became an apology for the French fine arts schools and some of the last Prix de Rome.
10. A French exhibition currently mounted by the ICA in London, the very basis of which, the title ('The French Month'), ought to



give cause for reflection to the contributors, especially in the light of all the events described above (which are not the only ones of their kind); and to give cause for reflection even to those whose survival tactics consist of bargaining and compromise.

It is apparent that artistic activity in France is diverse if not very diverting.

First we should set apart those artists who, individually or not, have constantly reacted and demonstrated against a particularly dangerous and repugnant situation. The Front des Artistes Plasticiens (FAP) which came into being at the end of 1971 should also be mentioned. This movement has dedicated itself to political struggle, chiefly against the economic and policy decisions of the political administration in matters of art. It is a remarkable fact that the FAP does not represent any school or aesthetic movement. Its action is proving really effective despite all obstacles.

For the organization of an exhibition intended to be a reflection of the country, it would surely be best to turn to individuals and groups like these. But the ICA exhibition is an example of how it is considered preferable not to tempt fate, and to choose the *other reflection* of things as they are: conniving insignificance and totalitarian place-seeking.

Among institutions, critics, dealers, artists, there is a continual out-bidding by the mediocre. Mediocrity is what emerged as the main concern of the President of the Republic in an interview granted to the newspaper *Le Monde* on 17 October 1972, which was a statement of his ideas on art and architecture. Mediocrity and how to avoid it (in other words, how to *preserve* it). He knows who he is dealing with. And their vituperative position-seeking does not displease him. It gives an impression of liveliness and at least one can be sure that there is no danger in it. How to seize power in the art world, this is the constant preoccupation.

Art is possibly the only cultural territory

today where one can say anything one likes.

To say anything one likes is to work for the dominant ideology. We believe that in this respect the situation in France is a clear indication that the establishment is aware of the tactical importance of art in terms of a policy of ideological turning-to-account, in terms of a policy of façade and position holding (political activity at the highest level as after-sales service of the dominant ideology).

For some time the French Government has pursued a policy of aggression in the cultural sphere, particularly in the plastic arts, aggressiveness in the language of merchandising, and that of police activities. The object is to put France back in the front rank and to give all the necessary lustre to the future museum of the Plateau Beaubourg in Paris.

But as a first step, it is a good idea to show that France is still the home of the arts.

However, certain mistakes are being made.

1. French art and the artists grouped together under the banner School of Paris made a bad impression on the international art community. Out of pure chauvinism the French art world asserted itself, setting itself up as the sole criterion in everything.

In the current attempt to hoist themselves anew to a position from where they can challenge the other western countries the same mistakes are repeated; the situation is even worse. It is not only French art, with flags flying, that they are attempting to impose wholesale and by force; it is a representation which stinks of its own representative criteria: to wit, good conduct and good relations with the political powers that be.

2. Not mentioned in the current promotion drive, but in fact the principal driving force, is that this supposed revival in French art is shamelessly taking advantage of the new lease of life resulting from the events of May 1968.

The artists in power, or those whose aim is to make it to the top, paradoxically benefit from

the famous French revolutionary tradition, spectacularly (and fundamentally) reborn in the uprising of May 1968. Actually that period marked, in cultural fields other than plastic arts, a turning point; *the does lost their say in the matter and anything that was not a demonstration of original thinking found itself without a thought at all because there was no longer any use for ideas that were merely second-hand*. It did not all come about in a day; it was a matter of uncovering what was already there.

Naturally certain pressure groups (certainly not thinking groups) have asserted themselves and maintained their positions without exercising self-discipline and despite their ineffectuality, but their sole strength lies in the fact that they are the hangers-on of (intellectual) power. The Tel Quel group is a case in point as from May 1968 on. They won a meagre victory which they do not know what to do with since they are in every respect living in the wrong century and their power is no more than a myth.

But art, because it has remained unchallenged, has become the only field of activity where the absence of ideas can still lead to success. To such a degree that the out-of-work perpetrators of false ideas in other cultural fields have flung themselves at art, the only remaining refuge for their vacuity.

The most serious factor is that since 1968 these nonentities who pose as 'ideas men' in art, have become political nonentities. On top of the myth of art in its continuing unchallenged position has been superimposed the myth of political art, foreshadowing accession to the myth of power.

The political administration, in search of a liberal veneer, have no doubt not revealed this trend. But they know it could be in their interest to look benignly on this artistic fermentation. They have often gone about it in a maladroit fashion, but even the toughest among the ambitious ones have ended up by playing the establishment game. This was, finally, the only way for them to give a direction to the power that they had won by going through the motions of working for revolution. So they combine with the myth of their own power, their existence even, the evident reality of the affinity of interests between their own ambition and that of the political administration they serve. To maintain their position is their only concern.

Those who had not yet revealed themselves, were no doubt encouraged to do so by the paternal reassurances handed out to them by the President of the Republic in his interview in *Le Monde*, 17 October 1972: '... (art) in varying degrees is to be found everywhere – in an old farm as well as at Trionon. . . . The important thing is to believe in it. As for talk of a political line, believe me, there is no ulterior motive of any kind in my mind, in the sense currently applied to the word "political" . . . It seemed to me that not only had France remained the chosen land and place of work for a great many artists of all nationalities, but that there was evidence of a French revival in recent



britannique, et par une aide de l'Association française d'Action artistique et de la Direction générale des Relations culturelles, scientifiques et techniques; mais l'Institut reste responsable lui-même de la sélection et de l'organisation du programme. L'Institut Français du Royaume-Uni a organisé parallèlement un programme portant sur les thèmes de la psychanalyse et de l'éducation¹⁹.

Le rédacteur en chef de *Studio International*, Peter Townsend (1919-2006), entretient des contacts serrés avec des acteurs de la scène artistique française, dont Claura²⁰, et ses choix éditoriaux pour ce numéro de mars 1973 valorisent des perspectives non couvertes par la sélection de l'ICA. Les lettres échangées en amont montrent une élaboration qui se révèle stratégique²¹. Un artiste en particulier attaque le plus explicitement l'actualité de l'ICA. Dans une lettre du 26 décembre 1972 à Lindy Dufferin, reproduite dans la section «Correspondence», Daniel Buren écrit : «Il doit s'agir sans aucun doute d'une exposition à forte tendance politique avec juste les gens qu'il faut pour satisfaire le Gouvernement français et, j'en ai peur, vos propres institutions²².» Dans un article intitulé «Everything in Order», Claura, qui partage la position de Buren, développe une ambitieuse analyse du rapport des artistes français au pouvoir. Ce faisant il se positionne sur le terrain d'une pratique d'écriture identifiée, la critique d'art, qui a intégré, depuis les événements de Mai 1968, de différentes façons selon les auteurs, les enjeux politiques.

Suivons l'argumentation de l'article. En amorce, Claura dénombre une dizaine de crises advenues sur la scène artistique contemporaine française. Si la masse de détails explose quand je poursuis l'enquête dans les archives, l'auteur synthétise, de manière grave, ce qu'il y a selon lui à en retenir sur le plan politique. Les images accompagnant le texte n'illustrent rien, mais sont choisies pour prouver le caractère répressif – policier – du système officiel dominant. Dans un article qui suit celui de Claura, l'artiste et critique Andrew Forge (1923-2002) suggère que les positions des artistes s'expriment dans leur participation aux expositions : «La question de savoir si tel peintre avait été invité et avait refusé, si son œuvre avait été accrochée et qu'il l'avait décrochée lui-même, ou si elle avait été accrochée et qu'il

ne l'avait pas décrochée lui-même avait beaucoup plus d'importance que tout ce que l'on pouvait dire sur l'œuvre elle-même. Le contexte est l'œuvre²³.» Pourquoi la situation en vient à se nouer de la manière inextricable décrite par cet observateur extérieur anglais? Précipitant le déclin de l'aura de l'École de Paris, les événements de Mai 1968 révèlent, en même temps que celle d'une part de la société, la politisation grandissante des artistes et pour certains une radicalisation à gauche, suivant toutes les nuances actives à l'époque. Une part de l'art se revendique «libre», et les «appareils idéologiques d'État», pour reprendre la formule de Louis Althusser (1918-1990), s'en trouvent contestés, alors même qu'un ministère dédié, créé en 1958, entend mener une politique culturelle. En 1969, celui qui avait dû gérer en tant que Premier ministre les événements (et qui, selon certains artistes, aurait tué Mai 68²⁴), Georges Pompidou (1911-1974), devient Président de la République. La presse présente la culture comme son domaine réservé²⁵. Il y a affrontement. Les ruptures sont-elles définitives? Depuis 1969, l'idée se dessine de créer une institution culturelle capable de répondre à la crise de Mai et trouver sa place sur l'échiquier artistico-politique français²⁶. Dans *Studio International*, Claura écrit que l'«objectif est de redonner à la France une place de premier rang, avec, comme arrière-pensée, de donner tout le lustre qu'il faudra au futur musée du plateau Beaubourg à Paris. Mais, dans un premier temps, déjà, il est bon de montrer que la France est toujours le pays des arts. Cela ne va pas sans erreurs²⁷.»

Par rapport à d'autres cartographies contemporaines, comme celles notamment de Jean Clay, de Otto Hahn (1928-1996) ou d'Alain Jouffroy (1928-2015), Claura déplace le point de vue en proposant une analyse hardie de la situation française, révélant et critiquant des mécanismes présentés comme pernicieux :

Le système idéologique dominant pourrait sembler parfois ne se manifester que par son imposante force d'inertie; c'est cette force-là qui lui permettrait d'engloutir ce qui voudrait lui échapper. Pourtant, dans les faits, les différents acteurs du monde intellectuel, par leurs actes mêmes, se montrent comme étant l'incessant «renouveau» (perpétuation) d'un système

qu'ils font mine de combattre. D'une simple inertie, même énorme, ils font un activisme. Ils entendent préserver le système qui est leur seul mode de survie; ils en sont bien le moteur. Ce qu'on ne sait pas, c'est si c'est fait en conscience ou non²⁸.

Au regard de l'abondante production textuelle qui circule à l'époque dans les nombreuses revues, l'originalité de l'article réside dans le fait que le critique ne s'oppose pas d'emblée aux institutions mais dénonce – sans les nommer – les artistes qui entretiendraient des liens, non dits, avec elles. Cette opération est rare dans le discours critique de gauche de l'époque, qui tourne autour de l'officialisation et de la récupération de l'art par le pouvoir. Malgré cela, Claura rend compte de perspectives politiquement émancipatrices :

Nous devons tout d'abord faire une place à part pour quelques artistes qui, individuellement ou non selon les circonstances, n'ont cessé d'agir et de manifester contre une situation particulièrement scabreuse et répugnante. Il faut également citer le Front des artistes plasticiens (FAP), fondé à la fin 1971; ce mouvement s'est donné pour mission de lutter politiquement principalement contre l'action économique et policière du pouvoir politique en France en matière d'art; fait remarquable, le FAP ne représente aucune école ni courant esthétique. Son action est réellement efficace, malgré tous les obstacles et ennemis que l'on peut imaginer²⁹.

Qu'en est-il de la dimension esthétique? Claura partage les idées de Buren, dont on peut entendre en 1973, dans une vidéo présentée lors d'une exposition monographique à la galerie Jack Wendler de Londres, simultanément au French Programme, l'analyse suivante : « L'art, quel qu'il soit, est exclusivement politique. S'impose donc l'analyse des limites formelles et culturelles (et non l'une ou l'autre) à l'intérieur desquelles l'art existe et se débat. Ces limites sont multiples et d'intensités différentes. Bien que l'idéologie dominante et les artistes associés tentent par tous les moyens de les camoufler, et qu'il soit trop tôt pour les faire toute sauter – les conditions n'étant pas réunies – le moment est venu de les dévoiler³⁰. » Buren, Claura et d'autres acteurs de l'art émergeant à la fin des années 1960, contribuent à reconfigurer les rapports entre esthétique et politique, jusque-

là compris comme art politique ou art engagé. Les conséquences ne valent pas seulement sur un plan idéologique puisque tous les aspects de leurs expressions sont constitutifs de cette reconfiguration.

Il n'est pas seulement question des manières de faire des artistes; la valeur politique du travail des critiques se mesure, au-delà de l'argumentation et du contenu de leurs articles, dans toutes les dimensions de l'écriture comme acte (éditoriale et théorique, comme nous l'avons vu, mais également sociale, performative, littéraire). « M. Claura joue le jeu révolutionnaire, mais M. Claura n'est pas pour autant un critique révolutionnaire », écrit en réponse à « Everything in Order » le critique Jean Clair³¹, auteur de *Art en France. Une nouvelle génération*, paru en 1972³². Claura lui rétorque : « Je n'ai jamais prétendu jouer au "jeu révolutionnaire" parce que ce n'est pas un jeu. Le jeu fasciste n'est pas non plus un jeu³³. » Les attaques fusent de partout³⁴. Dans le journal du FAP, c'est surtout le lien au marché qui est dénoncé : « La critique d'art, favorable ou défavorable, joue le jeu [des galeries]. Cachant pudiquement l'aspect économique sous des considérations culturelles, esthétiques, métaphysiques, cosmiques, "politiques", etc.... elle institue le mythe... et son prix³⁵. » Pour Claura comme pour Siegelau, si la complexité des positions rend ces dernières malaisées à situer politiquement dans les cases existantes, la dimension graphique apporte un vrai repère. Refusant d'entrer dans le jeu, comment Claura pratique-t-il la critique d'art et quelle forme d'acte d'écriture, au sens d'action politique, en découle-t-il? Si ses textes de critique n'ont pas l'emphase de ceux des militants de gauche des années 1960 et 1970, c'est que leur impact tient à quelque chose de littéraire – découlant peut-être du projet initial mentionné en introduction. Selon Buren, « [Claura] avait une plume. Il avait un style et tout », traduisant « une vue sur les choses plutôt pessimiste, un peu à la serpe »³⁶. L'ironie du titre, « Everything in Order », annonce bien ce ton. L'écriture de Claura – rapide, concentrée et parfois elliptique – soutient une position forte en ce qu'elle est détachée, voire parfois distante, du point de vue de sa caractérisation auctoriale. D'une part, Claura n'a jamais voulu endosser la position de critique

d'art institutionnalisé, mais pas, selon lui, parce qu'il exerçait déjà en tant qu'avocat³⁷. Cet équilibre professionnel est complexe au sens où l'action de Claura a été, malgré sa profession et peut-être aussi grâce à elle, au cœur des enjeux artistiques de son époque. D'autre part, il a toujours refusé d'être assigné à une des chapelles de la gauche de l'époque. À la question de savoir si, alors âgé de 20 ans, il était passé à l'action pendant Mai 1968, Claura me répond : « J'ai participé. J'ai assisté à des trucs. Pas grand-chose. J'étais surtout chez moi. Je suis allé dans les rues. Je n'ai jamais manifesté. [...] J'étais 100 % pour³⁸. » Sa posture se complaît dans un fond d'anarchisme et, en même temps, sa plume est précise, comme le prouve le peu de ratures dans ses manuscrits.

Dans sa bibliographie, qui compte environ quatre-vingts textes, l'article de *Studio International* marque un arrêt, pas tout à fait total mais net, par rapport à l'intensité de son travail de critique d'art depuis ses débuts en 1967. Ce type d'acte d'écriture ne lui semble-t-il plus désormais assez pertinent ? Par la suite, ses activités s'orientent vers l'organisation d'expositions et la création de lieux, comme, selon lui, « surtout une manière de ne pas avoir à écrire³⁹ ». Il sort de la forme textuelle de la critique, qui appartient à une tradition et qu'il a su utiliser à sa manière, mais il ne s'arrête pas d'écrire. Je fais l'hypothèse qu'il continue d'approfondir le conceptuel ainsi que le politique par d'autres pratiques, tandis que sur la scène française, les rapports avec le pouvoir et l'institution changent.

Un espace alternatif à la française ?

« En toute modestie, on s'est dit que l'on allait entamer une activité qui serait complémentaire [à celle du Centre Pompidou]⁴⁰. » Voici ce qui constitue pour Claura, rejoint par Carolyn Breakspear, Brigitte Niegel (1948-2019) et Anka Ptaszkowska, l'impulsion initiale de la création de Vitrine pour l'Art Actuel. L'endroit, dont Claura avait repéré l'affiche « bail à céder » alors qu'il cherchait un lieu dans un quartier précis de Paris, se situe au 51 rue Quincampoix, c'est-à-dire à une centaine de mètres du Centre Pompidou, et a été inauguré moins d'un an après ce dernier, le 10 décembre 1977. Dans l'entourage de la bande de Vitrine, il y a des passeurs bienveillants :

Jean-Hubert Martin est depuis 1971 conservateur au Musée national d'art moderne (Mnam), où Buren expose, avec la collaboration de Martin, un « travail situé » en juin 1977⁴¹. Au regard des positions prises par des figures proches de la bande (la question de savoir si on peut l'appeler un collectif reste ouverte), l'ouverture de Vitrine ne va pas de soi. La critique d'art Ida Biard par exemple, également active dans le réseau alternatif-conceptuel, met en grève sa Galerie des locataires en 1976 pour, selon ses mots, « exprimer son désaccord avec le comportement des artistes/dits contestataires et d'avant-garde dans le système actuel du marché de l'art⁴² ». Dans un entretien accordé en 1982, elle ajoute, parlant du Centre Pompidou, que les artistes « ont mis dans l'armoire leurs opinions et qu'ils sont entrés dans les mêmes lieux qu'ils ont critiqués avant⁴³ ». Dans le cas de Vitrine pour l'Art Actuel et au vu du contexte français tel qu'exposé cinq ans plus tôt par Claura dans l'article « Everything in Order », comment se passe le voisinage avec l'institution⁴⁴ ? Que faut-il entendre par « activité complémentaire » à celle du Centre Pompidou ? S'il se plaît à plaisanter, je choisis de prendre Claura au mot.

Toutes proportions gardées en termes d'échelle, certaines des activités du Centre Pompidou et de Vitrine mobilisent des types de moyens similaires – l'audiovisuel et la documentation – et des périmètres comparables – le contemporain et l'international. Claura poursuit ses explications :

Cette activité complémentaire, ce devait être de présenter en vitrine – d'où le nom – et en diapositives, en photos, les expositions ayant lieu en même temps dans le monde entier dans toutes sortes de galeries et musées. C'était l'idée d'une espèce de centre d'information, avec projection sur la vitrine. Ça c'était l'idée de départ qu'on a fait circuler et on n'a eu que des retours extrêmement positifs. [...] Très vite, ça a été le bide complet⁴⁵.

Mis en place avec peu de moyens et en surmontant la difficulté technique (à l'époque) consistant à rétroprojeter une image sur une vitre en plein jour, le dispositif bricolé est conceptuellement ambitieux, voire visionnaire. Dans ses dimensions postale, simultanée, internationale, il découle des pratiques artistiques conceptuelles⁴⁶. Avec son intention de

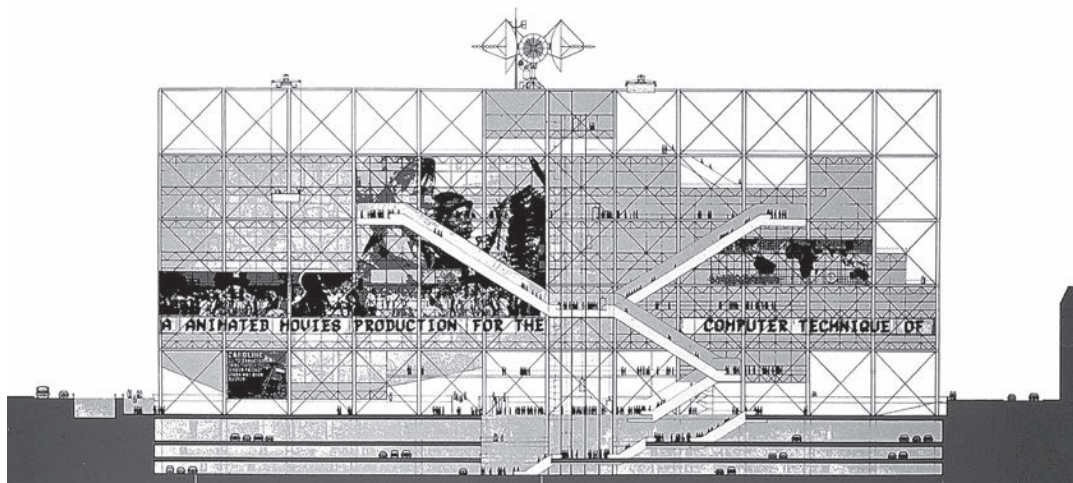


Vue de la devanture de Vitrine pour l'Art Actuel, 51 rue Quincampoix, Paris, avec projection en diapositives d'affiches d'exposition et d'œuvres envoyées par des musées du monde entier, photo Eustache Kossakowski, © Anka Ptaszowska, Paulina Krasinska. Negatives are owned by Museum of Modern Art in Warsaw

faire circuler des informations sur la base d'un abonnement payant et de réinvestir les recettes dans des activités artistiques, Vitrine pourrait être considérée comme un antécédent analogique de la plateforme E-flux, créée en 1998⁴⁷. À l'ère de la communication à distance et des médias de masse, « une véritable science de l'information est en train, selon Pontus Hulten, de s'élaborer corrélativement à la nouvelle orientation prise par les sciences et sciences humaines : informatique, cybernétique, linguistique, sémiologie, histoire de l'art... Remise en cause des concepts de théorie, d'histoire, d'espace, de temps, de signe⁴⁸... » Le Centre Pompidou entendait de son côté, ainsi que la salle d'actualité de la Bibliothèque publique d'information le mettait en œuvre, rassembler, à partir des collections et des manifestations, « des dispositifs de production et de communication de l'information et non plus [...] se contenter de faire admirer par le grand public les objets d'une culture vénérable⁴⁹ ». Les architectes Renzo Piano et Richard Rogers racontent, dans un entretien publié en janvier 1977 dans la revue *Domus*, comment la façade du Centre est pensée, dès le projet initial et dans sa matérialité même, pour être utilisée comme « un support de l'information » :

Le bâtiment avait été conçu comme « outil » (pour des activités différentielles, évolutives) dont l'extérieur aurait dû être la surface de contact, c'est-à-dire la manière de laquelle l'outil même s'exprimait : une surface avec des écrans – des écrans de télévision, de cinéma, des informations écrites, des journaux télévisés [...]. En réalité tout cela s'est révélé très difficile, et non pas pour des raisons techniques, car le bâtiment tel qu'il est peut être utilisé pour ça à n'importe quel moment. [...] Les raisons des difficultés sont d'ordre politique. Il est évident que parler d'information est intéressant mais il y a aussitôt ceux qui se demandent : quelle sorte d'information ? Le Centre allait devenir un centre d'information en plein cœur de Paris, une petite ORTF indépendante, autonome. Et la naissance d'un centre d'information libre, que les étudiants auraient pu occuper et qu'on aurait pu utiliser de manière très efficace, était chose inquiétante⁵⁰.

On voit se dessiner les contours d'une nébuleuse de pratiques de l'écrit communes à différentes disciplines. Du point de vue des enjeux, la notion d'information, supposément dématérialisée, omniprésente à l'époque, prend une valeur éminemment politique depuis les événements de Mai 1968. Au Centre Pompidou comme à Vitrine, les enjeux autour de la



Renzo Piano et Richard Rogers, élévation de la façade du Centre Pompidou présentée au concours en 1971, photo © Piano + Rogers

notion de programme – ce qui est montré et comment – s'intensifient. Le deuxième terrain d'action que j'ai choisi d'investiguer me conduit à interroger la manière dont un lieu – que Claura envisage comme complémentaire mais que je qualifie d'« alternatif » – s'appuie sur une sociabilité de l'écrit dont se dégage une certaine posture politique. Poussons la porte pour découvrir un second acte d'écriture de Claura et ses amis, qui consiste à faire vivre un lieu à travers les écrits.

Au niveau rue d'un vaste plateau se déploie dans un coin une librairie de publications d'artistes, c'est-à-dire des livres, périodiques et éphémères bien différents des catalogues d'exposition muséaux disponibles à la librairie du Centre Pompidou⁵¹. Deux éléments me permettent d'approcher le fonds : un inventaire détaillé dactylographié, compilé par Brigitte Niegel, épouse de Claura à l'époque et qui, bien que sans formation spécifique préalable, s'occupait, sur la base de sa culture littéraire et très attentivement, de cette partie des activités de Vitrine⁵², et le stock de centaines d'ouvrages, souvent en plusieurs exemplaires, avec des prix notés au crayon à papier en francs, récupérés par Claura à la fermeture du lieu en 1982. J'y repère des publications d'artistes – du type notamment initié par Ed Ruscha au début des années 1960 et considérées aujourd'hui comme les plus fameuses du genre –, ainsi qu'un ensemble de brochures déposées par des artistes et des groupes locaux, beaucoup plus

rares dans les bibliothèques spécialisées du fait de leurs conditions d'existence matérielles précaires.

À des degrés divers, les deux institutions prennent conscience que des enjeux importants se nouent dans ces publications d'apparence modeste et qu'il faut leur donner une place en tant que pratique artistique par leur circulation, commerciale d'un côté, patrimoniale de l'autre. De manière silencieuse et au compte-gouttes, ces publications d'artistes commençaient à intégrer les collections du Centre grâce à une politique d'acquisition, informelle mais assez novatrice, menée par une bibliothécaire de la documentation du Mnam. Claura poursuit son récit, fidèle à lui-même : « La librairie a bien marché, en ce sens qu'il y avait beaucoup de gens qui venaient pour lire les livres. Il y en avait pas mal qui partaient en les volant et il y en avait même certains qui les payaient. Incroyable⁵³ ! » Cette activité de Vitrine pour l'Art Actuel est inédite dans le milieu parisien. Elle contraste par exemple avec l'accueil réservé aux publications de Siegelau. Quand ce dernier tente de diffuser en 1970 le catalogue *18 Paris. IV.70* et en 1972 les publications conceptuelles de sa *booklist*, il suscite l'incompréhension des libraires, notamment ceux de La Hune⁵⁴. Il faut à cet égard replacer Vitrine pour l'Art Actuel sur les cartes parisienne et mondiale des librairies d'art et de lieux divers de promotion des publications d'artistes qui émergent de manière simultanée dans la seconde moitié des années 1970⁵⁵. Printed Matter, ouverte



La librairie de Vitrine pour l'Art Actuel, 51 rue Quincampoix, Paris, photo Eustache Kossakowski, Bagneux, archives Michel Claura

en 1976 sous l'impulsion notamment de LeWitt⁵⁶ au 7 Lispenard Street à New York, est considérée par les historiens de l'art comme la grande pionnière, rayonnant potentiellement sans frontières grâce à ses catalogues de vente par correspondance. Cette librairie ne doit pas faire oublier la multitude d'acteurs et la diversité des projets qui conduisent

au développement d'un réseau de distribution, plus ou moins informel, de publications d'artistes.

Qu'est-ce qui pousse Claura, suivi des autres, à vouloir ouvrir une librairie⁵⁷? Une photographie prise en décembre 1977 montre Ptazskowska, Niegel, Martin, et Claura travaillant à un catalogue sous forme de fichier papier avant d'installer les livres sur les étagères construites par le menuisier Ryszard Kiwerski. Pour autant, le rapport de la bande au livre ne s'ancre pas dans la longue histoire du métier de libraire, mais prolonge leurs activités curatoriales ou associatives respectives. C'est au moment où le *white cube* est mis en question que les membres de Vitrine se saisissent du livre pour collaborer avec les artistes, ces derniers entendant notamment grâce à l'imprimé obtenir un plus grand contrôle sur les modalités de diffusion de leur travail⁵⁸. Dans l'art conceptuel, et plus largement dans l'art des années 1960 et 1970, le livre devient, à une intensité inédite, un espace de « présentation » des idées, pour reprendre le terme employé dans les théories « locales » développées par les acteurs du

Inventaire tapuscrit des livres vendus dans la librairie de Vitrine pour l'Art Actuel, compilé par Brigitte Niegel, 1977-1982, p. 1/40, Bagneux, archives Michel Claura

Aballea Martine		
<u>Epavé assassin.</u>	3 feuilles dans enveloppe, 29 x 23, fr., ill.....	10 FF
Acconci Vito		
<u>Think/leap/re-think/fall.</u>	56 p., 20x20, angl., ill., Dayton 1976	35
<u>Vito Acconci. Dal testo - azione al corpo come testo.</u>	Par Mario Diacono. 200 p., 15,5 x 22,5 ; angl.-ital., ill. n/b, N.Y./Milan 1975.....	40
Alessandro		
<u>Pour ta solitude.</u>	dépliant 3 photos n/b, 15x11, Bruxelles 1974.....	8
<u>Nous nous rencontrerons.</u>	dépliant 4 photos n/b, 15x11, fr.-angl.-ital., Bruxelles 1977	8
Andre Carl		
<u>Quincy book.</u>	48 p., 20,5 x 20,5; photos n/b, Mass. 1973.....	33
<u>Eleven poems.</u>	24 p., 30,5 x 30,5; Turin 1974.....	56
<u>Carl Andre 1969.</u>	cat. Haags Gemeentemuseum 1969, 64 p., 19x22,5; angl.-néerl., ill. n/b, bibliogr., réed. Brux. 1975..	50
<u>Sculpture 1959-78.</u>	cat. Whitechapel Art Gallery Londres 1978, 40p., 18x22; angl., 35 ill. n/b, bio-bibliogr.....	23
Anselmo Giovanni		
<u>Leggere 1971.</u>	56p., 11x17, Turin 1972.....	36
<u>116 particolari visibile e misurabili di infinito.</u>	220 p., 22x22, Turin 1975.....	105
<u>Giovanni Anselmo.</u>	cat. Kunstmuseum Luzern 1973, 24 p., 21x29,7; all., ill., bio-bibliogr.....	17
Antin David		
<u>Autobiography.</u>	15p., 14x21, angl., N.Y. 1967.....	18
Appel Carel		
<u>Appel (1965).</u>	cat. Palais des Beaux Arts Bruxelles 1965, 32p., 17x18, fr.-flamand, 20 ill. n/b+coul., biogr.....	8
Atkinson Terry		
<u>Notes.</u>	33 p., 21x29,7; angl., nombr. ill. n/b, Londres 1976.....	16
Attersee Christian Ludwig		
<u>Das graphische Werk 1965-1975.</u>	127p., 21x27, Bïren/Aare 1975.....	130
<u>Die Winterreise.</u>	77p., 16,8x24; ill. n/b+coul., Innsbruck 1976.....	45
<u>Das Draufhausen.</u>	47p., 21x29,7; ill., bio-bibliogr., Innsbruck 1977.....	45
Aycock Alice		
<u>Working drawings.</u>	24p., 15,2x15,2; angl., ill., N.Y. 1977.....	23
Baj Enrico		
<u>Enrico. Baj 1974.</u>	cat. Palais des Beaux Arts Bruxelles 1974, 78p., 22,5x24, fr.-flamand, 45 ill. coul.+n/b, bio-bibliogr. 45	
Bal Eduard		
<u>Le dernier livre de Schmolli.</u>	32p., 21x27, Anvers 1977.....	42

terrain comme Siegelaub⁵⁹. Pour *18 Paris IV.70* et d'autres projets, Claura a utilisé catalogue et exposition comme dispositifs d'écriture visant, selon ses mots en 2019, à « essayer de faire en sorte que les artistes ne soient pas simplement convoqués [...] pour accrocher leur chapeau. Pour moi, l'idée est la confrontation des uns aux autres⁶⁰. » Dans la continuité de l'édition et de la publication, ce qui se passe dans Vitrine, en tant que lieu et librairie d'un nouveau genre, est transformé par la nature des publications d'artistes.

Vitrine pour l'Art Actuel est conçu comme un espace alternatif à la française, ou plus précisément à la parisienne, alors que peu, voire aucun autre lieu de ce genre venu des États-Unis n'y est actif⁶¹. Julie Ault, dans son ouvrage *Alternative Art New York*, retrace les enjeux des lieux alternatifs à l'échelle d'une ville et propose de leur donner une définition large, parlant ainsi de structures « qui prétendent combler un type particulier de vide, aller à l'encontre du *statu quo* des circuits marchands, répondre aux besoins des artistes et des publics à qui aucune autre structure ne s'adresse, ou qui se définissent comme *anti-establishment*, anti-institutionnelles, expérimentales, initiées par des artistes, dirigées par des artistes, centrées sur les artistes ou un mélange de tout cela⁶². » Dans un contexte urbain très différent de celui de New York, il faut interroger les modalités d'implantation de Vitrine pour l'Art Actuel à quelques mètres de la nouvelle grande institution. La première constituerait-elle le hors-champ politique de la seconde ? Si quelques expositions éphémères ont bien lieu, ce format de présentation est délaissé, et ce sont les événements qui sont privilégiés : des lancements de livres – *Reconstitution*, de Christian Boltanski, publié aux éditions du Chêne, le 18 mars 1978 par exemple –, un concert de The Theoretical Girls (groupe de *no wave* qui comptait Glenn Branca et dont le nom avait été trouvé par Dan Graham) en juillet 1978, la projection des films *The Foreigner* et *Unmade Beds* d'Amos Poe en septembre et octobre 1978, une installation de photos souvenirs des *Seven Ballets in Manhattan* de Buren, la réalisation et le tamponnage sur place du journal *Neon de suro* par le collectif Paris-Neon, etc. La mémoire de ceux qui ont fréquenté Vitrine est parcellaire mais

une centaine de clichés d'Eustache Kossakowski – compagnon de Ptazskowska et employé comme photographe par le Centre Pompidou pour la collection du Mnam – documentent ce qui me semble avoir constitué la production la plus originale de ce lieu : la sociabilité⁶³. Élie Dayan (décédé en 2016), Raymond Hains (1926-2005), une certaine Mania, qui était dans la mode, Ghislain Mollet-Viéville, Roland Topor (1938-1997), Brigitte et Philippe Sers, Małgorzata Starowieyska (1953-2006), Bertrand Wicquart, Michał Wyszomirski et d'autres sont quelques-uns de ceux que je suis parvenue à identifier sur les clichés, avec l'aide notamment de Claura. Si ce dernier n'était pas impliqué quotidiennement « pour faire tourner la machine⁶⁴ », trois femmes, engagées dans leurs propres sphères culturelles – Breakspear⁶⁵, Niegel et Ptazskowska, cofondatrice de la galerie Foksal de Varsovie, habile en relations publiques – ont favorisé ces échanges, essentiels à la vie alternative. Je m'imagine que c'est autour du comptoir – proposant de la restauration légère et de l'alcool, et sans Licence IV – que les discussions s'improvisent et se prolongent, souvent dans la fête. Le lieu ne fonctionne toutefois pas de manière aussi quotidienne et locale qu'un bistrot, constitutif d'un mode de vie à la française. Omniprésents sont les livres dans les rayonnages de la librairie, les cartes postales sur les présentoirs et les affiches. Il faut rappeler que ce sont les imprimés qui attirent ici les visiteurs et favorisent la constitution d'une communauté informelle. Si on suit la perspective conceptuelle, Vitrine serait l'illustration du fait que la critique de la galerie et de l'exposition ne conduit pas nécessairement à la désertion de tout lieu mais qu'elle peut aboutir à la relocalisation des activités dans un lieu dédié aux publications, incluant également des formes d'échange et de médiation, dont cet art a fait son objet⁶⁶.

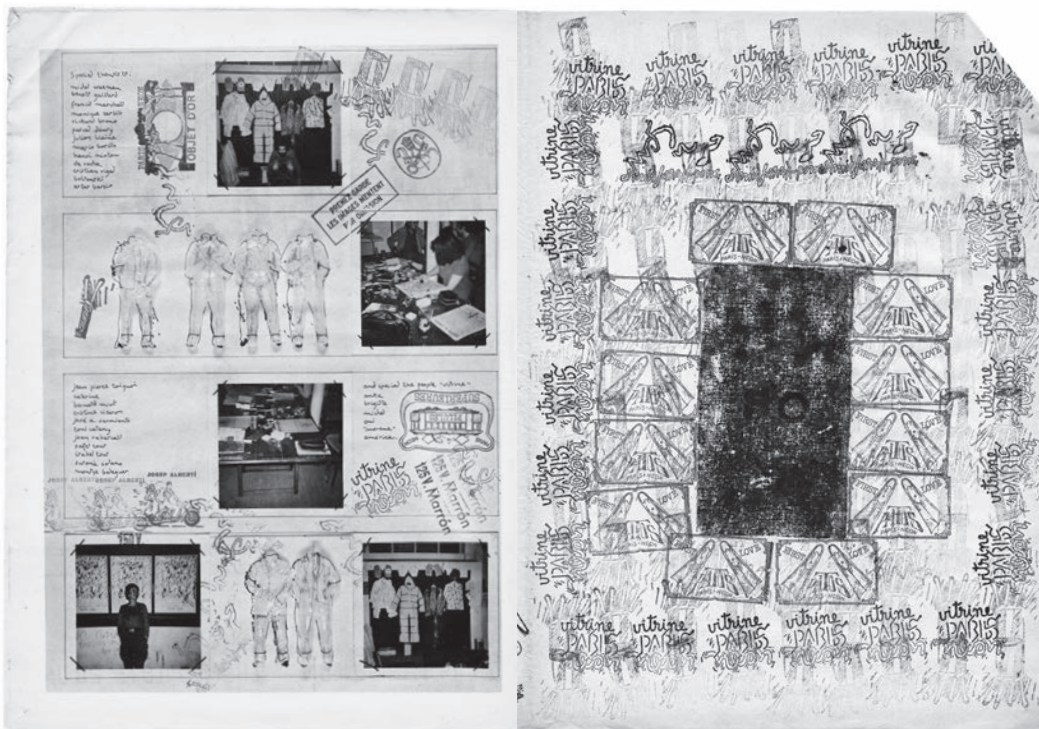
Comme pour tous les *alternative spaces*, la question de l'économie de la culture s'avère cruciale à prendre en considération. Claura, avec sa conscience professionnelle d'avocat, s'était occupé du bail du local et de créer les statuts de Vitrine en SARL. Si aux États-Unis de nombreux *alternative spaces* étaient financés par le National Endowment for the Arts, pour lequel Brian O'Doherty (par ailleurs



Couverture du journal *Neon de Suro*, réalisé par le collectif Paris-Neon, mis en page et tamponné à Vitrine pour l'Art Actuel, avril 1979, papier et encre, Bagneux, archives Michel Claura



Deux doubles-pages extraites du journal *Neon de Suro*, réalisé par le collectif Paris-Neon, mis en page et tamponné à Vitrine pour l'Art Actuel, avril 1979, papier et encre, Bagneux, archives Michel Claura





Scène de danse dans le café de Vitrine pour l'Art Actuel, 51 rue Quincampoix, Paris, décembre 1978, au fond à g. : Brigitte Niegel et Michel Claura, de face : René Denizot, de dos : Carolyn Breakspear, photo Eustache Kossakowski, © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasinska. Negatives are owned by Museum of Modern Art in Warsaw

théoricien du *white cube*⁶⁷) avait institué un fonds dédié dans les années 1970, rien de tel n'existait en France. C'est Claura qui achète le bail et règle le loyer, l'assurance ainsi que les charges. Sans souhaiter de grands profits, il compte sur une autosuffisance garantissant au lieu sa pérennité. Le groupe espérait que les grands musées et galeries d'art contemporain auraient financé les activités éphémères d'un lieu alternatif par l'intermédiaire de l'abonnement à la projection et du reversement d'un pourcentage sur le prix des œuvres, vendues non sur catalogue mais sur diapositive. Les recettes du café ainsi que de la librairie auraient été des compléments. Les artistes, par leurs œuvres ou leurs livres, auraient bénéficié aussi d'une part des recettes. Malgré ces idées fortes, aucun *business plan* n'avait été établi. Au sein même de la bande, plusieurs points de vue existent à propos de l'économie de l'art, le professionnalisme et la culture du marketing étant par exemple vigoureusement dénoncés par Ptaszkowska⁶⁸. Claura l'assure : « L'aventure a duré jusqu'en 1982, mais vraiment à bout de souffle⁶⁹. » La fermeture de Vitrine est-elle la preuve de la fidélité de la bande à ses positions radicales ou témoigne-t-elle de la difficulté à animer, jusqu'au bout, une communauté ? À l'époque, dans le domaine des théories politiques, de nombreuses librairies indépendantes de gauche, à Paris et en province, étaient économiquement florissantes : critique, marxisme et commerce n'étaient donc pas incompatibles⁷⁰. De ce point de vue, l'entreprise « peu

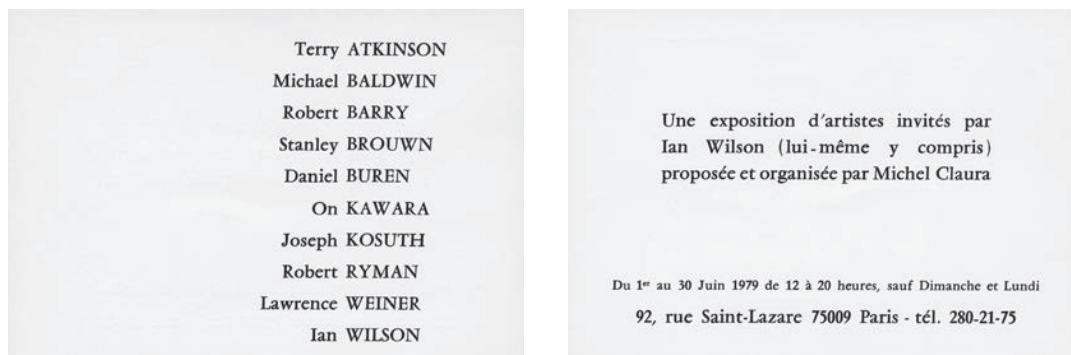
commerciale » de Vitrine ne semble pas tout à fait s'inscrire dans l'histoire de ces lieux accompagnant les luttes, elle se développe de manière parallèle. Elle partage malgré cela un esprit d'ouverture aux démarches les plus contemporaines et les plus diverses. En comparaison du Centre Pompidou, qui se présentait comme le « carrefour intense de toutes les actualités » et qui a vu affluer le « grand public »⁷¹, cet *alternative space* à la française restait fréquenté par une frange restreinte du milieu déjà petit de l'art contemporain parisien, attirée par des enjeux expérimentaux, pour faire art en dehors de ce qui pouvait se trouver accroché aux murs⁷².

Un pacte trilatéral avec un artiste et avec une institution

Évoquant l'année 1979, Claura m'explique, dans un entretien que j'ai mené en 2014 avec lui et Ian Wilson :

Je voulais avoir, je dirais pour la première fois, une exposition d'art conceptuel. Pour la première fois, en ce qui me concerne. Je considère que celle avec Seth [18 Paris IV.70] n'était pas une pure exposition d'art conceptuel. J'avais honte que la plupart des gens aient raté l'art conceptuel et [je pensais] qu'il fallait leur donner une nouvelle leçon. Parce que je ne voulais toujours pas être un représentant de l'art conceptuel, j'ai décidé de demander – je suis désolé, j'espère que tu ne vas pas le prendre comme une insulte – au seul artiste conceptuel de l'organiser⁷³.

Pourquoi, en 1979, cette volonté puriste surgit-elle avec force ? Sur quel plan cette exposition est-elle conceptuelle ? Claura dit avoir « fait [son] Seth Siegelau⁷⁴ » en reconduisant l'opération consistant à déléguer à un tiers certaines prérogatives curatoriales, c'est-à-dire le choix des artistes et des œuvres. Pour Claura, il ne s'agit pas en 1979, comme pour Siegelau en 1970, de transmettre un *modus operandi* mais de renouveler les instances responsables de l'œuvre, en sollicitant les artistes dans leur démarche de création et en collaborant avec un musée, ce qui aura des effets en termes de patrimonialisation. Sur ce troisième terrain, l'étude pragmatique des ramifications d'« Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura » fait émerger un pacte trilatéral, passé entre Claura, l'artiste et



Carton d'invitation recto-verso pour «Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura», 1979, papier, encre et lithographie offset, Bagneux, archives Michel Claura

l'institution, produisant des déplacements minimes mais significatifs dans les pratiques du monde de l'art de l'époque. Ce pacte est bien un acte d'écriture : il n'est pas formalisé dans un contrat signé par les différentes parties, mais il est décrit étape par étape dans une lettre/proposition d'exposition de Claura à Pontus Hulten le 25 septembre 1978⁷⁵ et s'appuie, pour sa mise en œuvre, sur des échanges verbaux ainsi que sur une multitude de documents dispersés, lettres, œuvres, carton d'invitation, procès-verbaux et notes pour un catalogue jamais publié.

La relation, amicale, entre l'organisateur et l'artiste est fondatrice de la première étape du pacte. Dans l'entretien précédemment cité, Wilson raconte :

Je suis venu en Europe – probablement pour des expositions en Allemagne –, j'arrive à Paris et je dis à Michel : « Je dois faire un travail... Il faut organiser un débat. » Il me demande : « Quoi? Pourquoi? — Eh bien, parce que j'en ai besoin... » À cette époque-là, il fallait que j'officialise en quelque sorte mon travail. Ce n'était pas clair. « J'ai besoin d'une situation où je peux parler aux gens. » Je ne savais pas vraiment comment... Et il m'a dit : « Faisons ça! » Et il a trouvé un endroit et invité plein de monde, comme le Café de la Monnaie. Et avant de comprendre ce qui m'arrivait, je me suis retrouvé devant plein de gens en train de débattre⁷⁶.

Même s'il avait refusé l'invitation de Siegelau à venir exposer en janvier 1969 avec Barry, Kosuth, Huebler et Weiner parce qu'il aurait dû s'intégrer dans un cadre prédéfini, cela tout en acceptant, quelques mois plus tard de se prêter au jeu de

«Time a Panel Discussion»⁷⁷, Wilson entretient une relation privilégiée avec Claura. Ce dernier sait lui aménager des situations à la fois inédites et cohérentes au regard des fondements de son travail. Quels aspects de la pratique de Wilson émergent avec cette collaboration? Considérer la dimension écrite de l'exposition de la rue Saint-Lazare pourrait entrer en conflit avec la prépondérance de la dimension orale des *Discussions* revendiquée par l'artiste, «un moteur important de tous ces modes de communication [médiés imprimés et électroniques]⁷⁸». À partir de 1972, Wilson refuse que ses *Discussions* soient transcrites. Entre 1972 et 1986, s'interrogeant sur «*the known and the unknown*» (le connu et l'inconnu) à partir du dialogue avec Parménide⁷⁹, dans la continuité de la philosophie platonicienne, n'aurait-il pas été pris dans un certain phonocentrisme? Dans un entretien de 1970 avec Barry, Wilson concède que des va-et-vient existent tout de même; «L'ambiguïté du mot prononcé, puis imprimé, n'est pas déplaisante⁸⁰...» Buren, admirateur du travail de Wilson, interroge la pratique de l'écrit, et refuse de signer ses œuvres et l'Avertissement :

Je me suis souvent entretenu [au sujet] des problèmes posés par l'utilisation d'un certificat avec Ian Wilson. Lui aussi a longtemps tourné autour du pot : il produisait d'abord, à l'issue de chaque discussion, un papier signé. Après ça, il a fait des enregistrements. Et petit à petit, il a eu le courage de constater que tout ça ne marchait pas. C'est à partir de ce moment-là qu'il s'est contenté d'indiquer : « J'ai eu tel jour avec

I. VILLA SEURAT
PARIS 14'

Paris, le 25 septembre 1978

Monsieur Pontus Hulten
Musée National d'Art Moderne
Centre Georges Pompidou
75004 Paris.

Cher Monsieur,

pour faire suite à l'entretien que nous avons eu récemment, que je vous remercie d'avoir bien voulu m'accorder, je décris ci-après, comme convenu, le projet d'exposition que je vous ai présenté oralement.

Le principe est de demander à un artiste de se charger de concevoir une exposition de groupe à laquelle il invitera à participer les artistes de son choix.

Celui que j'ai sollicité pour remplir ce rôle est Ian Wilson. En raison des affinités de celui-ci et de son travail, l'exposition aura une certaine prédominance "conceptuelle", mais la première liste de participants qu'il a dressée montre que l'art conceptuel ne sera pas seul représenté ; Robert Ryman, Stanley Brown, Lawrence Weiner, Robert Barry, Hanne Darboven, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Terry Atkinson, Michael Baldwin, Douglas Huebler, Ian Wilson et On Kawara.

Ce qui est proposé au Musée que vous dirigez, ce sera à la fois d'apporter son soutien à cette exposition et de saisir l'occasion que l'existence même de l'exposition constituera pour acquérir les œuvres qui la composeront (vraisemblablement une œuvre par artiste participant).

Mon souhait serait que la totalité de l'exposition soit acquise par votre Musée, à des conditions qu'il ne m'est pas encore possible de préciser, mais que je m'efforcerais de rendre aussi raisonnables que possible. Dans cette hypothèse, le "budget acquisition" ainsi engagé serait accompagné d'un "budget organisation" pour permettre le montage de l'exposition.

Cela comprendrait les frais d'organisation, des honoraires pour les organisateurs, la publication d'un catalogue etc... Je précise que l'exposition aurait lieu dans un local qui reste à trouver mais qui ne serait pas un endroit habituellement artistique.

.../..

- 2 -

J'envisage de me rendre à New York très prochainement afin de mettre au point ce projet avec Ian Wilson et je devrais donc être en mesure à mon retour, si vous le voulez bien, de vous donner davantage de précisions. Je vous serais cependant infiniment reconnaissant si vous pouviez dès à présent exprimer l'intérêt de principe qu'aura pu rencontrer en vous la présente proposition succinctement exposée.

Je vous prie d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués.

Michel Claura

Michel Claura

Lettre de Michel Claura à Pontus Hulten, 25 septembre 1978, Bagneux, archives Michel Claura

X ou Y une conversation, etc.» Mais ce document, il le signe! Je ne dirais pas que c'est une erreur, venant de lui, justement qui est un des plus stricts, mais cela pose indéniablement des problèmes par rapport à ce qui est signé, sinon par rapport à la signature : la contradiction apparaît lorsque celui qui n'a pas fait ni assisté à la discussion revend le document certifiant qu'elle a bien existé, parce que là, on ne vend vraiment plus rien, qu'un bout de papier signé, pas la discussion, pas la matière, définitivement déconnectée, qui a permis ce papier. On échange alors, et définitivement il me semble, une signature, un point c'est tout⁸¹!

Au début des années 1970, des spécialistes du langage montrent que l'écrit n'est pas ce qui vient après l'oral pour le fixer⁸². C'est ainsi, anthropologiquement, que j'aborde l'œuvre de Wilson produite pour l'exposition montée avec Claura, *There is a*

Discussion, une feuille dactylographiée et signée par l'artiste. Avec ce *statement*, qu'il commence à utiliser à partir de 1972, Wilson se confronte aux conditions minimales nécessaires à la tenue d'une discussion. Selon le cadre théorique posé par John Langshaw Austin (1911-1960)⁸³, l'usage du présent et l'apposition de la signature confèrent à cet énoncé une dimension performative, renvoyant à des conditions matérielles et situationnelles⁸⁴. Cet écrit entretient une relation lâche avec l'exposition de la rue Saint-Lazare : aucune information de lieu, de temps ou de personne n'est donnée, à la différence des certificats produits par l'artiste, et la feuille n'est pas montrée *in situ* dans l'exposition (peut-être parce que l'artiste est présent au vernissage)⁸⁵. Plutôt que de renvoyer à des idées abstraites comme les historiens de l'art le disent de l'art conceptuel, cette



Vernissage d'«Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura». Paris, 92 rue Saint-Lazare, 1^{er} juin 1979, avec, notamment, sur l'extrême g. de face : Brigitte Niegel, sur l'extrême dr. : Ian Wilson et Pontus Hulten, photo Eustache Kossakowski, © Anka Ptaszowska, Paulina Krasinska. Negatives are owned by Museum of Modern Art in Warsaw

œuvre de Wilson agit comme un écrit situé, dont la signification est renouvelée à chaque lecture. Sur ce point, le travail de Buren pour la rue Saint-Lazare est pensé comme un commentaire de la démarche de Wilson⁸⁶. Le Français pointe par le beau terme d'«ornement» que des choses – d'autres œuvres, des gens, des lieux, etc. – entourent le « discours » de l'Américain afin qu'il existe en tant que tel :

Un peu pour jouer sur [le travail de Ian Wilson] – qu'il faisait à l'époque et qui est d'ailleurs presque le même aujourd'hui – de discussion, j'avais pris une pièce en tissu [rouge et blanc] que j'avais faite des années avant [en 1972] et que j'avais ensuite complètement perturbée par un tissu d'une autre couleur [vert et blanc] découpé en petits bouts et exposés sur le mur. J'avais appelé cela Ornement d'un discours [36+1]. C'était aussi une autocritique sur mon travail parce que si on le prenait à la lettre, ça voulait dire quelque chose que je déteste, à savoir que la peinture en question était un discours⁸⁷.

Pour l'exposition de la rue Saint-Lazare, Wilson a choisi «en ornement» des œuvres qui sont majoritairement écrites ou qui entretiennent un rapport avec l'écrit⁸⁸ : «La grande différence entre Art & Language et moi-même, c'était que dans leurs théories, ils renvoyaient toujours à quelque chose de physique. Et ils reléguaient en quelque sorte leurs articles au second plan. Leurs articles restaient une structure

censée soutenir cette chose physique. Pour moi, c'était incompréhensible. [Pour moi,] leurs articles étaient la chose – c'était ça, et rien d'autre n'avait d'importance à mes yeux. Mais ils ne voyaient pas les choses de cette manière. Je me souviens que lors de l'exposition que nous avons faite, j'ai dit au musée que c'était cela qu'il fallait acheter : un article. Rien d'autre. J'ai choisi un article en disant que c'était ça leur travail⁸⁹.» Claura, par la mise en place de dispositifs conduisant les artistes à une « confrontation des uns aux autres⁹⁰ », fait subtilement bouger le travail de Wilson : en l'amenant à choisir, pour une exposition, des artistes qu'il considère comme ayant « pu influencer son propre travail⁹¹ », des aspects peu mis en avant dans ses propos ressortent, notamment la matérialité et la circulation écrite de ses œuvres, comprises dans un ensemble de démarches conceptuelles.

Le pacte établi avec l'artiste ne représente qu'une partie de l'action de Claura pour cette exposition. Pour trouver un espace hors des circuits artistiques, il s'appuie sur ses contacts professionnels, notamment ses clients dans l'immobilier : « [L'exposition] a eu lieu physiquement : 92 rue Saint-Lazare, dans une boutique, une galerie marchande qui existe toujours d'ailleurs. Cette boutique n'était pas louée et on me l'avait prêtée⁹². » Ses connaissances juridiques lui permettent d'être tout à fait à l'aise dans les échanges et la technicité des termes du contrat d'acquisition par le Mnam des œuvres prenant place dans l'exposition⁹³. Dans un texte inédit qui aurait dû faire office de postface à un catalogue d'exposition, Claura tient à rendre publics les termes de la collaboration :

Cette exposition voulait être indépendante. Et elle l'est. Comment ? Parce qu'elle a été achetée avant, purement et simplement, d'exister. Par qui ? Par une institution dont ce devrait être le devoir quotidien, représentant une société qui se prétend ouverte, de protéger/promouvoir tout et n'importe quoi. En l'occurrence, ce n'est pas tout et ce n'est pas n'importe quoi, mais c'est beaucoup et quelque chose. Et je la remercie, cette institution. Est-ce à suivre⁹⁴ ?

Le fait que l'accord soit conclu avant même que les pièces n'aient été choisies par Wilson et qu'en outre l'achat « direct », selon le jargon de l'institution,

ne soit pas débattu devant une commission d'acquisition, montre la confiance voire le volontarisme du directeur du Mnam dans le pacte proposé par Claura. Par sa proximité avec les artistes et sa conscience des « mondes de l'art⁹⁵ », Hulten a ouvert de nombreuses possibilités sur une scène française, morcelée depuis Mai 1968. Son contact séminal avec l'art conceptuel remonte à sa rencontre avec On Kawara à Stockholm, du temps où il était à la tête du Moderna Museet, qui aboutit à une ample exposition monographique, présentée à l'ouverture du Centre Pompidou en 1977⁹⁶. Dans un texte préparatoire au catalogue de l'exposition, Hulten écrit :

Pourquoi l'art devrait-il alors s'adapter aux canons de la vie officielle, à la politique, alors qu'il contient en puissance la forme des idées nouvelles ? Ainsi l'art est-il plus démocratique que la définition politique de la démocratie, qui reste, elle, liée à la notion de la fin et de moyens. [...] Le processus est le contraire du système école/travail/vacances/retraite. C'est une mobilisation totale de l'être, une prise de conscience, une lutte⁹⁷.

Au sein du Musée, le directeur avait un relais vers la scène conceptuelle, Martin, qui m'explique : « Pontus Hulten voyait bien que c'était un truc important, vivant et qu'il y avait des enjeux là-dedans. Très profondément, je ne pense pas que c'était son truc⁹⁸. » Martin, depuis sa rencontre avec Lawrence Weiner au tout début des années 1970, sur son bateau à Amsterdam, tisse des liens forts avec Buren ainsi qu'avec des artistes américains et européens conceptuels. La question de savoir jusqu'à quel point l'institution est entrée dans la dimension conceptuelle – et par conséquent politique, comme Hulten le repère dans son texte – du pacte proposé par Claura reste ouverte. Les Archives du Centre Pompidou attestent que les usages de l'écrit dans la procédure d'acquisition – avec ses procès-verbaux et autres documents administratifs porteurs de signes de validation⁹⁹ – sont les mêmes quelles que soient les œuvres. Les effets du pacte proposé par Claura apparaissent quand sont considérées les dimensions économiques puis patrimoniales.

La somme d'argent reçue du Mnam en paiement des œuvres couvre les frais de l'exposition et permet aux artistes d'être rémunérés du travail fourni pour

cette manifestation, conformément à ce que Buren demandait pour lui-même. Occupant une place de plus en plus importante dans les échanges, un intermédiaire est escamoté, le galeriste. Que produit cette situation ? Dans un entretien de 2020, Martin rend compte des discussions avec le directeur du Mnam :

[Antérieurement,] on [Pontus Hulten et Jean-Hubert Martin] a discuté de pas mal de trucs. J'ai été chez [le galeriste] Yvon Lambert... Là [avec la proposition de Michel Claura], [Pontus Hulten] a marché parce qu'il s'est dit : « On couvre le spectre, on a les meilleurs d'un seul coup. On ne s'embête pas, voilà. » [...] Et surtout, à cause du prix. C'était une aubaine sur les deux plans. Il [Michel Claura] avait demandé aux artistes quel était leur prix galerie. Il a dit on enlève 50 %. C'est là où Yvon Lambert est fou furieux. Il a piqué une colère avec moi. Il m'a quasiment jeté de la galerie¹⁰⁰.

De la part de Claura, est-ce une tentative de contourner le marché de l'art au profit de l'organisation d'un événement « indépendant », comme il l'affirme lui-même ? Le pacte avec l'institution continue d'avoir des conséquences. À l'automne 1979, quelques mois après l'exposition assez confidentielle de la rue Saint-Lazare, vue exclusivement par le réseau conceptuel, par des proches de Claura et par quelques clients téméraires du centre commercial, les œuvres prennent une autre ampleur en étant intégrées – avec des acquisitions récentes d'art très contemporain du Mnam – dans « Accrochage III », exposition organisée au Centre Pompidou par Martin¹⁰¹. Celle-ci a lieu non pas au sein des collections permanentes, alors en étage, mais dans les galeries contemporaines, situées sur les coursives au-dessus de l'accueil/forum et accessibles gratuitement. Martin raconte : « Tout le monde me prédisait que cela allait être un espace de scandale, que les gens n'y comprendraient rien, que le public allait pester et râler. C'était cela qui était absolument merveilleux dans les débuts du Centre : les gens entraient sans savoir ce qu'ils allaient voir et un peu comme dans un grand magasin, comme les Galeries Lafayette ou quelque part comme cela. Au fond, il y avait toujours un petit pourcentage de gens pour s'insurger sur les derniers avatars de la création. On

OK

PROPOSITION D'ACQUISITION
COMITE DU 11 Décembre 1978.
PRESIDENT Pontus Hulten

Groupe de 10 artistes conceptuels

ARTISTE *Nom, Prénom* : ... Atkinson - Kosuth - Barry - Weiner -
Pseudonyme : ... Wilson - Buren - Ryman - Brown - Darboven - Baldwin
Adresse :

TITRE DE L'OEUVRE :

DATE DE L'EXECUTION :

TECHNIQUE :

SUPPORT :

DIMENSIONS en cm :

L'OEUVRE EST-ELLE SIGNEE ? OUI ?

L'OEUVRE EST-ELLE DATEE ? OUI ?

OBSERVATIONS : *état de l'œuvre - problème de montage et d'entretien - circonstances précises lors desquelles fut exécutée l'œuvre, etc.*
 Achat d'une exposition d'œuvres d'artistes de tendance conceptuelle organisée par Ian Wilson et Michel Maura

/...
EVENTUELLEMENT
Date à laquelle a été acquise par les précédents propriétaires cette œuvre ?

Quels en furent les précédents propriétaires ?

PRINCIPALES EXPOSITIONS OU L'OEUVRE A FIGURE :

PRINCIPAUX OUVRAGES ET REVUES DANS LEQUELS L'OEUVRE A ETE CITEE, ETUDIEE, REPRODUITE :

MODE D'ACQUISITION
 DON manuel DONATION LEGS DATION
 ACHAT

Nom ou Raison Sociale : ... Ian Wilson (artiste)

ADRESSE :

OBSERVATIONS : Payable éventuellement 1/3 maintenant et le reste

PRIX "ARTISTE" sans taxe :

PRIX hors taxes TTC :

AUTEUR DE LA PROPOSITION : Jean Hubert Martin

AVIS DE LA COMMISSION D'ACHAT :

Formulaire de proposition d'acquisition par le Musée national d'art moderne pour un «Groupe de dix artistes conceptuels», 11 décembre 1978, Paris, Archives du Centre Pompidou

voyait les gens regarder très attentivement, lire les œuvres d'art conceptuelles¹⁰². «Accrochage III» doit être replacée dans la chronologie des expositions institutionnelles de l'art conceptuel. Si, dès 1970, les musées américains, comme le Museum of Modern Art avec «Information»¹⁰³, organisent des polygraphies d'envergure, «Accrochage III» est la première exposition incluant des œuvres de ce genre dans un musée français et devance de dix ans les premières rétrospectives: «L'art conceptuel I» au CAPC-Musée d'art contemporain à Bordeaux et «L'art conceptuel, une perspective» au Musée d'art moderne de la Ville de Paris¹⁰⁴. Les années passant, le pacte de Claura, dont le point de départ était l'exposition, a eu des conséquences importantes sur une fonction cardinale du musée, la collection. Nonobstant quelques

achats pionniers¹⁰⁵, complétés par des entrées très récentes de pièces ayant fait l'histoire de l'art conceptuel, les œuvres de Stanley Brouwn, Daniel Buren, Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Robert Ryman exposées rue Saint-Lazare forment jusqu'à aujourd'hui dans la collection du Mnam le noyau d'«art conceptuel» – catégorie utilisée actuellement pour caractériser les œuvres dans sa base de données. En 1979, comme je l'ai montré, l'acquisition ne pose pas de problèmes majeurs et ces œuvres conceptuelles – très exposables car existant comme des objets écrits – s'intègrent parfaitement aux cadres muséaux. Les démarches conceptuelles n'évacuent pas l'objet mais montrent qu'il n'est pas le seul à compter. Des intermédiaires comme Claura

ajoutent certaines dimensions à l'art, notamment une mise en questions de son exposition ou de son entrée en collection. Hulten, en tant que directeur du Mnam, y contribue, comme en témoigne l'échange suivant en 1975 :

Catherine Millet : *Le musée d'avant-garde n'est-il pas, de toute façon, une utopie ? Sa situation est ambiguë. Il a la possibilité de se consacrer à des expériences avancées et il est en même temps le lieu où la société canalise et limite ces expériences. Quelles sont aujourd'hui les chances de Beaubourg de ne pas être seulement un lieu de récupération ?*

Pontus Hulten : *Ces chances sont réelles. Ce que vous décrivez est précisément ce qui m'intéresse, un travail artistique de recherche, un travail scientifique, essayant de comprendre ce type de situation. Il n'est pas question de refléter les opinions existantes, de se laisser coïncider. Et là, l'artiste est un modèle. Il existe une race d'oiseaux qui dépose ses œufs dans le nid d'autres oiseaux. L'artiste est de cette race. Je crois aussi que l'État, dans nos sociétés « libérales » doit accepter et même payer pour sa propre critique¹⁰⁶.*

Au terme de l'analyse de ce troisième acte d'écriture, la dimension conceptuelle la plus poussée dans l'exposition de la rue Saint-Lazare me semble moins se loger dans les œuvres, même présentées comme « puristes », que dans l'action de Claura. On peut se demander de manière provocante s'il n'aurait pas été plus conceptuel que les artistes eux-mêmes. Dans ces années-là en effet, une part essentielle du politique se joue bien dans le travail des intermédiaires.

Une pratique polygraphique

Le projet littéraire initial de Claura singularise sa trajectoire. L'historien de l'art l'aurait considéré comme non réalisé si la théorie de la littérature avait été mobilisée pour le suivre. Mon enquête anthropologique montre qu'il s'est transformé en actions. Les trois terrains sur lesquels il est intervenu et auxquels je me suis intéressée font émerger la diversité de ses « actes d'écriture » et leur inscription dans des séquences signifiantes. Ces formes performatives favorisent la pratique polygraphique de Claura. Celle-ci se caractérise par la spécificité des rôles endossés et des situations rencontrées : article de critique d'art, espace alternatif avec projection et

librairie, exposition conceptuelle. Les trois actes d'écriture précédemment étudiés s'inscrivent dans des pratiques identifiées ou quotidiennes qui n'en sont pas moins exceptionnelles. En tant qu'acteur et intermédiaire de l'art, Claura se saisit de l'écrit pour formaliser et adresser, également réflexivement, des enjeux centraux de l'art de son époque.

Ses actes sont situés sur une scène où chaque prise de position ou déplacement compte sur les plans artistique et politique, l'un et l'autre étant indissociables à l'époque. Au départ de la constitution de cette trilogie de terrains, il y a le rapport d'artistes et d'acteurs de la scène alternative à l'institution française. Les écrits sont des éléments privilégiés pour reconstituer les affrontements, les dialogues et les échanges. Souhaiter la reconfiguration à une échelle individuelle du contexte de l'art a mené Claura à écrire sur une situation en posant une analyse qui vaut comme une forme d'action politique, à inventer une institution alternative qui pourrait faire communauté autour des publications d'artistes, à conclure informellement un pacte trilatéral avec un artiste et une institution, qui aura des effets durables sur la patrimonialisation de l'art contemporain. Ces manières de se positionner, différentes de la tradition militante ou partisane et impliquant un décryptage, existaient, malgré et grâce à la distance qui était celle de Claura, comme des tentatives radicales. Si, depuis Mai 68, comme le montre l'article « Everything in Order », les rapports entre les artistes et les institutions étaient à vif, la ligne de front suit à la fin des années 1970 un dessin plus souple, l'ouverture du Centre Pompidou ayant été un événement majeur de cette renégociation. Les terrains de Vitrine pour l'Art Actuel et d'« Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura » montrent qu'il n'y a pas eu d'échec de l'art, de récupération par l'institution ou de compromission avec elle, mais des voisinages, des pactes et autres collaborations. Ces dernières ne sont pas univoques mais réciproques, tout en reposant sur plusieurs dimensions à la fois : artistique, économique, patrimoniale. Elles ont eu des effets puissants dans l'histoire et ont contribué à remodeler les rapports des artistes aux institutions qui, dans la majorité des cas aujourd'hui, ne

relèvent plus de l'affrontement mais de formes de co-création. Le terme de polygraphie, désignant la diversité de l'énonciation et des scripteurs, s'inscrit dans cette logique.

Au terme de l'analyse, il est possible de dégager quelques grandes caractéristiques des pratiques de l'écrit chez Laura et d'ouvrir sur des questionnements à approfondir, en examinant son rapport à deux sphères d'activité : l'art conceptuel et le droit. Pour des personnes comme Laura, il n'est pas seulement question d'agir en vue de reconfigurer à une échelle individuelle le contexte de l'art ; sur chacun des trois terrains, les manières de le faire semblent parfois devenir premières. De cela émerge un travail de médiation qui dépasse les métiers identifiés de critique d'art, d'organisateur d'exposition ou de *curator*, selon un vocable qui a rétrospectivement été appliqué à des figures pionnières des années 1960. La place que Laura a occupée dans le monde de l'art n'est pas facile à cerner. Il est l'un de ces intermédiaires « informels » qui ont utilisé le conceptuel pour interroger les conditions politiques de l'art et ses actions, selon des idées et des modalités jusque-là inédites. Pour cela, un moyen a été particulièrement privilégié. Porté par un projet d'écriture qui semble se réaliser moins par projection anticipée que dans les rencontres, Laura pratique une version écrite du conceptuel, assez différente de celle de Siegelau, qui a peu écrit au sens littéraire, théorique ou journalistique. Dans cette littérature, qui reste peu explorée par les chercheurs, Laura nous invite à considérer de plus près le travail des mots. C'est

en ce sens que certaines préoccupations esthétiques de son projet littéraire initial subsistent. Une autre dynamique, issue de la sphère professionnelle dans laquelle Laura évolue, pénètre ses activités artistiques, comme je l'ai observé en filigrane dans les trois terrains. S'il considère ses activités artistiques et juridiques comme séparées, de nombreux enjeux communs les rassemblent quand celles-ci sont considérées du point de vue de l'écriture. Le droit tout entier, pas seulement dans les constitutions, les lois, les codes mais également dans les pratiques, est fondé sur l'écrit¹⁰⁷. En tant qu'avocat, Laura passe une grande partie de son temps à lire, rédiger ou amender des contrats, des textes dont on oublie les coauteurs mais qui puissamment tissent des obligations entre des personnes physiques ou morales. L'analyse menée ici montre que Laura s'appuie de façon plus ou moins consciente sur son habitus d'avocat : user d'un style de rédaction, trouver et louer un lieu, négocier une vente, etc. Si les conséquences de la dématérialisation de l'art ont été analysées par Judith Ikckowitz, avocate et théoricienne du droit, du point de vue du raisonnement juridique¹⁰⁸, d'autres aspects ancrés dans les pratiques restent à mettre au jour, notamment du point de vue des protocoles. En l'espèce, comment articuler deux sphères d'activité – l'art et le droit – dans lesquelles Laura a été actif de manière simultanée mais parallèle ? Co-rédigé avec Daniel Buren et finalisé en 1972, l'Avertissement, futur terrain qui va m'occuper, constitue un point de départ assez exceptionnel, en tant que climax – entre ces deux sphères.

Notes

Cet article a été écrit avec le soutien de la bourse « Mission Recherche » des amis du Centre Pompidou.

1. Sara Martinetti, « Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti », *Michel Claura. Code vestimentaire ; les fruits déguisés ne seront pas acceptés ; de quelques insertions dans un moment de l'art peu vêtu*, rapport de recherche, Centre national des Arts plastiques, 2020, p. 29, en ligne <<https://www.cnap.fr/michel-claura-%C2%AB-code-vestimentaire-les-fruits-deguises-ne-seront-pas-acceptes-de-quelques-insertions>>.

2. Entretien de Sara Martinetti avec Michel Claura, Paris, 16 mai 2015.

3. Les textes de Michel Claura figurent par exemple dans l'anthologie de référence sur l'art conceptuel américain et européen : Alexander Alberro et Blake Stimson (dirs), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), The MIT Press,

1999. Les activités de Laura à la galerie 1-36 sont bien documentées dans Christine Macel et Johanna Mytkowska (dirs), *Les Promesses du passé. Une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, cat. d'expo. (Paris, Centre Pompidou, Galerie Sud et Espace 315, 14 avr.-14 juil. 2010), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010.

4. Entretien de Sara Martinetti avec Michel Claura, Paris, 16 mai 2015.

5. Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », *Langage et*

- société, n° 121-122, mars 2007, p. 101-112.
6. Michel Claura, « Everything in Order », *Studio International*, vol. 185, n° 953, mars 1973, p. 114-116.
7. S. Martinetti, « Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti », art. cité, p. 25.
8. Entretien de Sara Martinetti avec Michel Claura, Paris, 7 octobre 2020.
9. Cette ligne historiographique a été introduite chez les historiens de l'art par Benjamin Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », dans Claude Gintz et Suzanne Pagé (dirs), *L'Art conceptuel. Une perspective*, cat. d'expo. (Paris, ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 22 nov. 1989-18 fév. 1990), Paris, ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25-53.
10. Pour les cinquante ans de Mai 1968, plusieurs expositions ont tenté de présenter d'un point de vue historique les liens entre les arts et les luttes sociales. Voir Guillaume Désanges et François Piron, *Contre-cultures, 1969-1989. L'esprit français*, cat. d'expo. (Paris, Maison rouge, 24 fév.-21 mai 2017), Paris, La Découverte, 2017; Philippe Artières et Éric de Chassey (dirs), *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, cat. d'expo. (Paris, Palais des Beaux-Arts, 21 fév.-20 mai 2018), Paris, Beaux-Arts de Paris, 2018. Du point de vue de la méthode, voir Francis Francina, *Art, Politics, and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
11. Voir Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures* [2002], trad. de l'anglais par A.-L. Vignaux, Bruxelles/Paris, Complexe/Le Monde diplomatique, 2005; Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dirs), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008.
12. Voir notamment, pour les États-Unis, Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009.
13. Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77; Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Lynda Morris (ed.), Londres, Ridinghouse, 2009.
14. M. Claura (dir.), *18 Paris IV.70*, cat. d'expo. (Paris, 66 rue Mouffetard, avr. 1970), New York, Seth Siegelau, 1970. L'éditeur Primary Information propose sur son site web une version numérique : <<http://www.primaryinformation.org/product/siegelau-18-paris-iv-70/>>.
15. M. Claura et Seth Siegelau, « L'art conceptuel », *XX^e siècle*, vol. 35, n° 41, décembre 1973, p. 159.
16. S. Martinetti, « I never Write, I Just Do », *Pratiques de l'écrit et enjeux théoriques du travail de Seth Siegelau dans l'art conceptuel, le militantisme et l'érudition*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2020.
17. Voir J. Bryan-Wilson, « Lucy Lippard's Feminist Labor », *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, op. cit., p. 127-171; et Julia Robinson, « Maciunas as Producer : Performative Design in the Art of the 1960s », *Grey Room*, n° 33, automne 2008, p. 56-83.
18. Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours » (1952-1953) et « Le problème du texte » (1959-1961), *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par A. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984. À propos des activités de Seth Siegelau dans les domaines des théories marxistes des médias et de l'histoire des textiles anciens, voir Leontine Coelewijn et S. Martinetti, *Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art*, cat. d'expo. (Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 déc. 2015-16 avr. 2016), Cologne, Walther Koenig, 2015.
19. « News from the ICA. Programme français : mars 1973 », 1973, Bagneux, archives Michel Claura. Voir également Institute of Contemporary Arts London, Londres, Tate Archives [TGA 955].
20. Michel Claura voyage régulièrement à Londres à partir de 1967 pour voir des expositions ainsi que des acteurs du monde de l'art, puis plus particulièrement à partir de 1970 pour son métier d'avocat. En 1968, il publie un article à propos de la scène anglaise (M. Claura, « La jeune peinture en Grande-Bretagne », *Les Lettres françaises*, 17 janvier 1968, p. 28-29) et propose à Roland Penrose (1900-1984), co-fondateur de l'Institute of Contemporary Arts de Londres, un projet de soirée à l'ICA incluant Daniel Buren et Niele Toroni (Lettre de M. Claura à R. Penrose, 2 avril 1968, Bagneux, archives Michel Claura).
21. Dans une lettre de John McEwen, assistant editor à *Studio International*, à Michel Claura datée du 16 novembre 1972 et conservée dans les archives Michel Claura à Bagneux, il est écrit : « Publication at this time would coincide with the ICA show, which is part of the object, but there is no question of collaboration: the two are quite separate ventures. » (« La publication coïnciderait à ce moment-là avec l'exposition à l'ICA, qui fait partie du propos, mais il n'est pas question de collaboration : les deux sont des entreprises bien distinctes. ») Michel Claura répond le 20 novembre 1972 : « I understand from your letter that you are aware of the project I proposed to Peter Townsend in July and which we discussed again in September, also coinciding with but not strictly related to the anticipated ICA show. » (« Je crois comprendre de votre lettre que vous êtes au courant du projet que j'ai proposé à Peter Townsend en juillet et dont nous avons discuté à nouveau en septembre, coïncidant également mais pas strictement lié à l'exposition de l'ICA. ») Michel Claura écrit à Daniel Buren dans une lettre datée du 4 février 1972 et conservée dans les archives de Daniel Buren à Paris : « J'ai reçu une lettre de Jonathan Benthall. Entre autres, j'ai ainsi appris que nos amis [Claude] Viallat et [Daniel] Dezeuze sont aussi de la fête. Mais surtout, il me dit que si je m'intéresse toujours à leur programme, je devrais lire *Studio* du mois de mars... Il y en a qui vont avoir des surprises! Townsend m'a d'ailleurs confirmé que Benthall ne savait pas du tout ce qu'il y aurait dans ce numéro, à part une merde qu'il a pondue lui-même. »
22. « This is to be a whole imprecated political show with just the right people to please the French government and I am afraid, your own institution. » « An Exchange of Letters », *Studio International*, vol. 185, n° 953, mars 1973, p. 102, trad. de l'anglais dans Jean-Marc Poinot (dir.), *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990)*, vol. 1, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 294. Buren conclut : « I therefore must disregard

your funny invitation [to do an illustrated talk].» (« Je dois donc décliner votre drôle d'invitation [à faire une présentation illustrée]. »)

23. « The question of whether a certain painter was invited and then refused, hung and then un-hung himself, or hung and didn't un-hang himself was given far more weight than anything that could be said about the work itself. Context is the work. » Andrew Forge, « Letter from Paris », *Studio International*, vol. 185, n° 953, mars 1973, p. 118, trad. de l'anglais par Boris Kremer.
24. Entretien de S. Martinetti avec Daniel Buren, région parisienne, 24 juin 2020.
25. Claura cite notamment dans son article un entretien de Georges Pompidou publié dans *Le Monde* : « Georges Pompidou : déclarations sur l'art et l'architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972.
26. Voir Bernadette Dufrière, *La Création de Beaubourg*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000, p. 37.
27. M. Claura, brouillon dactylographié et sans titre pour l'article « Everything in Order » (art. cité), Bagneux, archives Michel Claura, p. 5.
28. *Ibid.*, p. 14.
29. *Ibid.*, p. 3. Un texte du FAP a d'ailleurs été traduit et publié dans le magazine où paraît le texte de Claura : Front des artistes plasticiens, « Art Market : A Statement by the Front des Artistes plasticiens from the First Issue of Their Bulletin FAP, 1972 », *Studio International*, vol. 185, n° 953, mars 1973, p. 100-101. Les archives du FAP ont intégré il y a peu les collections de la bibliothèque La Contemporaine, à Nanterre.
30. D. Buren, « Art is not free », *Studio International*, vol. 185, n° 956, juin 1973, p. 254, trad. de l'anglais dans J.-M. Poinot (dir.), *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990)*, vol. 1, op. cit., p. 304. Simultanément au French Programme, l'artiste expose du 9 au 30 mars 1973 *Manipulation/paintings by Daniel Buren/presented by Jack Wendler*, œuvre *in situ*, à la galerie Jack Wendler à Londres. « A43 – Mars 1973 – Manipulation, Jack Wendell Gallery, Londres. Invitation : "Peinture

- par D. Buren, présentée par J. Wendler." Proposition expliquée dans un texte que j'ai lu au moyen d'une vidéo (voir C79, C89, D10). Des peintures, chacune de taille et de couleur différentes, ont été pliées et rangées dans un tiroir et ont été dépliées par Jack Wendler sur demande. Pour des grandes peintures, l'aide d'un spectateur a été requise. Le titre doit être compris au sens actif de manipuler, déplacer, bouger avec les mains. » D. Buren, « Quis, quid, ubi, quibus, auxiliis, cur, quomodo, quando? Exposition – Position – Proposition, 2^e partie », dans *Eight Contemporary Artists*, New York, Museum of Modern Art, 1974, p. 19-26, trad. de l'anglais dans J.-M. Poinot (dir.), *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990)*, vol. 1, op. cit., p. 375.
31. « Mr Claura plays the revolutionary game but Mr Claura is not so far a revolutionary critic. » Jean Clair, « Correspondence : Correcting Claura », *Studio International*, vol. 185, n° 955, mai 1973, p. 108, trad. de l'anglais par B. Kremer.
32. J. Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris, Chêne, 1972.
33. « I never pretended to play the "revolutionary game" because it is not a game. The Fascist game is not a game either. » M. Claura, « Correspondence : Beware », *Studio International*, vol. 185, n° 956, juin 1973, p. 255, trad. de l'anglais par B. Kremer.
34. Voir Michel Ragon, « L'artiste et la société », *Art et contestation. Témoins et témoignages. Actualité*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 35.
35. Front des artistes plasticiens, « Marché de l'art », *FAP*, n° 1, 1972, n. p. [p. 4].
36. Entretien de S. Martinetti avec D. Buren, région parisienne, 23 juillet 2018.
37. Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, Paris, 25 mai 2020.
38. *Ibid.*
39. Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, Paris, 16 mai 2015.
40. S. Martinetti, « Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti », art. cité, p. 25.
41. D. Buren, « Les Couleurs : Sculptures 1975/1977 », 1^{er} juin-août 1977, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. L'œuvre consiste en des drapeaux placés

- sur des bâtiments parisiens visibles depuis le Centre avec des jumelles. De manière contemporaine à cette œuvre, l'artiste place des toiles rayées derrière cinq « chefs d'œuvre » du musée : *Les Formes : Peintures*.
42. Carton d'annonce de la Galerie des locataires, mars 1976, <<http://galeriedeslocataires.free.fr/>>.
43. Ida Biard, Bernard Borgeaud, Alain Fleischer, Jean Roulaldès, *Une exposition radiophonique*, France culture, 11 janvier 1982, <http://galeriedeslocataires.free.fr/la_galerie_des_locataires/5/index.html>.
44. Sur les rapports entre la scène artistique alternative et une autre institution, la Biennale de Paris, voir : Mica Gherghescu, « Les Manifestations alternatives et la Biennale de Paris », séminaire « 1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris », Institut national d'histoire de l'art, Paris, 21 mai 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=rDdXRNfDwcl>>.
45. S. Martinetti, « Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti », art. cité, p. 25-26.
46. Je pense notamment à *Art & Project*. Voir Louisa Riley-Smith (dir.), *Art & Project Bulletins 1-156. September 1968-November 1989*, Londres/Cambridge (Mass.)/Paris, Cabinet Gallery 20th Century Art Archives/ & : Christophe Daviet-Thery, 2011.
47. Voir notamment Daniel Birnbaum, « Temporal Spasms or, See You Tomorrow in Kiribati! », *E-flux*, s. d., <www.e-flux.com/wp-content/uploads/2011/01/Daniel_Birnbaum_Essay.pdf?b8c429>.
48. « Entretien avec Pontus Hulten », *Le Point*, n° 41, 2 juillet 1973, p. 11. Plus généralement, j'ai consulté le dossier « Pontus Hulten » [2019W008/001, 2019W008/002, 2019W008/003], Paris, Archives du Centre Pompidou.
49. B. Dufrière, *La Création de Beaubourg*, op. cit., p. 37.
50. Cesare Casati, « Nuovo oggetto a Parigi. Il Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou », *Domus*, n° 566, janvier 1977, p. 18. Dans un échange, Jean-Hubert Martin me précise : « C'était le projet de Piano et Rogers d'avoir un énorme écran vidéo, tels qu'ils existent aujourd'hui à la 42^e rue à New York ou dans certaines

grandes villes, et de pouvoir y diffuser des films d'artiste éventuellement et toutes sortes d'information, des nouvelles. Or, c'est la première fois que j'entends que ce projet aurait échoué pour des raisons politiques. Pontus Hulten était totalement en faveur de ce système d'affichage sur la façade. Je me rappelle très bien de conversations – alors là, je parle de l'intérieur – avec Robert Bordas qui a cherché, vraiment je crois en toute sincérité et honnêteté, à réaliser ce système d'affichage. Il était techniquement possible de le faire mais comme cela n'existait pas encore, les coûts de production étaient absolument faramineux. La raison – encore une fois c'est l'information que j'avais de l'intérieur – pour laquelle cela ne s'est pas fait était une raison budgétaire.» Intervention de J.-H. Martin lors d'un entretien entre M. Claura et S. Martinetti en visio-conférence avec les amis du Centre Pompidou, 4 juin 2020.

51. Conversations sur l'histoire des collections de l'actuelle Bibliothèque Kandinsky entre Didier Schulmann, Mica Gherghescu et S. Martinetti, printemps 2020.

52. Entretien de S. Martinetti avec Brigitte Niegel, Paris, 24 mars 2018.

53. S. Martinetti, «Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti», art. cité, p. 25.

54. «IG 1971 Booklist» reproduite dans S. Martinetti, «Chronology», dans L. Coelewijn et S. Martinetti, *Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art*, op. cit., p. 221. La compagne de Siegelau de l'époque, Rosalind Fay, distributrice spécialisée dans les livres d'art, a joué le rôle d'intermédiaire. Voir la lettre de R. Fay à S. Siegelau, 1972, New York, The Museum of Modern Art Archives, The Seth Siegelau Papers [II.6].

55. Voir Maria Fusco et Ian Hunt, *Put About. A Critical Anthology on Independent Publishing*, Londres, Bookwork, 2004.

56. Printed Matter opérait en tant que librairie de la manière suivante : «[...] on a consignment basis, with a 50/50 breakdown. Payments are made quarterly or bi annually for books sold. We like to start with ten copies per title, and do not distribute

signed and numbered editions; we prefer to work with editions of a least 500.» («[...] sur la base d'une vente en consignation avec un partage 50/50 du bénéfice des ventes. Les paiements sont effectués trimestriellement ou semestriellement pour les livres vendus. Nous aimerions commencer avec dix exemplaires par titre et ne distribuons pas d'éditions signées et numérotées; nous préférons travailler avec des tirages d'au moins 500», lettre de Nancy Princenthal pour Printed Matter Inc à P. Schneidre (Illuminati, Los Angeles), 14 octobre 1978, Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution [boîte 14, dossier 2-10]). Dès ses débuts, du fait de sa mission de distribution, la librairie a contacté de manière volontaire des lieux en France, notamment la galerie Yvon Lambert (voir la lettre d'Irena von Zahm pour Printed Matter Inc à P. Schneidre (Illuminati, Los Angeles), 17 août 1976, Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution [boîte 14, dossier 22]). À propos de Vitrine pour l'Art Actuel, voir : Vitrine, 1977-1982, Printed Matter, Inc., Records, Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution [boîte 8, dossier 53].

57. «À partir de 1967, à partir du moment où je faisais de la critique d'art et où j'ai commencé à connaître des gens, j'ai reçu une quantité de livres. [...] En d'autres termes, c'est pour cela que j'ai du mal à me souvenir dans quelle librairie j'achetais. [...] Je regretterai toute ma vie – enfin non je pense à autre chose – d'avoir tout balancé à *Contemporanea* et d'avoir tout perdu, tout perdu.» Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, Paris, 26 mai 2020. Voir M. Claura, «Libri e dischi d'artista/Artist's Books and Records», dans Bruno Mantura (dir.), *Contemporanea. Roma, Parcheggio di Villa Borghese 11.1973-2.1974*, cat. d'expo. (Rome, Parcheggio di Villa Borghese, nov. 1973-fév. 1974), Florence, Centro Di, 1973, p. 413-415, suivi d'un inventaire compilé par Yvon Lambert, p. 416-421.

58. À propos du travail d'Anka Ptaszkowska en Pologne dans la galerie Foksal puis en France à partir du début des années 1970, voir Ohm. *Un petit journal de l'art contemporain*,

2003 et Anka Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk, Stowo/obraz terytoria, 2010. Voir également, Mathilde Arnoux, «V – Rapports subtils. La rencontre d'Anka Ptaszkowska avec Daniel Buren», *La Réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2018, p. 111-146.

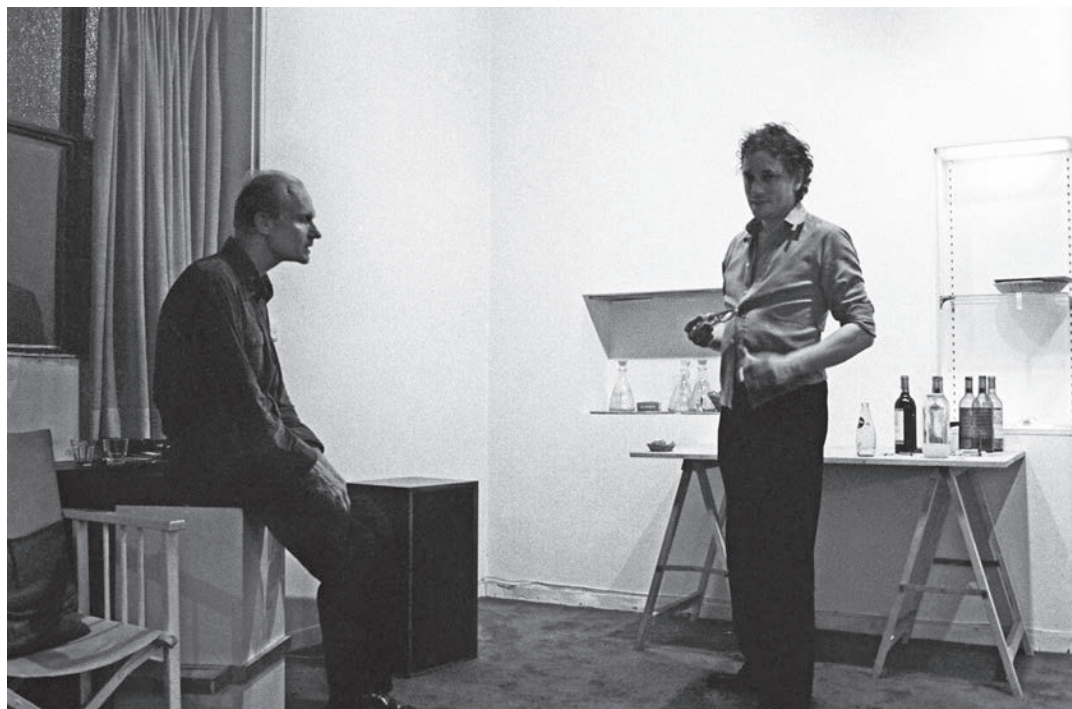
59. Voir notamment M. Claura et S. Siegelau, «L'art conceptuel», art. cité, p. 156-169.

60. S. Martinetti, «Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti», art. cité, p. 28.

61. «Ce n'était pas tout à fait entré dans les idées à Paris, ou tout juste. Étant moi-même anglaise et étant dans la mouvance on va dire internationale anglophone, j'avais un peu cette idée». Entretien de S. Martinetti avec Carolyn Breakspear, Paris, 6 avril 2020.

62. «I have applied a fairly broad definition of "alternative structure," one that considers the roots and missions of organizations claiming to fill a particular kind of void; to counter the status quo of mercantile circuits; to address needs of artists and audiences not addressed elsewhere; or to define themselves as anti-establishment, anti-institutional, experimental, artist-initiated, artist-run, artist-centered, or any combination of the above.» Julie Ault, «For the Record», dans J. Ault (dir.), *Alternative Art New York, 1965-1985. A Cultural Politicsbook for the Social Text Collective*, Minneapolis/New York, University of Minnesota Press/The Drawing Center, 2002, p. 14, trad. de l'anglais par B. Kremer.

63. Michel Claura m'a raconté la genèse du projet : «J'ai vu plusieurs adresses dans le quartier. On avait même failli reprendre un hôtel. [...] Il y avait un ancien hôtel de passe qui était à vendre, un bail à céder [au 18 Rue de la Reynie]. J'en avais parlé à mon ami A. Bruce Donn qui était dans l'immobilier. Il avait été emballé. Mon idée était d'en faire un hôtel d'artiste. [...] Fort heureusement, dans ce projet-là, cet ami qui était prêt à faire l'acquisition a réfléchi pendant la nuit. Cela l'a rendu malade. Il avait tellement peur de me décevoir. Il m'a dit : "Non,



Ian Wilson et Michel Claura lors de la soirée après le vernissage d'«Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura», Paris, 1 villa Seurat, 1^{er} juin 1979, photo Eustache Kossakowski, © Anka Ptaszkowska, Paulina Krasinska. Negatives are owned by Museum of Modern Art in Warsaw

non, je ne peux pas.» Cela aurait été un four total.» Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, Paris, 25 mai 2020.

64. Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, Paris, 26 mai 2020.

65. Carolyn Breakspear, compagne de Jean-Hubert Martin à partir de 1972, ne reste que la première année. De 1985 à 1998, elle anime un autre lieu culturel, un café-musique live, notamment de jazz, nommé le Café de la Plage et situé à Paris, rue de Charonne. Entretien de S. Martinetti avec C. Breakspear, Paris, 6 avril 2020.

66. Selon Patricia Falguières, l'art conceptuel «s'identifie à un procès d'expansion illimitée de ses opérations, il repousse continuellement les termes de son territoire, dévore, par captures successives, toutes les déterminations qui constituaient son contexte» («Enquêtes sur l'autorité de l'art. Le tournant conceptuel», dans Didier Debaise et Xavier Douroux [dirs], *Faire art comme on fait société.*

Les Nouveaux Commanditaires, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 358).

67. Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1986], trad. de l'anglais par C. Vasseur, Patricia Falguières (éd.), Zurich, JRP Ringier, 2008.

68. Entretien de S. Martinetti avec A. Ptaszkowska, Paris, 15 juin 2017. Voir également «Le Partage de la ligne : entretiens avec Anka Ptaszkowska», *Ohm. Un petit journal de l'art contemporain*, n° 22, février 2004, p. 3-17.

69. S. Martinetti, «Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti», art. cité, p. 26.

70. Julien Hage, «L'Âge d'or des librairies partisans et militantes», dans Frédérique Leblanc et Patricia Sorel (dirs), *Histoire de la librairie française*, Paris, Cercle de la librairie, 2008, p. 321.

71. *Études et statistiques. Étude sur le public du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Rapport*

n°1. *Le public de mai 1979; stabilisation et évolution depuis mais 1978*, Paris, Département des Arts plastiques, 1980, Paris, Archives du Centre Pompidou.

72. Entretien de S. Martinetti avec Ernest T, Paris, 31 mars 2020; entretien de S. Martinetti avec François Guinochet, Paris, 31 janvier 2020; entretien de S. Martinetti avec M. Claura, 7 avril 2021.

73. «I wanted to have, I would say for the first time, a conceptual art exhibition. For the first time, as I am concerned. I am considering that the one with Seth [18 Paris IV.70] wasn't a pure conceptual art exhibition. I was ashamed that most people had missed conceptual art and [thought] that they should be given a new lesson. Because I still did not want myself to be a representative of conceptual art, I decided to ask the—I am sorry, I hope you are not going to take it as an insult—only conceptual artist to organize it.» Entretien de S. Martinetti

avec M. Claura et Ian Wilson, Bruxelles, 12 mai 2017, trad. de l'anglais par B. Kremer. Conformément à l'idée de toucher une certaine radicalité de l'art conceptuel, Claura ajoute : « I had some ideas of who you would invite. This is why I asked you. I knew also that it was a way to get involved with a few people who had refused to participate in 1970 or who I had picked off in 1970. Namely, Art & Language et Kosuth. » (« Je savais plus ou moins qui tu inviterais. C'est pourquoi je t'ai demandé à toi. Je savais aussi que c'était un moyen d'impliquer quelques personnes qui avaient refusé de participer en 1970 ou que j'avais retiré. À savoir Art & Language et Kosuth. » *Ibid.*).

74. Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, journée d'étude « Siegelaub et cætera. Archive, art conceptuel, textile », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 26 mai 2014.

75. Lettre de M. Claura à P. Hulthen, 25 septembre 1978, Bagnaux, archives Michel Claura.

76. « I would come to Europe—for exhibitions in Germany maybe—and come to Paris and I would say to Michel : “I need to do a work... We need to set up a discussion.” He would say : “What? Why?” — “Well, because I need to...” At the time, I kind of needed to formalize my work. It was not clear. “I need to have a situation where I can talk to people.” I didn't really know how... And he said : “Let's do that.” And he would think of a place, and he would invite a lot of people, like Café de la Monnaie. And before I knew it, I was standing in front of a lot of people making a discussion. » Entretien de S. Martinetti avec M. Claura et I. Wilson, Bruxelles, 12 mai 2017, trad. de l'anglais par B. Kremer. Wilson fait ici référence à la seconde discussion et la première publique organisée par Claura, le 1^{er} décembre 1970, à Paris, au café de la Monnaie, 1 quai Conti. Claura raconte : « I did not want it to happen in any kind of artistic place and had no budget to hire my kind of a non-artistic one. This is how the idea came to invade a café—though I had warned the owner that I would be waiting for some friends on that day. Indeed, Café de la Monnaie was a most appealing name. » (« Je ne voulais pas que cela ait

lieu dans aucun type de lieu artistique et je n'avais pas de budget pour louer le lieu non artistique que j'avais en tête. C'est ainsi que l'idée d'investir un café est venue – même si j'avais prévenu le propriétaire que j'attendrais des amis ce jour-là. Le Café de la Monnaie était en effet un nom très attrayant. » M. Claura cité dans « 1 December 1970 », dans Christiane Berndes, Chantal Kleinmeulman et Anne Rorimer (dirs), *Ian Wilson. The Discussions*, Eindhoven/Barcelone/Genève, Van Abbemuseum/MACBA/Musée d'art moderne et contemporain de Genève, 2008, p. 40.

77. Voir Seth Siegelaub (dir.), *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969, n. p.; Carl Andre, Michael Cain (Pulsa), Douglas Huebler, Seth Siegelaub et Ian Wilson, « Time : A Panel Discussion », *Art International*, vol. 8, n° 9, novembre 1969, p. 20-23, 39.

78. « Speech is unavoidable. It is a prime mover in all of these modes of communication [print and electronic media]. » Tommaso Trini, « Ian Wilson : An Interview », *Data*, n° 1, p. 33.

79. « Note 1-5/78. Section 19. Pages 2-43 » de Ian Wilson, Bagnaux, archives Michel Claura.

80. « The ambiguity of the word spoken, and then printed is not displeasing... » « Ian Wilson and Robert Barry on Oral Communications, July 1970 », Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Lucy Lippard Papers [boîte 36, dossier 25], trad. de l'anglais par B. Kremer.

81. D. Buren, « De la signature », entretien avec le collectionneur Jacques Salomon à propos de la signature et de l'Avertissement, 29 septembre 2008, dans un ouvrage sur la collection Myriam et Jacques Salomon, volume *Regards insolites*, Paris, édition privée, 2012, p. 27-30; repris dans D. Buren, *Les Écrits, 1965-2012*, vol. II, Paris, Centre National des Arts Plastiques/Flammarion, 2013, p. 1420.

82. Voir notamment Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967; Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique* [1995], Paris, Flammarion, 2009.

83. John Langshaw Austin, *Quand*

dire, c'est faire [1970], trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Seuil, 1991.

84. Voir B. Fraenkel, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », art. cité, p. 101-112.

85. Dans la section « Discussions », le catalogue raisonné des discussions de Ian Wilson, établi notamment sur la base des certificats produits et d'autres archives, ne mentionne aucune discussion à Paris pour l'année 1979. À propos de l'œuvre *There is a Discussion*, voir « *There is a Discussion* », dans C. Berndes, C. Kleinmeulman et A. Rorimer (dirs), *Ian Wilson. The Discussions*, op. cit., p. 169.

86. D. Buren, « Ian Wilson, un artiste non figuratif », *Revue des sciences humaines*, n° 273 « Marges du Dialogue », janvier-mars 2004, p. 83-86.

87. Entretien de Hans Ulrich Obrist avec D. Buren, Paris, 15 décembre 2005, Paris, Archives du Centre Pompidou.

88. Ce n'est pas le cas des deux peintures de Robert Ryman, exceptions à la règle.

89. « The one difference between Art-Language and myself was that in their theories they would always refer to some sort of physical thing. And somehow they put their articles in the back. Their articles were still a support structure of this physical thing. For me, I couldn't understand it. [For me.] their articles were it—that was it, nothing else mattered for me but that. But they just didn't relate to that. I remember in the show we did, I told the museum that's what they had to buy : an article. Nothing else. I chose an article and I said that's their work. » Entretien de S. Martinetti avec M. Claura et I. Wilson, Bruxelles, 12 mai 2017, trad. de l'anglais par B. Kremer.

90. S. Martinetti, « Conférence-entretien entre Michel Claura et Sara Martinetti », art. cité, p. 28.

91. Texte manuscrit pour le catalogue qui aurait accompagné « Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura », 1979, Bagnaux, archives Michel Claura.

92. Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, journée d'étude « Siegelaub et cætera. Archive, art conceptuel, textile », cité supra.

93. Dans les Archives du Centre

Pompidou, j'ai consulté les dossiers relatifs aux acquisitions. Plus que la validation des acquisitions, c'est la répartition de l'argent entre les frais et chacun des artistes qui a sollicité Claura dans ses connaissances d'avocat. Pour des raisons administratives relatives au Mnam, l'ensemble de la somme a été versée à Ian Wilson. Ce dernier l'a ensuite transférée à un avocat basé à New York chargé par Claura de payer les artistes de l'exposition. Lettre de M. Claura à I. Wilson, 23 février 1979, Bagnaux, archives Michel Claura.

94. Texte manuscrit pour le catalogue qui aurait accompagné « Une exposition d'artistes invités par Ian Wilson (lui-même y compris) proposée et organisée par Michel Claura », 1979, Bagnaux, archives Michel Claura.

95. Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], trad. de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 1982.

96. Voir *On Kawara. 97 « date-paintings » consécutives, journaux de 1966 à 1975*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 30 mars-16 mai 1977), Paris, Centre Georges Pompidou, 1977. Voir également le dossier « Exposition On Kawara MNAM 1977 » [1992022/074], Paris, Archives du Centre Pompidou. Dans une lettre du 9 septembre 1976 conservée dans les archives de Michel Claura, Pontus Hulten écrit à ce dernier : « J'aurais souhaité que vous puissiez écrire à cette occasion un texte qui serait publié dans le catalogue selon le propre désir d'On Kawara. » Claura lui répond dans une lettre du 20 décembre 1976 conservée dans le même dossier : « Je vous remercie

d'avoir bien voulu me contacter à l'occasion de l'exposition d'On Kawara mais je ne suis malheureusement pas à même d'y participer. » Aujourd'hui, Claura ne sait pas expliquer sa réponse (Entretien de S. Martinetti avec M. Claura, 22 janvier 2021).

97. Pontus Hulten, « On Kawara, L'art comme processus », texte dactylographié, s. d., dossier « Exposition On Kawara MNAM 1977 » [1992022/074], Paris, Archives du Centre Pompidou. Jean-Hubert Martin me précise que la plupart des préfaces de Pontus Hulten ont été écrites par Jean-Yves Mock (communication écrite de J.-H. Martin à S. Martinetti, 19 novembre 2020).

98. Entretien de S. Martinetti avec J.-H. Martin, Paris, 2 mars 2020.

99. Dossier « Comité d'acquisitions 5.6.1978-11.12.1978 » [98002/003] et dossier « Décisions n° 1 à 240 MNAM Achats » [2007038/010], Paris, Archives du Centre Pompidou.

100. Entretien de S. Martinetti avec J.-H. Martin, Paris, 2 mars 2020.

101. *Ateliers aujourd'hui. Œuvres contemporaines des collections nationales; Accrochage III*, cat. d'expo. (Paris, Musée national d'art moderne, 10 oct.-19 nov. 1979), Paris, Centre Georges Pompidou, 1979. Dans ce catalogue édité par le musée, de réalisation classique même si on sait combien cet imprimé a été travaillé par les conceptuels, le travail de Wilson et de Claura – expliqué dans une légende – semble fonctionner comme une mise en abîme du texte de Martin, qui se développe selon les sections suivantes : « Conditions »,

« Critères », « Mode d'emploi ». Voir également dossier « *Accrochage III MNAM 1979* » [1998W002/052], Paris, Archives du Centre Pompidou.

102. Intervention de J.-H. Martin lors d'un entretien de S. Martinetti avec M. Claura en visio-conférence avec les amis du Centre Pompidou, 4 juin 2020.

103. Kynaston McShine (dir.), *Information*, cat. d'expo. (New York, The Museum of Modern Art, 2 juil.-20 sept. 1970), New York, The Museum of Modern Art, 1970.

104. Michel Bourel (dir.), *Art conceptuel I*, cat. d'expo. (Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 7 oct.-27 nov. 1988), Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1988; C. Gintz et S. Pagé (dirs), *L'Art conceptuel. Une perspective*, op. cit.

105. Je pense à l'œuvre de Joseph Kosuth *One and Three Chairs* achetée à la galerie Daniel Templon en 1974 puis attribuée au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle en 1976, ainsi qu'à trois *dates paintings* de la "Today" series. 1966-2013 d'On Kawara acquises auprès de la Sperone Westwater Gallery en 1977 lors de l'exposition de l'artiste au Centre Georges Pompidou.

106. Catherine Millet, « Beaubourg : projets et réalités : interview de Pontus Hulten par Catherine Millet », *Artpress*, juillet-août 1975, p. 59.

107. Voir Bruno Latour, *La Fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'État*, Paris, La Découverte/Gallimard, 2002.

108. Judith Ickowicz, *Le Droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

Sara Martinetti est chercheuse en histoire, anthropologie et théorie des arts. Sa thèse, dirigée par Béatrice Fraenkel et soutenue en 2020 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, est intitulée « *I never write, I just do* : pratiques de l'écrit et enjeux théoriques du travail de Seth Siegelaub dans l'art conceptuel, le militantisme et l'érudition ». En rapport avec ce sujet, elle a conçu expositions, catalogues et anthologies, comme *The Stuff That Matters. Textiles Collected by Seth Siegelaub for the CSROT* (Raven Row, 2012), *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art*, cat. d'expo. (Amsterdam, Stedelijk Museum, 2015-2016; Walther Koenig, 2015), *Seth Siegelaub. "Better Read Than Dead", Writings and Interviews, 1964-2013* (Walther König, 2020).