

UN REGARD SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

ÉDITORIAL DE FRANÇOIS PIRON

COMMISSAIRE D'EXPOSITION ET CRITIQUE D'ART

Chacun sait comment l'Histoire se fabrique à partir de coïncidences fortuites, même si certains hasards sont parfois fabriqués. Chacun sait également que le propre de l'histoire contemporaine, qui se donne trop rapidement pour acquise, est d'exister pour rarement davantage qu'une ou deux générations, jusqu'à ce qu'une troisième commence à s'intéresser de nouveau à la première, et qu'elle découvre à quel point ce qu'elle prenait pour acquis tenait souvent à un fil, et ce qu'elle croyait simple était souvent plus compliqué – à moins que ce ne fût l'inverse.

« La France est un pays qui ne s'aime pas » est la première phrase que nous avons écrite, Guillaume Désanges et moi, lorsque nous avons voulu décrire le projet qui a mené à l'exposition *L'Esprit français* qui s'est tenue à La maison rouge au printemps 2017. L'exposition consistait en la proposition d'une histoire culturelle parallèle, à la fois esthétique et politique, critique et contestataire, de la France entre 1969 et 1989. Cette première phrase résonne encore comme l'une des rares certitudes que je puisse conserver à l'issue de cette recherche, tant elle explique nombre de comportements au sein du monde de l'art et de la culture dans ce pays. Pour être plus précis, la France est un pays qui se pense toujours aujourd'hui central et prescripteur au sein d'un système de valeurs culturelles, tout en regardant son propre environnement avec dédain, sinon dégoût. Paradoxalement, cette « haine de soi » invalide en grande partie la possibilité du regard critique : parce que l'analyse y est toujours, systématiquement et par principe, à charge, la France ne ressent nul besoin de complément d'analyse. Certainement pas en provenance de l'étranger – qu'y comprendraient-ils – mais pas non plus d'auto-analyse, immédiatement cataloguée comme « typiquement française ». Il vaut bien mieux se contenter de reproduire immuablement les mêmes lamentations déclinistes, immanquablement suivies de rodomontades officielles sur le rayonnement intact de la France sur le reste du monde.

Parce que les modalités de promotion de la culture en France ne peuvent se penser et s'organiser que sur le modèle de la centralité (fondée sur la division entre Paris et « province ») et de l'officialité, ses manifestations sont par conséquent sujettes à caution, objets de défiance qui génèrent un sentiment où fatalisme et ironie critique convergent pour convenir à la fois de l'inéluctabilité et de l'inanité de la velléité étatique à capter toute dimension célébrative. Ainsi, dans ce pays où les temples de la culture portent, comme en Corée du Nord, les noms de ses grands dirigeants, les manifestations artistiques d'auto-célébration nationale ont également été ironiquement surnommées du nom de leur commanditaire, de « l'expo Pompidou » de 1972 (*60/72, 12 ans d'art contemporain en France*) à « l'expo Villepin » (*La Force de l'Art* en 2006).

Parce que cette « célébrativité » nationaliste vient toujours d'en haut, régulièrement décrétée de manière bonapartiste pour affirmer une légitimité, c'est celle-là même qui est, par conséquent, contestée. Comme le souligne le philosophe Guy Hocquenghem dans sa charge contre le « système France », *La Beauté du mépris*,

UN REGARD SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

ÉDITORIAL DE FRANÇOIS PIRON

COMMISSAIRE D'EXPOSITION ET CRITIQUE D'ART

Le leitmotiv français de résistance à la marchandisation de la culture aura fait de celle-ci un « service public obligatoire » hors duquel nulle légitimité n'existe. L'invention de l'art contemporain en France est synchrone de la mise en place de son administration, qui s'est développée au début des années 1980 par l'action du ministère de la culture de Jack Lang. La constitution des collections publiques a été contemporaine de l'émergence d'une définition de ce que devait signifier et à quoi devait ressembler l'art « contemporain », une définition contextuelle qui a consisté à inclure de nombreuses pratiques non reconnues jusqu'alors, mais a aussi exclu, durablement, un ensemble d'autres pratiques soit trop à la marge des canons artistiques (l'illustration, le graphisme) soit trop au centre, et considérées à l'époque comme incarnant un passéisme voire un conservatisme idéologique (la figuration en peinture notamment). Nombre d'artistes dont les champs d'action étaient pluriels (touchant à la littérature, au théâtre, mais aussi au champ politique et militant) ont été sommés de choisir en quel camp ils entendaient opérer, et nombre d'entre eux ont été écartés en leur temps pour les mêmes raisons.

Porter aujourd'hui un regard sur la scène artistique française implique de considérer un certain nombre d'impensés et de revaloriser certaines pratiques afin de produire une cartographie plus complexe et plus diversifiée, au-delà des narrations instituées. Il s'agit d'enquêter dans les plis de l'histoire, dans les failles et les oublis des récapitulatifs historiques, pour identifier ceux qui, francs-tireurs ou en marge des mouvements dominants, étaient aussi au cœur de nombreux réseaux de relations plus informels ou indiciels.

Elle consiste par exemple, et prioritairement, à interroger la place des femmes artistes et celle des artistes étrangers, dont on sait aujourd'hui comment ces deux populations ont produit en France les plus vives et les plus incisives des pratiques artistiques, mais aussi comment elles ont pu être, plus rapidement que d'autres, oubliées ou marginalisées des « grands récits ».

Ce « regard sur la scène française », qui s'inscrit par ailleurs dans un mouvement plus vaste de relecture, effectué depuis quelques années par des critiques, des historien.ne.s de l'art, des galeries, des dernières décennies de l'art en France, ne prétend à aucune exhaustivité ni représentativité, et **affiche avant tout une subjectivité, un principe de curiosité et de plaisir au sein des propositions des galeries françaises et étrangères à l'occasion des 20 ans d'Art Paris.**

Il ne s'agit pas d'une opération de secourisme : cette sélection ne vise en aucun cas à effectuer un remplacement, mais invite seulement à prêter attention à « d'autres histoires », qui parfois nous parlent davantage que celle qui s'est écrite et imposée. Plutôt que de chercher à désigner les individus représentatifs des courants dominants, elle s'attache au contraire à valoriser les francs-tireurs, les déviant.e.s, les atypiques et les inclassables, ceux et celles qui ont suivi, dans et parfois contre leur époque, leur pente personnelle.

A LOOK AT THE FRENCH SCENE

EDITORIAL BY FRANÇOIS PIRON

EXHIBITION CURATOR AND ART CRITIC

Everyone knows that history is made up of coincidences, even if certain coincidences are sometimes contrived. Everyone also knows that the particularity of contemporary history, which all too quickly pretends to be comprised of certainties, is that it rarely exists for more than one or two generations. When the third generation begins to take an interest in the first, they discover to which extent what they considered to be established facts is often only hanging by a thread and the things they thought easy are often more complicated, or vice-versa.

The first sentence that Guillaume Désanges and I wrote when we were trying to describe the project that led to the *L'Esprit français* exhibition at La Maison Rouge in spring 2017 was: "France is a country that doesn't like itself". The exhibition proposed a parallel cultural history (from aesthetic, political, critical and anti-establishment standpoints) of France in the years between 1969 and 1989. This sentence still resonates with me today because it was, once I had finished my research, one of the few things of which I remained convinced, simply because of the way it provided an explanation for so many types of behaviour in the world of art and culture in France. To be totally clear, France is a country that still believes that it plays a leading role, the role of an influencer within a system of cultural values, and yet at the same time it contemplates its own environment with scorn, even disgust. Paradoxically this self-hate invalidates, to a considerable extent, any possibility of a critical approach and because any analysis is systematically and out of principle accusatory France feels absolutely no need for any additional analysis. And certainly not from any other countries - what could they possibly understand? - but no self-analysis either because it would immediately be labelled as "typically French". As a result, apparently the best thing to do is to be satisfied with invariably repeating the selfsame complaints about France's inevitable decline, which are unfailingly followed by official bragging about the country's continued high standing with the rest of the world.

Seeing as the means by which culture is promoted in France is only ever considered and organised according to a centralised model (based on the separation between Paris and "province", i.e. the rest of France) and results in actions instigated by the establishment, any cultural events are therefore subject to caution. They are considered to be objects of distrust that give rise to feelings in which fatalism and critical irony converge to acknowledge the inevitability and futility of the state's pretention to be central to every celebration. And so in this country where any cultural mecca bears the name of one of its great leaders (just like in North Korea), all the self-congratulatory, national artistic events have also ironically been named after their backer, from the "Pompidou exhibition" in 1972 (*60/72, 12 ans d'art contemporain en France*) to the "Villepin exhibition" in 2006 (*La Force de l'Art*). Because these nationalistic celebrations are always ordained from on high and are regularly decreed in a most Bonapartist manner (in order to assert their legitimacy), as a consequence their very legitimacy is often contested. As the philosopher Guy Hocquenghem points out in his attack against the "French system" (in *La Beauté du métis*), the French leitmotiv of fighting to resist the commodification of culture

A LOOK AT THE FRENCH SCENE

EDITORIAL BY FRANÇOIS PIRON

EXHIBITION CURATOR AND ART CRITIC

has made the latter into an “mandatory public service”, outside of whose realm no legitimacy can exist.

The invention of contemporary art in France at the beginning of the 80s took place at the same time as a cultural administration was put into place through the actions of the then-Minister of Culture, Jack Lang. Public collections were also being constituted at the same time as a definition of what “contemporary art” was and what it should look like emerged. The context-based definition incorporated a multitude of previously unrecognised practices, but also excluded for the long-term an ensemble of other practices that were either too marginal when compared to the canons of what was accepted as art (e.g. illustration, graphic art), or too central to them and considered, at the time, as the incarnation of an attachment to the past, or even a conservative ideology (notably as far as figurative painting was concerned). A number of artists whose fields of action were multiple (touching upon literature or the theatre, as well as political and militant aspects) were commanded to choose their field of operations and many of them were sidelined for the same reasons.

Taking a look at the French art scene implies taking into account a certain number of things that have previously not been considered, as well as rehabilitating certain practices. Only in this way is it possible to produce a more exhaustive and more diversified overview, one that transcends the established narrative. It requires investigating the nooks and crannies of history and what has either been lost or forgotten in past summaries, to identify those artists who, whether they were mavericks or on the margin of mainstream movements, were also at the heart of numerous networks or more informal or deictic relationships.

It consists for example, and as a matter of priority, in addressing the place of both women and foreign artists in France at the time. Today we are well aware of the extent to which these two groups were responsible for the most dynamic and incisive artistic practices, but also how they were, more rapidly than others, forgotten or left on the sidelines of History with a capital ‘H’.

This “**overview of the French art scene**” is part of a wider movement that has appeared in the last few years that sees critics, art historians and galleries revisiting the last thirty or forty years. This overview neither **claims to be exhaustive nor representative - it displays above all its subjectivity and the feelings of curiosity and pleasure to which the offerings of the French and foreign galleries at this 20th edition of Art Paris have given rise.**

This is definitely not a rescue operation, neither does this selection aim to substitute itself to previous ones. It simply invites those who see it to realise that “other narratives” exist, stories that may mean more to us than the one which has been officially proclaimed. Rather than endeavouring to identify those people

A LOOK AT THE FRENCH SCENE

EDITORIAL BY FRANÇOIS PIRON

EXHIBITION CURATOR AND ART CRITIC

who represent dominant currents, it strives on the contrary to rehabilitate the mavericks, deviants, misfits and all those who can't be labelled, the men and women who followed their chosen paths come what may.

This selection contributes to the rediscovery of artists like **Hessie** who, after a Solo Show at ARC in 1975, stayed in the shadow of her artist husband for forty years, **Blek le Rat**, who was a pioneer of urban art at the end of the 70s and **Frédéric Pardo**, the little-known dandy of psychedelic Paris. It also pays tribute to the exemplary careers of artists such as **Tania Mouraud**, **Jean-Pierre Raynaud** and **Vera Molnar**, who achieved recognition whilst remaining independent, sincere and unique.