
INFORMATION FICTION PUBLICITÉ

Le théâtre des nuages

Exposition temporaire
du 10 mars au 3 juin 2012



SOMMAIRE



Page

5

IFP – INFORMATION FICTION PUBLICITÉ

Le mot des commissaires

Décryptage



Page

9

L'effet cinéma



Page

17

Du théâtre à l'exposition



Page

25

La disparition de l'auteur



Page

31

La scène artistique des années 1980,
une histoire subjective orientée IFP



Le mot des commissaires, Frank Lamy et David Perreau

« PLEIN FEUX »

Alors que le cinquième accrochage des œuvres de la collection du musée s'articule, sous le titre de « Vivement demain », autour de la question du futur et de l'artiste visionnaire, l'exposition « Le théâtre des nuages » porte un regard rétrospectif sur les activités d'INFORMATION FICTION PUBLICITÉ: une « agence de l'art » plus connue sous l'acronyme « IFP » dont les activités se sont développées en France et à l'international de 1984 à 1994. Ce moment de l'histoire de l'art, absent de la collection du MAC/VAL, est fondateur à bien des égards. Les questionnements, et leurs résolutions formelles, posés par IFP lors de cette décennie d'activités résonnent aujourd'hui avec une acuité remarquable.

Les trois termes « INFORMATION FICTION PUBLICITÉ » proviennent d'une réflexion sur l'actualité (de l'art) ainsi que d'une analyse du contexte culturel, politique et économique du début des années 1980 ; trois termes qui selon les « figurants » d'IFP – Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas (jusqu'au printemps 1985 pour ce dernier) sont ici abandonnés dans un certain flottement sémantique autorisant plusieurs niveaux de lecture: « un sens commun, un sens plus philosophique et un sens plus général. » Trois termes enfin choisis parce qu'ils permettaient alors à IFP de marquer une rupture durable, un changement de paradigme et de définir un territoire théorique à partir duquel interroger les conditions de possibilité de l'art à la sortie des années 1970. Trop rapidement associées à une critique des médias, leurs réflexions s'ancrent plutôt dans une mise en question de la « chose publique » à l'ère de la société du spectacle.

[...]

Cette exposition « rétrospective » ne donne pas à voir l'inventaire exhaustif des œuvres réalisées par IFP. La sélection a été opérée sur la base d'un « diagnostic critique » et sur la prise en compte d'une évidence dans sa pratique: en dix ans, très peu d'œuvres ont finalement été produites. Et parmi elles, nombreuses sont celles qui, avec insistance et abus, ont mis en jeu les mêmes images – regroupées sous la dénomination « d'images génériques » – ou les mêmes éléments formels. Ce réagencement met l'accent sur la dimension modulaire de l'œuvre d'IFP. Comme toutes ses expositions, « Le théâtre des nuages » se distingue par une certaine « sécheresse », par la place laissée au vide et surtout par le réglage très particulier dont les œuvres font l'objet dans une scénographie inédite pensée pour le lieu au sein d'une imposante structure en acier galvanisé: un échafaudage qui prend ici la forme d'un « théâtre » et circonscrit un forum accessible aux spectateurs. Ce dispositif de mise en vue prend racine dans la place déterminante de la notion même d'exposition dans la pratique de l'agence [...].

INFORMATION FICTION PUBLICITÉ (IFP)

Fondée en 1984 par Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas, l'agence IFP (acronyme de Information Fiction Publicité) a existé jusqu'à la fin de l'année 1994 (Philippe Thomas a quitté l'entreprise en 1985).

Expositions personnelles

- 1984**
- « Ligne générale, première manifestation » d'IFP, *Flash Art* [éd. fr.], n° 2, hiver 1983-1984, avec la signature de Bernard Blistène.
 - « L'invention des figurants », conférence de Ligne générale au cinéma du Musée, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris, France, 23 janvier.
 - « Entendons-nous bien, toute la lumière reste à faire sur la réserve de Ligne générale », vente de 2 500 livres et catalogues d'art chez Ghislain Mollet-Viéville, Paris, France, 20 mars.
- 1985**
- « ... vers l'espace du non-encombrement » (vol. 2), vente de 1 500 disques (1975 – 1985) chez Ghislain Mollet-Viéville, Paris, France, 9 février.
 - « L'exposition IFP », Galerie Crousel-Hussenot, Paris, France [coordination : Ghislain Mollet-Viéville].
 - « Projection IFP », Le Confort moderne, Poitiers, France.
- 1988**
- « Ensemble flou IFP », Galerij De Lege Ruimte, Bruges, Belgique.
 - « Fuzzy Set IFP », Barbican Centre, Londres, Royaume-Uni [commissariat : Jérôme Sans].
 - « INFORMATION FICTION PUBLICITÉ IFP », De Appel, Amsterdam, Hollande.
 - « INFORMATION, FICTION IFP », galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France.
 - IFP, Galleria Diagramma, Milan, Italie [commissariat : Giorgio Verzotti].
 - IFP, Studio Lidia Carrieri, Rome, Italie [commissariat : Antonio d'Avossa].
- 1989**
- IFP, Anselm Dreher Galerie, Berlin, Allemagne.
 - « Fuzzy Set 2 », John Hansard Gallery, Southampton, Royaume-Uni.
- 1990**
- IFP, galerie Latitude, Nice, France.
- 1991**
- IFP, Galerie Diagramma, Milan, Italie.
 - IFP, Galerie Massimo de Carlo, Milan, Italie.
- 1992**
- IFP, galerie Latitude, Nice, France.
 - IFP, MA Galerie, Paris, France.
 - IFP, Daniel Newburg Gallery, New York (NY), États-Unis.
- 1993**
- « Paroles », Institut franco-japonais, Tokyo, Japon.
 - « Encore », Institut franco-japonais du Kansai, Kyoto, Japon.
 - IFP, Hillside Gallery, Tokyo, Japon.
- 1994**
- IFP, Atrium Mitsubishi, Fukuoka, Japon.
 - IFP, Artclub, Tokyo, Japon.
 - IFP, Shinkansen Terminal, Sendai, Japon.
 - IFP, Le Parvis, Pau, France.
 - Expositions IFP, École nationale d'art de Nancy, France.
- 2010**
- « L'épreuve du jour », IFP, Mamco, Genève, Suisse.

Après IFP

Après la résidence d'IFP en 1992 à la Villa Kujoyama (Kyoto, Japon), Jean-François Brun effectue de nombreux voyages en Asie (Inde, Chine, Japon), durant lesquels il conçoit (jusqu'en 2005) des œuvres permanentes pour des sites publics. Mise en pratique, depuis 1995, comme une critique de la « condition contemporaine », son travail prend forme à partir d'interventions dans différents secteurs : montage de dispositifs poétiques (*Action timing*, Tokyo, 1999 ; *Digital Stage*, Fukuoka, 2001 ; *L'Ouverture du présent*, Paris, 2005) ; organisation de rencontres parlées (*Inventer le présent*, Toulouse, 2006 ; *La Sécurité totale*, Fleurance, 2008 ; *Auteurs de vues*, Lectoure, 2012) ; aménagement de plates-formes écologiques (*La terre est la commune*, 2000 ; *Le Jardin des frondaisons*, 2011 ; *Maîtres-jardiniers*, 2012).

Depuis 1994, Dominique Pasqualini a conçu plusieurs expositions dont « Collision avec hybrides instrumentés » (1996), « Les trois îles » (1997) et « Les yeux rouges » (1997). Il développe un travail filmique, vidéographique et réalise notamment des *digital versatile display*. Il crée en 2002 l'École Média Art Fructidor, dont il assure la direction. En 2003, il est à l'origine de la plate-forme de production Motion Method Memory et fonde en 2008 la collection MMM aux Presses du réel. Il conçoit et réalise des manifestations : *Ça ou rien (No commedia)* (Théâtre des Amandiers, Festival d'automne, 2004), *Davidantin [with guitar]* (Chapelle des Récollets, 2006), *Peindre une toile tendue sur [mouvement]* (INHA, 2008). Auteur, designer et éditeur, il réalise des livres, tels *Dummy Airbag Test* (1995) ou *Le Temps du thé* (1999).

Fuzzy Set, que l'on pourrait traduire littéralement en français par « ensemble flou », est une pièce de 1989. On y retrouve certains motifs et formes récurrents à IFP : le ciel bleu parcouru de nuages, le caisson lumineux, le plot, son logo.

C'est un emblème, mais c'est aussi éventuellement un diagnostic de ce qu'est l'art, notre définition de l'art en général, à savoir que l'art est une affaire d'information, de fiction et de publicité. Et ce, autant pour un retable du XIV^e siècle, un Poussin qu'un Warhol.

Jean-François Brun et Dominique Pasqualini, entretien de Jérôme Sans avec IFP, 1986, in *Flash Art* n° 132, février-mars 1987, p. 126.

Le ciel bleu

Le ciel bleu parcouru de nuages est une « image générique », déclinée par IFP sous forme d'affiches, de paravents ou de caissons lumineux, de formes et de tailles très diverses. C'est une signature visuelle. Trop peu déterminé pour transmettre un message standard, il devient du fait de sa répétition l'équivalent d'une publicité impossible pour le ciel, une image dont le message resterait à produire par le regardeur. ○



IFP, *Fuzzy Set*, 1989.

Caissons lumineux, plot, acier peint époxy, méthacrylate, tubes fluorescents, duratrans, ciment, plaque acier émaillé, moteur électrique, musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole. © DR.

Photo © Yves Bresson. © IFP.

Le plot ○

D'une trentaine de centimètres de hauteur, le plot est constitué d'un socle en ciment relié par un câble à une prise électrique. Sur l'objet est inscrit en toutes lettres le nom « INFORMATION FICTION PUBLICITÉ » accompagné de son logo. Relativement indistinct dans son usage et minimaliste dans sa forme, le plot évoque tour à tour le socle d'une sculpture, un dispositif de communication utilisé lors de salons professionnels, un élément de signalétique urbaine. En anglais, un *plot* est une intrigue, un récit, une fiction.

Le caisson lumineux ○

« L'image générique » du ciel est disposée dans quatre caissons lumineux semblables à ceux que l'on trouve dans la signalétique publicitaire ou l'affichage urbain. IFP souligne par l'usage de ce dispositif les conditions de visibilité publique de l'image, de sa « publicité » donc.



IFP, *Le Plot*, 1985.
Ciment, tôle émaillée, moteur électrique, H. 35 cm;
diam. 48,5 cm, collection Daniel Bosser, Paris.

IFP – Décryptage

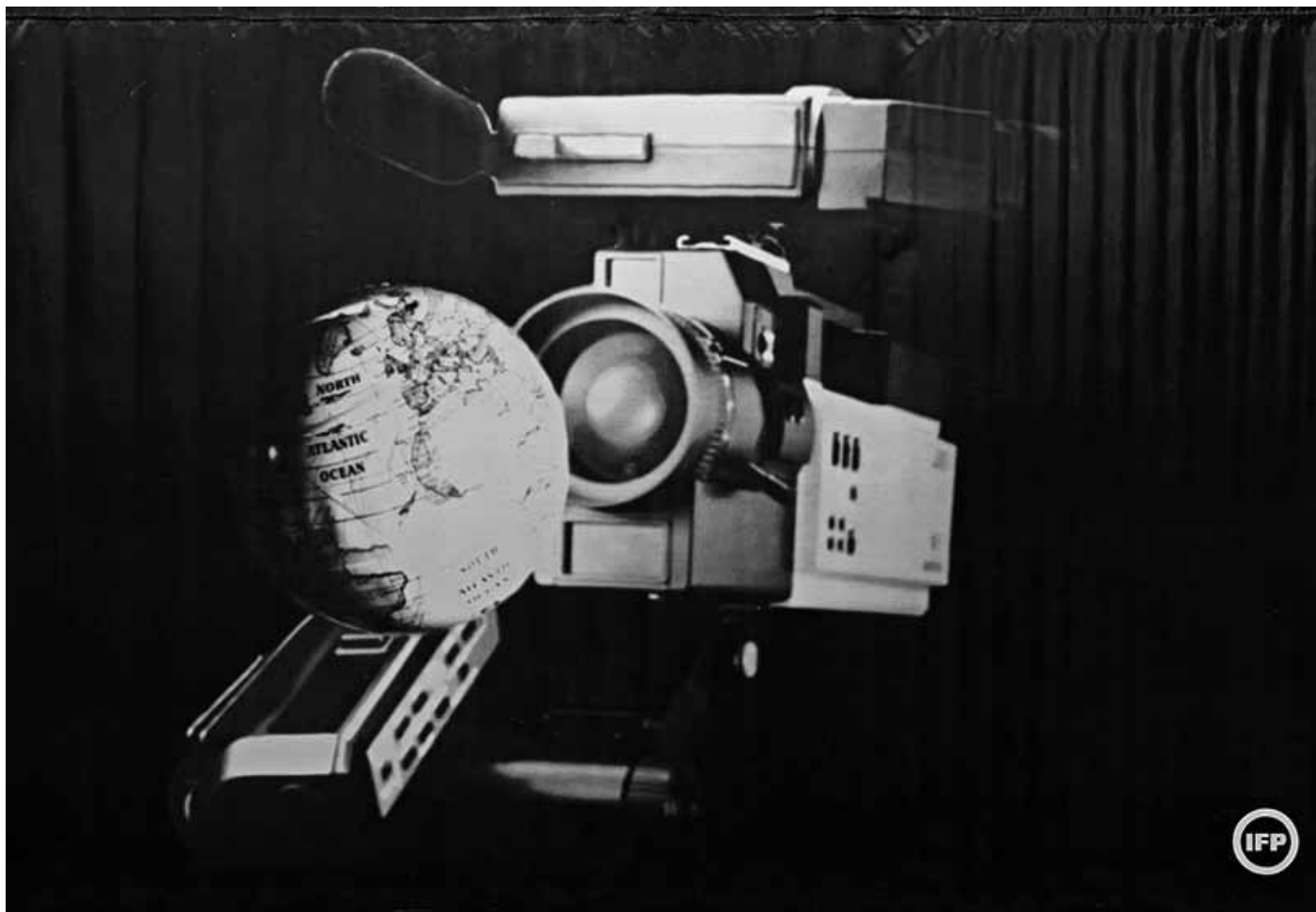
Étymologiquement, chacun des trois mots qui forment l'acronyme « IFP » entretient un rapport avec des questions de mise en forme et de processus de transmission : « information » vient du latin *informare*: Façonner, former; « fiction » est issu du verbe latin *fingere*: Manier, toucher, composer, modeler, feindre, inventer, se figurer, imaginer; « publicité » provient du latin *publicitas*: Fait de rendre public.

[...] Trois termes choisis probablement [par les artistes qui composent l'agence IFP] dans la mesure où ils permettent, chacun, plusieurs niveaux de lecture:

un sens commun, un sens plus philosophique et un sens plus général. Ainsi « Information » peut dénoter les « nouvelles » diffusées par les médias; il peut aussi se rapporter à l'histoire de la réflexion sur la forme et l'in-formé; il peut encore être entendu comme le terme générique dont la théorie est notamment la base de l'informatique. « Fiction » désigne aussi bien une non-vérité, un objet littéraire ou cinématographique, que ce qui produit de l'imaginaire en général. « Publicité », enfin, nomme à la fois la structure et les moyens de la promotion commerciale; mais encore le fait de l'apparition « publique » – de la présentation, de l'exposition...

Entretien de Jérôme Sans avec IFP, 1986,
in *Flash Art* n° 132, février-mars 1987, p. 126.

L'EFFET CINÉMA



L'agence IFP montre des projecteurs, des caméras, des sièges, et surtout des écrans.

Parlant de l'image de ciel, elle émet l'hypothèse qu'elle puisse être « un générique de fin ».

Elle considère son fonctionnement collaboratif comme celui d'une équipe de tournage².

Elle propose même une correspondance entre son nom et les trois séquences d'une séance de cinéma : aux réclames, actualités, et film, répondent Publicité, Information, et Fiction³.

De nombreux titres d'IFP font référence au spectacle, et en particulier au cinéma : *L'Invention des figurants* (1984), *Société du spectacle* (1984), *Studio Paramount* (1985), *Grande Surface (la place des figurants)* (1987), *Premier Rang* (1987), *No French Subtitle* (1988), *Invisible Cinema* (1988), *Générique (écran)* (1989), *Spectateurs* (1991).

Ces titres, ces réflexions, ces objets indiquent l'intérêt d'IFP pour « le cinéma comme phénomène » : un lieu idéal pour penser le contexte de l'œuvre, de sa production à sa réception par le spectateur.

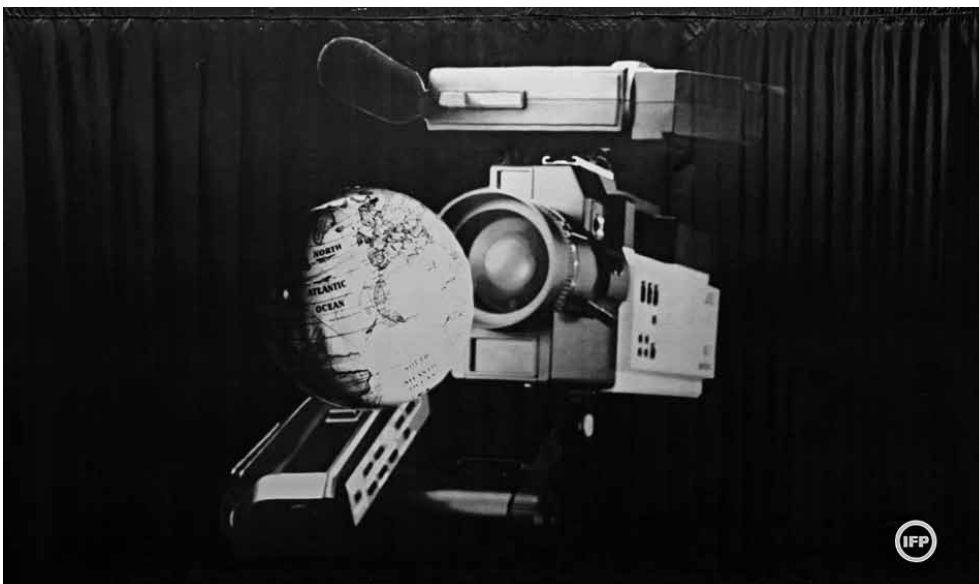
1. Entretien de Jérôme Sans avec IFP, in *Flash Art* n° 132, février-mars 1987, p. 127.

2. Entretien de Jean Brolly avec IFP, 1990, in *Valses nobles et sentimentales*, catalogue d'exposition, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991, p. 30.

3. Entretien avec IFP et David Perreau pour la préparation de l'exposition « Le théâtre des nuages », MAC/VAL, 6 décembre 2011.



IFP, *Invisible Cinema*, 1988.
Affiche sérigraphiée, 300 x 400 cm,
vue de l'exposition « Le spectacle de la réalité »,
galerie Charles Cartwright, Paris, 1989. © DR.



IFP, *Générique (écran)*, 1989.
Scanachrome sur bâche PVC, 350 x 600 cm,
collection IFP. Photo © DR.

La salle de cinéma : une convention idéologique ?

**Le cinéma est l'art d'un siècle de dictatures
et de collectivismes, machine à représenter la foule
pour un public constitué en foule.**

Dominique Paini, « Le Cinéma exposé flux contre flux », in *Art Press* n° 27, février 2003, p. 25.

Si aujourd'hui les espaces de réception du film de cinéma sont multiples et mobiles (écrans de télévisions, d'ordinateurs, lecteurs portables), le modèle aura longtemps été celui de la séance de projection. Assis dans le noir, à distance constante d'un écran frontal, et sans se retourner pour voir la cabine de projection, le spectateur de cinéma est « captif ». Ces conditions particulières permettent l'illusion.

Pourtant, ce n'est que vers 1907-1908 que l'espace de réception s'est codifié sur le modèle de l'espace théâtral et qu'apparaît la séquence spatiale et temporelle ritualisée et collective que nous connaissons. Le spectateur primitif, qui découvrirait les « spectacles cinématographiques » dans les foires et les Expositions universelles, était en mouvement, comme un promeneur.

Dans les années 1930, le cinéma parlant devient le loisir dominant, des règles de narration s'imposent, les acteurs accèdent au statut de stars. L'espace de la salle, où l'ensemble des spectateurs « regarde à la fois dans le même sens un même écran, une même histoire, un même avenir »⁴, peut alors être lu comme un espace idéologique.

Interviewé à l'occasion de la sortie de son film *La Chinoise*, en 1967, le cinéaste Jean-Luc Godard remet en question la convention de la salle de cinéma.

Notons un simple fait : les gens vont dans une salle sans jamais se demander pourquoi, alors qu'il n'y a aucune raison pour que les films soient projetés dans des salles. Ce simple fait est révélateur. Bien sûr, dans l'état où sont actuellement les choses, il faut des salles, mais elles ne devraient pas plus exister que comme des églises désaffectées, ou des stades. Les salles donc, existeraient toujours, et les gens iraient voir les films de temps à autre, parce qu'ils auraient envie, un jour, de les voir sur un bel écran, à la façon de l'athlète qui, un jour de semaine, va s'entraîner tout seul, loin, de la folie de la compétition, du bruit et de la drogue. Mais normalement, on devrait pouvoir le faire chez soi, sur son circuit de télévision, ou son mur. Tout est possible, mais on ne fait rien pour ça. Par exemple, depuis longtemps, il devrait y avoir des salles de cinéma dans les usines, et on aurait dû envisager l'agrandissement des écrans de télévision, mais on a peur. [...] Par exemple, quand on construit une salle de cinéma, on ne prend jamais la peine de consulter un opérateur ou un metteur en scène. On n'y pense même pas. Et on ne demande pas son avis à un spectateur. Ce qui fait que les trois personnes les plus intéressées par la chose n'ont jamais l'occasion de faire connaître leurs désirs.

Entretien entre Jean-Luc Godard, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delayahe et Jean Narboni, in *Cahiers du cinéma* n° 194, octobre 1967, repris in Alain Bergala, dir., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard : tome I, 1950-1984*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 314.



Dan Graham, *Cinema*, 1981.
Maquette (plexiglas, matières plastiques, carton),
projecteur super 8, film super 8, muet, couleur, 10'06
mn (boucle) avec entracte de 2 mn, 64 x 70 x 76 cm.
© Photo MNAM-CCI / Philippe Migeat / RMN/GP
© Dan Graham. Musée national d'art moderne
– Centre Pompidou, Paris.

L'artiste et théoricien américain Dan Graham (né en 1942) s'intéresse aux relations entre représentation, architecture et pouvoir. En 1981, il conçoit un projet architectural pour un cinéma qui serait situé au rez-de-chaussée, au coin d'une rue animée. Remplaçant l'écran par un miroir sans tain qui sera opaque ou translucide suivant les conditions lumineuses, il brouille les limites de la salle et de la ville, du spectacle et du réel. Il s'agit de révéler le mécanisme qui produit l'illusion filmique.

Dans la salle entourée de glaces sans tain, l'amateur de cinéma est un voyeur qu'un changement d'éclairage risque à chaque instant de donner en spectacle à un autre voyeur, dehors. Dans l'écran-miroir, le reflet du spectateur se mêle à la figure de l'acteur, images aussi virtuelles l'une que l'autre, corps confondus dans une même fiction.
Dans la rue, le spectacle de la réalité urbaine se superpose à l'imaginaire cinématographique pour un regardeur qui, croyant abriter ses fantasmes dans l'obscurité, n'en demandait sans doute pas tant, tandis que de la rue, lorsque s'éteint l'écran du fantôme et s'allument les lumières de la salle, c'est le spectacle d'une société au spectacle qui, soudainement, transforme le plus innocent promeneur en voyeur impénitent. Bref sur l'écran, devant et derrière, dans la salle et au-dehors, il n'y a pas que des spectateurs. Dans la société du spectacle, tous les agents sociaux sont des spectateurs.

Thierry de Duve, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », in *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 62.

4. Dominique Paini, conférence à propos de l'exposition de Jesper Just, « This Unknown Spectacle », MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 29 janvier 2012.

La place du spectateur

Au cinéma, le récit, le mouvement des images, la bande-son, l'obscurité de la salle sont censés générer chez le spectateur une perte de conscience de son corps et de l'environnement. Il s'agit de lui permettre l'identification avec la fiction cinématographique. Les pièces murales d'IFP, faites de strapontins, renversent cette expérience : le spectateur tourne le dos à l'œuvre pour assister à la fiction de l'exposition.



IFP, *Plein feu*, 1987.

Deux projecteurs de théâtre, 21 strapontins (acier et Texoïd), chaque élément : 39 x 33 x 6 cm, collection du Fonds national d'art contemporain. © Photo André Morin.



Pierre Ardouvin, *Au théâtre ce soir*, 2006.

Bois, métal, peinture, velours, moquette, 24 fauteuils, éclairage sur applique, 305 x 525 x 555 cm, collection Ginette Moulin/Guillaume Houzé, Paris. © Adagp, Paris 2012.

En 2006, pour une foire d'art contemporain, Pierre Ardouvin réalise *Au théâtre ce soir*.

J'ai construit sur la totalité de l'espace attribué, un petit théâtre – avec des sièges, de la moquette rouge, des rideaux en velours – dont la scène s'ouvrait sur les allées de la foire. Le spectacle devenait la foire et les spectateurs faisaient partie de l'œuvre : on ne savait plus qui regardait qui. Les termes de scène artistique, d'acteurs, de pièces et de spectateur étaient pris au pied de la lettre.

Pierre Ardouvin, entretien avec Timothée Chaillou, in *ETC* n° 87, septembre-novembre 2009, Montréal.



IFP, *Grande Surface* 1987-(2010).

Un strapontin (marron) et acrylique sur mur (vert-vidéo), dimensions variables (1987 : 250 x 400 x 8 cm), collection IFP. Photo © Ilmari Kalkkinen/Mamco, Genève.

Claude Closky, *No choice*, 2009.
Deux projections, ordinateur, en boucle.
Vue d'exposition, Akbank Art Center, Istanbul, 2010,
courtoisie Galerie Laurent Godin, Paris.
© Photo Joséphine de Bère.

Pour cette œuvre, Claude Closky collecte
des images journalistiques ou publicitaires,
dont il extrait des signes, logos ou gestes.
Il classe ensuite les images par paires opposées.
Ici, deux scènes de foule: en prière et au spectacle.



IFP, *Spectateurs*, 1991.
Scanachrome sur bâche PVC, 320 x 600 cm.
Collection IFP. Photo © DR.

IFP agrandit aux dimensions d'une bâche
la photographie du public d'un événement
sportif. Elle sera affichée à l'extérieur du Centre
d'art Santa Monica de Barcelone pendant
l'exposition, comme une enseigne publicitaire
mais aussi comme un moyen anti-autoritaire
d'affirmer la multiplicité des points de vue
possibles.



Weegee (1899-1968), *Audience in the Palace Theater*,
ca. 1943.
Photographie, tirage gélatino-argentique,
26,99 x 33,97 cm, collection du San Francisco
Museum of Modern Art. © Weegee / International
Center of Photography / Getty Images.

Le photojournaliste Weegee documente
la vie nocturne de New York des années 1930
aux années 1950. Il produira de nombreux
instantanés montrant les loisirs dominants,
notamment le cirque et le cinéma. Il tourne
son objectif vers le public et non vers la scène
ou l'écran.

Apparition-disparition : quel support pour l'image ?

L'intérêt d'IFP pour le cinéma est sans doute aussi lié à une de ses particularités : le support matériel de l'image est différent de sa surface de réception. Que l'on soit au cinéma ou devant un écran de télévision, on ne regarde pas la bobine, la cassette ou le DVD, mais une image flottante qui apparaît puis disparaît. Barbara Le Maître compare ici deux régimes de représentation : celui du tableau et celui du film.

Comme on le sait, la projection filmique engage une dissociation entre le support matériel de l'image (sa surface d'inscription) et le lieu où cette image est visualisée (sa toujours éphémère surface de réception) alors que, dans le cas du tableau peint, surface d'inscription et de visualisation de l'image sont en parfaite coïncidence. Or, ce n'est pas seulement l'image projetée qui se trouve ainsi partagée entre support d'inscription (pellicule ou DVD, ici peu importe) et support de visualisation (l'écran ou le mur blanc), mais la surface de représentation elle-même. En clair, si le spectateur du tableau peint oublie la réalité matérielle de l'image à laquelle il est confronté, celle-ci n'est pas pour autant confisquée ou tenue à l'écart, comme cela advient plus ou moins dans le cas de la projection.

Barbara Le Maître, « De l'effet cinéma à la forme-tableau », in Luc Vancheri, dir. *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Lyon, Aléas éditeur, 2009, p. 126-127.

Une des questions centrales qui traverse le travail d'IFP est celle des conditions dans lesquelles une image sera ou non visible, sera rendue publique. D'où son intérêt pour des objets comme les panneaux d'affichage, les caissons lumineux ou encore les télécommandes. D'où aussi cette « migration » des mêmes images d'un support à l'autre (catalogues, cartes postales, bâches punaisées au mur de la galerie, paravents, tee-shirts, peintures murales).



IFP, *Appareil d'exposition*, 1987.
Acier, panneau d'affichage : H. : 600 cm ; 300 x 400 cm,
vue d'exposition, campus universitaire Montmuzard,
Dijon, 1990, Le Consortium, Dijon.

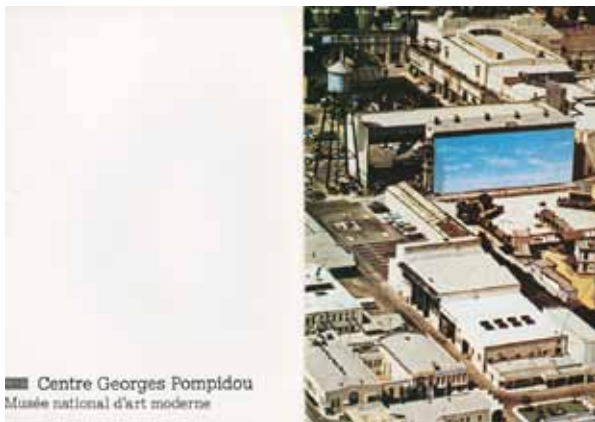
IFP, *Planar Line*, 1988.
Affiches sérigraphiées, 300 x 200 cm chacune,
vue d'exposition, galerie Studio Lidia Carrieri, Rome,
1988.

IFP, vue de l'exposition « Déserts », galerie Latitude,
Nice, 1990.

IFP, *Génériques (IFP)*, 1984.
Sérigraphies, 149 x 204 cm chacune, vue d'exposition,
Hillside Gallery, Tokyo, 1993.

La Société du spectacle

Face à une industrie de la publicité et du divertissement qui infiltre tous les supports sans jamais les discuter, IFP invite à réfléchir « l'envers du décor ». Dès 1984, ils attirent l'attention sur la fabrication de la fiction cinématographique. *Studio Paramount* mêle une photo du studio hollywoodien et une photo de ciel : l'architecture de « l'usine à rêves » devient elle-même décor. La même année, ils font explicitement référence à Guy Debord, auteur de *La Société du spectacle*, avec un caisson lumineux éponyme où est reproduite une image du film de 1973. Elle montre frontalement des spectateurs assis dans une salle de cinéma.



IFP, carton d'invitation pour l'exposition « Alibis », organisée par Bernard Blistène, Galeries contemporaines, Centre Pompidou, juillet-septembre 1984.



Grégory Derenne, *Plato Durand*, 2009. Huile sur toile noire, 200 x 270 cm, courtesy de l'artiste et Galerie Bertrand Grimont, Paris.

Grégory Derenne peint des « boîtes à images » : vitrines, plateaux de télévision, bâtiments d'exposition vitrés sont envisagés comme des structures où se fabrique l'illusion.

À partir des années 1950, les situationnistes⁵ attribuent les dérives des sociétés modernes à la multiplication croissante des images. Cette omniprésence renverse les rapports entre les individus et redéfinit la notion même de société.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. [...] Le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. [...]

Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante.

Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio », 1992. Extraits du chapitre 1, « La séparation achevée », p. 9-11. Publication originale : Paris, Buchet-Chastel, 1967.

Texte intégral sur http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/spectacle.html

Guy Debord livre une critique de ces sociétés. Pour que la théorie ne soit pas uniquement figée dans le livre mais prenne corps, il utilise des « objets filmés ». Le cinéma apparaît comme le médium par excellence des « sociétés du spectacle », il permet de répandre les modes d'expressions et modèles de vie du système capitaliste.

Dès son premier film, *Hurllements en faveur de Sade* (1952), Guy Debord désarticule, désosse le cinéma, pour opérer une mise à distance. Il sépare l'illustration du commentaire, rendant la trame narrative inexistante. La première projection est interrompue au bout de 10 minutes par les spectateurs et les dirigeants du ciné-club : le film ne présente strictement aucune image, rien, pendant plus d'une heure, qu'une succession d'écrans blancs ponctués de voix off.

Succession incompréhensible et illogique d'images, de cartons blancs ou noirs, commentaires en voix off monotone créant un décalage avec les images, vont devenir récurrents des « objets filmés » de Guy Debord.

Ces films permettent de montrer le « spectacle », c'est-à-dire la falsification généralisée du monde, qui s'est insinué dans toutes les sphères de la société. Mais également de voir un cinéma qui « opère un déplacement qui change le sens même des images dont il s'empare⁶ ». Ce montage atypique, critique et ambigu, propre à Guy Debord, permet de libérer les images de leur assujettissement : le cinéma devient un lieu ouvert de critique et de liberté.

5. Internationale Situationniste, groupe actif de 1957 à 1972, publiant des textes théoriques dans la revue *Internationale Situationniste*. Voir <http://i-situationniste.blogspot.com/>

6. Thierry Jousse, « Guy Debord, stratégie de la disparition », in *Cahiers du cinéma* n° 487, janvier 1995, p. 40-43.



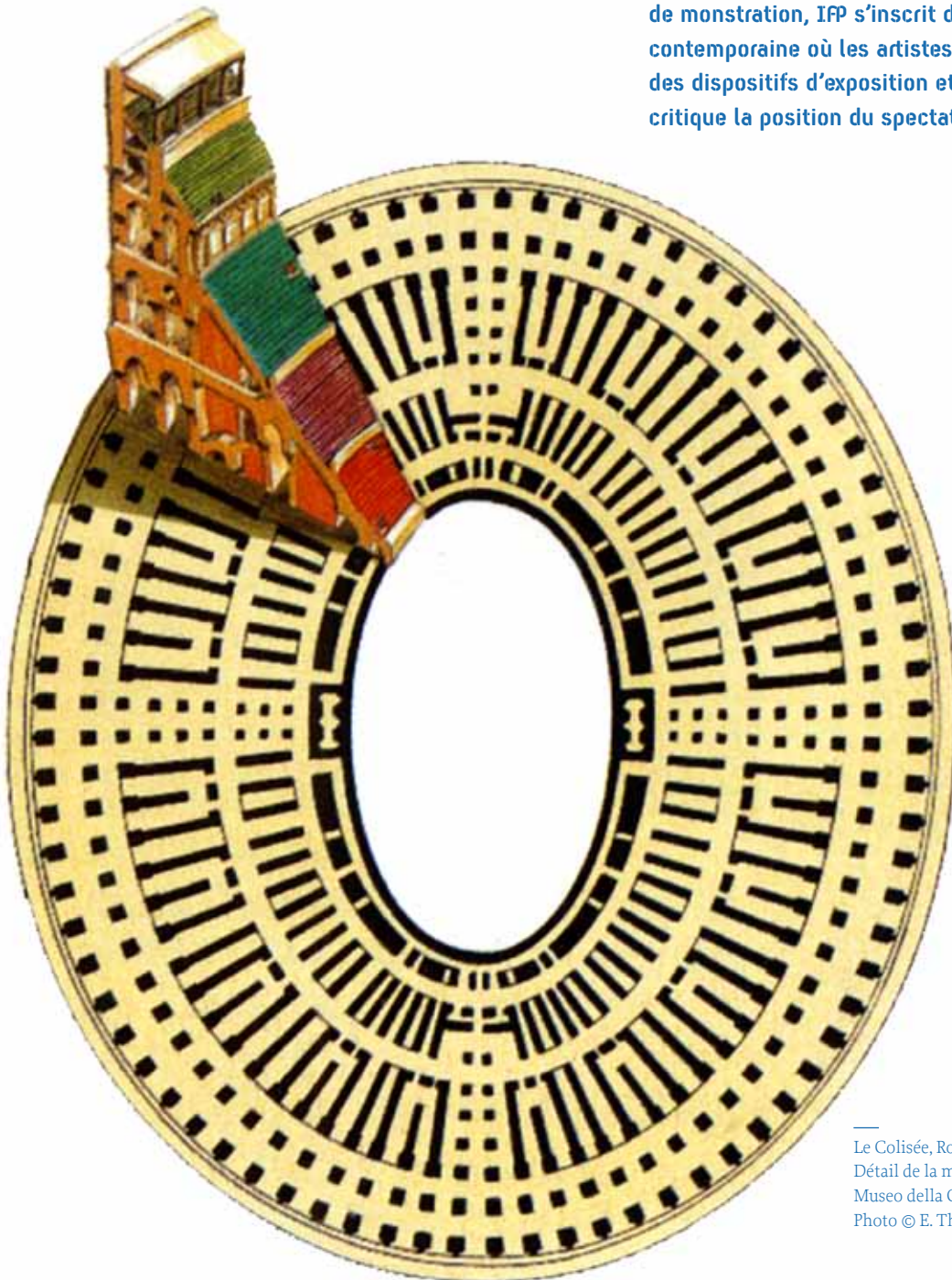
Du « théâtre » à l'exposition

L'exposition « Le théâtre des nuages » s'articule autour d'une scénographie très spécifique : une structure tubulaire circulaire où le spectateur peut entrer.

La forme, mais aussi le titre donné à l'exposition évoquent différentes typologies de lieux publics : agora, théâtre, arène, amphithéâtre.

Le « théâtre », du grec *theáô*, « voir », désignait les gradins, l'endroit d'où les spectateurs pouvaient voir. Le parcours historique proposé ci-après vise à rappeler l'ancienneté des liens entre spectacle et politique.

Le lieu d'exposition de l'art, en tant qu'il est l'endroit où l'art est « rendu public », est aussi un lieu ambivalent. En choisissant un échafaudage comme support de monstration, IFP s'inscrit dans une histoire contemporaine où les artistes expérimentent des dispositifs d'exposition et interrogent de manière critique la position du spectateur ou le statut de l'œuvre.

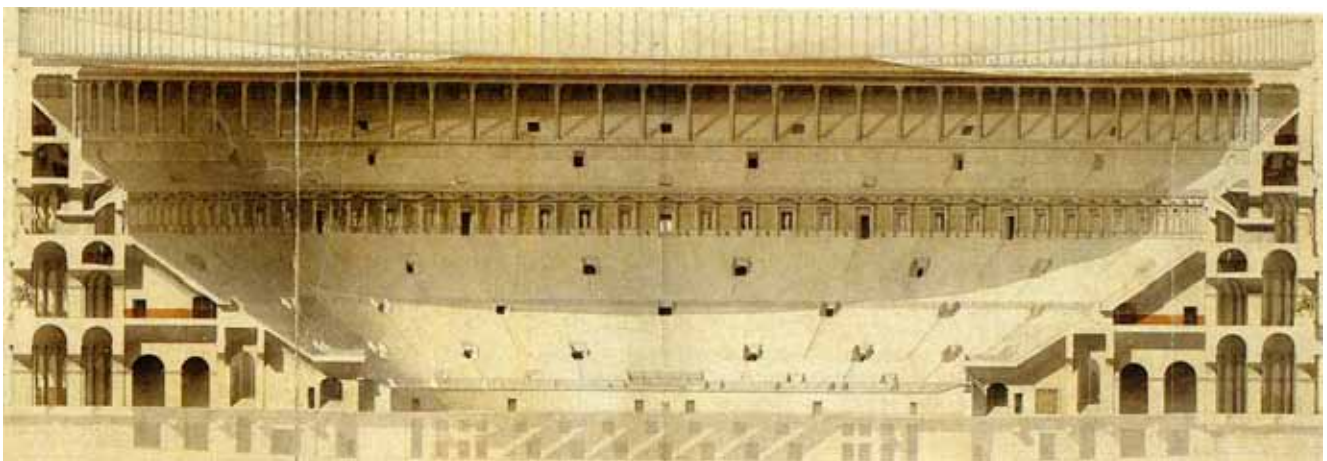
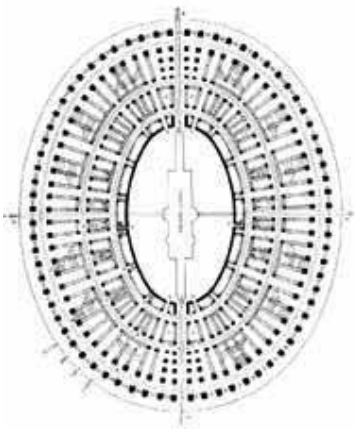


Le Colisée, Rome (1^{er} siècle ap. J.-C.).
Détail de la maquette de la Rome Impériale.
Museo della Civiltà Romana, Rome.
Photo © E. Thiem, Lotos Film, Kaufbeuren.

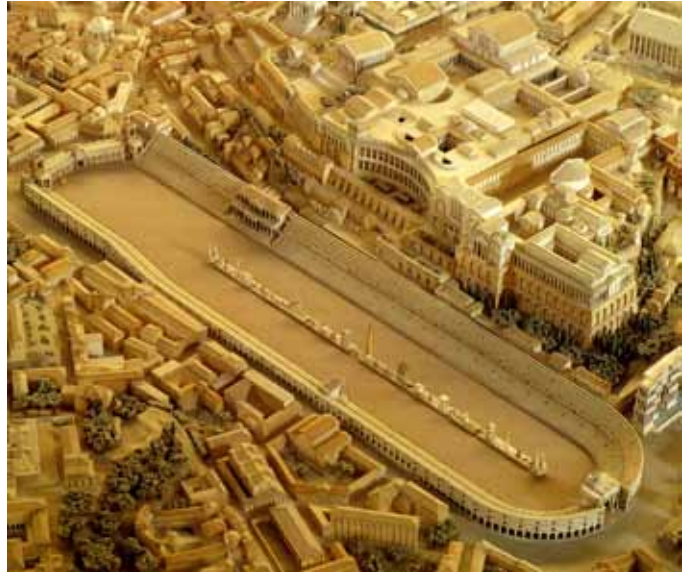


—
Vue de l'*Odeum* (école de musique), Agora de Thessalonique, II^e siècle ap. J.-C. Grèce
© Wikimedia Commons. Photographie Marsyas.

—
Ridley Scott, *Gladiator*, 2000, 155', États-Unis.
Photogramme.



—
Le Colisée, Rome (I^{er} siècle ap. J.-C.).
Illustrations extraites de *Rome*, Paris, Gallimard, 1997.
© DR.



Circus Maximus, Rome (1^{er} siècle av. J.-C.).
Maquette de la Rome antique par I. Gismondi.
Photo © E. Thiem, Lotos Film, Kaufbeuren.



Stade Olympique, Berlin, 1936.
Affiche pour les Jeux de 1936. Auteur inconnu.

Stade de France, 1998, Saint-Denis.
© Michel Macary, Aymeric Zublena, Michel Regembaal
et Claude Costantini. (Architectes). Photo DR.

Espace public

Architecture des lieux de loisirs

Tous les bâtiments représentés ici sont des lieux de loisirs. Ceci peut sembler étrange tant le mot « loisir » est devenu synonyme de distraction et semble éloigné des formes solennelles du théâtre antique ou de la dimension rituelle et religieuse des fêtes romaines. Pour les Grecs, cependant, le loisir est dit *skholè*. Il inclut le temps de l'école et des activités politiques. Le mot dérive du verbe latin *licere*: Être permis. Pour les Romains, le loisir est *otium* soit le contraire du *negotium*. L'opposition des lieux de loisirs aux lieux politiques ne fonctionne donc pas dans le contexte antique. L'agora, devenue le lieu métaphorique de la démocratie, est elle-même un espace complexe: place centrale de la cité, elle rassemblait, comme son équivalent romain le forum, plusieurs institutions – le *tholos* qui accueillait en permanence un dixième des représentants du peuple, le tribunal, le temple –, mais également les activités commerciales du marché ou encore l'*odeum* qui sert aussi bien à apprendre la musique qu'à écouter les orateurs.

Le spectacle à Rome atteint un paroxysme par la monumentalité des édifices et par la nature des jeux. Le Grand Cirque de Rome (*Circus Maximus*) avait une capacité de 150 000 spectateurs et des dimensions exceptionnelles: une longueur de 620 mètres pour une largeur de 180 (l'arène du Colisée rentrerait douze fois dans celle du *Circus Maximus*). La forme allongée du cirque, à l'opposé de l'arène circulaire, correspond à une relative égalité des spectateurs: quelle que soit leur place, ils devaient pouvoir suivre la totalité de la course. La place du public est ainsi une donnée fondamentale dans le dessin de ces édifices. Le Colisée, exemple canonique de l'amphithéâtre romain, est conçu de telle sorte que la distance entre les spectateurs et les gladiateurs n'excède jamais 60 mètres, soit la limite d'accommodation de l'œil humain, et qu'il soit possible de suivre plusieurs combats en même temps. Mais la forme circulaire permet aussi une métaphore politique: lors des jeux, la société romaine se donnait à elle-même le spectacle à la fois de sa hiérarchie – par la distribution des classes sociales en gradins – et de son unité⁷.

Les stades contemporains affirment clairement leur filiation avec l'architecture romaine. Si la dimension religieuse, omniprésente dans l'organisation et le calendrier des jeux romains, est absente des rencontres sportives contemporaines, la dimension politique s'y retrouve de manière évidente. Le stade est utilisé comme une démonstration de puissance mais manifeste aussi une volonté de rassemblement du peuple, imprégnée de nationalisme. Ce qui explique que les bâtiments se ressemblent malgré la diversité des régimes politiques.

L'agora médiatique: nouvelle sphère de discussion ?

Pierre Barrette analyse, à la suite de Jürgen Habermas et d'Andrea Semprini, le devenir médiatique de la sphère publique. Il s'intéresse particulièrement à la néotélévision, qualifiée parfois d'« infotainment », contraction d'« information » et d'« entertainment », mot américain que l'on traduit par « spectacle », « distraction » et dont Fox Channel est l'exemple archétypal, imitée partiellement par la chaîne TQS au Québec.

En effet, il n'existe rien de tel aujourd'hui qu'un lieu dans lequel « un ensemble de personnes privées seraient rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun », à moins de vouloir réduire au domaine de la politique institutionnelle toute la question du « vivre ensemble ». Les médias de masse, par la médiation qu'ils permettent entre les individus privés et les affaires publiques – notamment dans l'information – constituent en ce sens ce qui se rapproche le plus d'un tenant-lieu de l'espace public, une sorte d'agora virtuelle capable de « constituer un double, en forme de simulacre, de l'espace politique et social <réel>»(Semprini, 2000: 142).

[...] Le philosophe allemand [Habermas] tend à considérer l'espace public médiatique qui s'est constitué au XX^e siècle comme une dégénérescence de la sphère publique, notamment à cause du caractère dissymétrique de la culture qui en est porteuse: les producteurs et les consommateurs de biens culturels existent en effet dans des sphères quasi étanches, les uns motivés par des intérêts économiques qui les poussent à privilégier les effets de séduction sur les stratégies argumentatives, les autres surtout portés à chercher du divertissement et de l'évasion en lieu et place d'une participation à un véritable débat abstrait et rationnel.

Pierre Barrette, « L'Agora revisitée. Le cas du Grand Journal de TQS », in *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, Montréal, Presses universitaires du Québec, Cahiers du geste, 2007, p. 45.

7. Voir <http://www.arena-stadium.eu.org/2500-ans-histoire/2-Rome/index.html>

Dispositif d'exposition

Mettre en scène les œuvres, créer une dramaturgie dans leur découverte, jouer avec la place et la vision du spectateur sont des problématiques que de nombreux artistes ont investies, avant et après IFP.



Stoa, Agora de Thessalonique, II^e siècle ap. J.-C. Grèce
© Wikimedia Commons. Photographie Marsyas.

Il existait sur l'agora d'Athènes, un bâtiment appelé *Stoa Poikilè* ou « portique poecile » dévolu à la monstration de peintures (des scènes historiques et des épisodes mythologiques d'après la description de Plutarque) et aux discussions philosophiques. Il est à l'origine du nom de l'école philosophique des stoïciens. Ce lieu qui associe l'acte de voir, l'espace de rencontre et la discussion, rappelle que les relations entre *imagos* et *logos*, entre représentation du monde et débat philosophique traversent l'histoire de l'art.



El Lissitzky, *Cabinet des Abstracts*, 1928.
Bois, métal, plexiglass, verre, 330 x 427 x 549 cm.
Sprengel Museum, Hanovre.



Didier Trénet, *Extra-muros*, 2007.
Six éléments métal, 6 x 250 x 250 x 5 cm,
vue de l'exposition « Toute la collection du Frac
Île-de-France (ou presque) », 2008, Frac Île-de-France.
© Adagp, Paris, 2012. © Photo Martin Argyroglo.

L'œuvre de Didier Trénet se compose de six châssis articulés qui offrent de multiples combinaisons. Elle est à la fois espace d'exposition, cimaise, boîte. Elle a notamment été inspirée par *Le Cabinet abstrait* (1927) de l'artiste russe El Lissitzky : un espace construit par des parois aux surfaces tramées et des panneaux coulissants obturant certains tableaux pour en faire apparaître d'autres. Créé pour le musée de Hanovre, détruit sous le régime nazi, le « cabinet abstrait » montre des œuvres manipulables par le spectateur. Ainsi, il peut lui-même les couvrir ou les découvrir afin de créer, de « se faire son image ».



—
 Fabrice Gygi, *Vidéo-thèque mobile*, 1998.
 Stand « vidéo-thèque and drinks », rack vidéo, gradins,
 tables et tables-poubelles, métal, bois et toile de bâche,
 installation variable, vues de l'exposition
 « Dogdays are over », Centre culturel Suisse, Paris,
 1998, collection Frac Île-de-France. © Photo. DR.

Fabrice Gygi construit ainsi depuis 1998 des structures qui semblent dévolues à des réunions ou des manifestations sportives et religieuses, mais qui portent en elles un pouvoir de contrainte et de contrôle sur les individus. La vidéo-thèque mobile synthétise la démarche de l'artiste qui choisit une architecture de guérilla pour camper un espace de loisirs et de rencontres et associe une esthétique de la violence au spectacle. Il s'agit aussi pour l'artiste de désacraliser et d'interroger le statut de l'œuvre d'art qui sort de sa fonction purement contemplative pour ouvrir un espace de réflexion au spectateur.

Muriel Enjalran (site du Frac Île-de-France
<http://www.fracidf-leplateau.com>)



Daniel Buren, *Autour du retour d'un détour – inscriptions*, 1988.

Installation *in situ* au Magasin, centre national d'art contemporain, Grenoble, 1988. © Adagp, Paris, 2012.

Cette installation fait référence à l'événement public qui se constitua autour des *Deux Plateaux*, commande publique passée à Daniel Buren pour le jardin du Palais-Royal par le ministère de la Culture. L'installation de deux cent soixante colonnes de marbre blanc rayé de noir fut l'objet d'un débat polémique dont les palissades qui protégeaient le chantier sont la mémoire. Reprenant ces palissades et leurs graffitis, Buren les installe autour d'un espace rendu inaccessible, pour amener à s'interroger sur l'institution, le lieu même de l'exposition, son espace, son fonctionnement et les conditions d'existence de l'œuvre.



John Armleder, *La Tribune de Genève*, 1996-2005. Structure en métal, plate-forme bois, TV, cassettes VHS, CD audio, film, boule disco, projecteur 35mm, 600 x 800 x 350 cm, vue d'exposition, Spot, centre national d'art plastique, Le Havre, 2005, Le Consortium, Dijon. © Photo André Morin.

John Armleder, en intégrant la pratique de l'exposition à son œuvre, met en question les notions de décoration, de mise en scène et de spectacularisation. À l'inverse de leur utilisation dans les lieux de grande consommation (foires, supermarchés) ou dans l'industrie culturelle, la décoration et le spectacle deviennent des points d'interrogation pour le visiteur.

La structure de *La Tribune* est composée d'un échafaudage en tubulaires, répartis en trois plateaux, sur lequel sont présentés des peintures abstraites et divers accessoires comme des boules miroitées et des guirlandes électriques de Noël. À chaque présentation, les œuvres accrochées, dont les tableaux à coulures de l'artiste lui-même, changent.



La disparition de l'auteur



En 1984, lorsque Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas entament leur collaboration, ils choisissent de se réunir sous l'identité collective d'INFORMATION FICTION PUBLICITÉ dans le cadre d'une agence, forme empruntée au monde économique, et se dotent d'un logo – le sigle IFP entouré d'un cercle destiné à remplacer la signature de l'auteur.

Quand l'art nous saisit, il devient alors indifférent de savoir qui l'a effectivement fait : l'artiste, l'industrie avant lui, l'artisan d'après lui, l'espace d'exposition, le regard, le temps.

IFP

Cette citation renvoie à l'un des aspects essentiels du travail d'IFP : la remise en cause de la notion d'auteur, voire un jeu avec les attentes du spectateur lorsqu'il cherche à situer les repères conventionnels de l'art : artiste, œuvre, signature. L'identité des dirigeants importe moins que celle de l'agence qu'ils ont fondée, seule responsable des objets et des concepts qu'elle produit.

La figure de l'« artiste entrepreneur » se développe des années 1960 jusqu'à aujourd'hui et témoigne de l'intérêt des artistes pour le monde de l'économie. On peut la considérer comme une façon radicale de lier l'art et la vie, comme le préconisait l'artiste Joseph Beuys, à rebours des clichés sur la posture et le rôle de l'artiste.

Ces entreprises d'artistes sont très nombreuses et de toutes sortes. Depuis le Bureau des recherches surréalistes (fondé en 1924), en passant par des formes d'ateliers industrialisés comme la Factory d'Andy Warhol (ouverte en 1964) où l'artiste produisait à la chaîne ses portraits sérigraphiés.

Depuis la Factory d'Andy Warhol, qui n'était au fond que la forme moderne des anciens ateliers du Moyen Âge, l'entreprise est devenue l'un des motifs les plus visibles de l'art. Une exposition du Centre d'art de Meymac, il y a quelques années, s'intitulait « bashungement » « Ma petite entreprise... » Pourquoi ? Parce qu'un nombre impressionnant d'artistes a fait œuvre de la forme entreprise, soit en la créant – Fabrice Hyber et UR, Sylvain Soussan et Soussan Ltd, le musée des nuages, Joep Van Lieshout et AVL, Iain Baxter et N. E. Thing Co. Ltd –, soit en l'utilisant – différentes expériences de Gilles Mahé (tenir un café par exemple ou, avec Jean-Philippe Lemée, une école de dessin par correspondance, NCDGQAD).

Jean-Marc Huitorel, « Compagnonnage critique », in *Zones de productivités concertées*, catalogue d'exposition, éditions du MAC/VAL, 2007, p. 84.

En 2008, l'ouvrage *Les Entreprises critiques*⁸ initie une réflexion sur cette forme artistique particulière où l'entreprise fait œuvre.

L'appellation « entreprises critiques » souligne la distance entre l'entité artistique et le modèle dont elle s'inspire – dans le but d'en renverser les valeurs – et permet également d'établir la spécificité de l'entreprise critique par rapport aux autres entreprises qui évoluent dans le milieu de l'art.

Rose Marie Barrientos, « Les entreprises critiques en perspective », in *Les Entreprises critiques*, op. cit., p. 26.

Il en ressort que ces entreprises dites « critiques » se constituent avec différents objectifs. La plupart des artistes soulignent la nécessité de créer leurs propres conditions économiques de production afin de se libérer des contraintes pesant sur un artiste vivant uniquement de la vente de ses œuvres. Il peut s'agir d'une façon de se fondre dans le système économique afin de le critiquer, voire de le changer de l'intérieur, mais également de dénoncer la prétendue « autonomie » du champ de l'art par rapport aux logiques économiques et financières.

En 1966, l'artiste Iain Baxter fonde l'une des premières entreprises d'artistes, N. E. Thing Co., portée au registre des Compagnies de Colombie-Britannique en 1969. Il s'agit pour lui d'une réaction à la vision de l'artiste alors communément partagée, celle d'une figure héroïque, individuelle, portée par un nom et une attitude bien distinctifs. Les activités de cette entreprise vont de la création d'un laboratoire photographique (N. E. Professional Photo Display Lab) à des consultations en motivation pour d'autres entreprises.

« Le rôle de l'Artiste » dans la société d'aujourd'hui est déterminé par des ensembles de structures négatives – c'est-à-dire financières ou politiques – et par les connotations associées au terme « Artiste » en lui-même [...] Il est essentiel de libérer les artistes de ces contraintes et de s'appuyer sur les connaissances culturelles qu'ils possèdent pour mieux se fondre dans le monde des affaires, de la politique et de l'éducation. [...] L'objectif n'est pas le profit personnel mais consiste dans le développement d'une structure et d'une méthode par lesquelles les produits, les fonctions et le pouvoir peuvent changer directement la valeur des systèmes de la société.

Iain Baxter, « Projet de la société N. E. Thing Co. », 1971, in *Les Entreprises critiques*, op. cit., p. 11-12.

8. Yann Toma, dir., *Les Entreprises critiques*, Saint-Étienne, CERAP éditions/Cité du design/éditions Advancia Negocia, 2008.



Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape, 1968.
Première intervention réalisée à Newport Harbour,
Californie du Sud.

La N. E. Thing Co. réalise une série d'interventions dans des paysages canadiens et américains où elle installe des panneaux de signalisation sur des routes quelconques. La séquence photographique reconstituant chacun des parcours nous informe que nous traversons un « Quarter Mile N. E. Thing Co. Landscape ».

Site de Iain Baxter &



*Los ready-made pertenecen a todos*⁹, 1988.
Deux photographies noir et blanc,
154 x 120 cm chacune.

L'agence « Les ready-made appartiennent à tout le monde⁹ », fondée par Philippe Thomas en 1987, propose aux collectionneurs de s'investir totalement dans un projet artistique qui leur serait livré « clés en main », une œuvre dont ils deviennent les auteurs à part entière. Autrement dit, en acquérant une œuvre et en acceptant de la signer, le collectionneur en devient l'auteur et fait désormais partie de l'agence.



DIY 1361, 2006.
Série spéciale Biennale de Paris 2006. © Photo IBK.

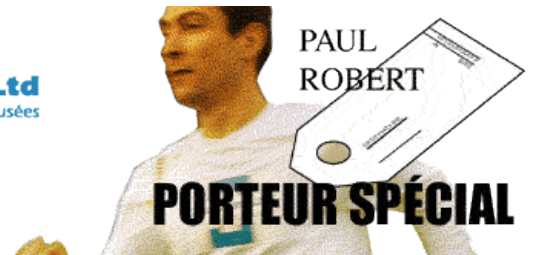
Entrez de plain-pied dans l'art de votre siècle. Offrez-vous quelques minutes de modernité dans la peau d'un artiste contemporain, et réalisez votre désir secret.

[...] C'est maintenant à vous de jouer ! « Enfoncez le clou » et devenez dans votre espace l'artiste d'un jour.

www.ibk.fr

Fondée en 2001 par Benjamin Sabatier, l'entreprise International Benjamin's Kit (IBK) s'est fixé comme objectif de « rendre l'art accessible au plus grand nombre » et « d'inviter à l'expérience artistique⁹ ». L'acronyme IBK fait penser au fameux IKB (International Klein Blue), mais aussi à la marque suédoise de meubles en kit IKEA.

9. *Les Entreprises critiques*, op. cit., p. 281.



Paul Robert, artiste-marathonien, vous propose un service de messagerie par coursier à pied.

À l'heure du courrier électronique trop vite expédié et trop vite lu, prenez le temps de « laisser courir ». Écologique, totalement dénué de parasitage technologique et éthiquement fiable Porteur Spécial est labellisé par l'estampille no petrol.

www.soussan-ltd.com

Soussan Ltd. © Photo Soussan Ltd.
Fondée en 1988, cette firme se positionne en « fournisseur de musées » : services, produits.

Roland Barthes écrit en 1968 le court texte « La mort de l'Auteur ». Peu de temps après paraît un article de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », à l'issue d'une conférence donnée en 1969 à la Société française de philosophie. Ces deux textes, qui ne sont publiés que bien plus tard (respectivement en 1984 et 1994), circulent abondamment de façon informelle et posent les jalons de ce qu'on a appelé « le poststructuralisme ».

En proclamant « la mort de l'auteur », Roland Barthes met au centre de la littérature le texte lui-même, et non son auteur. Il attribue donc un rôle clé au lecteur, celui s'appropriant le texte au moment où il le lit. Ce texte marque profondément les esprits des artistes, dès les années 1970, car il remet en cause le mythe de l'originalité : l'auteur, avec sa personnalité et son histoire, n'est que celui qui utilise le langage, l'assemble en un texte, cite et bricole à partir de l'existant. Une artiste comme Sherrie Levine revendique ainsi ouvertement cette filiation.

***L'Auteur** est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture. [...] Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.*

***Le lecteur** est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.*

Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.

Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, éditions du Seuil, 1984.

[IFP a ainsi] tenté de dépasser la notion d'auteur pour ouvrir la pratique artistique à une production de formes et de sens non tributaires de la signature d'une personne, laquelle est bien souvent transformée dans le monde de l'art en fétiche, autrement dit en un objet ou en un signe dotés d'un pouvoir quasiment tyrannique.

David Perreau

Comme dans le domaine de la communication d'entreprise, le logo d'IFP permet au spectateur d'identifier visuellement l'entité productrice des œuvres. Les trois lettres entourées d'un cercle noir rappellent les symboles © (pour « copyright ») et ® (pour « registered trademark »), tous deux destinés à marquer la propriété intellectuelle.

La signature de l'artiste est un élément fondamental de l'histoire de l'art : elle atteste de l'authenticité de l'œuvre (celle-ci a bien été réalisée par l'artiste) et de son originalité (il n'existe pas deux œuvres identiques).

Cependant, lorsque l'œuvre n'est plus autographe, c'est-à-dire faite de la main de l'artiste, les notions d'œuvre originale et authentique sont bouleversées. Didier Semin, dans son ouvrage *Le Peintre et son modèle déposé*, analyse l'utilisation du brevet industriel par certains artistes pour protéger leur travail de la copie. Yves Klein est célèbre pour avoir déposé à l'Institut national de la propriété intellectuelle en 1960 la formule de son fameux « International Klein Blue » ou « IKB », le bleu profond de ses monochromes. Marcel Duchamp, quant à lui, avait déjà fait en 1920 une utilisation abusive du copyright en signant son œuvre *Fresh Widow* (une fenêtre occultée) par « Copyright Rose Sélavy 1920 » : en effet, à l'époque, il était impossible d'un point de vue juridique de protéger un ready-made au titre du droit d'auteur.

Klein et Duchamp touchent au travers d'œuvres limites la question de la propriété intellectuelle, c'est-à-dire la question de savoir ce qu'il reste de l'autorité d'un artiste sur un objet non seulement reproductible mais produit par délégation (par exemple à un artisan).

Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*, éditions du MAMCO, Genève, 2001, p. 17.



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.
© Photo Alfred Stieglitz. © Adagp, Paris, 2012.



Philippe Cazal, *Signature*, 1991.
Enseigne lumineuse, texte SIGNATURE, plexiglas et néons blancs, 9 éléments, transformateur, 59 x 290 x 9 cm (assemblage), socle bois. © Adagp, Paris, 2012.

Par beaucoup de traits, l'art de Philippe Cazal se rapproche de l'entreprise publicitaire : il en partage certains concepts et certains procédés, il semble faire basculer l'habileté dans le choix des supports et dans leur traitement, du côté du merchandising, et le savoir-faire visuel dans le design efficace. L'usage d'un personnage symbole (lui-même), la marque (son nom), les slogans (qui émaillent les œuvres) ne sont-ils pas autant de concepts clés de la publicité ?

Christian Besson, « L'autoportrait selon Philippe Cazal », in *D'une part, d'autre part*, catalogue d'exposition, 1991.



Signature de Pablo Picasso.

Citroën C4 « Picasso ».
« Appropriation par la pub d'une signature prestigieuse, la plus « artiste » du xx^e siècle, grâce à l'aval de la famille Picasso, qui a cédé les droits d'utilisation de son nom. » selon la critique d'art Élisabeth Lebovici. Cette voiture a rencontré un très grand succès commercial.



La scène artistique des années 1980, une histoire subjective orientée IFP



Un regard rétrospectif sur les dix ans d'activité d'IFP permet un retour sur la scène artistique et intellectuelle des années 1980 et sur les pratiques d'autres artistes de la même génération.

Illustration tirée de l'ouvrage d'Anne Bony, *Les Années 80*, Paris, éditions du Regard, 1995, p. 52.

Pour un art analytique et froid ?

À partir de 1981, Germano Celant – célèbre pour avoir théorisé l'Arte Povera en Italie à la fin des années 1960 – prend parti pour des artistes qui critiquent et analysent le fonctionnement des images en s'intéressant à leur statut et à leur usage. En nommant « inexpressionnisme » ce qui l'intéresse dans un certain nombre de pratiques spécifiques de cette époque, il se positionne contre un art de l'émotion et de la figuration, qualifié à l'époque de « néo-expressionnisme ». Il rassemble ainsi, entre autres, Sherrie Levine, Jeff Wall, Cindy Sherman, Jeff Koons ou encore Jenny Holzer, traçant des liens entre des démarches qualifiées d'« appropriationnistes », de « simulationnistes » ou encore de « postconceptuelles ». Son analyse souligne l'utilisation par ces artistes de dispositifs et de protocoles centrés sur la question de l'image dans les systèmes de communication généralisés mais aussi travaillant sur les modalités de l'exposition.

[...] l'ultime ressource de l'art inexpressionniste redevient l'abondance des objets manufacturés et des produits qui servent seulement à exalter le froid et neutre des reduplications et des multiplications. L'art inexpressionniste recourt à la « transplantation » d'objets et de signes artificiels : il les détourne de leur fonction originelle ou il les prend dans le vaste éventail de tout ce qui est reproductible et qu'exaltent les médias, de la télévision à la publicité, du cinéma à la photographie, et les greffe sur le corps de l'art. [...]

Cela revient à dire que les fonctions visuelles, ou rétinienne, de la peinture et de la sculpture, frappées de crise, sont mises de côté et remplacées par des matières et des figures qui sont cultivées in vitro comme la photographie et le film, la reproduction et l'objet en série, éléments et pièces industriels nés de la manipulation, de la combinaison et de la recombinaison d'objets standardisés.

On recherche des connexions qui donnent des informations sur les constellations et sur les nébuleuses du présent. [...]

Les artistes de l'inexpressionnisme conçoivent le visuel comme le résultat d'un projet et d'un montage fondés sur les images et sur leurs parties constituantes. [...] En pratique, on adapte des éléments préfabriqués, on cherche quels peuvent être leurs rapports et inter-relations du point de vue du metteur en scène et du designer, de l'architecte et du photographe, du graphiste et du publicitaire. [...]

Il n'y a plus du tout fuite en avant dans le fantastique et dans l'irréel, mais choix dans l'assortiment et dans l'échantillonnage des préfigurations et des artefacts, qui trouvent leur justification et prennent sens en tant qu'ensembles et relations.

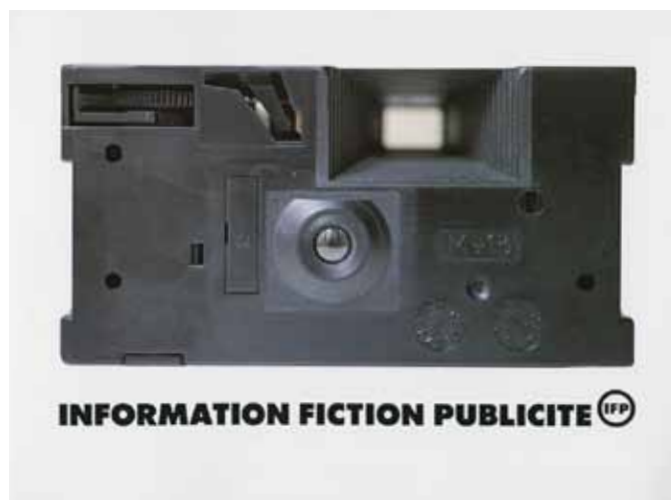
Germano Celant, *Inexpressionnisme, l'art au-delà de l'ère postmoderne*, Paris, éditions Adam Biro, 1989, p. 14-16.

Dans ces années, le contexte intellectuel est marqué par les théories de la postmodernité. En 1979, Jean-François Lyotard publie *La Condition postmoderne*, ouvrage sur l'état du savoir au xx^e siècle, faisant apparaître une perte de crédulité quant aux notions de progrès et de raison, héritées des Lumières. L'idée d'une mise en doute et en question des systèmes existants domine. Ainsi, dans son ouvrage *Simulacres et simulation* (1981), Jean Baudrillard, à la suite de Guy Debord, développe une critique des rapports entre la réalité et sa représentation figurée, définissant plutôt une « hyper-réalité » où le vrai vient à être remplacé par les signes de son existence.

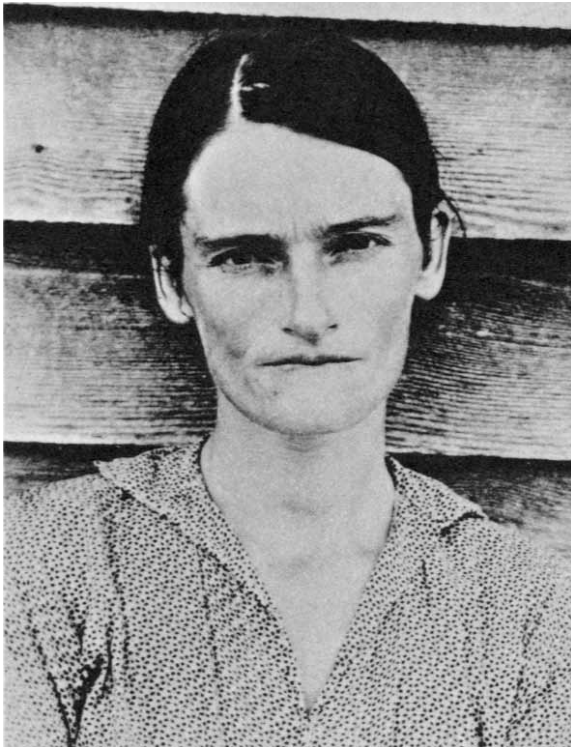
Les pratiques de l'agence IFP et des artistes rassemblés par Germano Celant sous le label « inexpressionniste » font écho à ce contexte intellectuel par les formes qu'ils produisent. En utilisant une radicalité et une froideur plastique, ils créent des mises en scène et des dispositifs critiques de la notion de représentation, d'originalité de l'œuvre d'art, mais aussi d'exposition.



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979.
Épreuve cibachrome, caisson lumineux,
161,5 x 223,5 x 28,5 cm. © Jeff Wall.
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.
RMN / Philippe Migeat.



IFP, *Viewing Box*, 1992.
Affiche sérigraphiée, 150 x 200 cm, collection IFP.



Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981.

En 1936, Walker Evans photographie Allie Mae Burroughs, il travaille alors pour la FSA et documente le mode de vie difficile de familles de fermiers métayers en Alabama. Il utilisera cette photographie dans *Let Us Now Praise Famous Men*, un livre qu'il cosignera avec James Agee.

En 1980, Sherrie Levine, dont le cœur du travail repose sur le statut de l'image, son caractère original et sur la démarche artistique, rephotographie dans un catalogue d'exposition, *First and Last*, les célèbres clichés de Walker Evans et les intègre à son projet sous le titre « *After Walker Evans* ».



Jeff Koons, *New Hoover Convertible...*, 1986. Vue de l'exposition « Capc, collection pour une région », mars-avril 1988. Photo © Frédéric Delpech-CapcMusée.



John M. Armleder, *Untitled, Furniture sculpture* (« Sans titre, sculpture de meuble »).

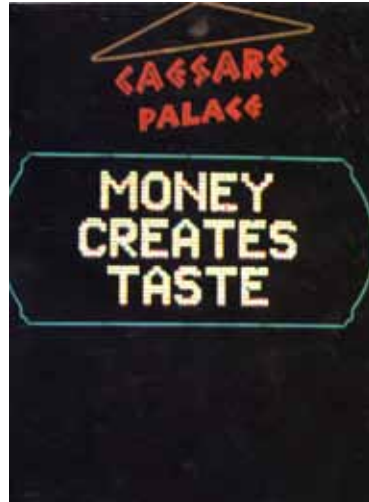
Montant de lit en bois, acrylique sur matelas de cuir avec peinture (acrylique sur toile), 305 x 305 cm, collection Marty Sklar, New York. Photo © Tom Warren, New York.



IFP, *Appareil d'exposition*, 1987. Acier, panneau d'affichage : 300 x 400 cm ; H. 600 cm, Le Consortium, Dijon.



IFP, *Le Plot*, 1985 (ensemble *Fuzzy Set*).
Ciment, tôle émaillée, moteur électrique,
35 cm; diam. 48,5 cm, musée d'Art moderne,
Saint-Étienne Métropole.



Jenny Holzer, *Caesar's Palace, Las Vegas*, 1986.
Reproduction autorisée par la Galerie Barbara
Gladstone, extrait de l'ouvrage de Germano Celant,
Inexpressionisme. L'art au-delà de l'ère post-moderne,
Paris, Éditions Adam Biro, 1989.



IFP, *Grande Surface*, 1987-(2010).
Trois strapontins (marron) et acrylique sur mur
(vert-vidéo), dimensions variables
[1987: 250 x 400 x 8 cm], collection IFP.



General Idea devant son œuvre *Test pattern: T. V.*
Dinner Plates from the Miss General Idea Pavilion 1894
(*Mire: assiettes à dîner T. V. du Pavillon de Miss General*
Idea 1984), 1988.
Installation, 3 panneaux de 432 assiettes
en porcelaine, 274,3 x 1280 cm l'ensemble,
collection General Idea, Toronto/New York.



Bertrand Lavier, *Azur par Tollens et Duco lac*, 1974.
Extrait de l'ouvrage de Germano Celant,
Inexpressionisme. L'art au-delà de l'ère postmoderne,
Paris, Éditions Adam Biro, 1989.

L'ère des « néo » et des « post »

Depuis les années 1960, l'art contemporain a défriché – à travers l'art conceptuel, le *land art* ou encore l'art minimal – des voies faisant exploser les pratiques en dehors du cadre de la peinture ou de la sculpture : performances, installations ou même écritures de protocoles transforment la production d'art en un champ ouvert à l'expérimentation formelle et conceptuelle.

Dans les années 1980, les termes inventés pour qualifier les courants artistiques, tels « néo-expressionnisme », « néoconceptualisme », « néo-pop art » ou encore « néogeo », fondent les recherches des artistes en héritage ou en réaction aux mouvements des décennies précédentes.

Raymonde Moulin, sociologue spécialisée dans l'analyse des mécanismes du marché de l'art, commente dans son ouvrage *L'Artiste, l'institution et le marché*, le double mouvement qui a irrigué la scène artistique mondiale à l'époque. Elle regarde cette histoire de l'art proche à travers un filtre économique. Le milieu de l'art des années 1980 est en effet marqué par une explosion des échanges financiers et des cotes de certains artistes vivants.

Au cours des années 1977-1982, les artistes néo-expressionnistes et apparentés pénètrent simultanément dans le champ artistique et dans le marché. Plus facilement commercialisables et bénéficiant d'une conjoncture générale favorable, les artistes qui illustrent le retour, distancié ou décalé, à la peinture, connaissent, quels que soient leur âge ou leur passé, une accoissement rapide de leur réputation et une augmentation du prix de leurs œuvres, tandis que certains de leur collectionneurs opèrent des profits substantiels. L'offensive des nouvelles images contre la tendance dominante à la dématérialisation de l'art est l'occasion d'une de ces batailles esthétiques qui enflamment périodiquement le monde de l'art. L'affrontement entre les deux camps, celui des tenants du champ artistique (sinon du marché) et celui des prétendants, prend la forme d'une compétition entre les modernes et les postmodernes.

[...] De nouveaux artistes, pour se démarquer de ceux qui dominaient la scène artistique – les néo-expressionnistes – se sont référés aux artistes des mouvements antécédents. [...]

Ces nouvelles recherches, diversement nommées, « neo-post conceptual art », « neo-pop art », « postabstraction », permettaient à leurs jeunes auteurs de s'opposer aux nouvelles images en se référant à la tradition des avant-gardes. Leur stratégie de carrière, inspirée du modèle warholien, reposait sur un usage ambigu des médias et de la publicité dont leur art, critique et politique, faisait le procès. [...]

Cet épisode met en évidence la succession rapide des mouvements artistiques dont le déroulement est dominé par le jeu des contradictions.

Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, éditions Champs/Flammarion, 1992, p. 75-76.



Chronologie extraite de l'ouvrage de Michael Archer, *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, 1998-2002, p. 246-247.

Néo-expressionnistes, nouveaux fauves, trans avant-garde, figuration libre... Les artistes appartenant à ces mouvements du début de la décennie sont les tenants d'un retour à la figuration, à la peinture et à la sculpture. Ils réalisent un virage vers un art de l'émotion, une valorisation du subjectif et réinvestissent la figure de l'artiste demiurge. Souvent organisées dans les livres d'histoire de l'art par écoles nationales, leurs pratiques se singularisent par des styles reconnaissables en fonction de la signature d'un artiste.



Jean-Michel Basquiat, *Banker*, 1982.
Technique mixte sur toile, 127,5 x 127,5 cm, courtesy Daniel Templon, Paris.



Keith Haring en train de peindre sur le mur de Berlin, 1986.
Extrait du catalogue d'exposition *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Pompidou, 1987.



Georg Baselitz, *Sans titre*, 1982-1983.
© Georg Baselitz.



Robert Combas, *SABOT PORTE BONHEUR IRMA LA DOUCE*, 1984.
Titre complet: *SABOT PORTE BONHEUR IRMA LA DOUCE, taches de Rousseur, amuse ses Animaux, les petits êtres bleus. (En vérité, c'est des Chats.) La mère de l'IRMA est d'origine cheval. Ce qui explique le sabot de son pied droit (à gauche sur la peinture), qui lui porte bonheur.*
Acrylique sur toile, 207 x 168 cm, extrait du catalogue d'exposition *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Pompidou, 1987.



Francesco Clemente, *Autoritratto*, 1980.
© Francesco Clemente.

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Florence Gabriel
tél. 01 43 91 14 67
florence.gabriel@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Assistant de programmation

Thibault Capéran
tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

Diana Gouveia
Nathalie Saint-Aimé
tél. 01 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Camille Azaïs
Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Maëlle Bobet
maelle.bobet@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean, professeur-relais
de la DAAC du rectorat de l'Académie
de Créteil, accompagne l'équipe des publics
pour un accueil adapté des publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com