



HAL
open science

Les éditoriaux d'art press : fabrication d'une critique d'art contre-culturelle

Flore Di Sciullo

► **To cite this version:**

Flore Di Sciullo. Les éditoriaux d'art press : fabrication d'une critique d'art contre-culturelle. Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle , 2018, 27, pp.181-198. hal-03940876

HAL Id: hal-03940876

<https://univ-panthéon-assas.hal.science/hal-03940876>

Submitted on 16 Jan 2023

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

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

Les éditoriaux d'*Art Press* : fabrication d'une critique d'art contre-culturelle ?

Flore Di Sciullo

*La créativité est par essence révolutionnaire*¹

Dans un entretien récent, l'historien et anthropologue Philippe Artières évoquait une mutation dans l'étude de la revue intellectuelle. Si, traditionnellement, celle-ci était considérée comme lieu d'inscription d'un courant de pensée, d'une époque – à partir des années 1980, elle l'est davantage en tant que lieu de production de connaissances, de débats d'idées : « en inversant la perspective, en s'intéressant à l'objet revue [...] sont immédiatement apparues des opérations matérielles et intellectuelles ² ». Cette seconde perspective à laquelle nous invite Artières semble particulièrement opportune pour une revue comme *Art Press*, en tant qu'objet physique en même temps que producteur d'un discours sur l'art, d'une certaine vision de la culture.

Un mot de méthode

Nous nous concentrerons ici sur l'éditorial. Il s'agit de la rubrique la plus pérenne du journal, si bien que son examen en embrasse toutes les périodes ainsi que la plume de la plupart de ses auteurs. Pour explorer ce volumineux corpus de 442 numéros, nous avons procédé à un dépouillement doublé d'une analyse lexicométrique en relevant systématiquement le titre de l'éditorial et son l'auteur, le thème principal, les déictiques et les références

¹ Raoul Vaneigem.

² Philippe Artières, 2010, p. 6.

intertextuelles. Notre approche prend également en compte les repères péritextuels (titre et signature), ainsi que la mise en page (disposition du texte, possibles illustrations).

Signé le plus souvent de Catherine Millet et Jacques Henric³ et variant entre un demi et deux feuillets, l'éditorial apparaît dans les premiers numéros, sur la page du sommaire, puis sur une pleine page dédiée. Il arrive qu'il soit illustré d'une petite vignette, comme une photographie de Philippe Sollers (n° 7, 1976) ou de Simone de Beauvoir (n° 343, 2008) et prend parfois une forme particulière : nécrologie, quizz, florilège de citations. En dépit de quelques légères altérations, la présentation de l'éditorial reste stable, toujours dans la même police de caractères Univers, et la même mise en page : titre en gras et à partir de la publication en bilingue double colonage français / anglais⁴. D'aspect, de format et de style constants, ces éditoriaux sont la synecdoque d'une esthétique de la marge qui n'est pas sans paradoxes : c'est ce que nous allons tenter de montrer.

Nous essaierons de voir dans quelle mesure ces textes peuvent être performatifs. Nous entendrons ici performatif dans son sens initial, défini par John Langshaw Austin, à savoir la capacité pour un énoncé à réaliser lui-même ce qu'il énonce – et dans un sens plus général, la capacité à avoir un effet sur celui à qui il s'adresse. Puisque l'éditorial est un lieu privilégié pour l'expression d'opinion, prendre en compte ces énoncés dans les interactions mises

³ Sur les 442 éditoriaux consultés, 157 sont signés de Catherine Millet, et 95 de Jacques Henric. La majorité des autres se divise entre les différents rédacteurs en chef (24 pour Catherine Francblin, 18 pour Jean-Yves Jouannais, 17 pour Richard Leydier, 14 pour Christophe Kihm, et en 2015, 12 pour Anaël Pigeat).

⁴ Depuis le n° 174 (1992), *Art Press* paraît en version bilingue, ce qui a permis une internationalisation de sa distribution.

en place avec le lecteur est indispensable. Or, comme le souligne Roger Odin, « il n'est pas possible d'inférer l'analyse du texte à l'interprétation qu'en fera le public réel⁵ ». Le public n'est pas extérieur au texte, mais construit par celui-ci ; partant des multiples sollicitations du lecteur par divers procédés rhétoriques, nous verrons alors comment *Art Press* se pense et se construit comme média influant, partant du principe que son lectorat adhère à ses prescriptions.

Une grille de lecture sémio-pragmatique nous semble par conséquent appropriée. Nicole Pignier insiste sur l'importance d'une telle démarche dans la mesure où celle-ci permet « d'envisager le sens comme [une] relation qui prend forme » et « d'identifier son aspect socio-pragmatique, éthique et esthétique⁶ ». Une telle approche nous sera ici utile, en ce qu'elle nous permettra d'observer les manières dont les énoncés que sont ces éditoriaux mobilisent des pratiques d'énonciation, de co-énonciation et d'interprétation. L'intérêt de l'analyse sémio-pragmatique pour un corpus tel que le nôtre est alors de pouvoir prendre en compte les dispositifs par lesquels le lecteur est inclus dans l'énoncé lui-même. Cette approche nous permet d'analyser les éléments de signification du texte tout en nous attachant à leur fonction argumentative et les différentes modalités d'intégration du lecteur, d'adresse parfois directe à celui-ci.

Plus largement, nous aurons à partir de cette approche pour souci de démontrer comment la critique d'art dans *Art Press* infère une critique sociale. Notre objectif sera de montrer que ces éditoriaux se saisissent de la notion de contre-culture de manière paradoxale. D'une part, ils installent la position hégémonique de la revue dans le

⁵ Roger Odin, 2000, p. 52.

⁶ Nicole Pignier, 2006, p. 420.

champ de la critique d'art contemporain ; de l'autre, ils distillent, par les choix artistiques qu'ils affirment et la position des auteurs qu'ils expriment, une revendication de l'art comme pouvant être contre une pensée dominante, artistiquement, mais aussi socialement. Nous verrons que si *Art Press* n'est pas à proprement parler une publication contre-culturelle, ce concept est un levier permettant d'éclairer son positionnement idéologique. Ces éditoriaux constituent ainsi les pré-textes d'un esprit subversif – dans une acception élargie, renouvelée, et parfois distendue de la contre-culture.

Ni pour, ni contre, bien au contraire

Alternatif, expérimental, marginal, militant, provocant, *punk, underground*,... la contre-culture entraîne dans son sillage une nébuleuse de notions. Dans leur introduction au récent ouvrage *Contre-cultures !*, Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne font la proposition suivante : « la contre-culture questionne le "sens du monde" et le "sens de la vie". Elle trouve en ce questionnement sa définition et son orientation. Complexe, plurielle, une contre-culture reconsidère les rapports du passé, du présent et de l'avenir, et se demande où "nous" allons ⁷ ». Et cela recoupe, pour l'exposition « L'esprit français, 1969-1989 » qui se tenait au printemps 2017 à la Maison Rouge, « les figures déviantes, les antihéros et antihéroïnes, les francs-tireurs et francs-tireuses, les périphéries (...), les dissidents à côté de l'histoire telle qu'elle s'est écrite, soit qu'ils furent trop marginaux, soit qu'ils ne le furent pas assez ⁸ ». Malgré la diversité des acceptions possibles et des manifestations culturelles concernées (arts visuels, cinéma, radios libres, musique,

⁷ Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (Dir.), 2013, p. 4.

⁸ Guillaume Désanges et François Piron (Dir.), 2017, p. 8.

mode, affiches, *zines*...), un vecteur commun apparaît : celui de l'écart, du pas de côté. Au vu de ces premiers éléments de définition, notre lecteur pourra légitimement s'étonner de la place d'un article sur *Art Press* dans un dossier pourtant explicitement consacré aux contre-cultures.

En effet rien au premier abord ne permet d'identifier *Art Press* à celles-ci à un niveau littéral. Ses moyens ne sont pas particulièrement modestes (le tirage était de 8 000 exemplaires dès les premières années et dépasse aujourd'hui les 40 000 exemplaires). Sa maquette graphique sobre et professionnelle, due au travail du *designer* Roger Tallon, est bien loin de l'esthétique bricolée *DIY* (*do it yourself*) de la presse parallèle dont *Actuel* (1967-1994) reste en France l'un des exemples les plus fameux. *Art Press*, bien que proche de la revue *Tel Quel* (dont les membres Julia Kristeva, Marcelin Pleynet et Philippe Sollers ont été souvent sollicités) affiche un positionnement à gauche bien moins radical que celui d'*Opus International* (1967-1995), explicitement maoïste dans les premières années de publication. En outre, les choix esthétiques d'*Art Press*, bien que majoritairement axés sur des formes artistiques avant-gardistes, sont parfois aussi tournés vers le passé et la tradition picturale : pensons aux références élogieuses et approfondies à des peintres de l'époque classique, comme Pierre-Paul Rubens (n° 14 p. f, 1974), Rembrandt (n° 169, 1992), ou encore Diego Vélasquez (n° 177). Le lexique même de la contre-culture est pratiquement absent des éditoriaux. Notre analyse lexicométrique ne permet en effet de relever aucune occurrence des termes « contre-culture », « marginal » ni « *underground* », et seulement deux de « alternatif ». Autre indice important : les manifestations principales de la contre-culture n'ont une place qu'infime dans ses pages. On ne trouve qu'une petite poignée d'articles relevant de ce

champ, sur les bandes dessinées de Robert Crumb (n° 78, 1984), sur le *punk* (n° 54, 1981 et n° 406, 2013), l'*électro* (n° 227), ou encore contre la fermeture du lieu anarchiste « la Demeure du Chaos » (n° 309). De plus, *Art Press* n'est nulle part cité dans les ouvrages pourtant nombreux consacrés à la presse *underground*⁹.

Ultime « contre-argument » : le rapport paradoxal à Mai 1968. De multiples références à cet événement parcourent les éditoriaux, le plus souvent sur un ton nostalgique. En 1976, Catherine Millet invite : « Souvenez-vous de 68, ce qu'il a fallu de grèves et de barricades, de discours et de pavés, pour que l'on commence à enregistrer que tout était politique [...], une *revue* d'art comme le reste. » (n° 22, 1976). Pourtant, Daniel Templon, compagnon de Catherine Millet à cette époque, ne se cache pas du peu d'esprit militant dont ils faisaient alors preuve : « Chaque soir, nous étions dans la rue comme au spectacle. [...] Tout cela nous semblait naturel. [...] Nous n'avions donc pas grand-chose à apprendre de ces événements dans lesquels, de surcroît, nous ne nous sentions pas politiquement impliqués. ¹⁰» Mai 68 est moins pour eux un moment d'engagement qu'un prétexte d'amusement et de revendication de la liberté d'expression.

Face à tous ces éléments, la conclusion semble inexorable : aucun rapport entre *Art Press* et la contre-culture. Il nous faut pourtant nuancer cette observation dès lors que l'on admet la possibilité d'un élargissement sémantique. Millet revient, dans *Le Critique d'art s'expose*, sur l'origine du "e" manquant du titre dans *Art Press*, expliquant que « Le "e" du titre est évidemment plus

⁹ Nous pensons notamment à Steven Heller (2005) ; Jean-François Bizot, (2006) ou encore à Steven Jezo-Vannier (2011).

¹⁰ Julie Verlaine, 2016, p. 75-76.

signifiant absent qu'écrit. On pourrait l'interpréter en disant "e" comme "écart".¹¹». Profitons de cet écart pour opérer dans notre démonstration un pas de côté.

Nous proposons d'établir un parallèle entre contre-culture et avant-garde. Dans *Contre-Cultures !*, il est proposé dès l'introduction que « Visions du monde, références, forme d'ensemble, pratiques, positions, postures, modalités de diffusion, espace de dispersion – les faisceaux avant-gardistes et contre-culturels entretiennent des relations de voisinage peu étudiées.¹²» Cette prémisse est reprise par Christian Prigent dans le même ouvrage, pour qui avant-garde et contre-cultures ont en commun un geste de transgression, une volonté d'émancipation par rapport à l'imposition de la pensée dominante. « L'avant-gardisme, réagissant contre, est un moment historique de cette problématique¹³ ». Sans affirmer qu'*Art Press* soit un périodique contre-culturel, un tel élargissement sémantique nous permet d'employer la subversion, la contestation, comme des leviers pour envisager les manières dont *Art Press* se distingue d'autres revues, par sa valorisation des avant-gardes et la constante articulation de l'esthétique et du politique que ses éditoriaux mettent en œuvre.

Dès lors, d'autres éléments entrent en ligne de compte pour justifier la proximité d'*Art Press* avec ces problématiques. L'indépendance financière, certes. Mais surtout, la mise en circulation d'une parole d'opposition. Catherine Millet affirmait déjà en 1975 « à *Art Press*, on a choisi de parler à côté » (n° 20, p. f), et affirme encore, en 2012 : « nous avons plus que jamais conscience de notre

¹¹ Catherine Millet, 1993, p. 20.

¹² Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne, *op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibid*, p. 98.

rôle de passeurs entre les empêcheurs de tourner en rond et le public¹⁴ ».

En dépit de sa position désormais incontestablement dominante dans le champ de la critique d'art, ses prises de position, au regard de ses différents contextes de publication depuis les années 1970, méritent d'être envisagées à l'aune des notions d'écart et de contestation – et ce dans ses partis-pris rhétoriques, esthétiques et idéologiques.

Une rhétorique du refus

Cette volonté d'établir une ligne éditoriale de l'écart se met en place dans les éditoriaux par un certain nombre de caractéristiques rhétoriques. L'énonciation est fréquemment mise au service de la conviction du lecteur, dans un « partage entre la séduction et l'argumentation¹⁵ ». Un usage abondant de figures de style participe de ce dispositif éditorial. On relève de nombreuses adresses au lecteur : « avertissement à nos lecteurs les plus fidèles¹⁶ » ; « êtes-vous réactifs ?¹⁷ ». On trouve aussi des questions rhétoriques (« comment s'appelait cette chose déjà ? Ah oui, l'art, et accessoirement, l'avant-garde¹⁸ ») ; ou encore des énumérations (« Que reproche-t-on aux écrivains de *Tel Quel* ? Ce qu'on a toujours reproché à la littérature : son côté machine infernale, sa mauvaise foi, son hilarité, son cynisme, ses hérésies, ses apostasies, ses désertions, ses mystifications, son immoralisme, ses blasphèmes, ses railleries, sa perversion, sa liberté, ses

¹⁴ N°412, 2014.

¹⁵ Thierry Herman et Nicole Jufer, 2001, p. 2.

¹⁶ N°268, 2001.

¹⁷ N° 290, 2003.

¹⁸ N° 161, 1991.

utopies, ses bouffonneries... »¹⁹). À cela s'ajoute également un recours fréquent à l'ironie et au sarcasme, aux prétérations, aux anaphores. Ces quelques exemples (parmi une kyrielle d'autres) illustrent la rhétorique à laquelle les éditorialistes ont recours pour affirmer leur opinion et persuader le lecteur de les suivre dans leur raisonnement. Partant, comme le souligne Anna Wegrzyn : « le lecteur [...] ne peut pas rester "passif" et indifférent parce que l'article de l'opinion l'oblige à une réflexion et une prise de position pour ou contre²⁰ ». Le lecteur est sollicité, mis dans une position active face au texte, créant ainsi les conditions de possibilité d'une mobilisation collective au sein du champ dont *Art Press* cherche à être l'épicentre.

Au vu des exemples susmentionnés, on comprend que le lecteur construit par *Art Press*, le destinataire de son discours est double, dans un jeu d'emboîtement : un lecteur de connivence, et un lecteur faisant office d'ennemi commun. D'une part, il y a le lecteur que l'on pourrait dire classique, c'est-à-dire l'abonné d'*Art Press*, le connaisseur ou amateur d'art qui cherche dans le magazine des informations et articles analytiques sur les artistes, les expositions en cours, etc. D'autre part, il y a les accusés : acteurs du marché de l'art, personnalités intellectuelles controversées, « messieurs les censeurs » (n° 141, 1989), qui parfois répondent directement à ces attaques²¹. Ce second lecteur, celui qu'on accuse, qu'on accoste, qu'on réprimande, permet de sensibiliser, d'inciter le premier à agir.

¹⁹ N° 201, 1995.

²⁰ Clara-Ubaldina Lorda, 2001, p. 123.

²¹ Mentionnons un exemple. Dans le n° 254 (février 2000), *Art Press* informait ses lecteurs du fait que la famille Roux, ayant porté plainte contre la revue *Perpendiculaire*, avait été déboutée en justice. Quelques numéros plus tard, dans le n° 258, le fils Pierre-Guillaume de Roux utilise l'éditorial comme droit de réponse.

Il semble alors clair que ces éditoriaux ont pour finalité de proposer des éléments de pensée permettant la convergence du politique et de l'esthétique pour fonder les bases d'une critique d'art engagée. Il ne s'agit pas seulement de soutenir ou de rendre visibles des artistes engagés ; la défense de ces artistes est en fait le prétexte pour permettre à la revue d'afficher ses partis-pris idéologiques et ses revendications (dénonciation de la censure, appel à la mobilisation contre les violences faites aux artistes, défense des artistes en situation d'exil, de marginalité, etc.). Les titres éditoriaux eux-mêmes en sont de récurrentes illustrations : « l'ordre moral est de retour » (n° 191, 1994) ; « vous avez dit, fin de la censure ? » (n° 242, 1999) ; « pétition nationale contre la censure dans l'art » (n° 270, 2001), « censure, imposture et inquisition » (n° 415, 2014). Les éditoriaux sont donc un endroit privilégié de la revue où les liens insécables entre esthétique et politique sont les plus manifestes.

Cette critique d'art engagée distingue *Art Press* d'autres revues d'art, et en fait, en ce sens, un magazine singulier où un certain contre s'exprime. Cet engagement critique passe, nous l'avons vu, par le recours à un certain nombre de ficelles rhétoriques. Il passe également par la valorisation d'artistes peu connus, oubliés ou délaissés par le marché de l'art – et cette valorisation répétée va dans le sens de cet écart produit *Art Press*, dont les manifestations ont évolué au fil du temps. Il nous reste à en examiner les figures de proue.

Une esthétique du refus

Qui sont donc ces artistes défendus par *Art press* ? De quoi ces choix éditoriaux sont-ils le symptôme ? Sur les 442 éditoriaux dépouillés, 363 citent des noms d'artistes ou d'écrivains, soit une quantité suffisante pour mériter d'être

détaillée. Ces artistes rendus étendards de l'identité d'*Art Press*, par métonymie, nous proposons de les répertorier en quatre catégories.

Les exemples d'autorité.

Notre analyse lexicométrique indique que les deux noms les plus cités sont ceux d'écrivains : Philippe Sollers (22 occurrences) et Georges Bataille (21 occurrences)²². Premier artiste en tête (troisième nom propre le plus cité) : Marcel Duchamp (19 occurrences), suivi de près par Pablo Picasso (15 occurrences), puis Jackson Pollock (11 occurrences), Daniel Buren et Paul Cézanne (10 occurrences), Christian Boltanski et Henri Matisse (9 occurrences), Andy Warhol et Franck Stella (8 occurrences). Ces noms reviennent, synthétisant ce qui fait le mot d'ordre d'*Art Press* : la liberté d'expression, l'inventivité comme critère cardinal d'évaluation esthétique.

Les modèles.

Ce sont des artistes évoqués comme source d'inspiration ou repère historique. L'un compte particulièrement, Gustave Courbet. Pourquoi une telle importance ? Parce que novateur, parfois considéré comme précurseur des impressionnistes dans son traitement de la couleur. Mais pas seulement. Il constitue également une figure tutélaire, parce que très engagé (anarchiste et membre actif de la Commune de Paris en 1871), et plus encore, parce qu'artiste censuré. Ainsi L'Origine du monde, tableau à l'histoire mouvementée, est une œuvre phare. Jacques Henric le rappelle : « l'histoire d'*Art Press*, comme celle de mon roman *Adorations perpétuelles*, nos lecteurs le savent, sont très liés à l'histoire de L'Origine du

²² Parmi les écrivains les plus cités figurent ensuite Louis-Ferdinand Céline (18 occurrences), le Marquis de Sade (17 occurrences), Roland Barthes (15 occurrences) Louis Aragon (12 occurrences).

monde ». Millet le confirme : « Nous n'avons jamais manqué une occasion de publier l'image de L'Origine du monde – pour agacer ». Cet agacement renvoie à la censure dont l'œuvre a été l'objet – d'abord lors de la première présentation du tableau, puis, de nouveau, lors de sa représentation²³. Et en effet, on trouve ce tableau en illustration de plusieurs éditoriaux (n° 163, 1991 ; n° 165, 1992 ; n° 324, 2006), ainsi qu'en Une (n° 59, 1982), et commenté à plusieurs reprises (n° 163, 165, 191, 324). Courbet a donc fonction de symbole d'une pratique intransigeante, aussi bien en tant qu'homme qu'en tant qu'artiste.

Les amis.

Dans les années 1970 et 1980, les noms d'artistes les plus fréquemment cités sont ceux des avant-gardes américaines d'après guerre : Barnett Newman, Jackson Pollock, Franck Stella, Richard Serra, (une trentaine d'éditoriaux à eux quatre). Ces mouvements qu'étaient l'expressionnisme abstrait, puis l'art minimal étaient très mal connus en France. Millet affirme à juste titre dès l'éditorial du n° 1 (p. f, 1972) : « La presse artistique pose des problèmes spécifiques, notamment en fonction d'un contexte qui est celui d'un pays où l'information culturelle est la plus timide et en tout cas la plus xénophobe d'Europe. » Face aux courants comme la Figuration Narrative, le Nouveau Réalisme défendus par la plupart des autres périodiques d'art français (*Opus International* notamment), les avant-gardes américaines détonaient de

²³ Rappelons que ce tableau, peint en 1866, fit scandale pour sa représentation très crue et réaliste du nu féminin. Il ne fut accroché au Musée d'Orsay qu'en 1995 après avoir été possédé par plusieurs collectionneurs dont le psychanalyste Jacques Lacan. Lorsque Jacques Henric illustra la couverture de son roman *Adorations perpétuelles* du tableau, le livre fut retiré de la vente dans un grand nombre de librairies.

radicalité dans leurs propositions formelles et leur conception du statut de l'œuvre dans la société. Ainsi peut-on lire dans l'éditorial du n° 16 (1978) à propos de Pollock qu'il propose « une démarche neuve, qui nous bouscule vraiment, révolutionnaire [...] [qui] déraille la langue, soulève le poids d'une tradition lourde comme une gueule de bois, et nous oblige à prononcer des mots eux aussi tous neufs ». La démarche de ces peintres subsume la modernité, pensée comme une opération de refus systématique. Pour les artistes européens, deux noms sont mis en avant : en France Supports-Surfaces, groupe de peintres fondé en 1969, avec pour membres principaux Marc Devade, Louis Cane, Daniel Dezeuze et Patrick Saytour (n° 17, 20, 32, 108, 154, 168, 229) ; et en Angleterre *Art&Language* (n° 54, n° 185, 276, 382). Supports-Surfaces sont le « symbole des années 68 » (n° 32, 1979), les membres d'*Art&Language* proposent une « remise en cause radicale de la peinture » (n° 185, 1993) et « savent tout ce à quoi un amateur d'art peut se raccrocher » (n° 276, 2002). Outre le fait d'avoir joint la publication d'un magazine à leurs actions artistiques²⁴, ces artistes ont en commun de proposer un langage plastique bousculant le spectateur comme le critique dans ses habitudes. On peut mentionner l'exposition conceptuelle d'*Art&Language* en 1968, *Dematerialisation Show*. Quant à Supports-Surfaces, la remise en question des normes esthétiques établies fut au cœur de leur démarche, dès leur première exposition, datant de 1969, intitulée « Peinture en question ». Dans ces deux démarches distinctes, un point commun : interroger la pure matérialité du médium, l'autoréférentialité de l'œuvre en dehors de toute projection d'un affect sur le spectateur. Ces

²⁴ Peinture, Cahiers théoriques 1971-1985) pour Supports - Surfaces, et pour *Art&Language* une revue éponyme (une vingtaine de numéros publiés à partir de 1971).

artistes sont ainsi représentatifs de la contre-normativité assumée et affirmée d'*Art Press*.

Les repoussoirs.

Il y a aussi, à l'inverse, les artistes contre qui la revue se positionne, donnés comme antithèses de l'avant-garde. Parmi ces « contre-contre exemples²⁵ », on trouve Ben, artiste du mouvement Fluxus critiqué pour sa défense du régime de Kadhafi (n° 105, 1986) et Ian Hamilton Finlay (n° 115 et 116, 1987 ; n° 140 et 141, 1989), violemment accusé d'antisémitisme par la rédaction au point que la commande de la Ville de Paris qui lui avait été faite pour le bicentenaire de la Révolution française lui fut retirée. Contre-contre-exemple le plus récurrent : celui de Jeff Koons (une quinzaine d'occurrences, dont les n° 109, 284, 314, 422). *Art Press* considère ce dernier en opposition à ses valeurs, pour ce qu'il incarne le marché de l'art et son excessive spéculation (n° 348, 2008 et n° 407, 2014), au point de parler « d'atavisme » pour fustiger le kitsch des « bibelots géants » de l'artiste. (n° 355, 2009). Cette critique est une manière d'affirmer des valeurs politico-esthétiques en négatif dans un refus qui s'exprime à plusieurs échelles.

Sentiers (dé)battus

Nous proposons, au début de ce texte, un rapprochement entre avant-garde et contre-culture. Ce rapprochement nous a permis d'envisager *Art Press* comme un outil de médiation, où les éditoriaux mettent en œuvre une rhétorique et une esthétique du refus. Ces dispositifs confèrent à la revue une dimension contre-culturelle alors comprise comme la capacité à être le relais de mouvements

²⁵ Nous empruntons cette tournure de phrase à François Cusset, qui propose dans son texte « Ralliés à la nuit » le concept de "contre-contre-culture" (p. 158-169 in *L'Esprit Français, op. cit.*, p. 159).

esthétiques contestataires, tout en revendiquant une politique éditoriale de l'écart. Si la suggestion de ce rapprochement sémantique a été notre point de départ, elle sera également notre conclusion. Car outre cette convergence de l'esthétique et du politique dans un bouleversement, voire une destruction des normes établies – avant-garde et contre-cultures partagent également une autre affinité fondamentale, celle de leur difficile résistance au passage du temps. Jean-François Bizot, Bernard Lacroix et d'autres²⁶ constatent le caractère éphémère de la contre-culture, notamment du fait de son appropriation par la culture capitaliste contre laquelle elle s'était justement construite. De la même manière, la question de la fin des avant-gardes est fréquemment abordée dans les éditoriaux d'*Art Press*. Dans les années 1970, Millet affirme ainsi qu'« il faut briser le tabou de l'avant-garde » car il s'agit d'un « combat neuf à mener » (n° 23, 1978), qui nécessite de s'interroger sur ce qui constitue « le propre d'une authentique pensée d'avant-garde, celle à laquelle, à *Art Press*, nous restons attachés » (n° 203, 1995). Au fil des années, ces réflexions deviennent teintées d'ironie. Ainsi Richard Leydier se demande-t-il avec noirceur « Comment s'appelait cette chose ? Ah oui c'est vrai, l'avant-garde », pour finalement admettre qu'« En dépit des évolutions de la politique, des états de conscience, des matériaux, c'est toujours l'art que nous explorons » (n° 319, 2006). Il ne semble donc pas possible d'envisager l'avant-garde – comme les contre-cultures, dans une continuité, mais dans une constante reconfiguration, comme si l'appréhension même de ces concepts nécessitait, à l'aune de l'histoire

²⁶ On retrouve ce constat dans plusieurs ouvrages sur la contre-culture, ceux de Jean-François Bizot ou de Steven Jezo-Vannier déjà cités, ainsi que l'ouvrage de Bernard Lacroix et. al., *Les contre-cultures, genres, circulations, pratiques* (2015).

culturelle, un déplacement. Grâce à l'espace idéologique que construisent ses éditoriaux, *Art Press* se rapproche ainsi de la contre-culture par sa volonté de toujours mettre la politique au cœur de toutes ses analyses, par sa posture toujours critique. Ainsi convient-il, et c'est ce à quoi nous invitent ces éditoriaux – d'investiguer, de trouver les nouveaux lieux du contre, les nouvelles formes de la subversion contemporaine.

Bibliographie

Arnould-Bloomfield Élisabeth, Georges Bataille, *La terreur et les lettres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion « perspectives », 2009.

Artières Philippe, « Nouvelles archives, nouvelles recherches », propos recueillis par François Bordes, p. 5-14 in *La Lettre de l'IMEC* (Institut Mémoires de l'Édition contemporaine), n° 12, automne 2010.

Bizot Jean-François, *Free Press, la contre-culture vue par la presse underground*, Actuel « Panama » / Underground Press Syndicate, 2006.

Bourseiller Christophe, Olivier Penot-Lacassagne, *Contre-cultures !*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

Désanges Guillaume et Piron François (dir.), *Contre-cultures, 1969-1989 – L'Esprit français*. Catalogue d'exposition, Paris, La Maison rouge / La Découverte, 2017.

Heller Steven, *De Merz à Emigre et au-delà : graphisme et magazines d'avant-garde au XXe siècle*, trad. Catherine Makarius, Paris, Phaidon, 2005.

Herman Thierry et Jufer Nicole, « L'éditorial, 'vitrine idéologique' du journal » ? », in *Semen* [en ligne], n° 13, 2001, consulté le 26 mai 2016. <<http://semen.revues.org/2610>>.

Jameson Frederic, *Le Postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Éditions les Beaux Arts de Paris, Paris, 2007.

Jezo-Vannier Steven, *Presse alternative, la contre-culture en France dans les années 1970*, Paris, Le mot et le reste, « attitudes », 2011.

Lacroix Bernard, Landrin Xavier, Pailhès Anne-Marie, Rolland-Diamond Caroline (dir.), *Les Contre-cultures, genèses, circulations, pratiques*, Paris, Éditions Syllepse, « la culture au scalpel », 2015

Lorda Clara-Ubaldina, « Les articles dits d'information : la relation de déclarations politiques », p. 123-138 in *Semen*, 2001.

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

Odin Roger, « La question du public, approche sémio-pragmatique » p. 49-72 in *Réseaux* n° 99, 2000.

Pignier Nicole, « Pour une approche sémio-pragmatique de la communication. Le traitement sur le web des publicités pour parfum », p. 419-433 in *Question de communication* n° 9, 2006.

Verlaine Julie, *Daniel Templon, une histoire d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.