



HAL
open science

Brouiller les frontières, franchir les limites, passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie dans les années 1970

Morgan Labar

► **To cite this version:**

Morgan Labar. Brouiller les frontières, franchir les limites, passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie dans les années 1970. *Histoire de l'art*, 2022, 89, pp.161 - 174. hal-04759388

HAL Id: hal-04759388

<https://cnrs.hal.science/hal-04759388v1>

Submitted on 30 Oct 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

HISTOIRE DE L'ART



LIMITES : MÉTHODES ET DISCIPLINE

Directeur de la publication : Philippe PLAGNIEUX, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Rédactrice en chef : Dominique de FONT-RÉAULX, musée du Louvre

Coordination de ce numéro : Antonella FENECH KROKE, Centre André-Chastel, CNRS ; Dominique de FONT-RÉAULX, musée du Louvre

Comité de rédaction : Guillaume BIARD, Aix-Marseille Université ; Olivier BONFAIT, université de Bourgogne ; Denise BORLÉE, université de Strasbourg ; Annaïg CHATAIN, École du Louvre ; Philippe CORDEZ, Centre allemand d'histoire de l'art ; Bertrand COSNET, université de Lille ; Jean-Baptiste DELORME, Centre national des arts plastiques ; Arianna ESPOSITO, université de Bourgogne ; Antonella FENECH KROKE, Centre André-Chastel, CNRS ; Marine KISIEL, Institut national d'histoire de l'art ; Emmanuel LAMOUCHE, université de Nantes ; Matthieu LETT, université de Bourgogne ; Pascal LIÉVAUX, ministère de la Culture ; Camille MORANDO, musée national d'Art moderne-Centre Pompidou ; Édith PARLIER-RENAULT, Sorbonne Université ; Thomas RENARD, université de Nantes ; Pierre SÉRIÉ, université Clermont-Auvergne

Comité scientifique : Isabelle BALSAMO, ministère de la Culture ; François BARATTE, Sorbonne Université ; Alexandre FARNOUX, Sorbonne Université ; Christian FREIGANG, Freie Universität Berlin ; Christopher GREEN, The British Academy ; Martial GUÉDRON, université de Strasbourg ; Bernard HOLTZMANN, université Paris-Nanterre ; Françoise LEVAILLANT, Centre André-Chastel, CNRS ; Neil F. McWILLIAM, Duke University ; Nabila OULEBSIR, université de Poitiers ; Roland RECHT, Académie des inscriptions et belles-lettres ; Éliane VERGNOLLE, université de Franche-Comté ; Christiane VORSTER, Universität Bonn ; Pierre WAT, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Secrétariat de rédaction : Delphine WANES

Courriel : revuedachistoiredelart@gmail.com

Écrire à cette adresse pour contacter un auteur ou un membre du comité de rédaction.

Relecture de l'anglais : Matthew GILLMAN

Maquette : Anne DESRIVIÈRES

Trésorière : Delphine MORANA BURLOT

Assistant commercial : Quentin VIRICEL

Abonnements, achats au numéro et gestion : Apahau – Histoire de l'art, 2, rue Vivienne, F-75002 Paris – Tél. : +33 (0)1 47 03 84 00 – Courriel : revuehda@gmail.com
Bulletin d'abonnement en fin de volume à renvoyer par courriel ou par voie postale au bureau de la revue.

Diffusion et distribution en librairie : Pollen/Difpop, 81, rue Romain Rolland, F-93260 Les Lilas
Tél.: +33(0)143620807 – Site web : www.pollen-difpop.com

© Apahau, 2022.

ISBN : 978-2-909196-35-0 – **ISSN :** 0992-2059

En couverture : Marie-Christine Barrault jouant la Lune dans *Le Soulier de satin*, de Manoel de Oliveira, 1985, films 16 mm et 35 mm en couleurs, son, 410 min., photogramme. Édition DVD : La vie est belle.

Logo de quatrième de couverture créé par Pierre-Louis Hardy.

N° 89 2022/1

HISTOIRE DE L'ART

Revue semestrielle de recherche et d'information
éditée par l'Association des professeurs d'archéologie
et d'histoire de l'art des universités (Apahau).

association
des professeurs
d'archéologie
et
d'histoire
de l'art
des universités



Avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture
(ministère de la Culture), de l'École du Louvre, de l'Institut national d'histoire de l'art
et du Centre allemand d'histoire de l'art.

Soutenu
par



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ecole du Louvre
Palais du Louvre



**DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE**
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Limites : méthodes et discipline

- 5 Antonella Fenech Kroke
et Dominique de Font-Réaulx
Introduction

POINTS DE VUE

- 11 Entretien avec Laurence Bertrand
Dorléac

PERSPECTIVES

- 19 Noémie Étienne
Trouble dans l'objet. Le moulage
anthropologique entre histoire de l'art
et muséologie
- 29 Éléonore Challine
Sous les lignes. Curieux collectionneurs
de photographies (1930-1950)
- 45 Philippe-Alain Michaud
Bricolé sur le film

ACCENT ALLEMAND

- 63 Thomas Lentes
Performance et représentation.
Une réflexion sur le rapport entre liturgie
et image au Moyen Âge

PORTFOLIO

- 89 Francesca Alberti
Ratures

ÉTUDES

- 103 Marion Beauflis
Beautés intérieures. Liminalité des corps
et des images dans les *cassoni* florentins
du Quattrocento
- 115 Alysée Le Druillenec
Saint Joseph, patron des *idiots*.
L'homme limité, paradigme de la condition
d'accès à l'illimité ?

- 127 Sarah Gould
Aux limites du tangible. Nuées, fumées
et atmosphères dans la peinture de paysage
britannique (1800-1840)

- 139 Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat
L'art populaire à la frontière de l'art

- 153 Paul Bernard-Nouraud
Le visuel à la limite du visible.
Sur l'avènement de traits indiscernables
dans l'art moderne et contemporain

- 161 Morgan Labar
Brouiller les frontières, franchir les limites,
passer à l'ennemi. Art et comédie
en Californie dans les années 1970

- 175 Alice Letoulat
L'expérience de la limite
cinématographique. À partir du *Soulier
de satin* de Manoel de Oliveira (1985)

CHRONIQUES

- 187 Dominique de Font-Réaulx
Sur Nadeije Laneyrie-Dagen et Caroline
Archat (dir.), *L'Art au risque de l'âge*

- 191 Antonella Fenech Kroke
Sur Victor Claass, *Jeux de position*.
Sur quelques billards peints

- 195 Dominique de Font-Réaulx
Sur Sarah Bette et Hélène Wurmser (dir.),
Eleutheria ! Retour à la liberté

INFORMATIONS

- 197 Résumés
199 Abstracts
202 Remerciements et crédits iconographique

Morgan LABAR

Brouiller les frontières, franchir les limites, passer à l'ennemi

Art et comédie en Californie
dans les années 1970

« Le spectacle [d'Andy Kaufman] relève plutôt de l'art performance que de la comédie. Dans le pire des cas, c'est du divertissement ; dans le meilleur, ça perturbe plaisamment notre manière de voir les choses¹. »

Lawrence Christon

À la charnière des années 1970 et 1980, outre-Atlantique, les artistes pratiquant la performance s'emparent d'un thème nouveau : le *crossover*. Ce terme désigne alors le passage des circuits relativement fermés du monde de l'art, ses espaces d'exposition dédiés et ses revues plus ou moins confidentielles, aux circuits dits « commerciaux » des clubs, théâtres et salles de concert. L'expression polarise : elle signale le franchissement d'une limite, celle qui séparait jusque-là pratique artistique et pratique du divertissement². Mais il faudra plusieurs décennies pour que les institutions muséales réévaluent les formes du divertissement comique contemporain, en particulier la comédie de stand-up – forme de seul-en-scène nord-américaine caractérisée par l'adresse directe au public et dans laquelle est brouillée la limite entre le personnage et l'humoriste. En témoignent aussi bien des expositions – « Laught-In: Art, Comedy, Performance » en 2015 au Museum of Contemporary Art San Diego et « Double Act: Art and Comedy » en 2016 à Bluecoat, à Liverpool – que l'organisation en 2013 d'une journée d'études consacrée à l'humoriste Andy Kaufman au Museum of Modern Art de New York³, alors que la galerie Maccarone présentait des lettres et des objets ayant appartenu à l'artiste. En matière d'analyse de la comédie, l'artiste Edgar Arceneaux avait ouvert la voie en 2006 avec une installation vidéo qui décortiquait les *jokes*, *routines* et *punch-lines* du comédien de stand-up David Alan Grier. Si le monde de l'art observe et emprunte à la comédie, on n'y franchit cependant pas sans ambages le Rubicon qui sépare art et divertissement comme le firent les vidéastes et performeurs des années 1980.

Cet article est consacré à la décennie qui précède l'avènement du thème du *crossover* et le « franchissement de limite » caractéristique des années 1980. Les années 1970 et la Californie ont été cruciales dans la disparition progressive de la limite qui séparait encore pratique de l'art et pratique (professionnelle) du divertissement comique. Nous tenterons de montrer comment un continuum entre performance comique, art contemporain et culture du divertissement médiatique s'est progressivement mis en place, suscitant aussi bien résistance qu'enthousiasme. Des pratiques comme celles de William Wegman, de Bob & Bob, des Kipper Kids ou de Susan Mogul, qui ont connu des réceptions critiques inégales, doivent être relues en abandonnant la grille

« postmoderne » en termes de pastiche, citation ou parodie, pour proposer une étude centrée sur l'ambiguïté des pratiques artistiques, leur labilité, leur porosité. Dans ses vidéos des années 1970, Wegman emprunte aux formats du divertissement comique télévisuel, en particulier au duo Bob & Ray⁴. Il passe alors dans l'émission à succès *Saturday Night Live* et imagine « une émission de télévision en direct qui établirait un pont entre la nouvelle comédie et l'art⁵ ». Comprendre l'émergence de ces nouvelles pratiques artistiques nécessite d'étudier les espaces de diffusion, les lieux et les réseaux où elles se sont produites. Empruntant leurs codes au divertissement comique, elles sont des pratiques sociales – des festivals, des revues – qui prennent place dans des espaces de diffusion spécifiques, notamment la télévision et les lieux hybrides que sont les clubs *Whisky a Go Go*, *Lhasa* ou *Sushi* à Los Angeles, dans lesquels peuvent se produire durant la même soirée un groupe punk, un ou une artiste de performance et un comédien ou une comédienne de stand-up.

Penser la fin de la limite entre art et comédie consiste ainsi à penser les conditions de création, de diffusion et de réception des pratiques se situant à la croisée de l'art et du divertissement. Dans l'historiographie générale des rapports entre art contemporain et divertissement comique, le début des années 1980 voit l'émergence de discours critiques enthousiastes à l'endroit de ce brouillage des frontières. Ces éléments de réception posés, on proposera deux modèles pionniers, radicaux et à la fortune critique limitée : l'artiste en manager culturel festif, avec les événements organisés par le duo Bob & Bob à Los Angeles dans la seconde moitié des années 1970, et l'artiste en comédienne de stand-up, avec les vidéo-performances de Susan Mogul.

Historiographie

Cet article vise à combler un vide entre les études sur le rire et l'humour dans l'histoire de l'art et celles portant sur les rapports entre art et culture populaire, récemment renouvelées par l'essai de Thomas Crow proposant un continuum entre musique (particulièrement le rock'n'roll), Pop Art et Folk Art⁶. Il s'agit ici de cerner le rôle d'un autre aspect de la culture populaire : le divertissement comique à l'heure des médias de masse, c'est-à-dire non seulement le stand-up, mais également le stand-up dans sa version télévisée. L'influence des motifs issus des médias de masse avait déjà été analysée par Crow à la fin des années 1980, mais son étude avait été alors consacrée à la violence morbide traitée sur le mode réaliste et spectaculaire, le tragique y prévalant sur le comique⁷.

L'histoire des pratiques artistiques comiques modernes est relativement bien connue ; le thème du rire a fait l'objet aussi bien d'études que d'expositions notables. En France, il a récemment donné lieu à la publication de la somme dirigée par Matthieu Letourneux et Alain Vaillant, *L'Empire du rire*⁸. La question du divertissement comique, et plus généralement de l'industrie du divertissement, demeure cependant un angle mort de l'histoire de l'art, comme si Guy Debord et Theodor W. Adorno nous retenaient de nous intéresser à ce type d'objets⁹.

La seule proposition existante portant sur le sujet des croisements entre art contemporain et industrie du divertissement *mainstream* vient de l'artiste et essayiste David Robbins, qui a développé une pensée conjoignant art contemporain et divertissement dans *Concrete Comedy*¹⁰ et proposé le concept de « *high entertainment*¹¹ » pour désigner les nouvelles formes combinant accessibilité du divertissement et principes de l'expérimentation formelle. Il n'existe à ce jour pas d'autre étude consacrée à l'influence des modèles du divertissement comique médiatique – qu'il s'agisse de radio, de télévision, de cinéma ou de stand-up – sur l'art contemporain. Les études ou propositions ont jusqu'ici porté sur des influences esthétiques, notamment celle du burlesque cinématographique¹².

Si le cinéma est une référence majeure pour de nombreux artistes, ses formes comiques restent peu sollicitées. Lorsqu'en 1966, Robert Smithson suggère que les artistes qui apprécient les films d'horreur sont plus affectifs alors que ceux qui aiment

la science-fiction sont plus perceptifs, il énumère les films de cette seconde catégorie très appréciés de sa génération mais jamais il ne mentionne la comédie¹³. Cette absence notable de référence à la comédie traduit, si ce n'est le peu d'intérêt pour ce genre cinématographique, tout au moins les réticences à la considérer comme une possible source d'inspiration pour les artistes. La télévision a également été centrale pour cette génération, comme en témoigne l'anecdote selon laquelle les parents de Larry Bell lui auraient donné à choisir entre l'armée et l'université car il ne pouvait pas rester chez eux à passer ses journées devant la télévision comme il le faisait¹⁴. Tant pour la télévision que pour le cinéma, les emprunts sont avant tout des motifs iconographiques ou des tropes visuels – que l'on pense aux *Count Dracula* de Billy Al Bengston ou aux photographies de Bell, en 1968, de modèles aux expressions exacerbées, plus inspirées de séries B et de *soap operas* que de variété comique – et non des processus.

Une exception mérite d'être soulignée : au milieu des années 1970, le comédien de télévision Ernie Kovacs fait figure de référence et de source d'inspiration dans les réseaux d'art vidéo. En 1976, dans la troisième livraison de *La Mamelle Magazine: Art Contemporary*, l'artiste Eleanor Antin est invitée, à la fin d'un entretien, à « dire quelques mots à propos d'Ernie Kovacs », ce à quoi elle répond : « Je ne me rappelle pas l'avoir beaucoup regardé [...]. Mais je me souviens que je regardais Milton Berle. J'adorais Milton Berle¹⁵ ! » Cette question clôt un entretien où il est question de sérieux et non d'humour – qui est pourtant une caractéristique dans la pratique d'Antin. Kovacs est également présent dans l'une des premières expositions d'art vidéo, « Video Art », en 1975 à l'University of Pennsylvania, à Philadelphie. Dans le texte du catalogue, il n'est pas question d'humour ni de divertissement, mais de jeu avec les conventions du médium télévisuel. C'est ainsi une lecture moderniste qui est proposée des interventions de Kovacs¹⁶ : le divertissement télévisuel compte pour autre chose que son caractère divertissant.

Fig. 1. William Wegman et son chien Man Ray illustrant l'article de Robin Reidy, « Tracking the Laughs: Three Performers as Video/Television Humorists », *Art Com*, 25, 1983, p. 8-9.





Fig. 2. Lynnette Taylor et Mitchell Kriegman, « Blurring Distinctions: Talking Past the Boundaries », *Art Com*, 19, 1982, p. 34-35.

Les récents travaux portant sur l’art californien autour de 1970 ont surtout insisté sur l’activisme politique et social des artistes ; ils n’évoquent qu’à la marge l’importance de Hollywood et l’industrie du divertissement¹⁷. Le modèle étudié ici n’est pas celui du théâtre d’avant-garde, que Claire Bishop propose de penser comme séminal pour l’art du xx^e siècle¹⁸, mais celui de l’*entertainer*, de l’humoriste ou encore de la comédienne ou du comédien de stand-up. Cet article et les recherches postdoctorales dont il résulte cherchent à constituer l’une des toutes premières tentatives pour cerner le rôle d’un autre aspect de la culture populaire : le divertissement comique à l’heure des médias de masse et le développement de ce que j’appellerai le *modèle de la comédie de stand-up*, à savoir non pas l’influence d’images ou de contenus, mais le développement d’un nouveau positionnement d’artiste.

Cristallisation du brouillage dans la critique d’art (1980)

Si l’historiographie académique est peu développée, des textes critiques qui prenaient acte du brouillage de limites ont cependant été publiés dans des revues spécialisées – et relativement confidentielles – à l’orée des années 1980. La revue *Art Com*, émanation de l’espace d’exposition alternatif La Mamelle, Inc., à San Francisco¹⁹, s’ouvre alors comme un espace de débats stimulants sur la performance et l’art télévisé (*broadcasted*), où la question de la porosité entre art et divertissement est frontalement posée. Le critique Robin Reidy consacre ainsi un article aux pratiques de William Wegman, Mitchell Kriegman et Teddy Dibble qu’il intitule « Tracking the Laughs: Three Performers as Video/Television Humorists » (**fig. 1**), dans lequel il insiste sur l’effet de spontanéité et la brièveté, deux éléments qui caractérisent selon lui l’influence du modèle du divertissement télévisuel sur ces artistes²⁰.

Dans un précédent numéro de la revue, Lynette Taylor donnait dans l'article «Blurring Distinctions: Talking Past the Boundaries» (fig. 2 et 3) une description de la pratique de Kriegman, qui condense à elle seule le sentiment de porosité entre les pratiques, les médiums, les lieux de production et de diffusion : « Dans un style à la Andy Kaufman, Mitchell Kriegman brouille la limite entre fiction et réalité. [...] De *Saturday Night Live* au Whitney en passant par La Mamelle, le travail de Kriegman a couvert le royaume de la vidéo, de l'audio, de l'écriture et maintenant un nouveau projet : un disque d'art interactif²¹. » Dans la même livraison, Kathy Brew décrit les *soap operas* pour téléphone de l'artiste présentés au Whitney Museum of American Art²², à New York, bien loin de la rigueur conceptuelle ou de l'humour distancié qui caractérisait les œuvres de l'exposition pionnière du conceptualisme, « Art by Telephone », en 1969 au Museum of Contemporary Art Chicago.

Carl Loeffler, figure centrale de la scène de la performance nord-californienne, à laquelle il dédie une anthologie de référence en 1980²³, consacre le vingtième numéro de la revue *Art Com* à ce qu'il nomme « *neopopulism* ». Son éditorial traite du *crossover* en des termes enthousiastes, y voyant des possibilités nouvelles pour les jeunes artistes : « Notre art à présent post-postiste populiste [...] nous conduit non pas au marché de l'art, mais nous distribue aux masses²⁴. » Il précise qu'il s'agit de « considérer les médias de masse comme de “nouveaux” lieux et ressources pour la production d'art²⁵ ». Le terme *nouveau* est répété de nombreuses fois, mis entre guillemets, y compris dans un questionnaire envoyé par Loeffler à plusieurs artistes pour les interroger sur les « “nouvelles” formes d'expression en art [et] le “nouveau” contexte », tout en précisant que si une nouvelle tendance est perceptible, « une nouvelle catégorie ou un nouveau mouvement défini en art n'est pas encore apparu²⁶ ».

Loeffler oppose la conception du succès de l'art populiste, qui relèverait de la capacité à produire des formes dans le cadre contraint des médias de masse, à la conception du succès du monde de l'art, qui relèverait de la « capacité à se positionner comme unique et singulier sur un marché restreint²⁷ ». Il circonscrit sa description : si celle-ci s'applique en partie au Pop Art, ce dernier se distingue du *populist art* par son inscription dans une histoire dialectique de l'art. L'art populiste serait pour sa part « le plus souvent peu intéressé par les formes d'expression se limitant à un public d'élite²⁸ ».

En 1980, John Minkowsky, alors curateur pour l'art vidéo et électronique, programmeur musical et enseignant au sein du Center for Media Study de la State University of New York, située à Buffalo, conçoit avec le soutien du National Endowment for the Arts une exposition itinérante d'art vidéo intitulée « Video/TV: Humor/Comedy » (fig. 4).



Fig. 3. *Art Com*, 19, 1982, couverture.

Dans le journal de l'exposition paru en 1982, l'auteur décrit « une manière d'explorer la récente renaissance de la comédie expérimentale dans les arts visuels et performatifs et dans l'industrie du divertissement. L'exposition s'intéresse aux manières dont l'intérêt renouvelé dans les approches innovantes de l'humour a commencé à brouiller les limites autrefois étanches entre art et divertissement²⁹ ». L'exposition, qui voyage à la Mandeville Art Gallery de l'University of California San Diego, en 1982, inclut des œuvres de Laurie Anderson, Tony Oursler, des Kipper Kids, de Bob & Bob, William Wegman, Mitchell Kriegman et Ilene Segalove, entre autres.

Nam June Paik et William Wegman sont convoqués comme pionniers du genre. Après des considérations introductives sur les développements de l'art vidéo et de la performance dans les années 1970, l'auteur décrit une génération d'artistes ayant grandi avec la télévision et nourrissant des sentiments ambivalents à son égard. Surtout, si les artistes ont désormais entre leurs mains les moyens techniques de créer des œuvres « critiquant le monstre omniprésent de la télévision hertzienne d'une manière ou d'une autre, quelques-uns ont compris qu'en dépit de leurs intentions parfois didactiques, leurs créations vidéo pouvaient être divertissantes et ainsi combiner les qualités les plus engageantes de la télévision avec la profondeur et la raison d'être de l'art³⁰ ».

Minkowsky poursuit sa démonstration portant sur l'émergence d'« un nouveau mélange de sensibilités » et sur les « développements parallèles dans l'art humoristique et le divertissement de comédie³¹ », évoquant les apparitions de Wegman et de Paik dans les émissions télévisées de Johnny Carson et de Tom Snyder³², ainsi que la place de Kriegman dans la deuxième saison de l'émission à succès *Saturday Night Live*³³. Il décrit également le mouvement inverse, précisant que « nombre des performeurs de l'émission, comme Andy Kaufman, Michael O'Donoghue et Steve Martin, semblent, à leur meilleure forme, plus alignés – en concept et en exécution – avec le praticien comique de *Performance Art* qu'avec le comédien traditionnel de stand-up³⁴ ».

L'exposition est ainsi conçue comme une réflexion sur « la comédie d'art contemporaine » [*contemporary Art Comedy*], expression sur laquelle se clôt l'introduction de Minkowsky. Ces nouvelles pratiques résultent selon lui du désir des artistes « de sortir du ghetto de la galerie et de développer un public plus divers pour leur travail³⁵ ». Ces analyses lui permettent de proposer une caractérisation de ces nouvelles œuvres qui, tout en anticipant sur la fin de l'alternative entre *high*, un art « noble », et *low*, un art « populaire », évite les commodités conceptuelles de la sociologie de l'art autant que les arguties de la philosophie de l'art : « La Comédie en tant qu'Art, qu'elle soit exposée dans une galerie ou diffusée sur les ondes, est reconnaissable comme la manifestation d'une intention pointue et souvent iconoclaste de la part de son auteur – une déclaration, d'une part, sur des questions humaines centrales telles que les caprices et les faiblesses du tissu social, ou, d'autre part, un test ou une redéfinition des limites de ce qui constitue ou peut constituer l'humour, comme en témoignent des innovations uniques dans le style et le contenu³⁶. »

Changer de camp ?

Dans le même temps, certains artistes pratiquant la performance au début des années 1980 refusent radicalement le *crossover* et jusqu'à la possibilité même d'un art qui puisse être également divertissement. Les débuts de l'ère Reagan, marqués par le culte de l'argent et de la réussite individuelle, la dérégulation économique et les succès fulgurants de traders-stars comme Ivan Boesky ou Martin Siegel, ont cristallisé les positions et renforcé les postures de refus du divertissement, associé au mercantilisme. La performeuse Nancy Buchanan affirme ainsi que son travail « n'était pas du divertissement » et déplore que « tant de ce qui était alors appelé performance [soit] devenu de la comédie de stand-up, un confessionnal, ou simplement de la catharsis théâtrale³⁷ ». Le public ne venait plus voir les « images vivantes à l'issue imprévisible »



Fig. 4. John Minkowsky (dir.), *Video/TV: Humor/Comedy*, Buffalo, Media Studies Center, 1982, p. 1.

qu'elle cherchait à produire, ce qui l'a conduite à cesser ce type d'intervention : « Je ne suis pas une *entertainer*, je ne suis pas une humoriste, et cela ne m'a jamais intéressée³⁸. »

Revenant sur cette période, Karen Finley déclare que les artistes de la performance ont été obligés d'utiliser les circuits de diffusion *mainstream*, comprendre les théâtres de variétés et la télévision, pour exister et gagner leur vie, ce qui a pu entrer en tension avec une conception de l'art visant à « perturber et contrarier les gens³⁹ ». Sans considérer que l'art et le contexte médiatique sont antithétiques, Finley déplore que « beaucoup de galeries et d'espaces alternatifs investissent dans le trafic du divertissement parce qu'ils ont trouvé une nouvelle marchandise – la performance comme divertissement [...]. Beaucoup d'artistes visuels ont dû aller du seul côté qui leur restait, le théâtre de divertissement⁴⁰ [...] ».

Dans la période qui précède l'avènement du *crossover* et les discours polarisés enthousiastes ou acerbes, le duo Bob & Bob a inventé une figure d'artiste-*entertainer*, à la fois *performance artist* et manager culturel festif, interrogeant en profondeur le monde lisse du divertissement, du glamour et de la recherche de succès.

L'artiste en manager culturel festif : Bob & Bob

Composé de Light Bob (Paul Velik, né à Detroit en 1952) et de Dark Bob (Francis Shishim, né à Santa Monica en 1953), le duo Bob & Bob a électrisé Los Angeles, arpenté ses rues, occupé ses magazines et rempli ses galeries et espaces d'art contemporain entre 1976 et 1981. Le modèle du duo est celui de la recherche bête et naïve de succès, modèle que leur offraient les rues de Beverly Hills où ils avaient choisi d'installer leur atelier – un bureau d'entrepreneurs de leur propre image. Dans le *LA Weekly*, le plus important hebdomadaire de Los Angeles, sorte d'agenda culturel à grand tirage, on lisait en 1986 la description suivante, rendant compte de l'importance du phénomène :

Impossible d'ignorer Bob & Bob à la fin des années 1970, même si on l'avait voulu. En allant à un concert sur Sunset Boulevard, on passait devant des centaines d'affiches criant « tout ce que vous savez est faux » ; on ouvrait les magazines *Wet*, *Stuff*, *High Performance* et même le *LA Weekly*, et on était assailli par les sourires vides et béats du duo ; on sortait en ville avec des amis et on finissait dans un LAICA bondé, à écouter les Fab Two expliquer « le sexe, c'est bête ». Avec le but affiché de « rendre l'art célèbre », Bob & Bob ont fait irruption sur le devant de la scène culturelle du Los Angeles branché avec une kyrielle pas toujours très égale de dessins subversifs, de performances énormément fréquentées et de documentation exhaustive⁴¹.



Fig. 5. Affiche pour une soirée et une exposition de Bob & Bob à La Mamelle, Inc., San Francisco, 16 février 1980.

Leur pratique est inclassable, car les événements qu'ils organisent dans des lieux dédiés à l'art contemporain comme le Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA) ressemblent avant tout à des soirées déjantées (on y peint à même les murs) et fort alcoolisées, préfigurant les clubs hybrides qui verront bientôt se mêler concert punk, stand-up et performances. En 1977, par exemple, Bob & Bob proposent *An Evening with Bob & Bob: The Fab 2*. Loin de l'esthétique volontairement décadente et agressive, des vêtements déchirés et de la musique saturée de la grande vague de punk rock qui vient de s'emparer du sud de la Californie, le duo cultive une image lisse, bonhomme, sympathique et distante. L'affiche parodie une célèbre photographie des Beatles⁴² : en lieu et place des « Fab 4 », les « Fab 2 ». La publicité faite par Bob & Bob, alors encore de parfaits inconnus, est telle que plus de trois cents personnes assistent le 22 juillet 1977 à *An Evening with Bob & Bob: The Fab 2*. L'autoreprésentation dans les supports de communication en artistes conquérants et sûrs d'eux, quoique légèrement benêts, est une stratégie qui se développe alors dans le stand-up, avec le personnage de Tony Clifton incarné par Andy Kaufman, qui n'avait jusque-là jamais été sollicitée à ce point dans le monde de l'art.

Bob & Bob font également leur promotion à la radio :

Après deux ans d'isolement, ILS SONT DE RETOUR ! L'ÉQUIPE ARTISTIQUE DE BOB & BOB ! Rassemblés par un désir de faire du VRAI ART, Bob & Bob ont déchainé le public avec leurs livres, enregistrements, dessins... et enfin, la première à Los Angeles de leur dernière performance. Pour ceux qui ont déjà côtoyé l'art « robuste et rutilant » de Bob & Bob, ils vont encore dire « Bon Dieu, je recommence à comprendre l'ART ! » SOYEZ avec Bob & Bob vendredi soir, 22 juillet, au Los Angeles Institute of Contemporary Art. Pour plus d'informations composez le 559-5033 et voyez par vous-même comment Bob & Bob ont transformé l'Art en une virée culturelle électrisante⁴³ !

L'année suivante, en 1978, Bob & Bob développent le slogan « *Makin' art that makes sense* » (Faire de l'art qui a du sens), dans une veine assumée comme populiste. L'art transformé en « virée culturelle électrisante⁴⁴ », expression également reprise dans la communication ultérieure du duo, signale clairement qu'il s'agit de sortir du domaine de l'art, c'est-à-dire de ses circuits, de ses réseaux et surtout des attentes que le terme implique dans l'imaginaire collectif, pour créer une pratique populaire, divertissante et festive. Revenant sur ces années, Bob & Bob ont dit qu'ils s'étaient donné pour mission de « sortir l'art du monde de l'art, faire en sorte que l'art fasse partie des nuits du vendredi et du samedi

le *mainstream* atteint, leur parodie des aspirations au succès, au glamour et à l'amusement ne pouvait que perdre son statut de parodie et se transformer en recherche cynique de profit, ce à quoi le duo ne se résolut pas.

L'artiste en comédienne de stand-up : Susan Mogul

Susan Mogul (née en 1949) appartient à la même génération que Bob & Bob et incarne, dans les mêmes années, un tout autre rapport – également pionnier – au divertissement comique. Mogul développe une pratique d'art vidéo à partir de 1973, moment où elle intègre le « Feminist Art Program » de Judy Chicago et Miriam Shapiro au California Institute of the Arts. Sa première œuvre, *Dressing-Up* (1973), est une forme de strip-tease inversé : Mogul entre, nue, dans le champ de la caméra, s'assoit sur une chaise et attrape un vêtement sur un portant. Elle décrit le vêtement et la manière dont elle l'a acquis tout en l'enfilant et en mâchant bruyamment, la bouche ouverte, du maïs grillé (« *this corn nuts are really great* »). Dans une posture désinvolte et connotée comme masculine, elle joue des clichés d'antiféminité avec outrance, créant une forte tension avec l'exposition de sa nudité. La banalité de la description et de l'attitude contribue ainsi à « désérotiser » une situation originellement perturbante. À la fin des sept minutes de la vidéo, elle est entièrement habillée et sort du champ de la caméra.

Sa vidéo la plus connue, *Take-Off* (1974), est une parodie de dix minutes de l'œuvre de Vito Acconci, *Undertone* (1973), qui dure pour sa part trente-quatre minutes. À Acconci fantasmant à haute voix et à intervalles réguliers sur une femme qui serait sous la table et lui caresserait les cuisses (« *I want to believe there is a woman under the table* »), Mogul répond : « *There isn't a man under the table. There isn't a woman under the table. It's only my vibrator.* » Dans une série de boucles, elle disserte avec humour sur le plaisir féminin et l'usage du vibromasseur.

Ces deux vidéos empruntent leur temporalité courte au sketch et la performance de l'artiste, ouvertement comique, emprunte au stand-up. En 1976, la vidéo *Big Tip, Back Up, Shut Out* (fig. 7 et 8) consiste en une véritable performance de stand-up pour la vidéo. Mogul incarne son propre personnage : une artiste femme, qui doit être serveuse pour subvenir à ses besoins (« *I am a visual artist. But I used to be a waitress* ») et envisage une carrière de comédienne de stand-up (« *This would be wonderful. I could tell jokes and live in Las Vegas* »). La vidéo se termine après que Mogul a raconté quelques blagues et demandé au public imaginaire si celles-ci étaient drôles (« *It's a really peculiar feeling, that you don't think my jokes are funny* »).

La vidéo est cadrée sur le buste et la tête, devant un mur blanc. Mogul raconte son histoire, avec des effets de voix. Elle établit de la connivence avec le regardeur, s'adressant à lui. Elle module la manière de dire son texte, incarne différents types. Pour se soustraire à l'éventualité d'un échec final, elle sort du champ de la caméra. Il s'agit là d'une des premières œuvres vidéo présentant un court « one-woman-show » selon les codes de ce type de divertissement, codes du monologue comique où le comédien joue son propre rôle, seul en scène, sans décor et n'utilisant qu'un nombre réduit d'accessoires.

La singularité de la vidéo-performance, une pratique qui émerge au début des années 1970, réside dans le fait qu'elle offre la possibilité de nouveaux formats, analogues à ceux du stand-up adapté pour la télévision et les disques vinyle. Les médias (radio, télévision, industrie du disque) ont en effet radicalement transformé le stand-up des années 1950 et 1960, notamment en ce qui concerne la temporalité des sketches et l'adresse au public, qui n'est plus directe. En quittant la scène, les comédiennes et comédiens de stand-up ont perdu l'élément d'insécurité consubstantiel à leur pratique.

Si Mogul raconte l'importance des humoristes Nichols and May dans son histoire personnelle, ce ne sont pas des comédiennes ou comédiens de scène dont il s'agit, mais du duo médiatique connu par ses interventions à la télévision et par ses disques vinyle



Fig. 7 et 8. Susan Mogul, *Big Tip, Back Up, Shut Out*, 1976, vidéo noir et blanc, son, 10 min. et 19 s., photogrammes.

– que possédaient les parents de l'artiste. Sa pratique évoluera de vidéos comiques empruntant des routines de stand-up à de véritables spectacles. En 1979, Mogul performe pour la première fois devant un public, à l'University of San Diego, où elle a repris des études⁵⁰. Pendant les années 1980, elle continue la performance en parallèle à sa pratique vidéo. En 1987, *News From Home* consiste en un véritable spectacle de trente-huit minutes, typique des pratiques de *crossover* que Mogul ne récuse pas. Une décennie après ses vidéo-performances, Mogul peut ainsi présenter des sketches ou spectacles comiques, témoignant d'une relation décomplexée au divertissement. En cela, les expériences des années 1970 sont séminales et méritent une attention particulière : avant d'assumer le divertissement, les œuvres de l'époque l'interrogent. *Big Tip, Back Up, Shut Out*, en particulier, questionne son propre statut d'œuvre hybride, son potentiel de divertissement, son possible devenir-sketch.

Un autre élément ayant permis l'émergence de ces nouvelles pratiques est le développement de circuits de diffusion nouveaux, ayant eux-mêmes donné lieu à des sociabilités nouvelles. *Big Tip, Back Up, Shut Out* est ainsi télédiffusé en 1976 dans le programme *Southland Video Anthology II*. Il s'agit du second volet d'un projet initié en 1975 par David A. Ross au Long Beach Museum of Art : l'une des premières expositions présentant exclusivement des œuvres vidéo, à la fois dans le musée et sur une chaîne de télévision câblée. Ross transforme ainsi littéralement le musée en station d'émission de télévision. Nombre de ces vidéos sont des enregistrements de performances ayant eu lieu à Los Angeles et dans les alentours (Orange County, San Diego) dans la première moitié des années 1970, comme *Up Yer Bum with a Bengal Lancer* des Kipper Kids ou *Learn Where the Meat Comes from* de Suzanne Lacy, une parodie télévisuelle basculant dans l'absurde tout en empruntant à d'autres codes de divertissement, comme les films de vampires.

Brian Routh, l'un des membres du duo de performeurs The Kipper Kids, suggère que la fin du duo est probablement due à l'orientation progressive de leurs performances, à l'origine silencieuses et quasi rituelles, vers du divertissement : « il y avait beaucoup de musique, de nourriture et de couleur⁵¹ ». De lieux où n'étaient présentées que des performances d'artistes, comme le LAICA, ils sont passés aux espaces hybrides des clubs, comme *Whisky A Go Go* à Los Angeles, et des émissions de télévision, comme *Mondo Beyondo*.

Pour comprendre la transformation qui s'est jouée au début des années 1980, cet article s'est concentré sur la réception critique enthousiaste du *crossover* dans les milieux de l'art vidéo – alors que les milieux de la performance étaient beaucoup plus sceptiques à cet endroit. Nous avons montré comment deux pratiques pionnières et relativement oubliées des années 1970, celles de Susan Mogul et de Bob & Bob, avaient anticipé

ce débat avec des œuvres, des postures et des interventions publiques originales, empruntant au divertissement comique médiatique et s’y fondant presque parfois, tout en maintenant une radicale distance critique vis-à-vis de celui-ci.

Il fallait que ce soit dans le cœur battant de l’industrie du divertissement, au pays du glamour, des rêves de gloire, de l’argent et du gigantisme, que soit inventé ce modèle de l’artiste-en-comédien, abolissant en apparence les frontières entre art et divertissement comique. Ce modèle nord-américain, daté et situé, a pour substrat idéologique la nullité des catégories esthétiques. Il trouve ses origines en Californie, mais s’est également développé ailleurs, comme en témoigne le départ de Light Bob ou de Mike Kelley pour New York, imitant à dix ans d’intervalle la trajectoire de William Wegman. Dans un entretien avec l’artiste et écrivain John Miller, Kelley parle de la séparation, dans la performance new-yorkaise du début des années 1980, entre la performance politique ou rituelle et « la sorte d’esthétique de stand-up East-Village ⁵² ».

La performance et l’art vidéo qui ont frayé avec le divertissement comique médiatique, dont Susan Mogul, Bob & Bob, William Wegman et les Kippers Kids comptent parmi les principaux représentants, ont récemment été réévalués grâce au programme de recherche « Pacific Standard Time ». Initié en 2008 par la Getty Foundation en collaboration avec plusieurs institutions de Californie du Sud et consacré à la scène artistique de Los Angeles entre 1945 et 1980, le premier volet, « Pacific Standard Time: Art in LA », a principalement consisté en l’élaboration entre 2008 et 2012 d’archives orales des artistes, critiques et collectionneurs clefs de la période. Dans ce contexte, le projet « Los Angeles Goes Live: Performance Art in Southern California (1970–1983) » a donné lieu à une exposition au Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE) en 2012 accompagnée d’une publication en ligne dirigée par Peggy Phelan ⁵³. Depuis, les archives de Bob & Bob ont été acquises par les Archives of American Art – Smithsonian Institution (en 2019) et celles du LACE et des Kipper Kids par le Getty Research Institute (en 2018 et 2019). La réévaluation contemporaine de ces pratiques doit sans doute à ce qu’elles complexifient considérablement les débats polarisés du début des années 1980 sur le *crossover*. En lieu et place d’un rejet radical ou d’un enthousiasme frisant la naïveté, elles interrogent les conditions de réception du divertissement comique à l’heure des médias de masse. Tout en participant à cette culture du *crossover*, Mogul et Bob & Bob questionnent leur statut d’artiste : artiste femme qui doit « se vendre » pour faire carrière, artistes hommes qui décident que leur *persona* de performeurs sera un duo bêta, à la recherche du succès par le divertissement. Le caractère plaisant de leurs propositions les éloignait de tout élitisme et visait ainsi à partager avec le plus grand nombre – et avec le sourire – des questionnements sur le patriarcat et la société spectaculaire-marchande.

Morgan Labar est directeur de l’École supérieure d’art d’Avignon, enseignant associé au département Arts de l’École normale supérieure, membre du laboratoire Sacre (EA 7410) et membre associé de Thalim (UMR 7172). Ancien boursier postdoctoral de la Terra Foundation for American Art à l’Institut national d’histoire de l’art, il s’intéresse à la manière dont les catégories esthétiques, les canons et les discours hégémoniques sont construits au sein des mondes de l’art contemporain.

NOTES

Cet article synthétise une partie des recherches menées dans le cadre de la bourse postdoctorale de la Terra Foundation for American Art à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) entre 2019 et 2020, sur l'estompement des limites entre pratiques artistiques (principalement performance et art vidéo) et divertissement comique (stand-up et variétés télévisées) dans les années 1970 dans la région de Los Angeles. Je remercie Elitza Dulguerova pour les conseils apportés durant mon séjour à l'INHA, Guillaume Boulord pour ses précieuses relectures et l'édition de cet article, Susan Mogul, Francis Shishim et Paul Velik pour les entretiens qu'ils m'ont accordés en janvier 2020.

1. Lawrence Christon, « Kaufman at Huntington Hartford », *The Los Angeles Times*, IV, 20 déc. 1978, p. 30. Toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur.

2. J'ai discuté cette question dans la dernière partie du chapitre « Arts plastiques et performance artistique », dans Matthieu Letourneux et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, CNRS Éd., 2021, p. 622-641.

3. « The Andy Kaufman Effect: Comedy in the Expanded Field », journée d'études, New York, MoMA PS1, 17 févr. 2013.

4. Je me permets de renvoyer à Morgan Labar, « D'une scène à l'autre. William Wegman et le modèle du sketch comique », *Les Cahiers d'Artes*, 16, 2020, p. 47-62.

5. « William Wegman Interviewed by Glenn Phillips » (9 juin 2010), dans Rebecca McGrew-Yule, Glenn Phillips et Marie B. Shurkus (dir.), *It Happened at Pomona*, Claremont, Pomona College Museum of Art, 2012, p. 232-237, ici p. 232.

6. Thomas Crow, *The Long March of Pop*, New Haven, Yale University Press, 2015.

7. *Id.*, « Saturday Disasters: Traces and References in Early Warhol », *Art in America*, janv. 1987, p. 129-136.

8. Letourneux et Vaillant, *L'Empire du rire*.

9. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet / Chastel, 1967 ; Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, 1964, p. 12-18.

10. David Robbins, *Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*, Copenhague, Pork Salad Press, 2000.

11. *Id.*, « High Entertainment: Curtain Up » (2005), dans *The Velvet Grind: Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, éd. Lionel Bouvier et Fabrice Stroun, Dijon / Zurich, Les Presses du réel / JRP Ringier, 2006. Une version augmentée a donné lieu à l'ouvrage en ligne *High Entertainment*, 2009 [URL : high-entertainment.com].

12. Notons l'essai consacré à l'esthétique burlesque dans l'art contemporain : Philippe-Alain Michaud et Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004 ; ou bien encore l'exposition qui n'a pas donné lieu à publication « Slapstick! Alijs, Bock, Chaplin, Hein, Laurel & Hardy, Keaton, Matta-Clark, etc. », Wolfsburg, Kunstmuseum, 2013.

13. Robert Smithson, « Entropy and the New Monuments », *Artforum*, 5/10, juin 1966, p. 26-31.

14. Annette Leddy, « L'homme invisible est un homme puissant. Larry Bell et la science-fiction », dans Marie de Brugerolle (dir.), *Larry Bell*, cat. exp. (Nîmes, Carré d'art – musée d'Art contemporain, 2011), Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 32.

15. « Eleanor Antin: An Interview by Mail with Mary Stofflet », *La Mamelle Magazine: Art Contemporary*, 1/3, 1976, p. 22-23, ici p. 23.

16. Cette lecture préfigure l'analyse de J. Hoberman sur le « modernisme populaire » quelques années plus tard ; J. Hoberman, « Vulgar Modernism », *Artforum*, 20/6, févr. 1982, p. 71-76.

17. Voir par exemple Constance M. Lewallen et Karen Moss (dir.), *State of Mind: New California Art circa 1970*, Berkeley, University of California Press, 2011.

18. Claire Bishop propose ainsi une généalogie alternative de l'art contemporain, préférant la scène à l'objet, les concerts futuristes et dadaïstes à la tradition du *ready-made* duchampien ; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

19. Les archives de la revue *Art Com*, qui s'intitulait initialement *La Mamelle Magazine*, et de l'espace d'exposition de San Francisco La Mamelle, Inc. sont conservées à la bibliothèque de Stanford University.

20. Robin Reidy, « Tracking the Laughs: Three Performers as Video/Television Humorists », *Art Com*, 25, 1983, p. 8-11.

21. Lynette Taylor, « Blurring Distinctions: Talking Past the Boundaries », *Art Com*, 19, 1982, p. 34-35.

22. Kathy Brew, « Characters on Stage in the Dark », *Art Com*, 19, 1982, p. 37.

23. Carl E. Loeffler, *Performance Anthology*, [San Francisco], Contemporary Arts Press, 1980.

24. *Id.*, « Performing Post-Performancist Performance Part II », *Art Com*, 17, 1982, p. 12.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. John Minkowsky (dir.), *Video/TV: Humor/Comedy*, Buffalo, Media Studies Center, 1982, p. 1. Washington, DC, Smithsonian Institution, Archives of American Art (AAA), Bob & Bob Records (non catalogués).

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. John William Carson, dit Johnny Carson, est le présentateur de *The Tonight Show*, diffusé sur le réseau NBC et enregistré à Burbank dès 1972. Tom Snyder anime quant à lui le *talk-show* de fin de soirée *Tomorrow*, diffusé sur le même réseau et tourné au même endroit à partir de 1977.

33. *Ibid.*, p. 3. Le *Saturday Night Live* est lui aussi diffusé sur le réseau NBC et alors produit par Dave Wilson.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. Nancy Buchanan, citée par Suzanne Lacy et Jennifer Flores Sternad, « Voices, Variations, and Deviations: From the LACE Archive of Southern California Performance », dans Peggy Phelan (dir.), *Live Art in LA: Performance in Southern California (1970-1983)*, Abingdon / Oxon, Routledge, 2012, p. 79.

38. *Ibid.*

39. David A. Ross, Jürgen Harten *et al.*, *The Binational: American Art of the Late 80s, German Art of the Late 80s...*, Boston / Cologne, Institute of Contemporary Art / DuMont, 1988, p. 84.

40. *Ibid.*

41. Jonathan Gold, « Bob & Bob: Zen-Goofball Art Duo Together Again », *LA Weekly*, 18-24 avr. 1986, p. 55. Déjà en 1984, Bob & Bob s'étaient imposés comme des figures incontournables de la scène culturelle de Los Angeles : dans une édition du magazine *California Living* consacrée au Pico Boulevard, Dark Bob (Francis Shishim), en photographie, est présenté comme une figure emblématique de cette artère de Los Angeles ; Patricia Freeman, « The People's Street », *California Living*, 15 janv. 1984, p. 16.

42. Photographie de Dezo Hoffmann figurant au dos du premier album du groupe, *Meet the Beatles* (Capitol Records, 1964).

43. Courrier non daté adressé à Bob Smith (Robert Smith), alors directeur du Los Angeles Institute of Contemporary Art. Le texte devait servir d'annonce radiophonique pour l'événement du 22 juillet 1977. AAA, LAICA Records, 5.2. Exhibition Files (1974-1987), box 32, fold 4.

44. Annonce et formulaire pour *Simple and Effective*, 1978, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Balch Art Research Library, Artists and Gallery Ephemera Bulk (1965-1990), « Bob & Bob ».

45. Carol Cheh, « Bob & Bob Interview Transcript », 29 juin 2010, dans le cadre du programme Los Angeles Goes Live. La transcription figurait dans les archives du Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), acquises par le Getty Research Institute en 2018 (non cataloguées pour le moment).

46. « Datebook », *4 Reader*, 29 juin 1979. AAA, LAICA Records, 5.2. Exhibition Files (1974-1987), box 5, fold 52.

47. « Breaking Down the Fences, Walking Up the Senses: Interview of The Dark Bob by Carl Loeffler », *Art Com*, 24, 1983, p. 32.

48. *Ibid.*, p. 33.

49. *Ibid.*

50. Il n'existe à ma connaissance qu'un enregistrement vidéo, toujours en possession de l'artiste.

51. Brian Routh, cité par Lacy et Sternad, « Voices, Variations, and Deviations », p. 79.

52. Interview de Mike Kelley par John Miller, dans Lucinda Barnes, Miyoshi Barosh *et al.* (dir.), *Between Artists*, Los Angeles, A.R.T. Press, 1996, p. 103-130, ici p. 110.

53. Phelan, *Live Art in LA*.

REMERCIEMENTS

Nous remercions Marie-Christine Barrault et La vie est belle de nous avoir aimablement autorisés à reproduire l'image retenue en couverture de ce numéro. Notre reconnaissance va également à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels listés ci-dessous, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Que soient enfin chaleureusement remerciés Jean-Marie Guillouët, Sophie Mouquin et François Queyrel pour leur participation active et bienveillante au comité de rédaction, Pierre Sérié pour son engagement sans faille en tant que trésorier, Arnauld Pierre pour son soutien en tant que directeur de la publication, ainsi qu'Anne Lafont et Emmanuel Pernoud.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

P. 20 : © American Museum of Natural History. **P. 31, 38** : © Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. **P. 48** : © Succession Brancusi / ADAGP, Paris, 2022 / Centre Pompidou, MNAM-CCI / Hervé Véronèse / Distr. RMN-GP. **P. 59** : © João Maria Gusmão + Pedro Paiva / Image courtesy of the Artist and Andrew Kreps Gallery, New York. **P. 65, 67, 68, 73, 74** : © 2013, Institut de recherche et d'histoire des textes. **P. 77** : © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c002577. **P. 79** : © Rüdiger Glaes. **P. 82** : © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. **P. 91, 92** : © Fondazione Casa Buonarroti. **P. 99** : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image archive. **P. 93** : © Rome, Istituto centrale per la grafica ; avec l'aimable concession du Ministero della Cultura. **P. 94** : © Londres, British Museum. **P. 95** : © Universität Basel. **P. 100** : © Cy Twombly Foundation. **P. 101** : © Collection Frac Picardie. **P. 105** : © Web Gallery of Art. **P. 106** : © Victoria and Albert Museum, London. **P. 108** : © Yale University Art Gallery. **P. 117** : © Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. **P. 118, 119** : © Toulouse, musée des Augustins / phot. Daniel Martin. **P. 128, 132, 133** : © Yale Center for British Art. **P. 130** : © National Gallery. **P. 131, 134** : © Tate [URL : tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530 et tate.org.uk/art/artworks/cox-a-railway-engine-t08766]. **P. 140, 144** : © Mucem / Yves Inquierman. **P. 141** : © Mucem / François Deladerrière. **P. 142, 143** : © Mucem / Danièle Adam (php.2005.3.227 et php.2005.3.60). **P. 147, 149** : © Mucem. **P. 148** : © Mucem / Raphaël Bories. **P. 94, 163, 164, 165, 167, 169** : droits réservés. **P. 168** : © Bob & Bob / phot. Jules Bates. **P. 171** : © Susan Mogul. **P. 176, 177, 179, 180, 181** : édition DVD © 2012, La vie est belle Films associés. **P. 183** : édition DVD © Import personnel.

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés de crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.

PROCHAINS NUMÉROS :

n° 90 L'art à l'heure archéologique

n° 91 Ukraine

Fondée en 1988 et éditée par l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (Apahau), *Histoire de l'art* est une revue semestrielle de recherche et d'information. Au sein de numéros thématiques, elle entend rendre compte de la diversité féconde des approches en histoire de l'art et en histoire de l'architecture, en accordant une place importante à l'analyse des représentations, de l'image et du discours. L'ensemble des périodes historiques et des aires géographiques sont considérées.

Les travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'art constituent le cœur de la revue, réunis dans la rubrique « Études ». La revue se dédie ainsi à la valorisation des premiers travaux de recherche, accompagnant souvent les auteurs dans leur première publication. La rubrique « Perspectives » réunit les articles sollicités auprès de chercheurs confirmés, offrant une mise en contexte de la thématique choisie. « Accent allemand », proposé par notre partenaire le Centre allemand d'histoire de l'art, permet de dévoiler la traduction française inédite d'un article en allemand novateur. « Points de vue » recueille l'opinion d'experts des questions abordées sous la forme d'entretiens ou de débats. « Portfolio » fait la part belle à l'image. « Chroniques », par le biais de recensions, permet d'ouvrir une réflexion d'ensemble sur une thématique particulière. Enfin, des articles « Varia » complètent en ligne le numéro.



LIMITES : MÉTHODES ET DISCIPLINE

Numéro coordonné par Antonella Fenech Kroke
et Dominique de Font-Réaulx

POINTS DE VUE

Entretien avec Laurence Bertrand Dorléac

PERSPECTIVES

Noémie Étienne

Trouble dans l'objet. Le moulage anthropologique
entre histoire de l'art et muséologie

Éléonore Challine

Sous les lignes. Curieux collectionneurs
de photographies (1930-1950)

Philippe-Alain Michaud

Bricolé sur le film

ACCENT ALLEMAND

Thomas Lentes

Performance et représentation. Une réflexion sur
le rapport entre liturgie et image au Moyen Âge

PORTFOLIO

Francesca Alberti

Ratures

ÉTUDES

Marion Beaufile

Beautés intérieures. Liminalité des corps
et des images dans les *cassoni* florentins
du Quattrocento

Alysée Le Druillenec

Saint Joseph, patron des *idiots*. L'homme limité,
paradigme de la condition d'accès à l'illimité ?

Sarah Gould

Aux limites du tangible. Nuées, fumées
et atmosphères dans la peinture de paysage
britannique (1800-1840)

Raphaël Bories et Marie-Charlotte Calafat

L'art populaire à la frontière de l'art

Paul Bernard-Nouraud

Le visuel à la limite du visible. Sur l'avènement
de traits indiscernables dans l'art moderne
et contemporain

Morgan Labar

Brouiller les frontières, franchir les limites,
passer à l'ennemi. Art et comédie en Californie
dans les années 1970

Alice Letoulat

L'expérience de la limite cinématographique.
À partir du *Soulier de satin* de Manoel de Oliveira
(1985)

CHRONIQUES

Dominique de Font-Réaulx

Sur Nadeije Laneyrie-Dagen et Caroline Archat
(dir.), *L'Art au risque de l'âge*

Antonella Fenech Kroke

Sur Victor Claass, *Jeux de position. Sur quelques
billards peints*

Dominique de Font-Réaulx

Sur Sarah Bette et Hélène Wurmser (dir.),
Eleutheria ! Retour à la liberté



25 €
ISSN : 0992-2059
ISBN : 978-2-909196-35-0

9 782909 196350