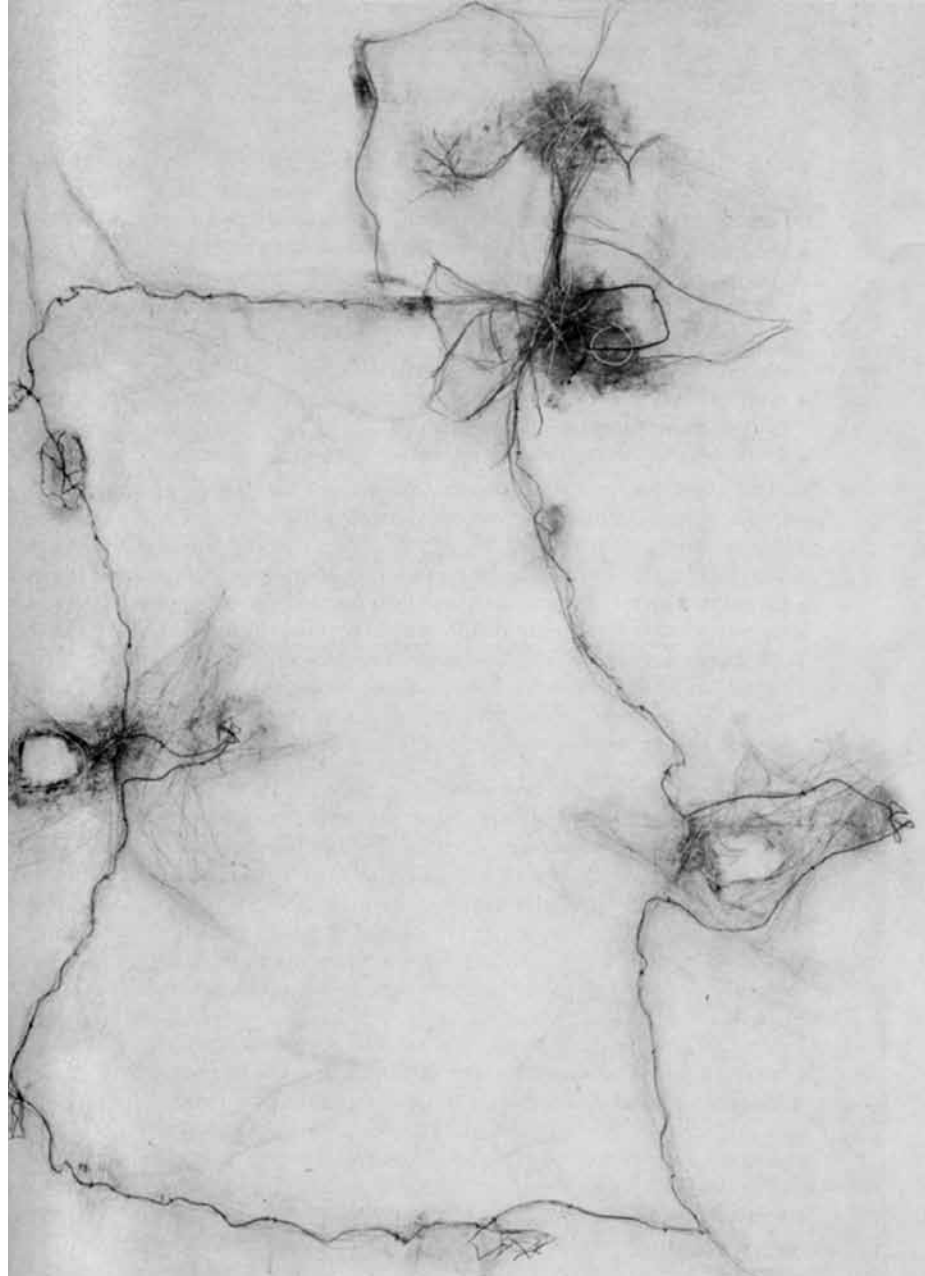


*Lignes d'erre*, carte tracée par Gisèle Durand-Ruiz, dessin extrait des *Cahiers de l'Immuable*.  
*Voix et voir* publié dans *Recherche*, n° 18,  
avril 1975, p. 15. Reproduit sous forme de fac-  
similé dans Fernand Deligny, *Œuvres*, Sandra  
Alvarez de Toldedo (éd.) Paris, L'Arachnéen,  
2007, p. 819



## Rencontre avec Jean-François Chevrier

Paul Sztulman

Une partie du travail de Jean-François Chevrier fait l'objet, depuis deux ans, d'un projet éditorial d'envergure aux éditions L'Arachnéen. Sept volumes sont en cours de publication. Les cinq premiers déjà parus regroupent des essais anciens, récents et inédits, presque tous revus et modifiés pour l'occasion. Les deux à venir sont des livres à part entière. Celui sorti en septembre, épais d'environ 700 pages, est consacré à *L'Hallucination artistique – de William Blake à Sigmar Polke*. Chevrier commença à y travailler à la suite de son livre et de son exposition sur *L'Art moderne selon Mallarmé* (l'importance de l'hallucination lui est apparue lors de l'écriture de son texte sur Odilon Redon). Le dernier des sept, prévu pour 2013, porte le titre d'*Œuvre et Activité*. Il devrait toucher directement la question des rapports entre art et politique. S'il est surtout connu en tant que critique et historien de la photographie, les différents recueils donnent à voir l'étendue de ses objets d'intérêt et de travail, dont les auditeurs de ces cours à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ont déjà pu prendre la mesure. Jean-François Chevrier y enseigne depuis 1988 et il nous confiera que « [sa] véritable fonction est celle de professeur d'histoire de l'art. C'est fondamental. Je pense que la pédagogie est le vrai vecteur de transmission culturelle aujourd'hui ».

Le 17 juillet 2012, nous sommes partis à sa rencontre dans sa maison de Montreuil, Catherine Chevalier – qui le rencontrait pour la première fois – et moi-même – qui a suivi son enseignement et a travaillé avec lui sur divers projets dans les années 1990. Nous comptions initialement publier un long entretien portant sur les cinq premiers ouvrages. Mais la conversation qui s'est prolongée tard dans la nuit nous a au final confrontés à un matériau trop abondant, trop labyrinthique et digressif pour être restitué tel quel. D'où la solution finalement adoptée de ce texte – auquel Jean-François Chevrier nous a d'ailleurs lui-même incités au cours de l'entretien – exposant notre perception de son travail et ses réponses à nos questions concernant sa méthode, son positionnement, sa conception de l'art moderne et sa pratique de la théorie. Tous les propos de Chevrier qui émaillent ce texte sont donc, sauf mention contraire, ceux par lesquels il a bien voulu nous répondre ce jour-là.

### Photographies

Avant de s'intéresser à la photographie, Jean-François Chevrier développe ses premières recherches dans le monde littéraire qu'il commence à fréquenter lors de son arrivée à Paris, en 1973. Plusieurs rencontres, notamment son compagnonnage avec Roland Barthes (qui lui commandera son premier texte) et Jean

Thibaudeau (qui avait déjà quitté *Tel Quel*), jouèrent un rôle déterminant. Un essai de cette époque portant sur le récit illustré de William Burroughs, *Cobble Stone Gardens* est repris dans *La Trame et le Hasard*<sup>1</sup> et témoigne déjà de sa passion pour les relations entre l'écriture et les arts visuels.

Cependant, très vite je ne me suis pas senti à l'aise dans le milieu littéraire et artistique français de l'époque dominé par les réseaux de *Tel Quel*. Le culte de l'écriture qui régnait me fatiguait. Et la ligne suivie par Deleuze ne pouvait constituer pour moi une réponse à Derrida. La photographie m'est apparue alors comme une chose très saine dans sa vulgarité et en prise avec la réalité quotidienne, sociale, etc. Elle tombait impeccablement pour constituer un dehors au sentiment d'encombrement littéraire, théorique et idéologique que j'éprouvais. Et comme je pense que l'art moderne s'est toujours renouvelé par ses dehors – c'est la logique même de l'art moderne et c'est pourquoi le distinguer de l'art contemporain ne fait pour moi aucun sens – il m'apparaissait que la photographie constituait alors un tel dehors par rapport à la définition institutionnelle de l'art. C'était la raison essentielle du début de mon travail sur la photographie. Et la raison secondaire était une observation que je m'étais faite lors de mes lectures d'histoire de l'art. La photographie n'était jamais mentionnée dans l'histoire de l'art traitant du XIX<sup>e</sup> siècle (à l'exception du livre de Aaron Scharf<sup>2</sup>). C'est ainsi que, de 1979 à 1989, je me suis consacré fanatiquement à la photographie.

Avec son premier véritable ouvrage, en 1982, sur *Proust et la photographie*<sup>3</sup>, Chevrier vérifie l'importance du lien entre l'art moderne et la littérature, particulièrement dans la culture française, et la manière dont ce lien recoupe la question de l'illustration – genre qui combine le texte et l'image selon l'idéal romantique de la fraternité des arts et qui connut une audience extraordinaire au XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, dans cette étude sur Proust, il révèle la présence de nombreuses références à la photographie et à ses mécanismes dans la découverte de la mémoire involontaire par l'écrivain français. Cet essai est également écrit en réaction à *La Chambre claire* de Roland Barthes publié deux ans plus tôt. À la différence de ce dernier qui observe des photographies en tant que spectateur, Chevrier analyse la photographie en se plaçant du côté de l'opérateur. Et à la célèbre formule: « ça a été », forgée par Barthes pour désigner l'effet photographique, il substitue une pensée du « ça aura été » qui témoigne du rapport complexe au temps établi par le praticien. Le futur antérieur, qualifié dans un autre texte comme « le temps de l'inconscient en prise sur le présent<sup>4</sup> », mobilise

1. William Burroughs, *Cobble Stone Gardens*, in Jean-François Chevrier, *La Trame et le Hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

2. Aaron Scharf, *Art and Photography* (1968), Hardmondsworth, Penguin Books, 1974.

3. Paru également chez L'Arachnéen dans une édition augmentée, Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, suivi de *La Résurrection de Venise*, avec une *Lettre inédite de Marcel Proust. Aquarelles, gravures et daguerréotypes de Venise de John Ruskin*, à Paris, en 2009.

4. Jean-François Chevrier, *La Trame et le Hasard*, op. cit., p. 18.

en effet les trois temps de la photographie: le présent de la prise de vue, le futur de l'épreuve et la révélation du passé effectivement vécu<sup>5</sup>. Cette intrication de temporalités permet d'explorer toutes les possibilités de transformation de cette mnémotechnie qu'est l'enregistrement photographique, en une *mnémographie*. Chevrier consacre un texte à cette notion qui associe l'opération photographique et le travail d'écriture. Elle permet d'éclairer le travail de plusieurs artistes (de Delacroix à Ahlam Shibli en passant par Sigmar Polke, ainsi que les cinéastes Amos Gitai, Rithy Panh ou Straub et Huillet<sup>6</sup>).

Dès le début de ses enquêtes sur la photographie, Jean-François Chevrier remonte aux premiers textes qui accueillirent cette hypothèse, et dégage les deux principaux débats qu'elle a suscités. L'un porte sur sa nature double (entre reproduction et enregistrement), l'autre, sur les effets de vraisemblance qu'elle produit sur le public (révélant par là même le système de convention sur lequel les beaux-arts fonctionnent quant à la représentation du corps et de la nature). Ainsi d'emblée, Chevrier place sa réflexion dans la perspective de l'historien et se refuse à reprendre les principaux outils sémiologiques avec lesquels est approchée généralement la photographie dans le champ de l'art, notamment par Rosalind Krauss qui s'inspire de la théorie des signes de Peirce pour développer ses thèses sur la photographie comme *index*<sup>7</sup>. Si cette approche de la photographie est aujourd'hui grandement abandonnée, elle fit pendant longtemps office de norme et de consensus (pour ne pas dire de mantra et de conjuration) concernant toute approche théorique de la photographie. Selon Chevrier cette notion d'*index* ne correspond pas du tout à la façon dont la photographie a été reçue à l'origine:

Tout s'est joué dans une tension entre reproduction et enregistrement que la notion d'*index* lamine intégralement de même qu'elle arase le champ de réception de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'image-tableau, le document d'expérience (distinct ou plutôt remarquable à l'intérieur du vaste champ des documents de culture) et les processus de collage-montage sont des éléments d'analyse qui permettent selon Jean-François Chevrier de se donner une compréhension plus inclusive de la pratique photographique et du rôle qu'elle a joué dans l'art moderne. Les malentendus ayant la vie longue, il n'est pas inutile de rappeler ici que cette défense de la forme *tableau* à laquelle a été longtemps associée le travail de Chevrier n'est absolument pas

5. Comme le signale la quatrième de couverture de la réédition chez L'Arachnéen.

6. « Mnémographies », in Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

7. Chevrier fit traduire le premier texte de Rosalind Krauss en France, avant de s'opposer publiquement à elle lors d'une table ronde autour de son ouvrage sur le surréalisme et la photographie (*Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (1989)) considère comme un forçage théorique, historiquement faux et spéculativement peu fécond. Cette querelle ne s'est pas atténuée au regard des autres ouvrages de la théoricienne américaine, et Chevrier s'est toujours maintenu à l'écart de sa revue *October* qu'il considère comme un dérivé de *Tel Quel*.

une apologie du grand format pour la photographie (ni pour toute autre chose d'ailleurs: « ce qui m'a toujours fasciné c'est la force d'expansion du petit format ») et encore moins un recours à ses supposés effets d'autorité afin de canaliser l'aventure des formes dans l'art moderne.

J'ai mis cette idée de la forme *tableau* en avant pour de multiples raisons, y compris pour inscrire la pratique photographique dans cette histoire de l'art moderne où le système des beaux-arts a toujours été présent. Même si ce système est très largement épuisé dans l'histoire, comme on le sait, rien ne se perd et tout se transforme. Et donc les données de ce système continuent de jouer. Le tableau est une notion qui se définit par différenciation avec d'autres notions: l'esquisse, l'étude, etc. C'est cela qui m'intéressait d'une part et d'autre part, le tableau était pour moi la forme qui mettait l'image photographique au présent, dans le présent de la perception qui est le présent du champ pictural. Les deux pour moi communiquent et avec mon dernier livre, *L'Hallucination artistique*, j'y associe le champ hallucinatoire. Ce dernier substitue à l'actualité de la perception tangible une autre actualité qui a la même autorité que la perception, mais que l'on qualifie de « perception sans objet ». Quoi qu'il en soit, pour moi une photographie traitée comme un tableau renvoyait à l'actualité de la perception du regardeur et non plus à la sempiternelle « image-souvenir ».

Un texte permet à l'auteur de déplier dans toute leur étendue les notions de tableau et de document d'expérience qui sont au cœur de sa réflexion sur la photographie<sup>8</sup>. Le tableau est une forme historique, conventionnelle, qui n'a cessé de se transformer – par delà le domaine de la peinture –, mais qui se présente invariablement comme une forme délimitée et autonome: un plan frontal qui invite le spectateur à une expérience fondée sur la stature verticale du corps humain. Cependant, et c'est là l'essentiel, « la planéité de l'image et sa délimitation produisent un espace *autre*, fictif. [...] Mais le lieu fictif qu'il *présente* au visiteur le distingue des objets avec lesquels il cohabite. Le tableau introduit l'espace de la fiction dans l'espace de la communauté anthropologique, sur laquelle se greffent les formes culturelles. Le spectateur est ainsi amené à une double expérience de reconnaissance et d'étrangeté: le tableau lui tend une image familière de lui-même, de son appartenance à l'espèce humaine, en lui proposant une *autre vue*, qui le dépayse<sup>9</sup> ». Quant au document d'expérience dont Chevrier retrace à grands traits l'histoire, il n'est pas réductible à une fonction de documentation, car il se trouve « investi d'une exemplarité et d'un caractère de *singularité* qui l'apparente à l'œuvre. [...] Tout document est un document de culture. Mais son importance, qui va généralement de pair avec sa singularité et sa rareté, l'apparente à l'œuvre, dont un des traits distinctifs dans le vaste

8. « Le tableau et le document d'expérience », in Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias*, op. cit.

9. *Ibid.*, p. 144.



John Coplans,  
*Self Portrait (Feet  
Crossed)*, 1985,  
épreuve sur papier  
argentique

domaine des artefacts, est la permanence transculturelle, c'est-à-dire la multiplicité d'interprétations auxquelles elle donne lieu de la part de publics hétérogènes, éloignés dans le temps<sup>10</sup>. Si pour Chevrier « le tableau n'est pas le sésame du document d'expérience<sup>11</sup> », le « document produit dans la forme du tableau » constituera « un nouveau crible de jugement » dans la création contemporaine<sup>12</sup>.

Chevrier en a assez aujourd'hui « d'apparaître comme Monsieur Tableau » alors que son travail excède largement cette réflexion initiale. Pour comprendre l'importance qu'a revêtue cette notion de la forme *tableau*, il faut se rapporter à la scène artistique et aux travaux des photographes qu'il découvre dans les années 1980. Dans un texte sur « L'image-objet et le modèle de la nature<sup>13</sup> », Chevrier retrace lui-même le panorama des rapports entre art et photographie à cette époque et la manière dont il a frayé sa propre voie. Le débat concernant la place de la photographie à l'intérieur ou hors de l'art moderne doit paraître aussi aberrant que lointain aux jeunes générations<sup>14</sup>. Il fit pourtant rage à l'époque et fut l'objet d'une âpre dispute entre les tenants des deux camps. L'engagement de Jean-François Chevrier en faveur de la première

10. *Ibid.*, p. 146-147.

11. *Ibid.*, p. 153.

12. *Ibid.*, p. 145.

13. « L'image-objet et le modèle de la nature », in *ibid.*, p. 176-221.

14. Même si l'on peut d'une certaine manière le considérer comme toujours d'actualité. Le fait que l'on voit tant de photographies dans l'art contemporain n'a pas conduit la réflexion théorique sur l'art à intégrer et à interroger l'histoire de la photographie qui s'est déroulée en dehors des institutions de l'art moderne.

hypothèse joua un rôle de premier plan. Il faut dire qu'il ne se cantonne pas alors à l'écriture sur la photographie comme objet historique ni en tant qu'art et technique, mais s'engage auprès de photographes qui développent précisément cette forme tableau (John Coplans, Suzanne Lafont, Thomas Struth, Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, etc.) et monte des expositions (certaines avec le théoricien anglais James Lingwood) qui présentent leurs travaux et les mettent en perspective dans une histoire de l'art et de la photographie en train de se réécrire conjointement. Deux d'entre elles, datant de la fin des années 1980, feront particulièrement date : *Une autre objectivité* et *Photo-Kunst*<sup>15</sup>. Elles ne montrent pas vraiment un nouveau groupe de photographes (même si les différents acteurs de la scène française se connaissent bien) ou une nouvelle tendance. Elles tentent de décrire une situation commune dont chaque artiste décline différemment les enjeux et les formes. Mais elles ne manquent pas de défendre pour autant une conception de la pratique photographique où la prégnance de la chose vue s'associe à une exigence de réalisme et où le primat de la perception rejoint celui du modèle de la nature. Elles s'opposent également aux appropriations esthétiques des signes culturels et aux opérations un temps appelées *simulationnistes* dont le succès va croissant aux États-Unis, notamment à travers les travaux photographiques défendus par la galerie Metro Pictures (Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Robert Longo, etc.).

Couverture de  
*Une autre objectivité*,  
in Jean-François  
Chevrier, James  
Lingwood, Milan,  
Idea Books, 1989



Une autre objectivité/Another objectivity

À cette époque, j'avais engagé un combat contre l'art de l'appropriation et les photographes de Metro Pictures que je dénonçais comme du sémiologico-pop. C'était et c'est toujours tout ce que je n'aime pas dans l'art. Je me souviens avoir été impressionné aux États-Unis par des artistes sur lesquels je n'ai pas écrit comme Francesca Woodman ou par la première projection de *The Ballad of the Sexual Dependency* de Nan Goldin. Je préférais cela de loin aux appropriationnistes, car c'étaient des pratiques photographiques lyriques. Il faut néanmoins rappeler que les pratiques des artistes associés à la galerie Metro Pictures s'inscrivent dans un type de comportement favorisé, sinon produit, par la photographie : l'appropriation esthétique. Le modèle esthétique de la photographie est le miroir de Claude qui permettait de se faire une image du monde en se l'appropriant esthétiquement par le jeu de cet artifice<sup>16</sup>. Mais en passant

15. Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité*, Centre national des arts plastiques, 14 mars – 30 avril 1989. *Photo-Kunst, Arbeiten aus 150 Jahren: du XX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, aller et retour*, Stuttgart, Staatsgalerie, 11 novembre 1989 – 14 janvier 1990.

16. Petit miroir convexe teinté de gris tenant son nom de Claude Le Lorrain, il était utilisé par les touristes anglais qui visitaient la région des Lacs pour cadrer des coins de paysages pittoresques. Sa convexité permettait une réduction de taille et sa teinte en grisaille une réduction des couleurs en valeurs. Pour voir

d'une pratique élitaires de la haute société à une pratique populaire via la diffusion des appareils portatifs, ce comportement s'est diffusé dans le corps social et le problème qu'il pose consiste à réduire le monde à l'image que l'on peut s'en faire au point d'en oublier le monde lui-même. J'ai donc compris que la photographie est un outil que les artistes doivent utiliser contre son usage habituel et contre les effets de cet usage<sup>17</sup>. Avec l'art sémiologico-pop, l'appropriation esthétique est passée au second degré. On se retrouve ainsi dans une logique où l'image est trop importante par rapport à la réalité, que ce soit celle de l'environnement ou du matériau artistique (comme c'est le cas dans la pratique du collage). L'appropriation qui m'intéresse se place du côté de l'expérience et aussi du côté, physique, de l'environnement et des matériaux. J'ai donc été amené à bricoler, contre ce modèle sémiologico-pop, toutes sortes de notions théoriques et à reprendre des termes, dont certains difficilement saisissables par la théorie comme celui « d'expérience ». Simultanément à l'exposition *Une autre objectivité* s'est tenue à Los Angeles une exposition intitulée *Forest of Signs*<sup>18</sup>. Les deux expositions étaient antithétiques. À tel point que le directeur du MOCA ayant remarqué la chose organisa une exposition avec une des commissaires de *Forest of Signs*, Ann Goldstein et moi-même. Le résultat, *A Dialogue about Recent American and European Photography*, était la confrontation de ces deux approches<sup>19</sup>.

La notion d'*appropriation* n'est évidemment pas rejetée en bloc. Dans d'autres contextes et pratiques, Chevrier peut l'observer positivement. Il ne cesse en effet d'insister, dans ses écrits, sur le fait que l'artiste doit toujours travailler dialectiquement à l'observation du monde et à l'observation de la perception elle-même. Ce qui permet de concevoir un mode d'appropriation où la perception qu'a eue l'artiste de l'image appropriée est rendue visible. Une appropriation où la manipulation des images est portée par l'expérience plutôt que par un discours sur les signes. C'est le cas par exemple chez le Warhol des années 1960 qu'il met en rapport avec Walker Evans. Ici, la platitude colorée obtenue par le traitement sérigraphique de l'image appropriée (et montée) restituée, dans son absence de profondeur et de substance, le déficit d'expérience des spectateurs. Les événements rapportés par les mass médias réduisent à presque rien toute possibilité d'assimilation raisonnable par une audience. Le ressassement rhétorique, la sensibilité préfabriquée

le paysage qui se tient dans son dos, l'utilisateur du miroir doit faire en sorte de ne pas faire écran par son reflet. Voir, Marie-Madeleine Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

17. Ce qu'avait très bien compris Charles Baudelaire, d'où l'importance du titre de l'essai, « Le public français et la photographie » dont Chevrier nous rappela au cours de l'entretien qu'il constitue non pas une critique de l'opération photographique, mais de ses effets sur la perception de l'art que se fait le public.

18. *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art [7 mai- 13 août 1989] / Exposition organisée par Ann Goldstein et Mary Jane Jacob, Catherine Gudis, London, Cambridge, MIT Press, 1989.

19. *A Dialogue about Recent American and European Photography*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1991.

et la fausse intelligibilité des médias, dont Warhol a épousé la logique mortifère, sont menés à ses ultimes conséquences. Ce dernier a ainsi poussé à son comble l'expérience de l'absence d'expérience de la réalité, au point d'opérer un passage à la limite qui rend ce mécanisme sidérant. Mais une telle intensité ne se retrouve pas selon Chevrier dans les œuvres des artistes qualifiés de postmodernes qui triomphent aux États-Unis à cette époque, et les discours qui les ont accompagnés, imprégnés (non sans contre-sens) des thèses de Jean Baudrillard, relèvent pour Chevrier de ce qu'il appelle un « modèle semiologico-pop qui confond image et signe et laisse entendre qu'une analyse sémiologique permet une distance critique ». Ils ne font ainsi, en fait, que le jeu d'une critique intégrée au système et par laquelle le capitalisme feint de se remettre en question pour mieux s'imposer. Ce rejet en bloc de ce groupe d'artistes peut prêter à réaction. L'œuvre de Jack Goldstein, par exemple, ne saurait être confondue avec celle de Robert Longo, pas plus que celle de Louise Lawler ne peut l'être avec celle de Barbara Kruger. Mais, pour Chevrier, les modes d'appropriation de ce groupe d'artiste dans son ensemble se donnent vraisemblablement un angle trop réduit, à la différence d'artistes comme, par exemple, Sigmar Polke qui « construit un champ pictural en expansion dans toutes les directions et parvient à y intégrer l'image d'illustration qui est la voie de communication entre la littérature et les arts visuels ».

Toutes les réflexions suscitées par la relation entre la photographie et l'art moderne à cette époque reposent sur une hypothèse, devenue à présent thèse, dont l'énoncé sert de titre au recueil afférent. La photographie est un modèle pour penser l'art moderne entre les beaux-arts et les médias. « La photographie en tant que première technique d'enregistrement a eu un effet fondamental sur l'art moderne au point qu'elle a même défini l'art moderne. L'art moderne s'est défini avec la photographie entre les beaux-arts et les médias en entendant cet "entre" dans les deux sens : espace intermédiaire et aussi des deux côtés<sup>20</sup>. » Cette thèse est mise à l'épreuve dans des études portant aussi bien sur les œuvres de Gerhard Richter ou de Michelangelo Pistoletto, que sur celles de Patrick Faigenbaum ou des Becher, de Matisse et de Bonnard, de John Heartfield ou de Joseph Albers.

L'autre recueil consacré à la photographie est une monographie, mais dans un jeu de perspectives croisées. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*<sup>21</sup> se consacre au célèbre photographe américain. Ce dernier a occupé une place croissante dans les réflexions de Jean-François Chevrier, à partir du début des années 1990, qui correspondent, selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, au moment précisément où sa recherche se détachait de la photographie. Walker Evans représente exemplairement pour Chevrier l'artiste littéraire, tissant un lien entre le style descriptif de Flaubert et le lyrisme objectiviste de William Carlos Williams<sup>22</sup>. Le photographe qui a frappé la formule tant reprise du

20. Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias*, op. cit.

21. Paris, L'Arachnéen, 2010.

22. Ce dernier a d'ailleurs recensé le célèbre livre de Evans, *American Photographs*, le 12 octobre 1938, pour l'hebdomadaire *The New Republic* dans l'article *Sermon with a Camera*. On trouve le texte à cette adresse : <[www.ericmarth.com/newtwine/sermonwithacamera.pdf](http://www.ericmarth.com/newtwine/sermonwithacamera.pdf)>.

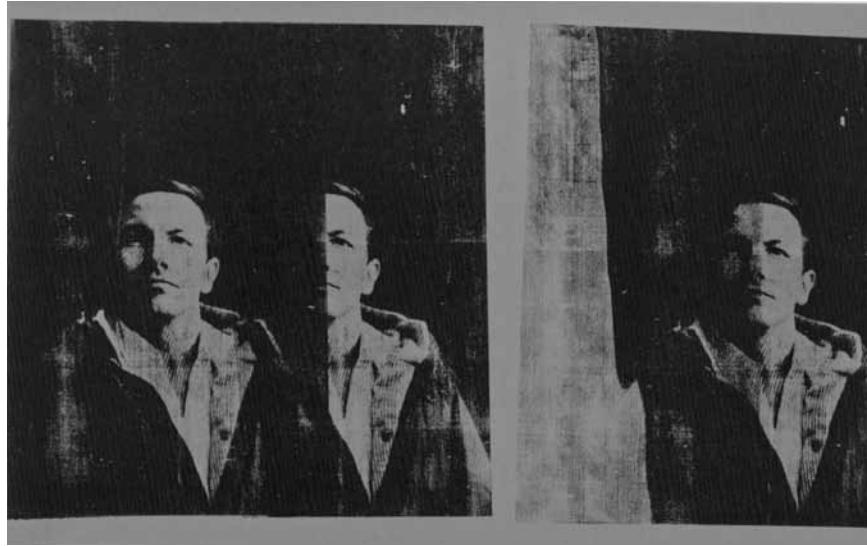


« style documentaire<sup>23</sup> » avait également déclaré explicitement que la photographie est un art littéraire. Dans ce recueil, l'œuvre d'Evans est explorée dans les deux dimensions temporelles qu'indique le titre. Les textes détaillent, par des descriptions et des analyses inspirées, les images, les séries et les livres tout en restituant le travail du photographe dans son histoire et dans la longue histoire de l'art moderne. Un texte compare le travail d'Evans à celui d'Henri Cartier-Bresson, un autre à l'artiste conceptuel Dan Graham. Mais l'essai le plus saisissant est peut-être celui qui met en parallèle les photographies d'anonymes prises dans le métro new-yorkais (que Evans ne publiera que trente ans après leur prise de vue<sup>24</sup>) avec les portraits réalisés par Andy Warhol dans les années 1960. Le pape du Pop'art se retrouve autant déplacé par cette confrontation, si ce n'est plus, que son homologue photographe. Dans ce voisinage avec les images charbonneuses de Evans, montrant les visages fermés des passagers dans le ruban nocturne du *subway*, les couleurs pop des œuvres de la première période de Warhol laissent percer le nimbe funèbre qui hante les visages des célébrités figés dans des rictus ne s'adressant qu'à l'image.

Sigmar Polke,  
*Frau Herbst und ihre  
zwei Töchter*, 1991,  
résine synthétique  
sur tissu polyester,  
300 x 500 cm

23. Au cours d'un entretien avec Leslie Katz, Evans explique cette notion de *style documentaire* qu'il emploie depuis les années 1930 : « *You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore, art is never a document, though it certainly can adopt that style* » (Leslie Katz, « An Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971).

24. *Many Are Called* est le titre du livre dans lequel Walker Evans publiera cette série de portraits d'une foule à l'allure surannée, dont les visages isolés, saisis à leur insu dans la blancheur des sels d'argent, se détachent de la nuit d'encre où les plongent les méandres du *subway*.



*La Trame et le Hasard*

Les deux premiers ouvrages abordant les différents aspects de la photographie ont été publiés en même temps, accompagnés d'un troisième, plus fin, *La Trame et le Hasard*, qui fait d'une certaine manière office d'introduction à l'ensemble des sept volumes. On y retrouve des thèmes et des enjeux transversaux à tous, ainsi qu'une introduction, comme le dira Chevrier, « au rapport essentiel entre art et littérature à travers le récit, sans exclusive de la poésie. Et puis il fallait aussi introduire l'idée constructive et l'architecture<sup>25</sup> ». On imagine aisément à quel point il pouvait être délicat, pour Chevrier et ses éditrices, d'associer, après coup, les textes entre eux. Certains, nombreux, empruntent plusieurs voies qui leur permettraient d'appartenir à d'autres recueils que celui dans lequel ils ont été finalement placés. Ce jeu d'interchangeabilité est particulièrement sensible et voulu pour les deux recueils publiés ensemble, ultérieurement aux trois premiers : *Des territoires* et *Les Relations du corps*<sup>26</sup>. Dans ce dernier se trouve d'ailleurs un texte dont on a le sentiment qu'il aurait pu aussi bien servir d'ouverture à *La Trame et le Hasard*. Il s'agit d'un entretien de Jean-François Chevrier avec un historien de l'art indépendant qui joua un rôle fondamental dans ses années de formation, Jurgis Baltrušaitis. Cet intellectuel lituanien – pour l'anecdote, Jean-François Chevrier fit reconnaître à André Chastel lors d'une émission de télévision qu'il fut le premier historien structuraliste – reçut souvent le jeune normalien, qui lui consacra en retour un long portrait en guise de préface à la réédition de son *Art sumérien, Art roman*.

25. Une citation de Walter Benjamin en épigraphe de *La Trame et le Hasard* donne selon Chevrier la clé de l'ensemble du projet des sept recueils : « Selon Proust, c'est pur hasard si l'individu reçoit une image de lui-même, s'il peut s'approprier son expérience. »

26. Jean-François Chevrier, *Des territoires et Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

Jurgis m'avait appris trois impératifs de méthode : aller aux sources<sup>27</sup>, se méfier des mots en « isme<sup>28</sup> » et ne jamais oublier le bien-fondé de la formule de Granet : « La méthode c'est le chemin après qu'on l'a parcouru ». J'ai absorbé cela : une sorte de faux empirisme ou d'empirisme constructiviste. Sauf que j'ai porté ma méfiance moins sur la méthode que sur la théorie (une distinction que Jurgis n'opérait pas). Peut-être trop d'ailleurs.

Du premier impératif de Baltrušaitis, Chevrier retiendra en effet que le travail de l'historien nécessite de se confronter aux œuvres et de s'appuyer sur les textes d'origine. Afin de comprendre les phénomènes qu'il étudie, il doit ainsi se replacer, en esprit, au moment et dans la situation où les choses qu'il commente se sont manifestées. Chevrier privilégie donc les documents d'époque et se méfie par-dessus tout des enchâssements de concepts et des emboîtements de synthèses historiques pour décrire des situations artistiques. Une manière de s'y prendre dans la théorie artistique qui est allée croissante, notamment depuis que les sciences humaines et les théories para-philosophiques ont envahi le champ de la critique d'art. Un sujet sur lequel nous nous sommes longuement entretenus, comme on le verra ci-après. Jean-François Chevrier se refuse ainsi à écrire des textes théoriquement ficelés et préfère dépeindre de sinueuses fresques historiques. Le long texte qui donne son titre à l'ouvrage et qui ouvre le recueil *La Trame et le Hasard* est un exemple du genre. Il révèle cette relation à l'œuvre dans une histoire de l'art moderne remontant au surréalisme de Ernst et Arp pour aboutir à Mike Kelley et Sigmar Polke tout en passant par les années parisiennes de Ellsworth Kelly et l'influence de John Cage et des écrivains comme Mallarmé, Musil ou Walser. Cette polarité de « la trame et du hasard » pour saisir une tension artistique transhistorique témoigne de la recherche constante chez Chevrier d'une articulation entre la poétique des œuvres, l'expérience du monde et la constitution du sujet. Si la trame renvoie aussi bien à l'intrigue d'une histoire qu'à la structure urbaine ou au récit de soi, le hasard est aussi bien un auxiliaire de la création artistique, qu'un événement produisant une césure dans les enchaînements historiques ou une manière pour un sujet de concevoir sa vie en dehors de toute perspective de salut ou

Le chercheur, Jurgis Baltrušaitis, à cheval dans le cimetière de Djoulfa en septembre 1928



27. Baltrušaitis put profiter de sa double nationalité pour traverser la Transcaucasie et suivre le chemin des œuvres (autant celles de petite taille qui circulaient de poche en poche que des monuments) qui assurèrent la migration des formes de l'art sumérien vers l'art roman. Il parcourut ainsi à dos d'âne des kilomètres pour mener son enquête et effectuer ses relevés de formes.

28. Chevrier nous dira que tous les « ismes » évoquaient à Baltrušaitis le communisme dont il avait pu tragiquement observer de près la terreur et les souffrances infligées. Cela le conduisit fort longtemps à occulter l'influence du constructivisme dans sa formation au profit du symbolisme. Une erreur d'appréciation qu'il avoua tardivement à Chevrier, et, ironie du sort, après avoir lu le texte que ce dernier venait de lui consacrer sans oser mentionner cette descendance de peur de froisser dramatiquement son ami.

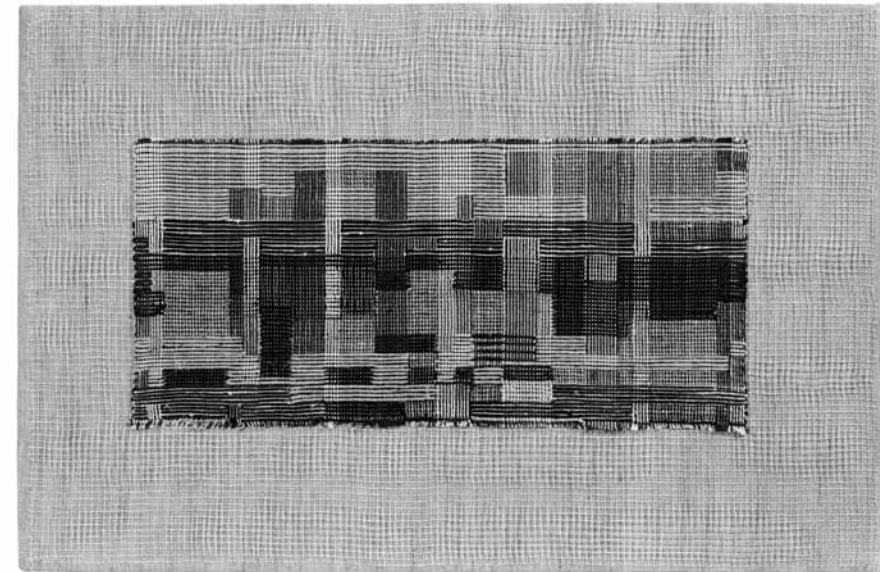
de destin. L'entretien avec Jacques Herzog (l'un des architectes du tandem Herzog et de Meuron), qui clôt le recueil, révèle la deuxième relation constitutive de certaines œuvres que Chevrier étudie tout au long de l'ouvrage : celle de la structure et de l'ornement. Dans les deux cas, la marque de Baltrušaitis est sensible. Il suffit de penser à son étude sur *La Stylistique ornementale romane*<sup>29</sup> (affaire de structure et d'ornement s'il en est) ou à sa manière, dans la plupart de ses livres, de tisser des fils historiques oubliés avec une attention particulière aux événements intempestifs qui modifient la régularité de leur course. Baltrušaitis montra ainsi dans ses écrits qu'il existe des réveils triomphants de propositions artistiques marginales auparavant mal observées comme il existe des migrations de formes qui permettent la transposition d'un système artistique dans un autre<sup>30</sup>. Nul doute que *L'Hallucination artistique* prolongera cette filiation et s'intéressera aux aberrations de la perception et du réalisme comme Baltrušaitis s'est intéressé aux aberrations de la perspective dépravée et de la ressemblance livrée à elle-même (ce « démon de l'analogie » dont parlait Mallarmé). Les aberrations et les extravagances dans « la vie des formes » (selon la formule de Henri Focillon dont Baltrušaitis fut le gendre) sont des objets de passion pour Jean-François Chevrier, un aspect trop souvent occulté de sa recherche par les lectures trop rapides auxquelles a donné lieu son travail sur la photographie.

C'est peut-être dans le texte sur la redécouverte des miniatures mexicaines par Anni Albers et la place qu'elles tiennent dans son œuvre que le projet de Chevrier s'annonce le plus clairement. « Pour l'un et pour l'autre [Joseph et Anni Albers], lui travaillant la peinture (et la photographie), elle, les formes textiles, les réalisations des anciennes cultures sud-américaines furent une révélation et une confirmation : une même complexité ornementale peut lier monuments et objets, structures plastiques et *patterns* de surface, pictographie et abstraction, sans passer nécessairement par les effets unificateurs d'un "style" (au sens où l'on parlait de "style international" pour définir les principes de l'architecture moderne). Cette complexité avait à leurs yeux une évidence, qu'ils retrouvaient dans l'environnement contemporain, comme l'attestent les montages photographiques de Joseph Albers. Elle pouvait être transposée dans le langage, intuitif et savant, de la géométrie et de la couleur<sup>31</sup> ». Comme il l'écrit

29. Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale romane*, Paris, PUF, 1931.

30. « Baltrušaitis n'a écrit qu'un seul texte de méthode dans lequel il énonce celle structuraliste de l'histoire de l'art. C'est une critique d'un certain Bernheimer qui, dans les années 1920, avait travaillé parallèlement à lui sur l'influence de l'art sumérien sur l'art romain. Bernheimer le faisait en comparant les choses terme à terme. C'était une méthode comparatiste impressionniste. Mais ce qui intéressait Baltrušaitis ce n'était pas de comparer élément à élément, mais de comparer deux systèmes, deux structures et de montrer comment on pouvait passer ensuite d'une structure à une autre. Pour lui, la migration des formes permettait la transposition d'un système dans un autre. Art sumérien, art romain est un des 3 ou 4 livres fondamentaux du XX<sup>e</sup> siècle en histoire de l'art parce qu'il montre que le système sumérien a influé sur le système de l'art romain, qu'il y a homothétie structurelle entre les deux systèmes et que, si l'un a pu se transposer dans l'autre c'est par la migration des formes assurant la transplantation. C'est ainsi que Baltrušaitis a étudié la voie transcaucasienne. » (entretien avec J.-F. Chevrier)

31. « La mémoire des formes », in Jean-François Chevrier, *La Trame et le Hasard*, op. cit., p. 81.



Anni Albers, *City*, 1949, tissage pictural en lin et coton, 44,45 × 67,3 cm

plus loin, Chevrier est ainsi à la recherche d'une permanence dans l'art qui ne soit pas celle de l'œuvre avancée par Arendt, mais une « permanence des schémas et des figures d'expériences dans les formes<sup>32</sup> ». Le terme *forme* étant bien sûr à entendre de manière très ouverte (aussi bien le tracer que la forme tableau, le collage que le livre, etc.). Cette permanence constitue une « mémoire des formes » qui permet aux artistes le dialogue et la transmission. On peut même probablement avancer que cette permanence, qui est affaire de transmission par l'expérience, est plus à même d'intégrer le vaste travail que la modernité a et peut continuer d'effectuer afin de participer d'un monde transformable que la permanence de l'œuvre, qui est affaire de transmission dans le savoir et la culture. On peut ainsi essayer de la comprendre au regard des tentatives des artistes eux-mêmes que l'on songe aussi bien à *L'Almanach du Blaue Reiter* de Kandinsky qu'à l'œuvre protéiforme<sup>33</sup> de John Coplans qui fut un des plus proches amis de Chevrier, et auquel ce dernier consacre de longues réflexions. Cette permanence est rendue sensible également dans certains recueils par ce que l'on pourrait appeler des cahiers de montage. Ces derniers témoignent du souci de Chevrier de ne pas seulement interpréter, analyser ou commenter les œuvres, mais aussi de les montrer et de montrer leurs relations entre elles à travers la conception et l'accrochage d'exposition. Cette pratique se déploie ici à l'échelle des pages où des petites expositions imprimées apparaissent comme des échos miniatures du projet benjaminien d'un livre uniquement constitué d'un montage de citations.

32. *Ibid.*, p. 84.

33. Ce terme est à prendre dans tous les sens pour désigner aussi bien les différents aspects de l'œuvre photographique de l'artiste que les nombreuses activités qu'il eut dans le champ de l'art : directeur d'*Artforum* et critique, laissant une indispensable somme d'écrits.

Henri Matisse dans l'atelier de la rue Désiré Niel à Nice. Il tient un fusain au bout d'un bambou pour esquisser l'œuvre *La Danse*, 1930



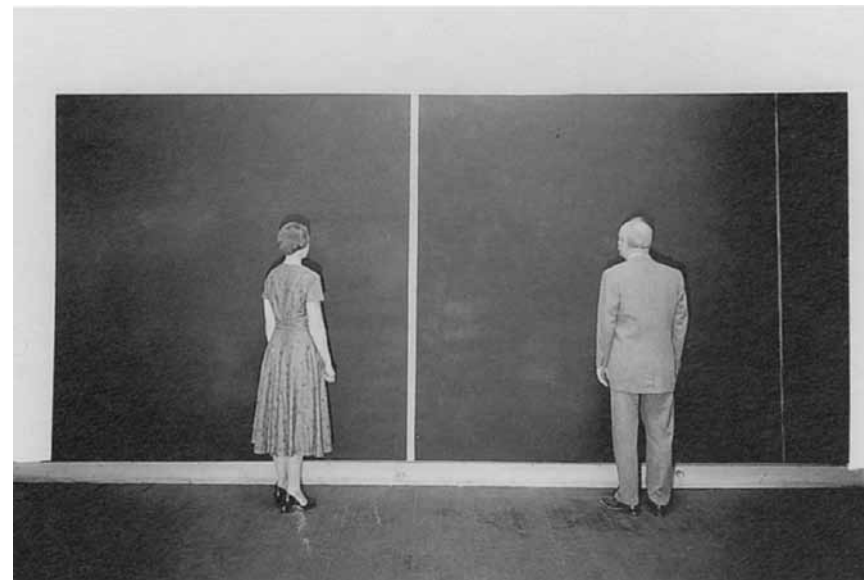
### Corps et territoires

Si la terminologie utilisée par Jean-François Chevrier fait l'objet d'un souci de précision – les termes importants sont souvent resitués dans leur ancrage historique et leurs emplois contextuels – il nous confiera, lorsqu'on l'interrogera sur le terme *expérience*, au fondement de sa pensée qu'il baigne dans un certain flou, une indéfinition constitutive.

C'est peut-être bien ainsi. Il est possible que l'intérêt de ce mot soit de faire exception parmi tous les autres et de présenter une sorte de flou. C'est un de ces termes que l'on fait fonctionner par opposition. Je m'étais déjà rendu compte que la notion de *réalisme* n'avait de sens que dans un réseau d'oppositions (*réalisme vs idéalisme*, *pittoresque*, *naturalisme*, etc.) qui permet de lui donner sa définition. La notion d'*expérience* est peut-être de ce type.

Cette notion d'*expérience* joue un rôle fondamental dans les quatrième et cinquième recueils – *Les Relations du corps* et *Des territoires* – sortis simultanément pour des raisons évidentes que Chevrier souligne lui-même dans *Des territoires*: « la notion de *territoire* est en effet indissociable de l'expérience du corps<sup>34</sup> ». Comme en écho aux éditions de *L'Arachnéen*, l'image de l'araignée qui sécrète son propre territoire est mobilisée comme le point ultime d'interrelation entre ces deux notions et en tant que tel, comme figuration d'un rêve de l'être humain. Ce motif de la toile d'araignée renvoie à l'attention portée par Chevrier au tracer dans l'espace, lieu commun de l'art moderne.

34. « Des territoires (l'intimité territoriale) », in Jean-François Chevrier, *Des territoires*, *op. cit.*, p. 12.



Barnett Newman et une visiteuse devant *Cathedra* dans l'atelier de Front Street, 1958, Stedelijk Museum, Amsterdam

Le tracer, dans sa teneur psychographique, m'a toujours semblé l'activité de base propre à l'art moderne, au-delà du dessin défini dans le système des beaux-arts comme le dénominateur commun de la peinture, la sculpture et l'architecture. C'est pourquoi aussi je m'intéresse tellement au motif de la toile d'araignée. Il y a là pour moi un contre-modèle à la célébration incantatoire des réseaux.

Deux textes sur Raoul Haussmann participent de cette réflexion à travers le corps et la photographie<sup>35</sup>. De même, une longue étude sur Matisse ausculte aussi bien la relation entre l'artiste et ses modèles que l'emprise du « tracer » dans des compositions où les relations d'attraction et de répulsion entre les corps sont distribuées autour de la verticalité (dés)organisatrice du fil à plomb<sup>36</sup>. Ce texte, publié au début des *Relations du corps* dialogue avec celui consacré à Barnett Newman<sup>37</sup> qui clôt *Des territoires*. Les échanges entre ces deux volumes sont constants. Ils dessinent par bien des aspects la relation entre *Œuvre et Activité* qui forme le titre du dernier ouvrage annoncé pour 2013. Car si ces deux notions, le *corps* et le *territoire* peuvent apparaître comme hétérogènes à l'objet d'art, elles sont en revanche consubstantielles à l'activité artistique. Et les essais de Chevrier rendent particulièrement sensible cette expérience, fondamentale à mes yeux, mise à jour par l'art moderne, et qui demeure si mal comprise et si peu observée: l'activité artistique se sédimente et se manifeste dans l'objet d'art qu'elle produit. Que cette activité soit rendue sensible par une attention portée à la manière dont l'œuvre est fabriquée ou qu'elle soit énoncée de manière déclarative dans la présentation (avec

35. « Les relations du corps », « Gal amant de la reine », in Jean-François Chevrier, *Les Relations du corps*, *op. cit.*

36. « Henri Matisse. L'attraction des corps », in *ibid.*

37. « L'espace intégral selon Barnett Newman », in Jean-François Chevrier, *Des territoires*, *op. cit.*



ou sans médiation) d'un acte de l'artiste, ou encore, qu'elle soit distillée par des éléments disparates permettant de reconstituer un récit de soi déposé par l'artiste.

L'activité est anti-institutionnelle. Elle peut se définir comme ce qui ne fait pas nécessairement œuvre. Elle peut aussi se définir avec Konrad Fiedler, ce théoricien allemand qui reprend, mais en l'adaptant à la réalité de son temps la théorie romantique du début du XIX<sup>e</sup> siècle. La troisième définition de l'activité permet d'éviter la distinction action/contemplation, propre à l'histoire occidentale (cf. Hannah Arendt). L'activité est aussi bien présente dans l'action que dans la contemplation, qui n'est pas contrairement à ce que l'on dit une attitude passive, sauf à comprendre que l'activité intègre la passivité. La quatrième définition se trouve chez Marx, dans les *Thèses sur Feuerbach*. Cette mise à jour de l'activité est le point d'appui du marxisme comme philosophie de la *praxis*.

Il est certain que pour Chevrier l'œuvre n'est pas séparée de l'existence de l'artiste. Rien d'étonnant à ce qu'il travaille actuellement sur la notion de « biographie » pour une exposition destinée au musée Reina Sofía de Madrid que dirige Manolo Borja-Villel avec lequel il a déjà collaboré à plusieurs reprises. Rien d'étonnant non plus à ce que ce projet sur la biographie provienne d'une recherche qui se refuse à séparer l'art de la littérature, notamment dans la perspective du « récit de soi » psychanalytique tel qu'il est mis à jour par Freud.

Hélio Oiticica & Lygia Clark, *Diálogo de Mãos*, 1966, tirage argentique noir et blanc



Freud s'intéresse à ce qui s'est passé dans la vie des gens. Il ne se met pas dans la position du médecin positiviste qui observe et diagnostique la maladie pour intervenir mécaniquement afin de résorber le mal. Freud pense que le sujet est malade de sa biographie et qu'il va devoir faire un travail. Tandis que la psychiatrie, fondée sur la psychophysiologie, procédait par système de classifications où la biographie est pratiquement inexistante. Cette importance de la biographie est semble-t-il tellement embarrassante dans la science médicale que Lacan a éprouvé le besoin de la rappeler avec insistance<sup>38</sup>. En travaillant sur tout cela je me suis rendu compte qu'un des modes centraux de l'élaboration biographique dans l'art moderne et particulièrement au XX<sup>e</sup> siècle, même s'il y a des ascendants de première importance au XIX<sup>e</sup> siècle comme Nerval, est celui de la « mythologie individuelle », expression employée pour la première fois à propos de Nerval par Albert Béguin. On n'est pas ici dans l'autobiographie. Max Ernst se raconte sur un mode légendaire qui se démarque de ce genre. Ce qui se joue là c'est un regard intérieur et un regard exté-

38. Voir notamment Jacques Lacan, *Le Mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007.

rieur qui communiquent. Nos deux pistes de travail pour la biographie consistent à prendre deux pôles et une dynamique. Un pôle « construction » et un pôle « mythologie individuelle ». À la différence du biographisme qui fonctionne selon le modèle classique du récit linéaire de la vie et de l'œuvre, ce qui se met en place dans cette articulation entre construction et mythologie individuelle, c'est la spatialisation de la biographie. Elle passe par la construction avec des éléments biographiques tandis que la mythologie individuelle extrait les données de la biographie d'un individu du cadre de l'état civil pour les projeter dans ce que l'on ne peut qu'appeler un autre espace. Et ce qui est en jeu c'est l'image du corps.

Parce qu'il pense activité, Jean-François Chevrier, préfère parler de corps et de territoires plutôt que du couple traditionnel de la figure et du lieu<sup>39</sup>.

### L'intimité territoriale

C'est à l'occasion d'une réflexion sur le travail photographique de Marc Pataut, portant sur les sans-abri de la friche industrielle du Cornillon (avant leur expulsion pour la construction du Grand Stade de France), que Jean-François Chevrier forge la notion « d'intimité territoriale ». Cette notion ambiguë peut s'entendre de plusieurs façons.

La notion d'*intimité territoriale* peut apparaître dans le langage de l'urbanisme comme un oxymore. Elle est une alternative à la distinction privé/public qui surgit de la crise de ce rapport. Cette crise peut prendre plusieurs aspects, la situation d'exclusion étant la plus frappante. On peut aussi prendre cette expression au pied de la lettre et considérer les deux éléments « intimité » et « territoire ». À ce moment-là, on revient à un territoire doté de qualités d'intimité qui se rapportent éventuellement au modèle de la vie domestique. C'est surtout la première acception que j'ai voulu signifier, mais voilà encore un merveilleux exemple d'ambiguïté.

Résolument distincte des territoires de l'intime, la notion d'*intimité territoriale* désigne ainsi assez simplement la relation intime vécue avec un territoire (voir « Le territoire de Kotsch »), mais par-delà cette définition littérale, elle vise plus largement à une pratique de territoires distincts de l'espace domestique privatif comme de l'espace public pratiqué de manière normative et régulée. Cette notion « désigne une expérience d'appropriation qui altère, voire subvertit la distinction privé/public sur laquelle sont fondées la séparation et la discrimination des espaces fonctionnels, homologués. [...] L'expérience, voire la production d'une intimité territoriale nécessite en revanche une redistribution permanente du rapport privé/public avec son corrélat intérieur/extérieur, qui renvoie à la structure du corps

39. Pierre Francastel, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël, 1980.

propre. D'où l'importance des effets de seuil, et plus généralement d'une pensée liminaire, qui ne doit pas être réduite à des jeux de frontières<sup>40</sup> ». Les photographies de Marc Pataut et de Jeff Wall qui éclairent cette notion d'*intimité territoriale* sont des images de personnes privées de domiciles légaux, dont l'existence est déplacée dans un territoire public, généralement résiduel. L'intimité territoriale, même si elle n'est pas réductible à la condition des sans-abris, nécessite, sous une forme ou sous une autre, une expérience d'exclusion qui ouvre à une autre pratique de l'environnement, relevant d'un travail d'investissement du territoire de vie « au-delà de l'abri domestique ou plutôt, quand celui-ci est lui-même un vecteur – et non une coupure – de l'environnement<sup>41</sup> ».

La pensée de Chevrier sur l'art moderne est nourrie depuis plusieurs années par une réflexion sur l'architecture, la ville et l'urbain. Chevrier établit une analogie entre l'image et l'urbain à travers leur rapport respectif au tableau et à la ville: « le tableau n'est pas – ou a cessé d'être – la vérité de l'image, comme la ville n'est plus la vérité de l'urbain, mais sa forme historique homologuée. Le tableau permet de tenir l'image à distance. Il instaure un lieu dans l'espace. Il produit un seuil de visibilité qui participe d'une ritualisation de l'image. Mais ce seuil est aussi une frontière, une zone, plutôt qu'une pure ligne de partage. L'image ne peut être contenue dans le tableau, de même que l'urbain excède la ville<sup>42</sup> ». Cette analogie permet de saisir le bonheur que lui procure le travail de Jeff Wall qu'il a abondamment commenté:

Jeff Wall traite la dispersion propre à l'imagerie de l'urbain dans le cadre et la concentration du tableau.

#### Les années 1990 et la mondialisation

Si Jean-François Chevrier a écrit entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 dans la revue *Galleries Magazine*, il s'est toujours abstenu de publier le moindre texte pour les galeries elles-mêmes. De même, il n'a pas collaboré à *Parkett*, ni à *October* ou à *Artforum*. Interrogé sur ce positionnement particulièrement défiant à l'égard de ces revues, il fera part de nombreux désaccords allant de la mésestime quant à leurs manières de théoriser l'art jusqu'à la dénonciation de la manière dont elles épousent souvent, selon lui, la loi du marché. Il considère qu'il est préférable de faire son travail dans un endroit à l'écart des lieux d'occupation et des machines de guerre que constituent ces revues plutôt que de tenter de les infiltrer en écrivant pour elles afin de faire entendre une autre voix. Au risque d'un repli sur une communauté de travail restreinte, Jean-François Chevrier met en place à l'École des beaux-arts, en 1994, un séminaire sur les relations entre art, économie et société, intitulé « Des territoires » – qui donna lieu à une exposition

40. Jean-François Chevrier, *Des territoires*, op. cit., p. 23.

41. *Ibid.*, p. 20.

42. « Note sur le lieu urbain », in *ibid.*, p. 132.



Marc Pataut, *Natacha*, 8 juillet 1994, *Le Cornillon – Grand Stade, Saint-Denis*, 1994-1995, tirage argentique noir et blanc, 9 x 13 cm

dans le centre d'art de l'école en 2001<sup>43</sup>. Des invités de tous horizons viennent ainsi depuis plusieurs années débattre de leurs thèses et de leurs expériences avec les auditeurs. Ce séminaire offre ainsi la possibilité de communiquer des expériences locales soustraites aux mots d'ordre de l'époque et aux calibrages institutionnels, trop souvent inféodés à des intérêts de pouvoir. Dans cette perspective, Chevrier est probablement plus intéressé par le développement de solidarités collectives en réseau que par l'édification de Cités radieuses. Néanmoins, le séminaire semble souffrir aujourd'hui d'un certain isolement qui tend à l'insularité.

Peu de temps après les débuts du séminaire, Catherine David, en charge de la documenta 10 de Kassel demande à Jean-François Chevrier de venir travailler avec elle pour l'exposition et le catalogue de la manifestation qui aura lieu en 1997. L'aventure se terminera mal avec le départ de Jean-François Chevrier, suite à des désaccords avec Catherine David, avant l'ouverture de la manifestation et le bouclage éditorial du livre qui l'accompagne. La conception de ce dernier était plus ou moins achevée, mais trop volumineuse pour l'éditeur, certaines parties durent être retirées. On y trouve plusieurs entretiens d'importance (avec Benjamin Buchloh, Jacques Rancière ou encore Gayatri Spivak) conduits notamment par Jean-François Chevrier, qui a aussi construit l'architecture de ce livre<sup>44</sup>. Celui-ci est découpé en grandes sections correspondant à des dates qui segmentent l'histoire de l'art de 1945 – date de la première documenta – à 1989, selon des cycles

43. On trouve la présentation, l'historique et l'actualité du séminaire sur le site dédié à l'adresse suivante: <[www.desterritoires.com](http://www.desterritoires.com)>.

44. Catherine David (éd.), *Politics: Politics-Poetics, Documenta X – The Book*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997.

de onze ans<sup>45</sup>. La documenta 10 est placée sous le signe de Marcel Broodthaers auquel elle emprunte l'énoncé du monde politique raturé et corrigé en monde poétique<sup>46</sup>. Le catalogue (véritable somme sur l'histoire de l'art et de la pensée depuis la seconde guerre mondiale), l'exposition (qui noue les artistes vivants avec des figures historiques) ainsi que l'organisation de cent jours de conférences étaient conçus dans une volonté de bilan et d'ouverture correspondant à un moment de transformation.

Les années 1990 furent celles d'intenses transformations dont on peut énumérer les plus évidentes : la mondialisation du capital<sup>47</sup>, la guerre des Balkans, la mise en place conjointe d'un néolibéralisme et d'un néoconservatisme, la dissémination des mass médias précipitée par le réseau internet ainsi que le début de la reconfiguration de la carte politique du monde qui se poursuit aujourd'hui avec l'apparition flagrante d'enjeux géopolitiques occultés par la Guerre froide (notamment Nord/Sud) et donnant lieu à de nombreux conflits et guerres d'ingérence. Dans ces années d'accélération de la construction de l'Europe, de nombreuses manifestations de poussées nationalistes, de montée des intégrismes et de replis identitaires voient le jour. Les textes rédigés dans les deux ouvrages sur le corps et le territoire, qui commencent à s'écrire en parallèle du séminaire et de la documenta, réfléchissent de manière oblique à ces changements et incitent à concevoir des territoires soustraits à toute instrumentalisation théologico-politique et délivrés de tout acte de propriété exclusive, ainsi que des corps mis en relation sous forme de jeux et d'expérimentations plutôt que d'identité, de performance ou de possession<sup>48</sup>.

C'est dans ce contexte des années 1990 que l'on s'interroge sur la possibilité d'une culture et d'une théorie mondialisée<sup>49</sup> et sur les relations entre l'activité artistique avec les sciences humaines et sociales qui se développent de manière vertigineuse. C'est dans ces années-là également que les relations entre l'art et la théorie connaissent une mutation qui épouse celle de la théorie elle-même<sup>50</sup>. Cette dernière devient une notion aussi inclusive que séduisante, dont les discours, aussi hétérogènes fussent-ils, sont annexés par les œuvres et leurs commentaires dans une sorte de bricolage conceptuel para-philosophique empruntant à diverses disciplines et divers penseurs. Par-delà le corpus historique français

45. La numérologie joue un rôle secret dans la pensée de Chevrier.

46. Cet artiste fondamental pour Jean-François Chevrier n'a pas encore trouvé sa place dans les recueils déjà publiés. Il sera probablement, avec Oyvind Fahlström – auquel Chevrier a consacré un important essai non repris ici –, l'un des protagonistes du dernier livre sur *Œuvre et Activité*.

47. L'économiste François Chesnais fut l'un des premiers invités du séminaire et sa conférence sur la mondialisation du capital eut un effet de catalyseur. Voir son livre, *La Mondialisation du capital*, Paris, Syros, 1994.

48. Les pratiques de Lygia Clark et Klaus Rinke croisent ainsi celles de Raoul Hausmann ou Marina Ballo Charmet, le travail photographique de Helen Levitt celui de Robert Adams et la ville générique de Rem Koolhaas, avec lequel il a un assez étonnant entretien, voisinant avec « L'espace intégral selon Barnett Newman ».

49. Ce fut la question notamment qu'adressa Étienne Balibar lors de sa conférence prononcée dans le cadre des *100 jours* que durèrent la documenta 10 : « Une culture mondiale ? » repris dans Étienne Balibar, *Droit de Cité. Culture et politique en démocratie*, Paris, Éditions de l'Aube, 1998.

50. L'auteur se permet de renvoyer sur ce point à son texte « L'art et la *Critical Theory* », in *Critique*, n° 759-760, *À quoi pense l'art contemporain*, août-septembre 2010.

(Lacan, Baudrillard, Foucault, Deleuze, Derrida, Bourdieu, Rancière, etc.) et allemand (Benjamin, Adorno, Arendt, Marcuse), toute une vague de penseurs issus de divers horizons alimente la réflexion théorique sur l'état du monde et les nouveaux enjeux sociaux et politiques (Judith Butler, Édouard Glissant, Edward Saïd, Frederic Jameson, David Harvey, Giorgio Agamben, Mike Davis ou Gayatri Spivak, pour n'en citer que quelques-uns). Pourtant ni ces derniers, ni l'hétéroclite École française (un temps nommée poststructuraliste), ni la mélancolique et négative théorie critique instituée par l'École de Francfort ne reconnaîtraient forcément leurs traits souvent déformés dans le joyeux éclectisme de références et citations que l'on trouve dans les textes des commentateurs (de la culture et de la société) allant puiser des concepts préformés dans la *Critical Theory*. Par ce terme, on voudrait ainsi désigner non pas les œuvres des auteurs précédemment cités, mais des pratiques théoriques assemblant en patchwork des notions issues de leurs travaux aussi bien que des sciences humaines et sociales. Si ces pratiques peuvent témoigner d'une ouverture et d'un dialogue féconds et produire des débats et des effets bénéfiques, elles peuvent aussi figer les concepts dans des définitions qui menacent de les faire tourner à vide dans la roue de hamster théorique<sup>51</sup>.

Quoi qu'il en soit, cet irrépressible bricolage, dont usent aussi bien les professeurs que les collectifs militants, les commentateurs patentés des médias ou les critiques d'art, répond à la nécessité de penser un monde qui se globalise et s'homogénéise sous l'emprise du Capital. D'où une mobilisation permanente de discours théoriques touchant à des sujets variés sur les rapports de force dans le monde actuel – que ce soit la marchandisation de la vie et l'aliénation au travail, la politique identitaire des minorités et la décolonisation culturelle, le contrôle des savoirs et la fabrique de l'opinion, etc. Là encore, les effets de ces bricolages sont ambigus. On peut concevoir les aspects positifs de l'usage et de l'appropriation de concepts afin de les mettre à l'épreuve et de les réarticuler à des situations différentes. Mais on peut voir aussi comment le risque de la circulation et du recyclage incessant est d'arracher de leur ancrage des pensées et des concepts élaborés dans une œuvre et un contexte spécifiques. Et par là, de les priver de tout tranchant.

Quelles possibilités pour l'exercice critique dans un monde où dominant la dimension du gigantisme et la ville générique décrites par Rem Koolhaas<sup>52</sup> ? Et comment percevoir ces accumulations d'explications se déversant sur le monde et migrant aux quatre coins du réseau planétaire comme autant de traînées de poudre à la recherche (souvent vaine) de mèches et de détonateurs ?

51. Il suffit de parcourir le dictionnaire qui sert de référence dans le monde anglo-saxon à la *Critical Theory* pour constater ces deux points : David Macey, *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, New York, Penguin, 2011.

52. « Changements de dimensions, entretien avec Rem Koolhaas », in Jean-François Chevrier, *Des territoires, op. cit.*, p. 48-75.



Il y a une différence entre théorie et méthode. Pour moi, fidèle à une filiation marxiste, la théorie va de pair avec une pratique, sans cette dernière elle est au mieux une spéculation au pire un délire (et un délire qui a peu de chances de présenter un aspect très créatif). La théorie doit éclairer et orienter la pratique et elle sera jugée au regard de la pratique et non en fonction d'elle-même. Ce qui me déplaît considérablement dans la pratique théorique c'est qu'elle remplace aujourd'hui, notamment dans les sciences sociales, la pratique sociale. Il est frappant de voir la multiplication des explications sur la crise et le développement de la mondialisation, etc., et le peu d'actions menées par les auteurs de ces textes. Le décalage devient quand même vertigineux et le vieux constat que celui qui subit une situation de domination sociale en sait plus sur la situation que celui qui l'observe de l'extérieur reprend tout son sens. J'ai le sentiment moi-même d'un déficit de participation à une pratique collective (en dehors de mon enseignement). Parce que mes capacités d'intervention sont restreintes, je refuse donc de me livrer à cette compensation théorique que je reproche aux autres. Je réduis donc dans mes textes les possibles satisfactions que je pourrais me donner en construisant de beaux objets théoriques, même si je produis de la théorie et des concepts (nous n'avons d'ailleurs pas cessé d'en parler tout au long de cet entretien). Seulement, ils ne sont jamais présentés en tant que tels, mais par rapport à une pratique historique, critique ou pédagogique.

Cette distance prise par Chevrier avec la théorie est pour le moins paradoxale. On serait tenté de lui signaler qu'il ne manque pas lui-même d'impressionner par sa capacité à théoriser. Mais sa méfiance semble porter essentiellement sur les essais où les manipulations conceptuelles font écran à l'analyse précise de situations complexes et qui loin d'approfondir les œuvres, les aplatissent en les enrôlant dans un commentaire sociopolitique ou au contraire dans une sacralisation mystifiante. L'intention de faire qui anime les artistes se retrouve ainsi assez régulièrement métamorphosée en volonté de signifier ou de transcender. Reste à savoir pourquoi de telles méthodes devraient confisquer l'usage du terme théorie. Tout comme on pourrait tempérer une telle distinction entre faire et signifier ou être, plus facile à établir dans le langage que dans l'expérience, on pourrait critiquer ici aussi une défiance qui s'énoncerait de manière trop radicale à l'égard de la théorie, sévèrement observée par l'œil de l'histoire, fort de son autorité fondée dans les faits. Une invention théorique permet parfois d'éclairer et de relancer un aspect passé inaperçu dans la grille d'analyse d'une époque. Kant avait déjà souligné que penser n'est pas une activité de savoir, mais un exercice de la liberté. C'est pourquoi une méfiance légitime à l'égard de toute position de rejet déclaré de la théorie, auquel Chevrier ne sacrifie pas dans ces textes, doit d'autant moins recouvrir ce qui relève surtout chez lui d'une prudence face aux effets trompeurs d'intelligibilité et d'une exigence d'historicisation. Dans cette perspective, s'il ne faut pas rayer d'un trait les effets de vitalité que la *Critical Theory* a pu (et peut toujours) produire, elle a également participé dans l'art d'un mouvement de substitution problématique que Chevrier décrira en ces termes :

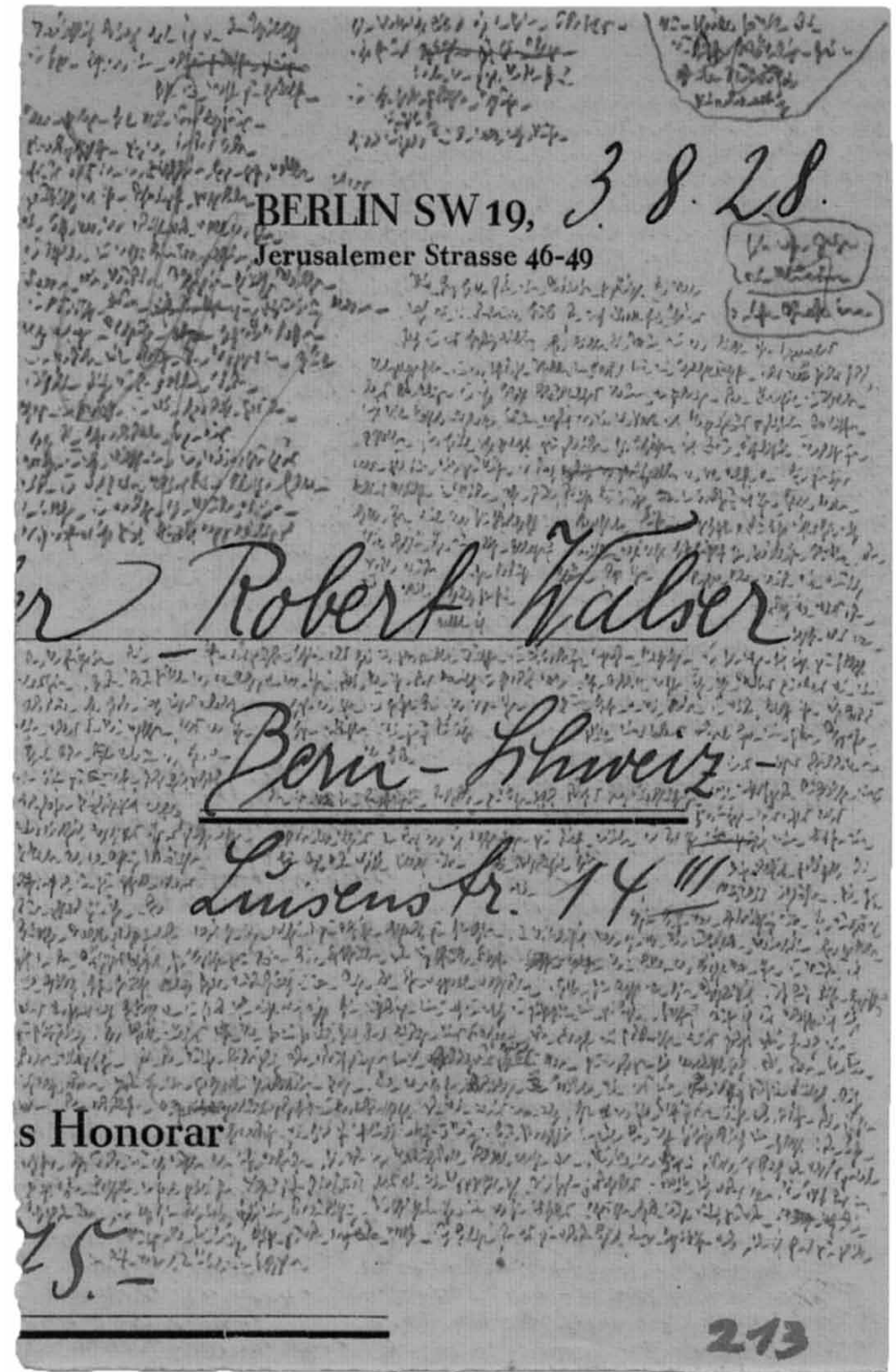
La relation de l'activité artistique avec les sciences humaines et sociales a remplacé le système des beaux-arts. Cette substitution est insuffisamment prise en compte alors qu'elle devrait sauter aux yeux. À l'arrière-plan, il y a le modèle de la nature auquel a succédé ce que l'on pourrait appeler simplement la vie (même si le modèle de la nature tend à être réinvesti actuellement, notamment dans l'architecture). Cette promotion du vitalisme à la place de la nature dans l'art moderne a connu au moins deux grandes étapes : Odilon Redon (à propos de qui André Masson a parlé de « fantastique biologique ») et Edvard Munch. Aujourd'hui, le développement de l'écologie politique conduit à réinvestir le modèle de la nature, même si l'on ne voit pas encore très bien comment (car il y a un problème de circulation des compétences face à l'abstraction des sciences de la nature aujourd'hui). Et c'est pour ces raisons également que le système des beaux-arts, ou plus exactement ce qu'il en reste est devenu un des ailleurs les plus importants dont l'art moderne a besoin de se nourrir pour se repenser. Bien sûr, je récusé toute idée de restauration de ce système des beaux-arts, mais je refuse aussi de dénier la présence, encore aujourd'hui, de certains de ces éléments. Je tente donc de les identifier, pour éviter à la fois leur refoulement et leur dévoiement par les théoriciens réactionnaires.

La rédaction du dernier livre, *Œuvre et Activité*, sur les rapports entre l'art et la politique devrait confronter plus que jamais Chevrier au problème de l'exposition de sa méthode et de son rapport à la théorie. Mais l'articulation entre ses deux notions d'*œuvre* et d'*activité* éclaire déjà le travail de Chevrier lui-même. Les textes rassemblés par les cinq premiers recueils ont été pour la plupart le fruit des circonstances. S'ils témoignent de l'activité d'historien et de critique de Chevrier, leur reprise, accompagnée d'une révision faite de réécriture, d'ajouts et de montages, en fait rétrospectivement les éléments constitutifs d'une œuvre. Ils témoignent également d'une intense pratique de l'écriture, qui confine à la graphomanie que l'on retrouve dans sa fascination pour l'œuvre d'Artaud, les microgrammes de Robert Walser ou une page de Nerval saturée de spéculations généalogiques. La production critique, historique et théorique est ainsi indissociable chez lui de l'activité d'écriture, avec ses processus de concentration et d'inscription de cette chose sans forme *a priori* qu'est la pensée. Son style, reconnaissable, est particulièrement lapidaire. Il ausculte son objet avec des formulations nuancées et serrées. La sobriété de cette écriture évite les effets de style sans pour autant exclure un plaisir de qualifier et un lyrisme contenu. Elle est portée par une recherche de transitivité, même si elle condense et concatène souvent des réflexions complexes qui obligent le lecteur à la suivre précautionneusement. Les textes de Chevrier peuvent désorienter. Jamais clôturés sur eux-mêmes, ils ne s'achèvent ni sur la résolution d'un problème ni sur le fin mot de l'histoire. Ils sont plutôt conçus comme des chemins qu'on emprunte – parfois au risque de se perdre. Fidèle à la tradition de l'*ekphrasis*, l'écriture de Chevrier fonctionne par des descriptions, des définitions, des qualifications, des comparaisons et des discriminations, afin que, à force de découper et d'associations, se dégagent les différents aspects des œuvres et des idées. Mais son écriture est également animée par une conception ferme de l'exercice critique. Dans l'entretien avec Rem Koolhaas, Chevrier en donne une définition qu'il prête à l'architecte hollandais, mais dont certaines formules, une fois extraites, semblent pouvoir s'appliquer à son propre travail. Ainsi de la tentative de « dégager le regard critique de toute amertume mélancolique, en lui redonnant une prise sur un présent dont il tend à se détourner ». Il parle aussi de « combattre l'idéalisme par l'idéalisation » et ajoute que le regard critique « plutôt qu'une manière de se tenir à l'écart du présent [...] devient une manière d'écarter le présent de lui-même<sup>53</sup> ». Cette dernière formule assez resserrée, fait écho à celle de Mallarmé qui sert d'épigraphe aux sept livres : « Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain. »

#### Pas de postmodernisme

Le contemporain justement, ce mot passe-partout qui désigne l'art d'aujourd'hui depuis une trentaine d'années, ne recouvre pas pour Chevrier un après de l'art moderne, une nouvelle ère artistique. Nous sommes toujours dans l'art moderne dont il faut bien comprendre qu'il n'est pas une période historique, mais un processus :

53. *Ibid.*, p. 62.





Ellsworth Kelly,  
*Talmont*, 1951,  
peinture,  
66 x 163,2 cm

On peut constater que l'histoire de l'art institutionnelle en France n'a jamais vraiment intégré l'idée de l'art moderne comme un processus ouvert sur l'actualité. Elle l'a considéré comme une période. Ma position fanatique depuis toujours est de considérer l'art moderne comme un processus. Tant que l'on ne fera pas ça, et que l'on continuera de distinguer l'art moderne de l'art contemporain, ça n'ira pas. Le couple modernisme/postmodernisme a, hélas, ancré et figé cet état de fait, c'est pourquoi je m'en passe. Je ne tiens pas forcément à l'expression d'art moderne, mais comme je n'en ai pas trouvé de meilleure, je la maintiens. Cette histoire de l'art moderne comme processus, je dirais qu'elle s'est inventée trois fois. En tous les cas, j'ai pu repérer trois inventions de l'art moderne. La première est, en 1747, la publication du premier compte-rendu d'un salon par La Font de Saint-Yenne. C'est la première fois qu'un critique commente des œuvres présentées à un public indéterminé, ouvert: le public moderne. Là, s'invente un paradigme pour l'art moderne que l'on pourrait schématiser ainsi: « œuvre – présentation – commentaire ». L'artiste fabrique une œuvre qui est présentée et fait l'objet d'un commentaire. Ce paradigme est le premier de la modernité, car c'est la première fois que l'art s'adresse à un public. Il demeure, comme on peut le constater, actif et déterminant dans la pratique de l'art aujourd'hui. La deuxième invention de la modernité a lieu au XIX<sup>e</sup> siècle avec la photographie, c'est « entre les beaux-arts et les médias ». La troisième a eu lieu au XX<sup>e</sup> siècle, c'est le second paradigme: « activité-information-débat ». Les artistes ont une activité qui peut déboucher ou non sur un œuvre – l'œuvre n'est pas nécessaire. Il y a donc information sur cette activité puis débat; débat qui porte surtout sur ce qui fait art, sur la définition de l'art. Ce second paradigme apparaît pendant la Première Guerre mondiale avec le Cabaret Voltaire, Dada et Duchamp et avec le constat de l'échec de la bourgeoisie, incapable de travailler dans l'intérêt du public. Cette coupure avec le modèle libéral bourgeois et la destruction de son système de valeurs fait que l'œuvre devient suspecte. Mais ce second paradigme n'existe que par rapport au premier, et mon hypothèse est que les

deux sont vivants et que nous avons besoin des deux. En ayant à l'esprit que la tension de ces deux paradigmes a lieu entre les beaux-arts et les médias.

Concevoir la modernité en la dégageant des débats produits par les notions de *modernisme* et de *postmodernisme*, permet de voir comment cette périodisation a stérilisé ou enfoui les problèmes les plus vifs et les plus féconds soulevés par l'art moderne. Il n'est peut-être pas inutile de revenir ici sur ces termes. Le modernisme connaît deux acceptions différentes correspondant à deux moments historiques et concernant respectivement deux scènes artistiques différentes. Le modernisme désigne premièrement une conception de l'art européen de l'entre-deux-guerres fortement marqué par les débats suscités par l'architecture de cette époque et tristement observée rétrospectivement comme une succession de promesses non tenues. Celles de la construction d'une société idéale, fidèle dans son organisation et ses réalisations urbaines aux utopies des artistes des avant-gardes radicales annonçant un monde et un homme nouveaux. Ce modernisme, qui visait à une diffusion symphonique de l'art dans la vie, se serait effondré avec la montée des totalitarismes et la seconde guerre mondiale. On pourrait considérer qu'il fut, d'une certaine manière, relancé négativement par une partie de l'art conceptuel des années 1970, en écho aux manifestations et luttes politiques agitant l'opinion occidentale. Le second modernisme est strictement américain. Théorisé par Clement Greenberg, il inverse la tendance du premier modernisme à l'œuvre d'art totale en proposant une stricte séparation des arts ainsi qu'une séparation tout aussi radicale de l'art et de la vie. Ce modernisme fonde son insularité sur un travail d'essentialisation: une réflexivité exclusive réclamant à chaque catégorie artistique de se « purifier » en se tournant vers ses spécificités propres, à savoir les particularités qu'elles ne partagent avec aucune autre (la peinture devait ainsi se concentrer sur le plan, la sculpture sur son propre poids, etc.). Derrière cette opération apparemment formaliste se dissimulait une opération idéologique précise, visant à montrer que si la puissance capitaliste américaine étendait son hégémonie, portée par le règne de la marchandisation du monde, elle ouvrait aussi des espaces à un art capable de produire des artefacts susceptibles de transcender cette dimension de marchandise par leurs simples propriétés esthétiques. Ces mêmes propriétés étaient également supposées leur permettre de se distinguer des objets ordinaires. Quel que soit la définition que l'on se donne du postmodernisme (et elles sont nombreuses), cette notion s'est pensée comme l'ouverture d'une nouvelle période historique faisant suite à l'un et/ou l'autre de ces modernismes. Par un effet d'extrapolation, le postmodernisme est devenu le mot emblématique d'une croyance dans le fait que la modernité était, non pas, comme le voulait Habermas, un « processus inachevé », mais bien plutôt une séquence historique close. Aidé par les visions restrictives des modernismes qu'il avalisait en se définissant par rapport à elles, le postmodernisme fait couple avec le modernisme pour perpétuer une conception biaisée de l'art moderne où les tensions et les contradictions ont été comme anesthésiées. Parce qu'elle est plus inclusive et moins marquée

idéologiquement la mention « d'art contemporain » a fini par être privilégiée et est devenue le nom (impropre: contemporain de quoi?) de l'art de ses trente dernières années. Mais cette terminologie n'insinue pas moins l'idée que l'art actuel s'est détaché de l'art moderne. En arrêtant artificiellement son processus dans le temps, ces deux dénominations de postmodernisme et d'art contemporain ont ainsi donné le sentiment que l'on avait une connaissance achevée de ce qu'était la modernité. Avec les conséquences que l'on sait: déclarer que la modernité est achevée revient à dire que nous avons épuisé ses ressources et que nous ne pouvons plus que la convoquer sous des formes dévitalisées de *lamento* ou d'opérette.

#### Déplacements

Penser l'art moderne comme un processus en cours conduit en revanche à reconnaître que l'on en méconnaît encore des potentialités et que l'on peut raviver ses tentatives et soumettre à nouveau ses enjeux à examen. Cette perspective est aussi bien esthétique que politique. Elle nécessite de faire un pas de côté par rapport à la *doxa* du récit institué sur l'histoire de l'art moderne. Et de rouvrir les dossiers scellés par les « ismes » de l'art. C'est à cela que s'emploie Chevrier, même si l'on peut regretter la faible présence de jeunes artistes dans ces cinq recueils et déplorer qu'il convoque si rarement d'autres historiens et théoriciens qui lui sont contemporains<sup>54</sup>. Cela n'empêche pas que son travail peut nous servir à penser les liaisons entre la modernité et la démocratie à partir du moment où nous concevons également cette dernière comme un processus, avec ses tensions, ses contradictions et ses remises en cause perpétuelles. Et cela, à l'encontre des visions utopiques d'un monde refait à neuf et des visions cyniques d'un monde qui court à sa propre destruction. Tous ces points s'éclaireront sûrement dans le septième volume *Œuvre et Activité*. Mais il nous semble déjà possible de dégager certaines amorces de ces problèmes en observant les déplacements subtils que Chevrier opère dans son repérage de certains points remarquables de la modernité jusqu'ici mal observés. On ne peut faire plus ici que de donner quelques exemples. Comme celui de s'intéresser, à travers le couple formé par Hans Arp et Sophie Taeuber à une construction plastique qui se concentre sur la « mobilité » plutôt que sur le « dynamisme » plastique. Si ce dernier était conçu par les théoriciens du constructivisme comme une figuration métaphorique de la construction progressivement ascendante d'une société idéale prédéterminée, la première peut être comprise comme la métaphore d'une construction politique incluant le jeu, sans programme rigide ni visée proclamée. C'est donc d'abord dans les œuvres que s'expérimente et se présente la conception poétique et politique d'un « constructivisme non autoritaire »,

54. Nous n'avons pas eu le temps de parler, ce jour-là, de ce qu'il pense, par exemple, de l'histoire sociale de l'art et de penseurs comme T. J. Clark avec lequel il partage certains objets de recherches.



Hans Arp, *Horloge*, 1924, bois peint, ovale, 65,7 × 57 cm

qui ne s'abîmerait pas dans un dogmatisme ascétique<sup>55</sup>. Cette mobilité plastique à l'œuvre chez ces deux artistes inclassables ne reste pas lettre morte puisque Chevrier la retrouve étonnamment dans une autre situation, sans lien *a priori*, celle de la « mobilité du regard » de la photographe américaine Helen Levitt, longtemps ignorée également par le monde de l'art (jusqu'à la documenta 10). Dans ses images qui saisissent les jeux des enfants des rues des quartiers populaires de New York, Levitt a, écrit-il, « privilégié la mobilité lyrique sur le dynamisme plastique<sup>56</sup> ». Et il ajoute: « Levitt se situait du côté de la naïveté néoromantique d'Arp plutôt que du côté de la rage critique de [Carl] Einstein. Mais ces deux attitudes communiquent: l'appel au naïf est une sorte de révolte<sup>57</sup> ».

La naïveté qui revient plusieurs fois sous la plume de Chevrier est pour lui visiblement une réponse à la terreur et au cynisme, une manière de désarmer le pouvoir. Elle est à concevoir aussi bien dans la ligne du dadaïsme du Cabaret

55. « Sophie Taeuber. L'instinct ornemental », in Jean-François Chevrier, *La Trame et le Hasard*, op. cit.

56. « Helen Levitt. Jouer, tracer », in *ibid.*, p. 143.

57. *Ibid.*, p. 135.

Walker Evans,  
Hudson Street  
Boarding House  
Detail, New York,  
1931, épreuve sur  
papier argentique,  
15,1 × 19,5 cm



Voltaire, par lequel Hugo Ball voulait « faire du candide contre l'époque<sup>58</sup> », que comme une manière d'esquiver les postures polémistes de la critique institutionnalisée propre à une bonne part de l'art d'aujourd'hui (qu'il relève du postconceptuel, du radical chic ou de l'esthétique relationnelle). De même, à la notion de *projet*, qui fit les grands jours des programmes architecturaux d'urbanisme rationnel et techniciste et qui contraint aujourd'hui les artistes contemporains à présenter préalablement leurs réalisations à venir sous une forme écrite et administrative avant même qu'elle ne soit expérimentée, Chevrier oppose la notion de *tentative* empruntée à Fernand Deligny qui travaillait avec les autistes dans les Cévennes et dont la pensée servit de « ligne d'erre » aux réflexions du séminaire et de l'exposition collective « Des territoires<sup>59</sup> ». Il s'agit, avec la *tentative*, de renouer, contre le fonctionnalisme de notre époque, avec une « pensée de l'improvisation et du bricolage » prenant en compte « le jeu des circonstances ». De même que le futur antérieur énoncé par Chevrier comme le propre de l'opération photographique préserve de toute illusion de *contemporanéité*, la figure de l'énigme, qui revient souvent dans ses écrits, a probablement aussi pour fonction de nous confronter à la méconnaissance constitutive de notre rapport au monde et à nous-mêmes. Repérer sa récurrence dans l'histoire de l'art nous permet de nous prémunir d'une conception de l'œuvre d'art comme communiquant des énoncés de savoir ainsi que de toute anticipation des effets de l'art sur la foule, distincte du public.

58. Hugo Ball, *La Fuite hors du temps, Journal 1013-1921*, préface de Herman Hesse, Paris, éditions du Rocher, 1993, p. 139.

59. Cf. « Pour suivre », in Jean-François Chevrier, *Des territoires*, op. cit., p. 24-31.

## Pour conclure

Entre le constructivisme non autoritaire de Sophie Taeuber-Arp, l'action restreinte de Mallarmé ou encore l'intimité territoriale, on perçoit les accents politiques que Chevrier donne à sa recherche. Quand la société est, comme c'est le cas aujourd'hui, non plus indifférente à l'art d'avant-garde, mais au contraire en demande d'un art contemporain distrayant, provocant ou spectaculaire, produisant aussi bien pour les kermesses institutionnelles et autres événements urbains que pour l'échelle mondiale des réseaux de diffusion, le problème devient celui de la capacité de prendre au sérieux la possibilité de donner corps à des enjeux fondamentaux pour chacun et pour tous à travers l'art. *Ceuvre et Activité* devrait être l'occasion de se confronter à cette relation délicate entre « l'œuvre d'art et la chose publique<sup>60</sup> » et de tisser des liens entre l'art moderne et l'espace démocratique occidental où il se déploie. Dans son célèbre texte de 1984, « Qu'est-ce que les Lumières ? », Michel Foucault estimait qu'il fallait « envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire<sup>61</sup> ». Cette attitude est, poursuit Foucault, « un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *êthos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la « période moderne » des époques « pré » ou « post »-moderne, je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de « contre-modernité<sup>62</sup> ». Convoquant le texte de Baudelaire sur « Le peintre de la vie moderne » (qui occupe une place fondamentale dans le travail de Chevrier) pour caractériser cette attitude de modernité, Foucault dit que la tâche de l'artiste est celle de la « transfiguration qui n'est pas annulation du réel, mais jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté<sup>63</sup> ». Et il termine ce passage en écrivant : « La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole<sup>64</sup>. » On retrouve cette polarité dans les réflexions de Jean-François Chevrier sur le champ perceptif. Ce dernier interroge autant la description mécanique du monde que l'hallucination du regard et cherche leur corrélation. L'artiste, souligne-t-il incessamment, travaille aussi bien dans l'observation du monde qu'à « l'intérieur de la vue<sup>65</sup> ».

Le mot *vue* a un double sens, une amphibologie qui désigne aussi bien la *veduta* que la vision. La lecture de *La Vue* de Raymond Roussel a été pour moi fondamentale.

60. Voir Jean-François Chevrier, *L'Any 1967, l'objet d'art et la cosa publica: O els avatars de la conquesta de l'espai / The Year 1967, from Art Object to Public Things: Variations on the Conquest of Space*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

61. Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. IV, p. 568.

62. *Idem*.

63. *Ibid.*, p. 570.

64. *Idem*.

65. Notion à laquelle il consacre un de ces cahiers d'images et de citations où la pensée et la contemplation se font dans les jeux d'écho entre les œuvres. Voir « À l'intérieur de la vue », in Jean-François Chevrier, *Des territoires*, op. cit.



Cette dialectique se retrouve dans son incitation à « laisser la “vision” ou, du moins, l’imagination, s’introduire dans l’espace de la description ».

Une des premières expositions organisées par Chevrier (avec James Lingwood) s’intitulait « Matter of Facts ». Cette *matière des faits*, Chevrier aime à la déployer et à la décrire. De nombreux textes disséminent des réflexions sur des éléments du réel chargés d’expériences et de significations : les miasmes, le seuil, le terrain vague, le lieu narcissique, le contact insolite, etc. Il faut y voir une fidélité au « parti pris des choses » cher à Francis Ponge, l’un des trois auteurs de langue française (avec Proust et Artaud) que Chevrier a le plus pratiqués. Cette façon de faire est probablement à mettre en relation avec sa passion pour la photographie. À condition de voir comment, déjà dans la photographie, ce « parti pris des choses » ressort d’une attention aux processus de subjectivation et s’accompagne de ce que Francis Ponge, à nouveau, appelait, d’une formule que Chevrier aime à citer, une « rage de l’expression ».



Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-1966,  
vue de l'exposition *Continents de temps*, Musée d'art contemporain de Lyon, 8 mars – 6 mai 2001



Playground designed  
by Aldo van Eyck,  
Dijkstraat,  
Amsterdam, 1954

## Meeting Jean-François Chevrier

*Paul Sztulman*

For two years, a portion of Jean-François Chevrier's work has been the subject of a large-scale editorial project by the publisher L'Arachnéen, in which a total of seven volumes will eventually be published. The first five volumes compile old, recent and previously unpublished essays, many of them reviewed and revised especially for the occasion. The two forthcoming volumes are complete, fully-fledged books. The one published in September 2012, which is 700 pages long, is titled *L'Hallucination artistique – de William Blake à Sigmar Polke* (The Artistic Hallucination – William Blake to Sigmar Polke). Chevrier who began working on this project after his book and exhibition on "L'Art moderne selon Mallarmé" (Modern Art According to Mallarmé), first realized the importance of hallucination while writing his text on Odilon Redon included in the aforementioned book. The last part of the seven volumes, planned for 2013, will be entitled *Ceuvre et activité* (Work and Activity); it will deal directly with the relationship between art and politics. Although he is best known as a photography critic and historian, the full range of Chevrier's interests and works will be evident in these publications, though it will come as no surprise to those who have attended his lectures at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. Chevrier has taught there since 1988 and, as he confides: "[My] real job is professor of art history. That's fundamental. I believe that teaching is the true vehicle of cultural transmission today."

On July 17, 2012, Catherine Chevalier—who was meeting Chevrier for the first time and I who followed his teaching and worked with him on various projects in the 1990s—visited him at his house in Montreuil. We originally planned to publish a long interview on his first five books, but the fruit of the conversation, which continued late into the night, proved too plentiful, convoluted and winding to be reproduced as such. Hence, at Chevrier's suggestion, the solution we came up with for this text expresses our impression of his work as well as what he has to say about his method, how he positions himself, his conception of modern art, and his practice of theory. Unless otherwise specified the comments by Chevrier that appear throughout this text are from the transcript of the interview conducted on that day.

### Photographs

Before becoming interested in photography, the beginnings of Chevrier's research go back to the literary realm, which he began to frequent when he arrived in Paris,

in 1973. Several encounters, and notably his friendship with Roland Barthes (who commissioned his first text) and with Jean Thibaudeau (who had already left the publication *Tel Quel* by then) would play a decisive role. An essay from this time on William Burroughs's illustrated story "Cobble Stone Gardens" is already a proof of Chevrier's passion for the relationship between writing and the visual arts; that text is reproduced in *La Trame et le Hasard* (Structure and Chance).<sup>1</sup>

Yet, I soon felt uneasy in the French literary and artistic world of that time, which was dominated by the *Tel Quel* network. The reigning cult of writing exhausted me. And, for me, the line followed by Deleuze couldn't be a response to Derrida. Photography—in its banality, in its contact with daily reality, social reality, etc. seemed to me like a very sane thing. It perfectly offset the feeling of literary, theoretical and ideological saturation I was experiencing. And, as I believe that modern art is always renewed by outside influences—that is the logic of modern art, which is why distinguishing it from contemporary art makes no sense to me, photography then seemed like such a breach in the institutional definition of art. This was the main reason I began working on photography, the secondary being an observation that I made while reading art history texts. Photography was never mentioned in nineteenth-century art history (with the exception of Aaron Scharf's book).<sup>2</sup> That's why, between 1979 and 1989, I fanatically spent all my time on photography.

In his first published work, which—dated 1982—is on *Proust and Photography* (Proust et la Photographie),<sup>3</sup> Chevrier asserts the importance of the link between modern art and literature, particularly in French culture, and the way this link is bound to illustration—a genre that combines text and image according to the romantic idea of the brotherhood of arts that was extremely popular in the nineteenth century. Moreover, this study on Proust contains numerous references to photography and its mechanisms in Proust's discovery of involuntary memory. This essay was also written as a reaction to *Camera Lucida* (La Chambre claire) by Roland Barthes, which was published two years previously. Unlike Barthes, who observed photography by placing himself on the side of the spectator, Chevrier analyzes photography by positioning himself as the operator. Replacing Barthes' famous conception of the "this-has-been" to describe the photographic effect with the idea of "this-will-have-been," which reflects the complex relationship to time established by the one taking the photograph. The future perfect tense, described in another text<sup>4</sup> as "the tense of the unconscious,

1. Jean-François Chevrier, "Cobble Stone Gardens of William Burroughs," in *La Trame et le Hasard* (Paris: L'Arachnéen, 2010).

2. Aaron Scharf, *Art and Photography* (London: Penguin Books, 1974).

3. Republished by L'Arachnéen in a revised and expanded edition, *Proust et la Photographie, La Résurrection de Venise, avec une lettre inédite de Marcel Proust; des daguerréotypes, gravures et aquarelles de John Ruskin* (Paris: L'Arachnéen, 2009).

4. Jean-François Chevrier, *La Trame et le Hasard*, op. cit., 18.

grounded in the present," captures effectively the three tenses of the photograph: the present, mainly when it is taken, the future of the photographic print and the revelation of the past that has already been lived.<sup>5</sup> This tangle of temporalities facilitates an exploration of all the possibilities of transformation enabled by mnemonics, which is photographic registering, in one "mnemography." Chevrier dedicated a text to this concept, which relates the photographic operation to writing. It sheds light on the work of various artists (from Delacroix to Ahlam Shibli and Sigmar Polke, as well as the film directors Amos Gitai, Rithy Panh, and Straub and Huillet).<sup>6</sup>

Since the beginnings of his research on photography, Chevrier has revisited the first texts written around the time of the medium's invention and defined the two main debates it incited. One relates to photography's duality (reproduction versus recording), the other to the effects of plausibility it produces in the viewer (revealing thereby the conventional system by which the fine arts operate in relation to the representation of the body and nature). In this way, Chevrier, from the beginning, uses the perspective of an historian, and refuses to adopt the main semiological tools with which photography in the field of art is usually tackled, in particular by Rosalind Krauss<sup>7</sup> who was inspired by Peirce's theory of signs to develop her thesis of the photograph as index. Although this approach to photography has been largely abandoned today, the term was used as standard and consensus (if not mantra and conjuration) for many years in all theoretical approaches to photography. According to Chevrier, this notion of the photograph as "index" in no way reflects how photography was perceived at its inception: "It all occurred in the context of the tension between reproduction and recording, which the notion of the index completely invalidates, just as it destroys nineteenth-century photography's fields of reception." The picture tableau, the document of experience—distinctive or remarkable within a huge field of cultural documents—and the collage-montage processes are the three elements that Chevrier uses in an analysis that provides a more inclusive understanding of photographic practice and its role in modern art. Since misunderstandings tend to endure, it may be useful here to recall that the defense of the tableau long associated with Chevrier's work is absolutely not a panegyric for the large-scale photograph—or for anything else: "what has always fascinated me is the small-scale image's power to expand"—let alone a recourse to its supposed ability to channel authoritatively the experience of form in modern art.

5. As noted on the back cover of the reprint published by L'Arachnéen.

6. Jean-François Chevrier, "Mnémographies," in *Entre les beaux-arts et les médiasmédias: photographie et art moderne* (Paris: L'Arachnéen, 2010).

7. Chevrier commissioned the translations of Rosalind Krauss' first text into French in 1975–76, before publicly disagreeing with her at a roundtable on her work on Surrealism and photography, *L'Amour fou: Photography & Surrealism* (London: Arts Council, 1986), which he considered to be theoretically forced, historically inaccurate and speculatively unfruitful. This dispute did not abate when considering Krauss' other works and Chevrier has always maintained a distance from Krauss' review in *October*, which he considers derivative of *Tel Quel*.

I emphasized the idea of the tableau for various reasons, one of them being to fit photographic practice into the history of modern art which has always included the fine art system. Even though this system has been largely disregarded, as is well known: nothing is ever lost, everything is renewed. And so the data from this system continues to exert an influence. The tableau is an idea defined by its differences from other ideas: the sketch, the study, etc. On the one hand, that's what interested me and, on the other, the tableau was, for me, the form that brought the photographic image into the present, into the present of perception, which is the present of the pictorial field. Both the tableau and the photographic image, in my view, interact and, in my book *The Artistic Hallucination*, I also associate them with the hallucinatory field of presence that replaces the current tangible perception with another reality that has as much authority as perception, but that we describe as "objectless perception." In any event, for me a photograph treated as a tableau reflects the immediacy of the viewer's perception rather than the eternal "souvenir image."

One text gives Chevrier the opportunity to explore the whole range of ideas related to the tableau and the document of experience, which is at the heart of his study of photography.<sup>8</sup> The tableau is a historical, conventional form, which is always in a process of transformation—beyond the domain of painting—but which is invariably presented as a defined and autonomous form: a frontal plane that invites the viewer to an experience based on the vertical stature of the human body. Yet, and this is the essential point: "the flatness of the image, along with its edges, produce *another* space, a fictional space. [...] But this fictional place that the tableau *presents* to the viewer distinguishes the tableau from the objects with which it coexists. The tableau brings the fictional space into the space of the human community, onto which cultural forms are grafted. The viewer is therefore led into a dual experience of recognition and strangeness: the tableau offers him a familiar image of himself, of his belonging to the human race, by proposing *another view* that disorients him."<sup>9</sup> The document of experience, of which Chevrier retraces a broad history, cannot be reduced to the function of documentation because it is "endowed with an exemplary nature and a character which links it to the work. [...] Any document is a cultural document. But its importance, which generally goes hand-in-hand with its singularity and rarity, connects it to the work, a distinctive trait of which is transcultural permanence in the vast domain of artifacts, that is, the multiplicity of interpretations which it incites in a heterogeneous public, removed by time."<sup>10</sup> Although for Chevrier "the tableau is not the only key to the document of experience,"<sup>11</sup> the "document produced in the form of the tableau" establishes "a new examination of judgment" in contemporary creation.<sup>12</sup>

8. "Le tableau et le document d'expérience," in *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne*, op. cit., 142-153.

9. Ibid., 144.

10. Ibid., 146-147.

11. Ibid., 153.

12. Ibid., 145.

Chevrier has had enough of "being known as Monsieur Tableau," since his work has extended well beyond that initial idea. To understand the importance of the tableau form though, one must go back to the artistic scene and photographic works that he discovered in the 1980s. In a text on "L'Image-Objet et le modèle de la nature" (The Image-Object and Model of Nature),<sup>13</sup> Chevrier retraces the panorama of relationships between art and photography at that time, and how he found his own path. The debate on photography's place inside or outside modern art must seem absurd and obscure to younger generations.<sup>14</sup> It was, however, raged at the time and the subject of a bitter dispute between the two camps. Chevrier's commitment to the hypothesis that photography was a part of modern art would play a major role. Significantly, he didn't restrict himself to writing about photography as a historical object or as art and technique, but was committed to photographers whom he saw as further developing this tableau form (John Coplans, Suzanne Lafont, Thomas Struth, Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, etc.) and he curated exhibitions (some with the English theorist James Lingwood) that presented and put their work into perspective within a history of art and photography that was in the process of being rewritten. Two of these exhibitions from the late 1980s were particularly important milestones: "Une autre objectivité" (Another Objectivity) and "Photo-Kunst" (Photo-Art).<sup>15</sup> They did not show a new group of photographers (even though the key players in the French scene knew each other well) or a new tendency, but rather tried to describe a common situation, one where each artist approached the same issues and forms differently. Despite all that, the exhibitions defended a conception of photographic practice where the salience of the thing seen was linked to a requirement for realism, and where the primacy of perception was linked to the model of nature. These exhibitions were also opposed to the aesthetic appropriations of cultural signs and operations once called simulationism, the success of which would grow in the USA, especially through the artists championed by the gallery Metro Pictures (Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Robert Longo, etc.).

During that period, I began a polemic debate against appropriation art and Metro Pictures' photographs, which I dismissed as semiologico-pop. It was, and still is, everything I do not like in art. I remember, while in the United States, having been impressed by artists about whom I had not written on, such as Francesca Woodman and the first projection of Nan Goldin's "The Ballad of the Sexual Dependency." I much preferred these

13. "L'image-objet et le modèle de la nature," in *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne*, op. cit.

14. Even though, in a certain way, it may still be current. The fact that we see photographs as part of contemporary art has not led theoretical thought on art to integrate with and question the history of photography, which has taken place outside modern art institutions.

15. Jean-François Chevrier and James Lingwood, "Une autre objectivité," Centre National des Arts Plastiques, Paris, March 14–April 30, 1989. "Photo-Kunst, Arbeiten aus 150 Jahren. Du XX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, aller et retour," Staatsgalerie, Stuttgart, November 11, 1989–January 14, 1990.

Opposite page:  
Suzanne Lafont,  
*Sans Titre*, 1988,  
chloro-bromide print

artists to the appropriationists because they were engaging in lyrical photographic practices. Nevertheless, one must remember that the practices of the artists associated with Metro Pictures were in keeping with a certain type of behavior, one that was encouraged, if not produced, by photography itself: aesthetic appropriation. The aesthetic model of photography is based on the Claude glass that creates an image of the world by appropriating it aesthetically by means of this artificial method.<sup>16</sup> But when, thanks to the availability of portable cameras, photography went from being an elitist, high-society practice to being a popular one, this behavior became socially widespread, with the resulting problem that the world was reduced to the image we can make of it to the point of forgetting the world itself. I understood then, that photography is a tool that artists must contravene, in its commonplace usage and in its intended effects.<sup>17</sup> With semiologico-pop art, aesthetic appropriation moves into the background. Thus, we find ourselves using a logic where the image is too important in relation to reality, whether that is the reality of the environment or of artistic material (as with collage). The appropriation that interests me places itself alongside experience and alongside the physical aspect of environment and materials. In opposition to this semiologico-pop model, I was therefore drawn to putting together all sorts of theoretical ideas and reusing the terms, some of which—like “experience”—are difficult to perceive theoretically. At the time of the exhibition “Une Autre Objectivité,” another exhibition called “Forest of Signs” took place in Los Angeles.<sup>18</sup> The exhibitions were so antithetical that the director of MOCA noticed and organized an exhibition with one of the curators of “Forest of Signs,” Ann Goldstein, and myself. The result was “A Dialogue about Recent American and European Photography,” which formulated a confrontation between the two approaches.<sup>19</sup>

The notion of appropriation is, of course, not rejected outright. In other contexts and practices, Chevrier sees it in a positive light. In fact, throughout his

16. A small convex mirror, tinted gray and named after Claude Le Lorrain, was used by English tourists visiting the Lake District to frame picturesque landscapes. Its convex shape reduced the size of the image and the gray tint mitigated the colors. To see the landscape behind, the user had to avoid seeing his own reflection in the glass. See Marie-Madeleine Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme* (Paris: Aubier-Montaigne, 1992).

17. Charles Baudelaire understood this perfectly, thus the importance of the title of the essay “Le public français et la photographie,” of which Chevrier reminded us in the interview, which it is not a critique of the photographic operation but of its effects on how the public perceives art.

18. “A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation,” The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, May 7–August 13, 1989. Exhibition organized by Ann Goldstein, Mary Jane Jacob, and Catherine Gudis (London, Cambridge: MIT Press, 1989).

19. “A Dialogue about Recent American and European Photography”: Dan Graham, Craigie Horsfield, Larry Johnson, Suzanne Lafont, Hirsch Perlman, Jean-Louis Schoellkopf, Allan Sekula, Cindy Sherman, Thomas Struth, Patrick Tosani. Exhibition organised by Jean-François Chevrier and Ann Goldstein, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, July 28–October 27, 1991 (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1991).



writing he constantly emphasizes that the artist should always work dialectically to observe both the world and perception itself. This facilitates an understanding of a type of appropriation where the artist's perception of the appropriated image is made visible; an appropriation where the manipulation of images is carried out by experience rather than via a discourse on signs. This is the case, for example, with Warhol in the 1960s, whose work Chevrier relates to Walker Evans' production. Here, the colorful banality obtained by how the silkscreen medium treats the appropriated (and assembled) image, restitutes in its lack of depth and substance, the void of the viewer's experience. The events reported by the mass media reduce the audience's possibility to almost nothing to effect a reasonable assimilation. The rhetorical repetitions, the prefabricated sensibility and the false intelligibility of the media, to which Warhol wed deadly logic, are brought to their ultimate consequences. Warhol thus pushed the experience of the absence of reality to the extreme, to its limits, which makes the mechanism more shocking. But, according to Chevrier, such intensity cannot be found in the works of artists called postmodern; those who prevailed in the United States during this period. The discourse surrounding them, like Jean Baudrillard's theses in which they were fairly steeped (not without misinterpretation), was based on what Chevrier calls a "semiologico-pop model that confuses image and sign, and implies that semiological analysis allows critical distance." In fact, they merely play the role

Sigmar Polke, *So sitzen Sie richtig (nach Goya und Max Ernst)*, 1982, acrylic on fabric, 78.74 x 70.86 in



Walker Evans, *Subway Portrait*, 1938-1941 (*Many Are Called*), photograph in black and white

of a critic within the system, through which capitalism pretended to question itself in order to impose itself more resoundingly. The wholesale rejection of this group of artists may cause a reaction. The work of Jack Goldstein, for example, could in no way be confused with that of Robert Longo, no more than Louise Lawler's work could be confused with Barbara Kruger's. But, for Chevrier, the methods of appropriation used by this group of artists in general were too narrow, whereas artists like, for example, Sigmar Polke who "constructs a picture plane that expands in all directions and manages to integrate the image of the illustration, which is the path to communication between literature and the visual arts."

All Chevrier's ideas about the relationship between photography and modern art at this time rested on a hypothesis—now a thesis—formulated by the title of the volume in which it is put forth. Photography is a model for considering modern art as located between the fine arts and the media (*Entre les beaux-Arts et les médias*).<sup>20</sup> "Photography as the primary technique for recording had a fundamental, even defining, effect on modern art. Modern art developed with photography as being located between the fine arts and the media, where 'between' is understood in both senses of the word: an intermediary space as well as on both sides." This thesis is put to the test in the studies of works by Gerhard Richter and Michelangelo Pistoletto, as well as by Patrick Faigenbaum, Becher, Matisse, Bonnard, John Heartfield and Josef Albers.

Though the other volume on photography is a monograph, it is within a set of crossed perspectives. "Walker Evans dans les temps et dans l'histoire" (Walker Evans in Time and History) is dedicated to the famous American photographer, who

20. *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne*, op. cit.

since the early 1990s has grown more central to Chevrier's studies. Paradoxically, if only in appearance, that was exactly when his research moved away from photography. Walker Evans represents for Chevrier a perfect example of a literary artist, interlinking the descriptive style of Flaubert and the objectivist lyricism of William Carlos Williams.<sup>21</sup> The photographer who coined the over-used phrase "documentary style"<sup>22</sup> also explicitly declared that photography was a literary art. As the title indicates, in this volume Evans's work is explored in two temporal dimensions. The texts detail, through inspired descriptions and analysis, Walker's images, series and books, while placing the work of the photographer in its history as well as in the long history of modern art. One text compares the work of Evans to that of Henri Cartier-Bresson, another to the Conceptual artist Dan Graham. But the most striking essay is perhaps the one that draws a parallel between the anonymous subjects of photographs taken in the New York subway (which Evans did not publish until thirty years after they were taken)<sup>23</sup> and the portraits that Andy Warhol made in the 1960s. The Pope of Pop Art seems at least as displaced by this comparison as his counterpart in photography. In this juxtaposition with Evans's sooty images of the closed faces of passengers in the nocturne strip of the subway, the Pop Art colors of early Warhol give way to the funereal halo, which haunts the faces of the celebrities, frozen grins geared solely towards the image.

#### Structure and Chance

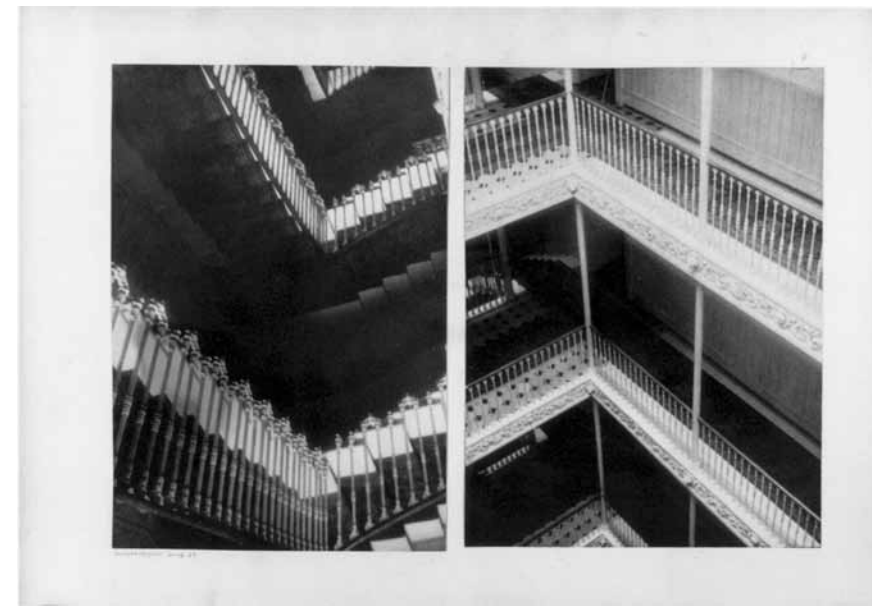
The first two volumes, which tackle different aspects of photography, were published simultaneously, and a third, shorter volume, entitled *La Trame et le Hasard*, acts in a certain way as a preface to the seven volumes. The themes and issues that reoccur in all seven volumes can be found here, as well as an introduction on, as Chevrier describes, "the essential relationship between art and literature via narrative though not to the exclusion of poetry. And then the constructive idea, as well as the field of architecture, also had to be introduced."<sup>24</sup> One can easily imagine how very difficult it must have been for Chevrier and his publishers to link the texts after the fact. Certain texts—several, in fact—have taken numerous paths and could easily have been included in volumes other than the ones in which they were

21. William Carlos Williams reviewed Evan's famous book *American Photographs* on October 12, 1938 for the weekly publication *The New Republic* in an article entitled *Sermon with a Camera*. The text can be found at the following address: <http://www.ericmarth.com/newtwine/sermonwithacamera.pdf>

22. During an interview with Leslie Katz for *Art in America*, in April 1971, Evans explained the idea of "documentary style" that he had used since the 1930s: "You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore, art is never a document, though it certainly can adopt that style." Leslie Katz, "An interview with Walker Evans," *Art in America* (March–April 1971).

23. *Many Are Called* is the title of the book in which Walker Evans published this series of portraits of a crowd with an outdated look. Their isolated faces, captured without their knowledge in the whiteness of silver salts stand out from the inky night where they are plunged into the twists and turns of the subway.

24. According to Chevrier, the following quote from Walter Benjamin, which is used as a frontispiece inscription in *La Trame et le Hasard*, provides the key to the whole seven-volume project: "According to Proust, it is a matter of chance whether an individual forms an image of himself, whether he can take hold of his experience."



Josef Albers,  
*Hoteltreppen Genf*,  
1929, photo collage,  
11.61 × 16.14 in

ultimately placed. This interchangeability is particularly patent and deliberate in the case of the two volumes that were published together after the first three: *Des territoires* (*Territories*) and *Les Relations du corps* (*Relationships of the Body*).<sup>25</sup> The latter includes a text that might have been very well suited as an opening to *La Trame et le Hasard*: it is Chevrier's interview with the independent art historian Jurgis Baltrušaitis, who was an important influence during Chevrier's university years. This Lithuanian intellectual—anecdotally, Chevrier had André Chastel introduce him as the first Structuralist historian on a television program—often met with Chevrier when he was a young student at the École Normale Supérieure, and in return Chevrier prefaced the revised edition of Baltrušaitis' *Art sumérien, art roman* (*Sumerian Art, Roman Art*) by an extensive portrait.

Jurgis taught me three tenets of method: go to the source,<sup>26</sup> be suspicious of "isms"<sup>27</sup> and never forget the validity of Granet's edict: "Method is the road only after one has traveled it." I absorbed all that: a sort of false or constructivist empiricism, except I was more suspicious of theory than of method (a distinction that Jurgis would not make), a little too much I realize.

25. Jean-François Chevrier, *Des territoires* and *Les Relations au corps* (Paris: L'Arachnéen, 2010).

26. Thanks to his dual nationality, Baltrušaitis was able to cross the South Caucasus and follow the path of the works (both small-scale works which went from pocket to pocket and monuments), which caused the migration of the form of Sumerian Art to Roman Art. He traveled on the back of a donkey for many kilometers to carry out this investigation and his studies of form.

27. Chevrier told us that, for Baltrušaitis, all "isms" bore the stench of Communism whose terror and suffering he had tragically observed first-hand. This led him to conceal for a long period the influence of Constructivism on his training in favor of Symbolism. A misjudgment that, ironically, he would only admit to Chevrier later, after having read the text that Chevrier had written about him. Thitherto Chevrier had been afraid to mention this heritage for fear of hurting his friend.

Photograph by Jurgis Baltušaitis, 1928



Chevrier would take from Baltrušaitis' first tenet that a confrontation with the work is necessary to the historian, as are original texts. Understanding the studied phenomena requires to imagine being in the moment and the situation where the object of research has been created. Chevrier favored, therefore, source documents and was above all wary of describing artistic situations with entrenched concepts and fixed historical syntheses. This was one way of proceeding with art theory, a way that was gaining ground especially after the human sciences and paraphilosophical theories invaded the field of art criticism. This, as we will see later, is a subject that we discussed extensively. Chevrier refuses to write texts tied up in theory, preferring to describe winding historical frescoes. The long text that gives *La Trame et Le Hasard* its title and opens that volume is an example of this sort of work, revealing the way Chevrier envisions the work of art in a history of modern art that goes from the Surrealism of Ernst and Arp to Mike Kelley and Sigmar Polke, by way of Ellsworth Kelly during his Parisian years and the influence of John Cage and writers such as Mallarmé, Musil and Walser. This polarity between structure and chance as a way of understanding transhistorical artistic tension is a testimony to Chevrier's constant search for a path between the poetry of the works, the experience of the world, and what constitutes the subject. If structure leads as much to the intrigue of a history as to the urban setting or the self-narrative, chance is just as much an auxiliary to artistic creation as an event producing a break in a historical sequence or a way for a subject to conceive life outside all notions of salvation or destiny. The interview with Jacques Herzog (one of the architects of the Herzog & deMeuron partnership) that closes the volume reveals the second constituent relationship of certain works that Chevrier studies throughout: the



The Walker Art Center designed by Herzog & de Meuron in 2005

relationship between structure and ornament. In both cases, Baltrušaitis' influence is evident: the interview echoes Baltrušaitis' study *La Stylistique ornementale romane* (Ornamental Roman Stylistics)<sup>28</sup> (clearly a text about structure and ornament) as well as the way, evident in most of Baltrušaitis' books, that he weaves the forgotten historical threads with particular attention to the unexpected events that modify the regularity of the course of history. In his writing, Baltrušaitis would demonstrate triumphant awakenings of marginal artistic works that had formerly gone unnoticed, as well as migrations of form that allow the transposition of one artistic system to another.<sup>29</sup> There is no doubt that *L'Hallucination artistique* will continue this tradition. Its interest in the aberration of the perception of realism is parallel to Baltrušaitis' interest in the aberration of corrupt perspectives and in similarity revealing itself (the "demon of analogy" of which Mallarmé speaks). Aberrations and extravagances in "the life of form" (to use the expression of Henri Focillon, of whom Baltrušaitis was the son-in-law) are

28. Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale romane* (Paris: PUF, 1931). Excerpt translated in Wylie Sypher (ed.), *Art History: A Anthology of Modern Criticism* (Gloucester, MA: P. Smith, 1975), 116-131.

29. "Baltrušaitis only wrote one text on method in which he explained a Structuralist method for art history. Working in parallel with him in the 1920s was a certain Bernheimer, a critic who wrote on the influence of Sumerian art on Roman art. Bernheimer, using a "comparative-impressionist" method, compared things term by term. But Baltrušaitis' interest did not lie in comparing one element to another element, but in comparing two systems, two structures and showing how it was possible to go from one to the next. For him, it was through the migration of form that this transposition of structures was possible. *Art Sumérien*, *Art Roman* is one of three or four books crucial to 20<sup>th</sup>-century art history because it shows that the Sumerian system affected the Roman art system, that there is a structural homothety between the two and that, if one could be transposed onto the other, it was the migration of form that ensured the transfer. That's how Baltrušaitis studied the Transcaucasian Highway."



objects of passion for Chevrier, an aspect of his research that is too often overlooked in superficial readings, which gave rise to his work on photography.

It is perhaps in Chevrier's text about Anni Albers' rediscovery of Mexican miniatures and the place they have in her work that his project becomes clearer. "For both of them—Josef from painting (and photography) and Anni from textile—the creations of ancient South American cultures were a revelation and a confirmation: the same ornamental complexity can link monuments and objects, visual structures and surface patterns, pictography and abstraction, without necessarily resorting to the unifying effects of a 'style' (in the sense of an 'International style' of the sort used to define modern architectural principles). This complexity was, in their eyes, obvious. They would also find it in the contemporary environment, as Josef Albers' photographic montages attest. It could be transposed onto the intuitive and scholarly language of geometry and color."<sup>30</sup> As he later writes, Chevrier is searching for a notion of permanence in art, which is not the same as Arendt's permanence of a work of art. It is, rather, the "*permanence* of patterns and devices of experience in forms."<sup>31</sup> The term "form" was of course to be understood very loosely (as much the drawing as the tableau, the collage as the book, etc.) This permanence constitutes a "memory of form" that facilitates dialogue and transmission by artists. Indeed, this permanence, which is about transmission by experience, is more likely to facilitate a incorporation of the vast work that modernity has created and is still involved in, as it attempts to participate in a transformable world, than the permanence of the work of art, which is about transmission of knowledge and culture. One might try to understand this in relation to what artists themselves try to do—whether Kandinsky in his *Der Blaue Reiter Almanach* or the protean work<sup>32</sup> of John Coplans, who was one of Chevrier's closest friends and the subject of long discussions. This permanence becomes tangible in some of the volumes through what we might call "montage journals." These show Chevrier's interest not only in interpreting, analyzing and commenting on the works, but also in showing them and showing the relationships between them via the conception and installation of an exhibition. This practice is deployed throughout the pages of these journals. These small exhibitions appear like miniature echoes of a Benjaminian project for a book made solely of a montage of quotations.

#### Body And Territories

The ambiguity of Jean-François Chevrier's terminology is sometimes problematic: important terms are often resituated in their historical origin and contextual usage. When we questioned him about the term "experience," he admitted

30. "La mémoire des formes," in *La Trame et le Hasard*, op. cit., 81.

31. *Ibid.*, 84.

32. This term is to be understood in every sense to represent the different aspects of the artist's photographic work as well as his many activities in the field of art: he was the director of *Artforum* and an art critic who has left a rich body of literature.



Rémi Zaugg,  
*Furkapass*, 1988,  
performance

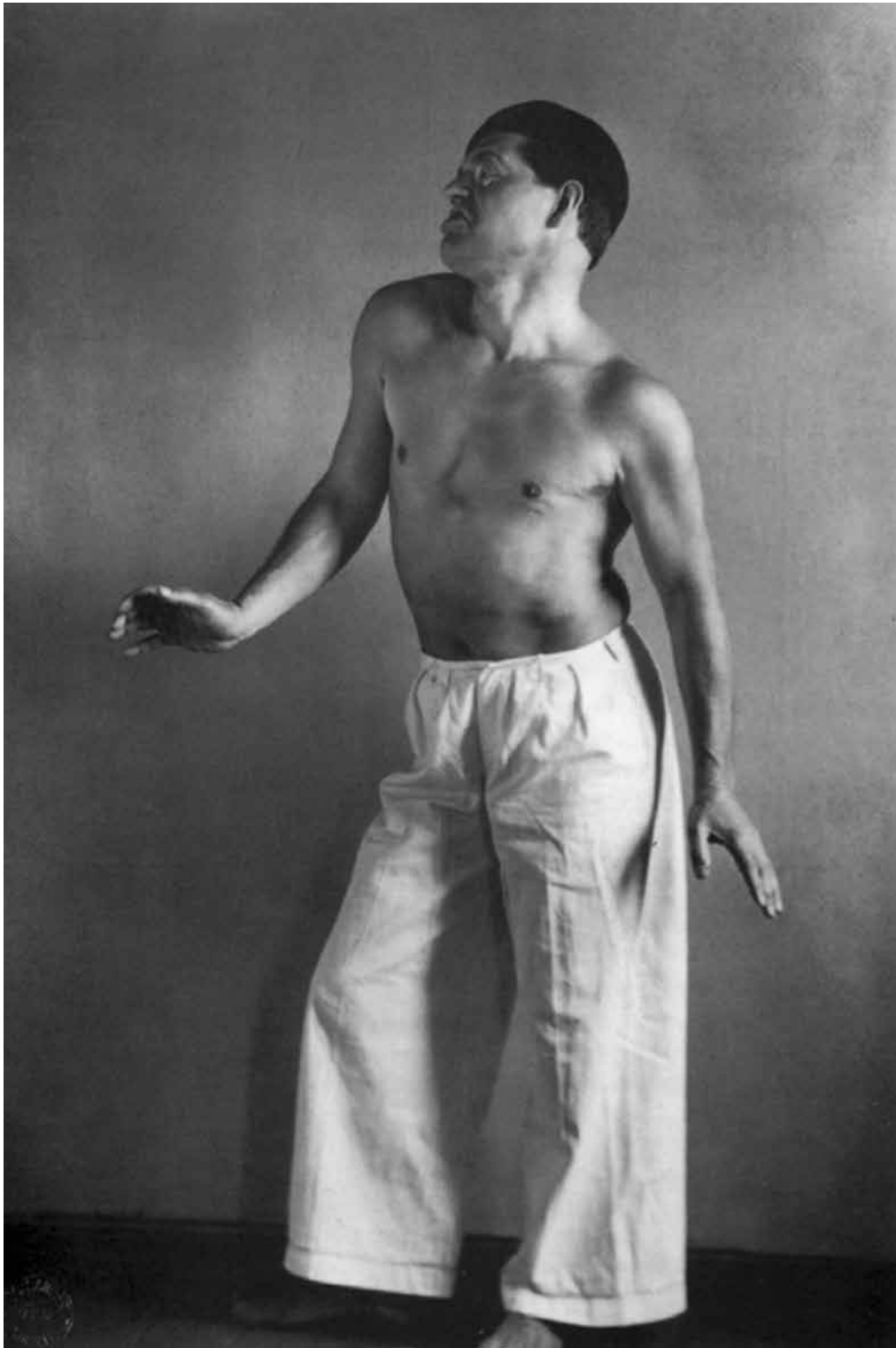
that it is steeped in a certain vagueness, a constituent indefinition. "It is perhaps best that way. The point of this word may well be to contrast it with other words, and to present a sort of vagueness. It is one of those terms that functions by contrast. I had already realized that the notion of "realism" only makes sense within a framework of contrasts (realism versus idealism, the picturesque, naturalism, etc.) that gives it definition. The notion of experience may perhaps be in the same category."

This notion of experience plays a fundamental role in the fourth and fifth volumes—*Les Relations du corps* and *Des territoires*—which were published simultaneously for apparent reasons that Chevrier underlines in one of them: "The notion of territory is in fact inseparable from the experience of the body."<sup>33</sup> Echoing one of the meanings of the name of the Arachnéen publishing house (arachnidan), the image of the spider that weaves its own territory is used as the ultimate point of interrelation between these two notions and, as such, as a representation of a human being's dream.

This pattern of the spider web refers to the interest of Chevrier in the outline in space, a common place of modern art.

The outline, within its psychographical dimensions has always seemed to me to be the basis activity proper to modern art, beyond the drawing defined in the fine art system as the common denominator of painting, sculpture, and architecture. That's why also I am so interested in the pattern of the spider web. There is for me here a counter-model to the incantatory celebration of networks.

33. "Des territoires (L'Intimité territoriale)," in *Des territoires*, op. cit., 12.



Left: August Sander,  
*Raoul Hausmann als Tänzer*,  
1929, silver gelatin print,  
11.22 × 9.56 in

Hélio Oiticica,  
*Nildo de Mangueira with  
Parangolé P 16 cape 12*, 1964,  
performance

Two texts by Raoul Hausmann pertain to the same thought through body and photography<sup>34</sup>. Likewise, a long study on Matisse examines both the relationship between artist and its models and the hold of the “outline” in compositions where the relationships of attraction and repulsion between bodies are distributed around the disorganized verticality of the plumb line<sup>35</sup>. This text, published at the beginning of the *Relations du corps* (Relationships of the body) dialogues with the one dedicated to Barnett Newman,<sup>36</sup> which ends *Des territoires* (On territories). The exchanges between the two volumes are continuous. They draw out many aspects on the relationship between *Œuvre et Activité* (Artwork and its activity) which forms the title of the last publication planned for 2013. Because although these two notions, body and territory, may seem heterogeneous to the art object, they are, in fact, a consubstantial part of artistic activity. And Chevrier’s essays make particularly patent an experience—in my opinion is fundamental—that which has been revised by modern art, but that is still very misunderstood and little observed: artistic activity filters through and reveals itself in the art object it produces. This activity may be rendered noticeable in a direct fashion by evidencing how the work was made; or it may be stated by the artist himself as he presents his action (with or without mediation), or it may be distilled by disparate elements which facilitate a self-narrative presented by the artist.

Activity is anti-institutional. It can be defined as that which does not give rise to a work. It can also be defined with Konrad Fiedler, the German theorist who adapted early nineteenth-century Romantic theory to the reality of his time. The third definition of activity can be defined in a way that allows the avoidance of action-contemplation distinction so common in Western history (cf. Hannah Arendt). Activity is as present in action as it is in contemplation, which is not, contrary to what one might say, passive: it must be understood that activity is part of passivity. The fourth definition can be found in Marx’s *Theses on Feuerbach*. This updating of activity is the fulcrum of Marxism as a philosophy of praxis.

For Chevrier, the work of art is by no means independent from the existence of the artist. So it is hardly surprising that he is currently working on “the biography,” which will accompany an exhibition at Madrid’s Reina Sophia Museum, whose director Manuel Borja-Villel has already worked with Chevrier on several occasions. Neither is it surprising that this project about biography derives from a research that refuses to separate art from literature, especially from the perspective of the psychoanalytical “self-narrative” as revised by Freud.

34. “Les relations du corps, Gal amant de la reine,” in *Les relations du corps*, op. cit.

35. “Henri Matisse. L’attraction des corps,” in *ibid.*

36. “L’espace intégral selon Barnett Newman,” in *Des territoires*, op. cit.

Freud was interested in what happened in people’s lives. He didn’t put himself in the position of a positivist doctor who observes and diagnoses an illness in order to intervene mechanically to heal the pain. Freud believed that the subject’s illness was the product of his biography and that the subject had to work in relation to that illness. Psychiatry, which is based on psychophysiology, used systems of classification where biography was of almost no relevance. The importance of biography seems so awkward to the world of medical science that Lacan felt the need to remind people of the biographical dimension.<sup>37</sup> While working on all that, I realized that one of the central methods for biographical writing in modern art—particularly in the twentieth century though there were important precedents in the nineteenth century such as Nerval—is “individual mythology,” an expression used for the first time by Albert Béguin in reference to Nerval. We’re not talking about autobiography here. Max Ernst talks about himself in a legendary mode, which distinguishes itself from autobiography. Both the interior and the exterior gaze are at play, communicating with each other. The two threads in our work on biography consist of two opposing approaches: that of “construction” and “individual mythology,” both of which are driven by the same dynamic. Unlike biographism which functions according to the classic model of the linear narrative of a life and work of art, we are creating biography’s spatialization by articulating a construction and an individual mythology. Biography uses a construct with various elements, whereas individual mythology extracts official data and basic information from the biography of an individual to project it onto what we might call another space. And it is the image of the body that is at play here.

Since his concern is activity, Chevrier is more interested in discussing the body and territories than the traditional pairing of figure and place.<sup>38</sup>

#### Territorial Intimacy

It was at the occasion of an essay on the photographic work of Marc Pataut, whose subject matter is the homeless of the Cornillon industrial wasteland (before they were thrown out in order to build the Grand Stade de France stadium) that Chevrier formulated the idea of “territorial intimacy.” This ambiguous idea can be understood in several ways.

In terms of urbanism, the notion of territorial intimacy might seem like an oxymoron. It is an alternative to the private-public distinction, one that arose from the crisis in the private-public duo. This crisis can take on several guises, the most striking of which is exclusion. One can also take the

37. See especially Jacques Lacan, *Le Mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*.

38. Pierre Francastel, *La Figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento* (Paris: Gallimard, 1967).



Jeff Wall,  
*War Game*, 2007,  
silver gelatin print,  
97.2 × 119.1 in

expression “territorial intimacy” at face value and consider its two elements: “intimacy” and “territory.” At that point we come back to a territory that is endowed with certain qualities of intimacy that relate it to the domestic life model. It is above all the first interpretation that I wanted to signify, but here is another marvelous example of ambiguity.

Resolutely distinct from the territories of intimacy, the notion of “territorial intimacy” describes relatively simply the intimate relationship experienced with a territory (see *Le Territoire de Kotsch* [Kotzsch’s Territory]) but, beyond this literal definition, it refers more widely to an experience of territories as distant from the private domestic space as it is from a public space experienced in a normative and regulated way. This idea “describes an experience of appropriation that alters, or even subverts, the private/public distinction on which are based the separation and discrimination of functional, homologous spaces. [...] The experience—or even the production—of territorial intimacy requires on the other hand a permanent redistribution of the private/public relationship with its interior/exterior correlation, which takes us back to the structure of the body itself. Hence the importance of the effects of the threshold and liminal thought

in general, which should not be reduced to boundary games.”<sup>39</sup> Marc Pataut and Jeff Wall’s photographs of people without legal homes, people whose existence is displaced to a generally residual public territory, illustrate this idea of territorial intimacy very well. Even though territorial intimacy is not reducible to the homeless condition, it does require, in one form or another, an experience of exclusion. That is necessary for a different experience of the environment, one resulting from an investment in the territory of life beyond the domestic shelter or, rather, when that shelter is itself a vehicle for—rather than a break with—the environment.”<sup>40</sup>

For several years, Chevrier’s thinking on modern art has comprised of his conception of the urban, the city and architecture. Chevrier has established an analogy between the image and the urban through their respective relationships to the tableau and to the city: “The tableau is not—or is no longer—the truth of the image, just as the city is no longer the truth of the urban; it is, rather, its homologous historic form. The tableau allows the image to be kept at a distance. It establishes a place within the space. It produces a threshold of visibility that participates in the ritualization of the image. But this threshold is also a frontier, a zone rather than a pure line of division. The image cannot be contained within the tableau, just like the urban cannot be contained within the city.”<sup>41</sup> This analogy helps us to understand the pleasure that Chevrier takes in the work of Jeff Wall, which he has extensively discussed: “Jeff Wall, within the framework and focus of the tableau, deals with the expansion specific to urban imagery.”

#### The 1990s And Globalization

Although Chevrier wrote for *Galleries Magazine* during the late 1980s and early 1990s, he always avoided writing texts of any sort for galleries themselves. He also refused to contribute to *October*, *Parkett*, and *Artforum*. When questioned about this particularly defiant position with regard to magazines, he gave several reasons from his low regard for the way they theorize art to his criticism of how, in his view, they are often wedded to market forces. He considers it preferable to work at a distance from the places of occupation and war machines that these magazines constitute, rather than to try to infiltrate them in the hope of making a different voice. At the risk of withdrawing to a restricted working community, in 1994 Chevrier became involved in establishing a seminar on the relations between art, society and the economy, entitled “Des territoires” (Territories) at the École des Beaux-Arts. In 2001, this project led to an exhibition at the school’s art center.<sup>42</sup> Guests from all backgrounds

39. *Des territoires*, op. cit., 23.

40. *Ibid.*, 20.

41. “Note sur le lieu urbain,” in *ibid.*, 132.

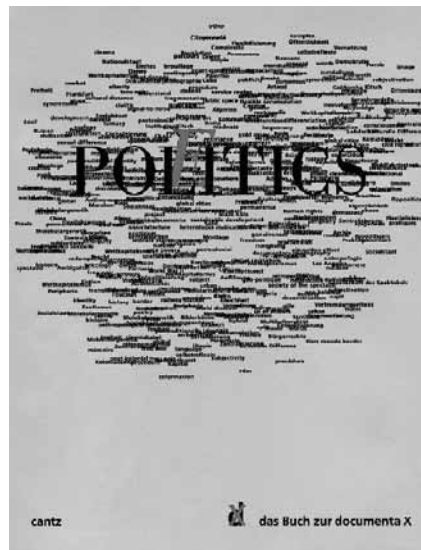
42. The presentation, history, and current news on the seminar can be found on the site <http://www.desterritoires.com/>

have participated in the seminar over the years in order to discuss their theories and experiences with the audience. It has thus provided an opportunity to communicate local experiences without resorting to the current standards and institutional hierarchy, which are too often dictated by power interests. From this perspective, Chevrier is probably more interested in the development of solidarity networks than in the creation of Radiant Cities (*Cités radieuses*). Nevertheless, the seminar now seems to suffer from a certain degree of isolation, which tends towards insularity.

Very soon after the seminar was established, Catherine David, in charge of Kassel *documenta X* (1997) asked Chevrier to work with her on that exhibition and its catalogue. This project ended badly pursuant to disagreements with David; Chevrier quit before the event opened or the editorial for the accompanying book was complete. The conception of the catalogue was more or less finished but, since it was far too long, certain portions had to be taken out. It contains some very important interviews (with Benjamin Buchloh, Jacques Rancière and Gayatri Spivak), mostly conducted by Chevrier, who also devised the book's framework:<sup>43</sup> it is broken into large sections that correspond to periods from art history starting in 1945 (the date of the first edition of *documenta*) to 1989, in eleven-year cycles.<sup>44</sup>

The *documenta X* was placed under the auspices of the Marcel Broodthaers, from whom it borrowed the expression of the political world crossed out and replaced by the poetic world.<sup>45</sup> The catalogue for the *documenta* (a summa on the history of art and thought since the Second World War), the exhibition (which connected living artists with historical figures), as well as the organization of one hundred days of conferences, were intended to evidence the assessment and open-mindedness of that particular moment of transformation.

The 1990s were years of intense transformation, the most obvious of them being: the globalization of capital,<sup>46</sup> the Balkan Wars, the establishment of both Neo-Liberalism and Neo-Conservatism, the spread of the mass media on the internet, and the beginning of a reconfiguration of the world political map that continues today. Indeed, that reconfiguration has meant the undeniable emergence of geopolitical issues (mostly involving north-south disputes) that had been kept at bay by the Cold War, giving rise to



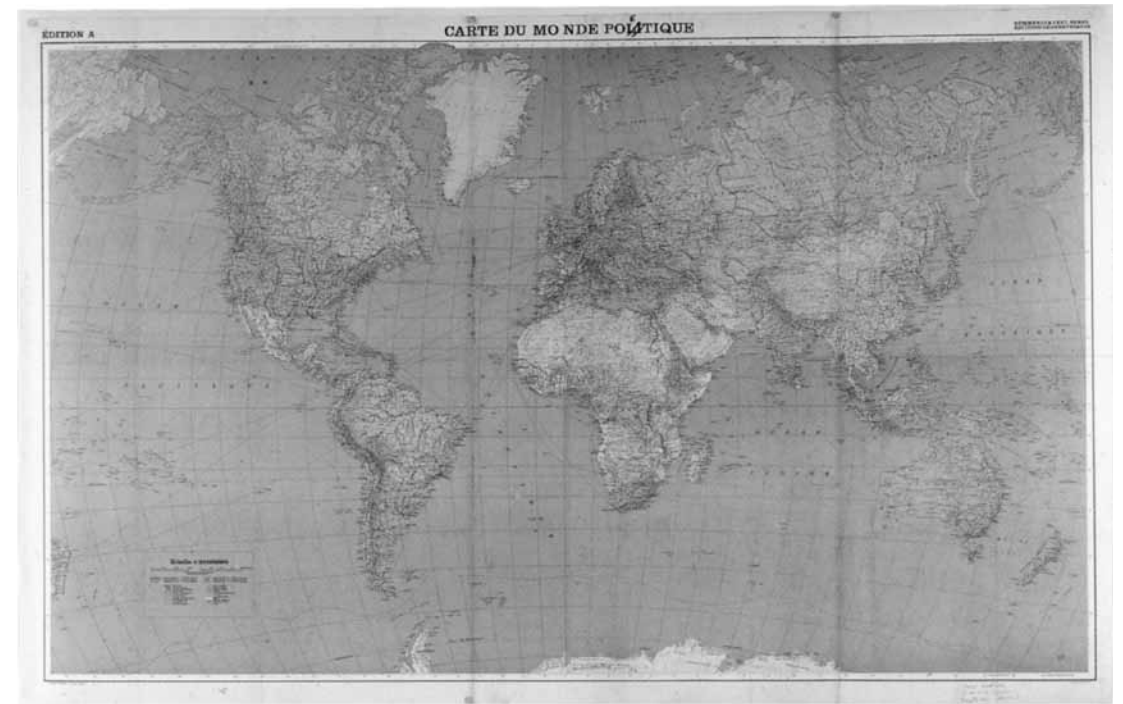
Cover of *Politics: Politics-Poetics, Documenta X—the book* (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997)

43. Catherine David (ed.), *Politics: Politics-Poetics, Documenta X—the book* (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997).

44. Numerology plays a secret role in Chevrier's ideas.

45. Broodthaers, a fundamental figure for Jean-François Chevrier, has not yet found a place in the volumes that have already been published. He, along with Oyvind Fahlström—about whom Chevrier has written an important essay—is not mentioned here.

46. Economist François Chesnais was one of the first guests at the seminar and conference on the globalization of capital; his visit had a catalytic effect. See his book: François Chesnais, *La Mondialisation du capital* (Paris: Syros, 1994).



Marcel Broodthaers, *Poetic map of the world*, 1968, paper on canvas, 45.66 × 71.25 in

numerous conflicts and wars of intervention. These years when Europe was being reconstructed at a quickening pace witnessed various manifestations of nationalist pressure, growing fundamentalism and an isolationist withdrawal into identity. The texts in the two volumes on the body and territories, which were originally written in parallel with the seminar and *documenta*, reflect upon these changes in an oblique way and encourage a conception of territories shielded from any theological-political exploitation. Free from any sort of exclusive ownership, this conception posits instead bodies communicating through play and experimentation rather than identity, performance or possession.<sup>47</sup>

It is in the context of the 1990s—when connections between artistic activity and the human and social sciences saw a staggering growth—that one questions the possibility of a globalized culture or theory.<sup>48</sup> It is also during those years that the relationship between art and theory underwent a transformation wedded to the very notion of theory.<sup>49</sup> Theory became an idea as inclusive as it

47. The practices of Lygia Clark and Klaus Rinke converge with those of Raoul Hausmann and Marina Ballo Charmet, as well as the photographic work of Helen Levitt, Robert Adams and Rem Koolhaas' *The Generic City*. Indeed, Chevrier did a surprising interview with Rem Koolhaas, which appears next to *L'Espace intégral selon Barnett Newman* (Integral Space According to Barnett Newman) in the volume.

48. This was the question posed by Étienne Balibar during his conference as part of the 100 days of *documenta*. The conference, entitled *Une culture mondiale?*, was published in Étienne Balibar, *Droit de cité, culture et politique en démocratie* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1998).

49. I take the liberty of referring to my own text on this point: "L'Art et la Critical Theory," *Critiques*, no. 759-760, (August-September 2010).

was seductive; its vastly heterogeneous discourse was appropriated by works of art and commentary on them, using a sort of conceptual paraphilosophical bricolage that borrowed from a number of disciplines and thinkers. Beyond the French corpus (Lacan, Baudrillard, Foucault, Deleuze, Derrida, Bourdieu, Rancière, etc.) and the German corpus (Benjamin, Adorno, Arendt, Marcuse etc.), a whole wave of thinkers from different backgrounds were engaged in theoretical reflection on the state of the world and new social and political issues (Judith Butler, Édouard Glissant, Edward Saïd, Fredric Jameson, David Harvey, Giorgio Agamben, Mike Davis and Gayatri Spivak, to name but a few). Yet, neither of these players, nor the heterogeneous French School (once called the poststructuralists), nor the melancholic and negative Critical Theory instituted by the Frankfurt School would really recognize their own characteristics, which were often deformed in the joyous eclecticism of references and quotations in texts (on culture and society) that drew from concepts formulated in Critical Theory. Indeed this term refers not only to the works of the authors cited above, but also to theoretical practices that involve assembling, like a patchwork, ideas from their artworks as well as the human and social sciences. Although these practices demonstrate an openness and a fruitful dialogue that inspired debates and yielded beneficial effects, they also tended to fix concepts in definitions that threatened to make them spin on their own axes like a theoretical hamster wheel.<sup>50</sup>

Yet, this irrepressible bricolage—whose adherents included professors and militant collectives, well-established media commentators and art critics—was a response to the need to imagine a world that was becoming globalized and homogenized under the influence of capital. This gave rise to a permanent mobilization of theoretical discourse dealing with varied subjects on power relationships in the current world—whether they took the form of the commodification of life or the alienation of work, minority identity politics or cultural decolonization, the control of knowledge or the manufacture of opinion, etc. There again the effects of this bricolage were ambiguous. On the one hand, the use and appropriation of certain concepts put those concepts to the test and required that they be rearticulated in different situations. On the other, the risk of incessant circulation and recycling was to rip from their roots thoughts and concepts elaborated in a specific work and context, and thus, strip them of their incisiveness.

How possible is it really to engage in criticism in a world with giant dimensions, a world dominated by the generic city described by Rem Koolhaas?<sup>51</sup> And how should these accumulations of explanations be perceived, as they pour into the world and travel to the four corners of the planetary network like so many trails of gunpowder attempting (often in vain) to make their way to fuses and detonators?

50. Leafing through the dictionary that serves as a reference to Critical Theory in the English speaking world is enough to note these two points: David Macey, *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (London: Penguin, 2011).

51. “Changements de dimensions, entretien avec Rem Koolhaas” in *Des territoires*, op. cit., 48–75.

There is one difference between theory and method. For someone like me, loyal to his Marxist heritage, theory goes hand in hand with practice; without practice, theory is at best speculation and at worst delusion (a delusion that is unlikely to become creative). Theory should clarify and guide practice, it should not be judged with regard to itself but with regard to practice. What displeases me enormously today in theoretical practice is that it replaces social practice, especially in the social sciences. It is astonishing to witness, on the one hand, the staggering number of explanations for the crisis and the development of globalization, etc. and, on the other, the tiny number of actions taken by those who write those explanations. The discrepancy is truly astounding, and the old adage that those who go through a situation of social domination know more about it than those who observe it from the outside has shown itself to be true. I myself feel the lack of participation in a collective practice (outside my teaching). As my capacity for intervention is restricted, I refuse to engage in this theoretical compensation that I criticize others for. In my texts, therefore, I reduce the possible satisfaction I could derive from creating fine theoretical objects, even if I produce theory and concepts—which, incidentally, is what we have talked about for this entire interview. Only those models are never presented as such, but rather in connection to historical, critical or educational practice.

#### Art, History, Theory, Criticism

Chevrier’s distance from theory is paradoxical to say the least. One might be tempted to point out to him that he has an impressive capacity for theorizing. But his suspicion of theory seems aimed at essays where conceptual manipulations obstruct precise analysis of complex situations, works that flatten rather than provide greater depth by assigning socio-political commentary or, on the contrary, engaging in a mystifying sacralization. Due to the effects of theory, artists’ drive to action is often turned into a desire to give meaning or to transcend. It is still unclear why such methods should monopolize the use of the term “theory.” Just as one could temper the distinction between doing and signifying or being—easier to do in language than experience—one could also criticize Chevrier’s radically overstated defiance of theory, which is observed harshly from the perspective of history whose authority is based on facts. A theoretical invention sometimes provides clarification and renewal of an element from the past that has gone unnoticed in later analysis. Kant emphasized that thinking is not an activity linked to knowledge but rather an exercise in freedom. This is why a legitimate suspicion of all positions that declare a rejection of theory—which Chevrier doesn’t conform to in these texts—must be understood more as a caution in the face of the misleading effects of intelligibility and an insistence on historicization. From this perspective, without crossing out the vitalizing effects that Critical Theory could (and still can) produce, we

Raoul Hausmann,  
20. Februar 1932,  
1932, photograph  
in black and white,  
6.69 x 9.21 in



can understand its participation in the art of a problematic substitution that Chevrier describes in the following terms:

The relationship between artistic activity and the human and social sciences has replaced the fine art system. This change has not been sufficiently recognized, though it should be glaringly obvious. In the background, there is the model of nature, which has been succeeded by what we might simply call life (even though the model of nature is currently being reinvested, especially in architecture). This promotion of vitalism over nature in modern art had at least two milestones: the work of Odilon Redon (of whom André Masson spoke using the term “fantastique biologique”) and the work of Edvard Munch. Today, the rise of political ecology has brought about a reinvestment in the model of nature, though we cannot yet see exactly how (because there is a problem with the flow of skills in the face of the current abstraction of natural sciences). And it is for these reasons as well that the fine art system, or what is left of it, has become one of the most important other places of the sort that modern art needs to feed and reassess itself. Of course, I reject any notion of restoring the fine art system, but I also refuse to deny the ongoing presence of some of its elements. I try to identify them in an effort to guard them from being both relegated and misused by reactionary theorists.

The drafting of the last book, *Œuvre et Activité*, which deals with the relationship between art and politics, confronts Chevrier to an even greater extent with the problem of exposing his method and his relationship with theory. But the ideas of work and activity, and the connections between them, have already

shed light on Chevrier’s work. The texts brought together in these first five volumes have been, for the most part, the fruit of circumstance. Although they are a testimony to Chevrier’s historical and critical activity, it is only in retrospect that their revision, with rewriting, additions and montages, makes up the work. They also demonstrate an intense writing practice, which borders on the graphomania that Chevrier finds so fascinating in the work of Artaud, in Robert Walser’s micrograms or in a page by Nerval saturated of genealogical speculations. Critical, historical and theoretical production is, for Chevrier, inseparable from the activity of writing, with its process of concentration and the inscription of an a priori formless thing, mainly thought. His recognizable style is particularly pithy. He examines his subject with subtle and tight wording. The sobriety of his writing excludes the effects of style without excluding obvious pleasure in qualification and restrained lyricism. His writing rests on transitional research, even if it often condenses and links complex thoughts that oblige the reader to follow it carefully. Chevrier’s texts can be disorientating. Never an end in themselves, they do not result in the solution of a problem or in the end of the story. They are instead conceived as paths to be walked, sometimes at the risk of getting lost. Faithful to the tradition of ekphrasis, Chevrier’s writing operates through descriptions, definitions, qualifications, comparisons and discriminations, so that, by means of intersection and association, different aspects of the works and ideas surface. But his writing is also driven by a closed conception of the critical exercise. In the interview with Rem Koolhaas, Chevrier formulates a definition that he credits to the Dutch architect but that is pertinent to his own work as well: the attempt to “free the critical gaze from all melancholic bitterness, giving it a hold on the present from which it tends to divert.” He also speaks of “combating idealism with idealization” and adds that the critical view “becomes a way of isolating the present from itself,” “rather than a way of remaining isolated from the present.”<sup>52</sup> This latter concept, which is relatively condensed, echoes Mallarmé, whose words act as an epitaph for all seven books: “He who would proclaim himself his own contemporary is misinformed.”

#### No Postmodernism

For Chevrier, the umbrella term “contemporary,” that for around thirty years has been used to describe art today does not include the idea of “after modern art,” or a new artistic era. We are still within modern art, which it must be understood, is not a historic period but a process:

It can be noted that institutional art history in France has never included modern art as a process that encompasses the current. It has always been considered a period in art history. I have always felt passionately that art is

52. Ibid., 62.

a process. Unless we think about it this way and stop distinguishing modern art from contemporary art, nothing will be right. Modernism/post-modernism has, alas, established and fixed an erroneous vision, which is why I don't use this theoretical duo in my work. It's not that I particularly like the expression "modern art," but, since I haven't found a better one, I continue to use it. I would say that the history of modern art as a process has been reinvented three times or, rather, I have observed three inventions of modern art. The first was in 1747, with the publication of the first critical review of a salon written by Étienne La Font de Saint-Yenne. It was the first time that a critic had commented on works presented to an undetermined, open public: the modern public. And thus a paradigm for modern art was invented, one that could be expressed as: "work–presentation–commentary." The artist makes a work that is presented and then subject to a commentary. This was the first paradigm of modernity because it was the first time that art was addressed to a public. Obviously, this idea remains active and decisive in the practice of art today. The second invention of modernity took place in the nineteenth century with photography, which falls "between the fine arts and the media." The third invention of modern art took place in the twentieth century, creating the second paradigm: "activity–information–debate." Artists carry out an activity that may or may not produce a work: the work is not necessary. Therefore, there is information about this activity, then a debate; a debate mostly about what art is, a debate on the definition of art. This new paradigm appeared during the First World War with Cabaret Voltaire, Dada and Duchamp, and the acknowledgement of the failure of the bourgeoisie—which was incapable of working in the interest of the public. This break with the liberal bourgeois model and the destruction of its value system meant that the work became suspect. But it is my hypothesis that the second paradigm only exists in relation to the first; both are still relevant, and we need both—keeping in mind that the tension of these two paradigms takes place between the fine arts and the media.

Understanding modernity outside the limiting debates on modernism and post-modernism makes evident how this association has sanitized and buried the most important and fruitful issues raised by modern art. It is perhaps vain to revisit these terms here. Modernism had two different meanings at two different moments in history as it dealt with two different artistic scenes. Modernism first represented a particular understanding of European art between the two World Wars; marked by the debates surrounding the new architecture of the time. Unfortunately, modernism has come to be seen retrospectively as a series of broken promises: the construction of an ideal society that was faithful, in its organization and urban construction, to the utopias of the radical avant-garde artists, heralding a new world and new mankind. This modernism, which aimed at a symphonic diffusion of art into life, would secede with

the rise of totalitarianism and the Second World War. One might consider it to have been renewed in a rather negative way by some of the conceptual art of the 1970s, echoing the demonstrations and political battles taking place in the West at that time. The second modernism is strictly American. Theorized by Clement Greenberg, it reversed the first modernism's tendency towards the total work of art, proposing instead a strict separation of the arts, as well as a radical separation between art and life. The insularity of this modernism was founded on essentialism: an exclusive reflexivity for each field of the arts that demanded that artistic categories be "purified," each emphasizing its own specificity on the basis of characteristics specific to it and no other (painting should concentrate on the picture plane, sculpture on weight, etc.). A precise ideological operation was hidden behind this apparently formalist operation, one that aimed to show that if the hegemony of American capitalist power spread—and it had, due to the reign of commodification—it would open up spaces for an art capable of producing artifacts that transcended this commodity-like aspect by virtue of their aesthetic properties. These same properties, it was thought, would distinguish art from ordinary objects. Whatever definition we give post-modernism (and there are many possible definitions), it is always seen as a new historical period that follows one or another (or several) of these modernisms. Through the effect of extrapolation, postmodernism came to symbolize a belief that modernity was not, as Habermas had wanted it to be, an "incomplete project," but rather a closed historical sequence. Postmodernism—with the help of restrictive visions of modernism that it assimilated and defined itself in relation to, enjoined modernism to perpetuate a distorted understanding of modern art, in which tensions and contradictions have been dumbed down. Because it is more inclusive and less charged ideologically, the term "contemporary art" has ultimately been favored; it has become a proper name (or rather, an improper name: contemporary of what?) for art from the last thirty years. But this terminology implies the idea that current art is detached from modern art. By artificially freezing the process in time, the terms "postmodernism" and "contemporary art" give the impression that we have learned what modernity is. The consequences of this are familiar to us: declaring that modernity has been achieved amounts to saying that we have exhausted its resources and that it can only come to us in the weakened forms of *lamento* or *Operetta*.

#### Shifts

Thinking of modern art as an ongoing process means recognizing that we are still unaware of its potential and that we can revive its efforts and re-examine its concerns from both an aesthetic and a political perspective. This requires stepping outside the *doxa* of the established narrative of the history of modern art and reopening the archives sealed by the "isms" of art. This is just what Chevrier sets out to do. Even if we might regret that young artists are not really represented in these texts and that he cites so rarely other historians and





Sophie Taeuber-Arp, *Taches quadrangulaires évoquant un groupe de personnages*, 1920, gouache over pencil on paper

theorists who are his contemporaries,<sup>53</sup> he still helps us to explore the links between modernity and democracy, as long as we think of the latter as a process as well; with the tensions, contradictions, and constant challenges which that implies. This runs counter to both a utopian vision of a world that has been renewed and a cynical vision of a world headed for destruction. All of this will undoubtedly become clearer in the seventh volume, *Œuvre et Activité*. But these issues can already be felt in the subtle shifts that Chevrier proceeds with when observing certain traits of modernity, ones that have hitherto been neglected. There is room for only a few examples here. For instance, Chevrier is interested in ductile constructions characteristic of the joint work of Hans Arp and Sophie Taeuber, which focuses on “mobility” rather than visual “dynamism.” Although the latter was conceived by Constructivist theorists, as a metaphorical figuration of progressively ascending construction in an ideal and predetermined society, the former may perhaps be understood as a metaphor for political construction that includes play, without a fixed agenda or declared aim. It is above all in the works that the poetic and political conception of “non-authoritative Constructivism,”<sup>54</sup> unharmed by ascetic dogmatism, is presented

53. We did not have time on the day of the interview to talk about what Chevrier thinks about the social history of art and of thinkers such as T. J. Clark with whom he shares certain research subjects.  
54. “Sophie Taeuber. L’Instinct ornamental,” in *La Trame et le Hasard*, op. cit.



Helen Levitt, *New York*, 1938, gelatin silver print

and experienced. The visual mobility at work in these two unclassifiable artists is not a dead letter since, surprisingly, Chevrier discovers it in another context that does not, initially, appear to be related: the perspective of American photographer Helen Levitt, a figure long overlooked by the world of art until *documenta X*. Chevrier writes that her images of children playing in the streets of New York’s working-class neighborhoods “favor lyrical mobility over visual dynamism.”<sup>55</sup> He adds: “Levitt places herself alongside Arp’s Neo-Romantic naïvety rather than the critical rage of [Carl] Einstein. But both these attitudes communicate: the call of the naïve is a form of revolt.”<sup>56</sup>

The theme of naïvety recurs several times in Chevrier’s texts. For him, it is clearly a response to terror and cynicism, and a way of disarming their power. Naïvety is to be understood as much in the approach of Cabaret Voltaire’s Dadaism—about which Hugo Ball wrote “This is our *Candide* against the times”<sup>57</sup>—as a way of avoiding the sort of polemicist postures found in so much institutional critique of today’s art (which comes from Postconceptualism, radical chic and relational aesthetics). Similarly, the notion of “project”—whose

55. “Helen Levitt. Jouer, tracer,” in *Les relations du corps*, op. cit., 143.

56. *Ibid.*, 135.

57. Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, Journal 1913–1921, preface by Herman Hesse (Monaco: Éditions du Rocher, 1993), 139.

heyday was rational and technicist architectural programs for town-planning—means that today contemporary artists are forced to present their future works in written form in an administrative fashion, even before they have been experienced. In response to the project, Chevrier posits the notion of “attempts” borrowed from Fernand Deligny who worked with autistic children in the Cévennes and whose thinking served as a direction for the discussions that took place at the seminar and the collective exhibition *Des territoires*.<sup>58</sup> Against the functionalism of our time, the “attempt” places “emphasis on improvisation and bricolage,” taking into account “the play on circumstance.” Just as the future perfect tense that Chevrier declared specific to the photographic operation safeguards the illusion of “contemporaneity,” the enigmatic figure, which reappears in Chevrier’s writing, may well serve to confront us with the basic ignorance underlying our relationship to the world and ourselves. The reoccurrence of this figure in art history allows us to protect ourselves from a conception of the work of art as a conveyer of statements of knowledge, and from anticipating the effects of art on the crowd, which is distinct from the public.

#### In Conclusion

From Sophie Taueber-Arp’s non-authoritative Constructivism, to Mallarmé’s restrained action or territorial intimacy, one can perceive the political undertones of Chevrier’s research. When society is not, as it is today, indifferent to avant-garde art but demands distressing, provocative or spectacular contemporary production—by, for instance, creating networks for distribution that range from the local funfair and other urban events to a worldwide system—the problem becomes how to take seriously art’s potential to make fundamental issues real for the individual or for the collective. *Ceuvre et Activité* will be the opportunity to confront the subtle relationship between “the work of art and the public thing”<sup>59</sup> and to make connections between modern art and the Western democratic space where it is deployed. In his famous 1984 text: “Qu’est-ce que les Lumières?” (What is Enlightenment?), Michel Foucault maintained that it was necessary to “envisage modernity rather as an attitude than as a period of history.”<sup>60</sup> This attitude is, Foucault goes on, “A bit, no doubt, like what the Greeks called an ethos. And consequently, rather than seeking to distinguish the ‘modern era’ from the ‘pre-modern’ or ‘postmodern,’ I think it would be more useful to try to find out how the attitude of modernity, ever since its formation, has found itself struggling with attitudes of ‘counter-modernity.’”<sup>61</sup> Echoing Baudelaire in *Le Peintre de la Vie Moderne* (The Painter of Modern Life)—which also occupies a fundamental place in Chevrier’s work—when he

58. “Pour suivre,” in *Des territoires*, op. cit., 24–31.

59. Jean-François Chevrier, *L’Any 1967, l’objecte d’art i la cosa publica: O els avatars de la conquesta de l’espai* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997).

60. Michel Foucault, “What is Enlightenment?” in ed. P. Rabinow, *The Foucault Reader* (New York: Pantheon Books, 1984), 38.

61. *Ibid.*, 568.

describes this approach to modernity, Foucault says that the task of the artist is “transfiguration, [which] does not entail an annulling of reality, but a difficult interplay between the truth of what is real and the exercise of freedom.”<sup>62</sup> And he ends this passage with: “Baudelairean modernity is an exercise in which extreme attention to what is real is confronted with the practice of a liberty that simultaneously respects this reality and violates it.”<sup>63</sup> We find this same polarity in Chevrier’s thinking on the field of perception. Chevrier questions as much the mechanical description of the world as the hallucination of the gaze, and he seeks their correlation. The artist, as Chevrier continually underlines, works in the observation of the world just as he works in “the interior of the view.”<sup>64</sup>

“The word ‘view’ has a double meaning, an amphibology that in fact means ‘veduta’ as well as ‘vision.’ Raymond Roussel’s work *La Vue* (The View) was fundamental to me.”

This dialectic can also be found in Chevrier’s incitement to “let the ‘vision,’ or at least the imagination, be introduced into the space of the description.”

One of the first exhibitions organized by Chevrier (in conjunction with James Lingwood) was titled “Matter of Facts.” Chevrier likes to use and describe this “matter of facts.” Several of his texts include thinking about components of reality imbued with experience and meaning: miasmas, thresholds, the *terrain vague* (wasteland), the narcissistic place, unusual contact, etc. This faithfulness to the “voice of things” was so dear to Francis Ponge—one of the three French-speaking authors (along with Proust and Artaud) that Chevrier has most cited. This method should undoubtedly be seen in relation to Chevrier’s passion for photography, as long as one sees how, in photography, this “voice of things” depends on heeding processes of subjectification, and accompanies that which Ponge once again called, in an expression that Chevrier likes to quote, “a rage of expression.”

*Translated from French by Jane Brodie and Karen Simon*

62. *Ibid.*, 570.

63. *Ibid.*

64. Notion to which he dedicated one of his notebooks of images and quotes where thought and contemplation appear through an echoic interaction between the works. See Jean-François Chevrier “À l’intérieur de la vue,” in *Des territoires*, op. cit.