

Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte le Pimpec, Valérie Mavridorakis, dir., *Faire, faire faire, ne pas faire. Entretiens sur la production de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, la HEAD, 2021, 360 pp. 107 illus. n&b et couleurs € 25 (relié) ISBN 9782940510443

Thomas Golsenne

Volume 47, Number 1, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1091828ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1091828ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Golsenne, T. (2022). Review of [Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte le Pimpec, Valérie Mavridorakis, dir., *Faire, faire faire, ne pas faire. Entretiens sur la production de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, la HEAD, 2021, 360 pp. 107 illus. n&b et couleurs € 25 (relié) ISBN 9782940510443]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 47(1), 113–115. <https://doi.org/10.7202/1091828ar>

# Reviews

## Recensions

Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte le Pimpec, Valérie Mavridorakis, dir.  
**Faire, faire faire, ne pas faire.**  
**Entretiens sur la production de l'art contemporain**  
Dijon, Les presses du réel ;  
Genève, la HEAD, 2021

360 pp. 107 illus. n&b et couleurs  
€ 25 (relié) ISBN 9782940510443

Thomas Golsenne

Les artistes contemporains éprouvent souvent des réticences à parler de leur rapport à la technique. La lecture de nombre de cartels, de dossiers de presse d'expositions d'art contemporain et d'articles de critique d'art donne l'impression que l'on s'intéresse surtout aux intentions des artistes, aux lectures qu'ils ou elles ont faites, aux idées que leurs pièces sont censées véhiculer; autrement dit, au pourquoi plus qu'au comment. Comme si la vieille opposition entre art (intellectuel) et artisanat (manuel) conservait toute sa puissance dans les pratiques courantes du monde de l'art. Les entretiens d'artistes réunis dans *Faire, faire faire, ne pas faire* par Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte le Pimpec et Valérie Mavridorakis comblent donc un manque dans la documentation consacrée à la réflexion des artistes sur leur propre pratique. Plus exactement: c'est le projet de réunir des paroles



d'artistes réfléchissant sur les procédés qu'ils et elles mettent en œuvre dans leur pratique singulière qui est novateur (car on peut toujours trouver, çà et là, dans des entretiens d'artistes, des remarques éparses sur leurs façons de faire).

Mais ce projet s'inscrit dans un contexte intellectuel qui, depuis une vingtaine d'années au moins, est marqué notamment par la conjonction de deux phénomènes eux-mêmes plus anciens. Du côté de l'art, un tournant anthropologique, qui se manifeste à la fois par le développement chez plusieurs artistes d'une démarche d'enquête quasi-ethnographique et par leur intérêt croissant pour les recherches menées par les ethnologues. Du côté de l'anthropologie, un tournant matériel, qui se concrétise par l'étude des relations entre les humains et les objets (la culture matérielle), et en particulier les œuvres d'art. Le travail de Tim Ingold, un des anthropologues

largement cités dans l'introduction d'Ileana Parvu, est ici emblématique de ce double mouvement: non seulement son travail a-t-il connu un succès inattendu dans le monde de l'art, mais lui-même a de plus en plus orienté ses recherches vers la question du «faire», mettant en perspective notamment l'artisanat traditionnel et la sculpture contemporaine<sup>1</sup>. Ainsi commence à se développer une anthropologie des techniques artistiques, qui puise aux outils de l'anthropologie héritée d'André Leroi-Gourhan (chaîne opératoire), de l'anthropologie anglophone (*affordance, agency*), mais les applique aux pratiques artistiques contemporaines. Le résultat est fructueux, puisqu'on peut interroger les artistes et leur travail à nouveaux frais: comme l'un des fondements de l'anthropologie des techniques réside dans l'affirmation selon laquelle la technique est porteuse de sens (aussi bien, mais différemment qu'un mythe ou un rite), il devient difficile de considérer que la signification des œuvres d'art proviennent des seules idées et intentions des artistes; le modèle néoplatonicien du *disegno*, théorisé par Panofsky, selon lequel l'idée s'impose à la matière, la conception à la fabrication, est définitivement dépassé: c'est plutôt la façon dont l'idée émerge dans la production de la forme, selon le processus que Simondon a nommé «individuation», qui est ici à l'étude. Par conséquent, l'opposition entre un art (fondé sur l'idée de l'artiste)

et un artisanat (reposant sur l'habileté manuelle de l'artisan), qui reste sociologiquement opératoire, est du moins intellectuellement à remettre en question.

Mais le recueil d'entretiens *Faire, faire faire, ne pas faire* pousse la réflexion plus loin. En détournant la célèbre série de pièces de l'artiste conceptuel Robert Filliou (*Faire, mal faire, ne pas faire*), la direction de l'ouvrage indique que l'opposition à laquelle elle s'attaque n'est pas tant celle, traditionnelle, entre art et artisanat (qui est le cadre conceptuel d'Ingold), mais celle, beaucoup plus répandue (et peu conceptualisée, sauf exceptions<sup>2</sup>) dans l'art contemporain entre l'art produit directement par l'artiste et l'art délégué par l'artiste, opposition historiquement située par rapport au développement des pratiques conceptuelles de la fin des années 1960. Tout le livre est ainsi traversé par l'idée d'une analogie entre ces pratiques qui peuvent paraître, à première vue, opposées. De même qu'un artiste qui délègue la production de ses pièces à des techniciens spécialisés voit le résultat lui échapper en partie, de même l'artiste qui travaille sur les matériaux dans son atelier ne contrôle pas entièrement le résultat: «matériaux, outils, procédés, réactions chimiques travaillent tout autant à la mise en forme de l'œuvre que son auteur lui-même. Loin de se laisser passivement imposer une idée initiale, ils impriment au projet des façons qui leur sont propres. [...] De ce point de vue, la différence entre faire soi-même et déléguer s'estompe. Quelle œuvre ne serait pas, au moins en partie, réalisée par d'autres? Quels que soient ces agents—force, flux, énergie ou personne, assistant, curateur—du moment où c'est avec eux qu'il faut compter pour effectuer son travail, il n'y a plus lieu de distinguer œuvre faite de main d'artiste et pratique de délégation.» (p. 14) Réciproquement, même l'œuvre la plus conceptuelle, celle où le travail manuel

semble le moins apparent, conserve une parenté avec le geste artisanal: «[...] même quand elle n'est pas à l'œuvre, la main agit. Elle travaille à la façon d'un modèle théorique; elle informe la pensée et les idées.» (p. 11) Beaucoup d'artistes adoptent d'ailleurs alternativement l'une et l'autre attitude, selon les projets.

Ces prémisses théoriques expliquent le parti pris original de l'ouvrage: au lieu de se focaliser prioritairement sur le travail d'artistes-artisan-es, de bricoleurs virtuoses, d'amoureuses du matériau, le livre s'appuie davantage sur des artistes qui délèguent la fabrication ou qui, du moins, la remettent en question. Organisé en quatre sections, il regroupe dix-neuf entretiens. La section 1, «Délégations», prend appui sur l'œuvre de trois artistes dont certains projets impliquent qu'ils ne produisent pas eux-mêmes leurs pièces (Sol LeWitt, John M. Armleder et Claude Rutault), les entretiens de ces deux derniers étant complétés par ceux de Wim Starkenburg, Fransje Killaars, Roy Villevoye et Remi Vertraete, qui ont réalisé des *Wall Drawings* de LeWitt; de Stéphane Kropf, les commissaires Pierre-Olivier Arnaud, Julie Portier et Christian Bernard, qui ont réalisé des peintures ou des expositions d'Armleder; et d'Émilie Parendeau, dont la pratique artistique s'origine dans la réalisation de *définitions/méthodes* de Rutault.

La section 2, «L'œuvre et ses agents», porte sur des artistes qui travaillent avec des assistant-es ou des collaborateur-trices pour certaines tâches techniques particulières. Sont ici interrogé-es la sculptrice Anita Molinero, le sculpteur Christian Gonzenbach et le peintre Wade Guyton, dont le travail s'appuie sur les objets, les outils et les moyens du monde industriel avec lequel ces artistes collaborent parfois.

La section 3, «La main en question», regroupe des artistes qui font l'essentiel du travail eux et elles-mêmes, mais dans une démarche

minimale ou conceptuelle: Sylvie Eyberg, Pierre Leguillon et Joëlle Tuerlinckx, qui ont pour points communs une pratique de la collection et de la manipulation d'images, un intérêt pour le «geste juste» et une interrogation sur la prolifération des images dans la société actuelle.

Enfin la section 4, «Métier, travail», contient deux entretiens avec des artistes qui réfléchissent par leur pratique aux conditions sociales, économiques, techniques de l'activité artistique, en confrontation avec ses hors-champs commerciaux et au moyen de pratiques qui interrogent l'auctorialité et l'authenticité, notamment la reproduction manuelle de peintures ou d'objets: le peintre Gabriele Di Matteo et la sculptrice Zoë Sheehan Saldaña.

Les entretiens réunis dans ce livre permettent donc d'entendre la voix d'artistes de générations différentes, mais la plupart en activité depuis les années 2000 et dont les pratiques, très variées (bien qu'on regrette le peu de place accordée à la performance, à la vidéo ou à l'art sonore), trouvent leur équivalent parmi les plus jeunes générations. C'est donc un livre qui paraît indispensable à tous ceux et celles qui veulent comprendre ce qu'est une pratique artistique contemporaine. Ce livre permet également de faire avancer la recherche et la réflexion sur l'anthropologie des techniques artistiques.

Je me permettrai à ce titre de faire une remarque conclusive, sur une étrange impression de contradiction qui peut résulter de la lecture de l'ouvrage, entre les principes théoriques qui le soutiennent et les observations concrètes qui le traversent. Car d'un côté, les artistes n'ont de cesse d'expliquer que leur rapport au faire, à la technique, dépend d'un cas à l'autre et est souvent déterminé par le rapport entre leur désir et leurs moyens, techniques et économiques; de l'autre côté, il est plusieurs fois affirmé un principe d'équivalence théorique entre faire et faire faire, entre déléguer et fabriquer, et même entre penser et travailler de

ses mains : « Penser est d'abord une affaire manuelle. » (p. 10) L'idée paradoxale, inspirée de Derrida, justifie ici la conviction que les artistes conceptuel·les « font » aussi quelque chose. Mais elle a été fortement critiquée par Gayatri Chakravorty Spivak, à propos des affirmations des poststructuralistes (Deleuze, Derrida, Foucault) selon lesquelles les intellectuel·les sont aussi des travailleur·ses, c'est-à-dire logeant du côté des opprimé·es : « une telle déclaration n'aide que l'intellectuel désireux de prouver que le travail intellectuel n'est pas différent du travail manuel<sup>3</sup>. » En d'autres termes, tout en voulant se placer du côté des travailleur·ses, les intellectuel·les forment une image idéaliste du travail qui leur est accessible, le réduisent à du discours et ne peuvent penser l'altérité des positions occupées par les travailleur·ses et par eux et elles-mêmes. Le reproche peut ici paraître injuste, dans la mesure où *Faire, faire faire, ne pas faire*, ne porte pas sur le prolétariat ouvrier mais sur des artistes. Mais comme beaucoup de ces artistes réfléchissent précisément sur les conditions économiques dans lesquelles ils et elles effectuent ou délèguent leur travail, tantôt à des artisan·es, tantôt à des industriel·les, leur rapport au faire comporte parfois explicitement une portée politique (que les entretiens font nettement ressortir) qu'un réductionnisme théorique risque d'oblitérer. C'est là un des intérêts majeurs à interroger les artistes sur leurs pratiques : c'est une démarche qui renoue avec la tradition matérialiste, et qui montre les artistes profondément impliqué·es dans les questions qui concernent le travail dans la société contemporaine. Si l'anthropologie des pratiques artistiques a un sens, c'est bien celui d'observer en détail comment les artistes participent, à leur manière très singulière, au monde qui les entoure. Sans nul doute, les entretiens de *Faire, faire faire, ne pas faire* permettent d'avancer un peu plus dans cette direction. ¶

Thomas Golsenne est maître de conférences en histoire de l'art et études visuelles à l'Université de Lille, laboratoire IRHIS (Institut de recherches historiques du Septentrion) UMR 8529. —thomas.golsenne@univ-lille.fr

1. Ainsi le Centre Pompidou-Metz a-t-il organisé en 2013 l'exposition *Une brève histoire des lignes*, à partir du livre éponyme de Tim Ingold. Lire aussi du même *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, 1<sup>re</sup> éd. 2013, trad. H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, Éd. Dehors, 2017.

2. Par exemple : Glenn Adamson, Julian Bryan-Wilson, *Art in the Making. Artists and their Material from the Studio to Crowdsourcing*. Londres, Thames & Hudson, 2016 ; Thomas Golsenne et Patricia Ribault, dir., *Essais de bricolage. Ethnologie de l'art et du design contemporains, Techniques&Culture*, n° 64, 2015.

3. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, 1<sup>re</sup> éd. 1988, trad. J. Vidal, Paris, Éd. Amsterdam, 2020, p. 27.

### Clélia Nau *Feuillages : l'art et les puissances du végétal*

Paris, Hazan, 2021

279 pp. illustrations princip. en couleur  
€ 99 ISBN 9782754111003

Itay Sapir

Il y a comme une délicieuse torture à lire *Feuillages* en plein mois de février à Montréal. L'ouvrage parle certes des représentations artistiques des feuilles—peintures, photographies, films, mais aussi, ici et là, des textes littéraires—mais retourne constamment à la réalité de ces humbles parties vertes des plantes et à ce que la science botanique trouve à dire sur leur structure, leurs processus vitaux et leur interaction avec l'environnement. Sa lecture inspire donc le désir irrépressible de regarder des feuilles, d'observer leur arrangement sur un arbre, les nervures qui les structurent, le doux bruissement qu'elles produisent. Or, mon regard cherchant à répétition à voir, de ma fenêtre, ne serait-ce qu'un seul arbre feuillu, a été évidemment toujours déçu. Il n'empêche que les beautés précieuses—en mots et en images—que contient ce livre vont m'aider à

patienter jusqu'au printemps.

Les feuilles n'ont ni l'extravagance chatoyante des fleurs, ni la succulence nourricière des fruits. Mais c'est peut-être cette relative monochromie, ou cette prétendue monotonie qui en fait l'objet parfait pour un livre d'histoire de l'art, l'écran idéal sur lequel projeter des idées, des enjeux, des fantasmes aussi, puis les décortiquer patiemment. Car là est peut-être la vertu la plus frappante (parmi tant d'autres) du livre de Clélia Nau, qu'il partage avec les meilleurs ouvrages de notre discipline : à travers un objet modeste, tant de questions fonda-



mentales—tous les sujets importants, serais-je tenté de dire—sont traitées, et toujours avec une grande originalité. On en sort avec la conviction que, comme a dit Goethe que l'auteure cite à plusieurs reprises, « tout est feuille ».

Loin d'être une étude iconographique du « motif » du feuillage—on savait que l'auteure du brillant *Claude Lorrain : scénographie solis* (2009) ne se contenterait jamais de cela—ou, au contraire, un inventaire des formes possibles que prennent les feuilles chez les artistes (comme l'est, à petite échelle, la page merveilleuse où John Ruskin schématise la forme d'un arbre chez six peintres de Giotto à Turner, p. 97), l'ouvrage est un examen attentif du vecteur « feuillage » au sein de l'économie des images, du « pathos végétal » (p. 85). Le sous-titre le dit clairement : c'est non seulement de formes mais de forces dont