Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

Douglas Crimp, Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014

Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016, 216 p.

Nicolas Heimendinger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1280>

DOI : 10.4000/marges.1280

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 140-141

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Heimendinger, « Douglas Crimp, Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014 », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2017, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1280>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

© Presses universitaires de Vincennes

Douglas Crimp, Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014

Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016, 216 p.

Nicolas Heimendinger

RÉFÉRENCE

Douglas Crimp, Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014,
Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016, 216 p.

- 1 La parution de ces textes traduits en français comble une lacune : Douglas Crimp est en effet une figure capitale de la critique d'art new-yorkaise depuis la fin des années 1970 et reste cependant assez méconnu en France. C'est peut-être, comme le suggère Gaëtan Thomas dans une longue et riche préface, parce qu'il est particulièrement représentatif d'un certain postmodernisme américain qui fut accueilli ici avec indifférence ou hostilité. Mais même aux États-Unis, son travail ne semble pas jouir de la même aura que d'autres auteurs phares associés à l'influente revue *October* (Rosalind Krauss, Hal Foster ou Benjamin Buchloh), dont il a pourtant été l'un des piliers de 1977 à 1990. Moins imprégné que certains de ses collègues de la fièvre théoricienne et du jargon poststructuraliste qui firent la réputation de la revue, Crimp a développé une approche ouverte et peu systématique, jalonnée d'importants revirements qui suivent de près l'évolution des enjeux artistiques et politiques de la période.
- 2 Son parcours peut se diviser en deux grandes parties, dont les textes choisis pour ce recueil essaient de rendre compte de manière égale. À la suite de Krauss dont il suivait les cours dans les années 1970, Crimp commence sa carrière de critique d'art avec pour perspective la remise en cause du canon moderniste élaboré par Clement Greenberg dans les décennies précédentes. En 1977, il organise l'exposition « Pictures », événement au départ assez confidentiel, mais qui acquiert rapidement un statut

mythique, donnant son nom à la *Pictures Generation*. C'est aussi le titre d'un important essai qui ouvre le recueil français : Crimp analyse les appropriations et détournements opérés par ces artistes comme une manière de saper le dogme de la spécificité du medium, fondement de la critique d'art formaliste de Greenberg ou de son disciple Michael Fried.

- 3 C'est l'un des points de départ d'une trajectoire théorique assez originale, qui privilégie des médiums périphériques aux arts plastiques (photographie, vidéo ou architecture), non pas donc pour en définir la spécificité artistique ou la valeur « plasticienne », mais plutôt comme des révélateurs de la situation contemporaine de l'art en général, de sa théorie et de ses institutions. La réflexion de Crimp n'évite pas les doutes et l'autocritique : dans « S'appropriier l'appropriation » en 1982, il constate amèrement que les stratégies d'appropriation qu'il défendait ont fini par investir « tous les aspects de notre culture » jusqu'aux « produits imaginés avec cynisme par la mode et les industries du spectacle » (p. 113), de sorte qu'elles ne suffisent plus à fonder par elles-mêmes un postmodernisme critique.
- 4 Pour cette publication, Gaëtan Thomas, en lien avec Crimp lui-même, a choisi de se concentrer sur la photographie, qui constitue en effet l'une des préoccupations les plus constantes de son travail. Ceci conduit néanmoins à minorer un autre pan important de sa réflexion à cette période, à savoir ses analyses aux accents foucaldiens de l'institution muséale, motif principal de son important recueil *On the Museum's Ruins* (1993). « Vieux sujet du musée, nouveau sujet de la bibliothèque » (1981) aborde néanmoins le sujet par la tangente, avec quelques stimulantes observations sur les réorganisations institutionnelles corrélatives à l'élévation de la photographie au « statut d'art autonome » (p. 95). Mais on peut regretter par exemple l'absence d'un texte important comme « The Postmodern Museum » (1987), déconstruction critique de l'architecture de James Stirling pour la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, qui fut l'occasion d'une confrontation avec Fredric Jameson et qui indique bien le revirement alors opéré par Crimp : dix ans après « Pictures », la citation et le pastiche sont désormais envisagés avec défiance, comme les signes d'une esthétique postmoderne éclectique et complaisante, bien loin du « postmodernisme oppositionnel » des premières années d'*October* (selon le mot de Foster).
- 5 C'est d'ailleurs à cette période que les trajectoires de Crimp et d'*October* se séparent. En 1987, il coordonne un numéro spécial sur la crise du SIDA, qui fut apparemment assez peu apprécié de ses autres membres – début d'un conflit larvé qui mène à sa démission en 1990. Loin d'être anecdotique, ce différend illustre la fracture qui se creuse à cette époque au sein même de la frange « progressiste » des tenants du postmodernisme. À partir du milieu des années 1980, en effet, le développement des *cultural studies* tend à fondre la critique et l'histoire de l'art dans des approches transdisciplinaires largement orientées par des problématiques liées aux *identity politics*. ACT UP, au sein de laquelle Crimp se met à militer dès 1987, est l'un des vecteurs de cette nouvelle politisation des milieux artistiques new-yorkais. Tandis que Krauss préfère marquer sa distance vis-à-vis de ces évolutions, quitte à se replier sur des positions formalistes autrefois honnies, Crimp emprunte quant à lui résolument cette nouvelle voie, dont l'un des effets notables sur son travail de critique d'art est la révision de son jugement à propos de Robert Rauschenberg : autrefois rejeté comme réactionnaire pour son « vernis néoclassique » (p. 123), celui-ci devient, à la lumière des scandales dont ses

photographies SM font l'objet à cette époque, le symbole d'une nouvelle politique de l'image.

- 6 Depuis les années 2000, Crimp est revenu à une critique d'art moins directement militante, mais qui semble garder une trace de cette période à travers la subjectivité plus assumée de ses textes. Les articles qui concluent le recueil en attestent : retours à une tonalité autobiographique sur trois figures majeures de la *Pictures generation*, Cindy Sherman, Jack Goldstein et Louise Lawler. L'histoire d'*October*, et avec elle celle de la critique d'art américaine post-greenbergienne, reste à écrire ; cette publication est en tout cas un jalon important pour le lecteur français.