

**Camille Paulhan**

# **Pour une histoire de l'art fermentée**

## Récits en ordre dispersé 1953–1979

« Fermenter, verbe intransitif.  
Subir le processus de fermentation.  
Être dans un état d'agitation ou de tension.  
Se répandre ou se développer de façon  
diffuse, cachée<sup>1</sup>. »

### La rencontre de la petite fille aux allumettes et de l'homme qui plantait des arbres

Le numéro 3 de la revue *Zero*, fondée par Heinz Mack et Otto Piene, propose à Daniel Spoerri et à Jean Tinguely d'intervenir plastiquement sur le magazine. Spoerri fait accompagner l'édition d'allumettes, tandis que Tinguely préfère faire coller une graine de tournesol sur une des pages. Le premier rédige des « instructions pyromanes<sup>2</sup> », et imagine que l'exemplaire que le lecteur tient entre ses mains pourrait être consommé par son action destructrice, en se servant d'une des allumettes. À l'inverse de cet appel incendiaire, Tinguely recommande à celui ou celle qui le lit, avant de se référer aux recommandations pyromanes de Spoerri, de planter la graine dans « de la bonne terre<sup>3</sup> ». Ces deux fascinations pour la transformation se concrétisaient par des actions en apparence opposées mais en réalité intrinsèquement liées : d'un côté l'annihilation, de l'autre l'éclosion.

### La piste du bombyx

« "L'aliment blanc" était né, d'abord, de l'observation de phénomènes naturels, comme la sécrétion envahissante des chenilles du bombyx, d'où naît le cocon, dans l'élevage du ver à soie, que j'ai pratiqué, et où vous obtenez,

à partir de l'impondérable, des centaines de kilos de "grège". Vous pouvez penser aussi à la prolifération des asticots sur une charogne. »  
Robert Malaval, à propos de l'aliment blanc (1972)<sup>4</sup>.

### La femme de Loth

Il est difficile d'affirmer avec certitude qu'Eric Cameron a entendu parler des fontaines pétrifiantes, dont le simple titre oxymorique suffit à faire pétiller l'imagination : il y aurait donc des eaux qui peuvent se transformer en pierre. Naturellement chaudes et particulièrement chargées en calcaire, elles sont exploitées depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en France pour calcifier toute sorte de menus objets, laissés à pétrifier sous le ruissellement pendant six à quatorze mois en moyenne. Peut-on imaginer destin plus beau pour un artiste que de se transformer lui-même, et en des temporalités autrement plus élongées, en fontaine pétrifiante ?

En 1979, Eric Cameron commence à appliquer des couches de gesso sur des objets aussi quotidiens qu'un annuaire, une pochette d'allumettes, une lampe de bureau ou – et pourquoi pas ? – une rose, un maquereau, une pomme. Les systèmes d'application de gesso, d'abord blanc, puis alterné blanc/gris, par demi-couches, de façon à rendre les strates visibles de ces *Thick Paintings*, manifestent visuellement l'épreuve de la lenteur à laquelle s'astreint l'artiste. Les œuvres sont considérées comme achevées uniquement lorsqu'elles sont acquises ou trop fragiles pour que l'action de recouvrement soit prolongée<sup>5</sup>. En 2009, trente ans après les premières couches de gesso sur des feuilles qu'on imagine volontiers vertes et gorgées d'eau, *Lettuce* était exposée au Centre culturel canadien à Paris. La sphère bosselée est une petite énigme conjointement pétrifiée et en constant mouvement : l'état 2009 n'existe aujourd'hui plus, l'œuvre ayant continué à être enduite.

### **L'atelier comme un Merzbau organique**

John Cage déclara qu'à la fin de sa vie, alors qu'il travaillait à *Étant donné*, Marcel Duchamp possédait deux ateliers, l'un où il travaillait en secret à son œuvre et l'autre dans lequel il laissait la poussière s'accumuler, et où il recevait ses invités afin de leur prouver qu'il avait cessé toute activité artistique<sup>6</sup>.

Gustav Metzger manipula de l'acide chlorhydrique, muni de simples gants et de lunettes de protection, le crâne nu, dans son atelier londonien en 1960. Les panneaux de Nylon qu'il recouvrait ainsi de la substance corrosive se dissolvaient en moins d'une demi-heure, marquant les prémices de son art autodestructif.

Dieter Roth prétendit avoir vu à deux reprises son atelier vidé en son absence par ses propriétaires en raison de l'inconfort olfactif provoqué par ses œuvres en matériaux alimentaires, d'abord en 1966 à Providence (Rhode Island) et deux ans plus tard à Düsseldorf. En 1969, Gordon Matta-Clark occupa un atelier sur Chrystie Street à New York : ses expérimentations à partir d'agar-agar semblent avoir particulièrement marqué ses connaissances, qui évoquent volontiers une « jungle » dans laquelle il faisait mijoter des « casseroles pleines d'agar » et où il confectionnait les moisissures à la cocotte-minute<sup>7</sup>.

En 1970, Peter Hutchinson, qui accumula dans son appartement-atelier new-yorkais des plantes, des maquettes de projets, des tubes à essais, des terrariums, des escargots, de la moisissure de pain, et – en dépit des cafards qui y pullulaient – des cultures bactériologiques, se vit obligé de le quitter à la suite d'impayés. Il laissa derrière lui neuf années d'ordures accumulées, dont « des maquettes toutes moisies et Dieu sait quels produits pharmaceutiques<sup>8</sup> ».

En 1971, Daniel Spoerri mena une action sous la coupole de la Kunsthalle de Hambourg au cours de laquelle il réalisa une centaine de petits

assemblages à partir de déchets collectés pendant dix ans dans ses ateliers respectifs de Paris et de Düsseldorf, qu'il arrosa de polyester liquide.

### **La revanche de l'oignon**

Au début des années 1970, l'artiste anglais Roy Adzak entame sa série des *Déshydratations*, travaux sculpturaux pour lesquels il dessèche des objets organiques, en les séchant sur plaque chauffante, en les suspendant à des cadres en bois ou en les noyant dans une gangue de ciment frais<sup>9</sup>. Le dernier procédé est notamment utilisé par Adzak pour de nombreux fruits et légumes, plongés entiers ou tranchés dans les caissons qui les accueillent. La dimension mélancolique du travail d'Adzak, que Jean-Jacques Lévêque n'hésite pas à surnommer le « jardinier de Pompéi<sup>10</sup> », est manifeste : la plupart des aliments choisis par l'artiste – choux, concombres, champignons, navets, pommes, bananes, poires... – se racornissent, offrant le spectacle d'une décadence biologique inéluctable. Toutefois, certains légumes combattent comme ils le peuvent cette lente dégradation. Les oignons, singulièrement, semblent refuser leur assèchement par le ciment : « [Ils] encapsulent encore le temps ; ils résistent à la décomposition en produisant de nouvelles pousses<sup>11</sup> », observe Adzak. Pierre Restany, dans un texte inédit sur les *Déshydratations*, préfère – à l'inverse de ses confrères et consœurs critiques d'art qui, à la même période, insistent sur le caractère mortifère des œuvres – porter son attention sur ce phénomène de renouveau cyclique qu'engagent pommes de terre ou oignons : « Dans le cas de certaines [sic] tubercules ou de certains oignons, le processus biologique qui n'est que temporairement anesthésié, reprend. Pousses et surgeons apparaissent et font éclater le plâtre qui les enserre. Toute une série de photographies successives documentent le cycle processuel. La plante fossilisée renaît à la vie.



La dessiccation intervient comme un phénomène dessiccateur du temps biologique. À une dimension de la durée s'en superpose une autre<sup>12</sup>. »

### Explosante-fixe

« Un livre d'art est présenté, dont chaque page contient des éléments pyrotechniques : allumettes, bâtons de poudre, pétards, amorces, etc. Lesquels explosent ou brûlent à mesure que la lecture se poursuit. »

Bernard Aubertin, à propos de son projet de *Livre-feu* (1971)<sup>13</sup>.

### La becquée<sup>14</sup>

En 1953, Robert Rauschenberg réalise une série aujourd'hui mal connue, les *Dirt Paintings*, composées d'un mélange de terre, de matériaux organiques et de potasse, déposé dans une boîte peu profonde<sup>15</sup>. Si l'on en croit le témoignage de l'artiste<sup>16</sup>, certaines d'entre elles furent transformées en *Growing Paintings* lorsqu'il s'aperçut que des graines étaient tombées fortuitement dans la terre et qu'il était possible de les arroser afin d'engager une germination providentielle. Cette façon d'envisager l'art comme une forme organique qui ne fige jamais résonne aujourd'hui avec l'assertion plus tardive de Marcel Duchamp selon laquelle « la peinture meurt, comprenez-vous. [...] La sculpture aussi meurt<sup>17</sup> ». En effet, Rauschenberg déclarait même que « ces œuvres allaient clairement mourir si vous ne les arrosiez pas<sup>18</sup> ». Sans surprise, aucun acquéreur ne se manifesta lors de leur exposition à la Stable Gallery en 1954, ce qui conduisit l'artiste à les détruire sans attendre leur disparition. Plus d'une décennie plus tard, Dieter Roth prolongea les expérimentations de Rauschenberg en imaginant des œuvres que les collectionneurs devraient s'engager à nourrir, constituées à partir de matériaux organiques, en

**Robert Rauschenberg**

*Dirt Painting*, vers 1953

Matériaux mixtes dans boîte en bois

Robert Rauschenberg Foundation



versant régulièrement sur elles des aliments frais, afin de relancer le processus de décomposition. Cette démarche perturbe sensiblement le rapport traditionnel des collectionneurs à leurs œuvres, lesquelles deviennent dépendantes de leur bonne volonté, changent considérablement d'aspect et potentiellement menacent de perdre un coefficient d'art non négligeable en cas de non-respect de cette injonction. Si certains collectionneurs s'amusent de cette nouvelle donnée, comme Ira Wool qui interroge par courrier l'artiste à propos d'une œuvre récemment acquise<sup>19</sup>, d'autres répugnent à se plier à l'exercice : un couple de collectionneurs refuse ainsi de remplir régulièrement les cylindres d'une de leurs œuvres de Dieter Roth avec des fraises, comme il le leur avait demandé<sup>20</sup>. Une autre tactique de l'artiste, moins complice et plus pernicieuse, consiste à faire des trous dans le verre recouvrant certaines

de ses œuvres, pour y laisser entrer les mouches et autres insectes susceptibles de venir dégrader les substances organiques y étant enfermées.

### Anémographomètre<sup>21</sup>

« Il y a quelques mois [...], je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, des vents du sud et des éclairs (est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe?). Par exemple, un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour faire un **enregistrement du vent**. Je plaçai une toile, fraîchement enduite de peinture, sur le toit de ma blanche Citroën. Et tandis que j'avalais la nationale à cent kilomètres à l'heure, la chaleur, le froid, la lumière, le vent et la pluie firent en sorte que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans au moins se trouvaient réduits à une seule journée. »  
Yves Klein, à propos des *Cosmogonies* (1961)<sup>22</sup>.

### Petit précis d'alchimie quotidienne

L'artiste américain Alan Sonfist, dans sa poétique « Autobiographie<sup>23</sup> », relecture autofictionnelle en forme de palimpseste des différentes années de sa vie, revient sur une enfance entièrement tournée vers une recherche d'empathie vis-à-vis de la nature. À cinq ans, il s'assoit sur une fourmilière et se retrouve couvert de fourmis. À neuf ans, il élève des cristaux. Plus tard, à l'adolescence, il dit peindre avec le soleil, collectionner les animaux morts. À vingt-trois ans, il « dispos[e] un tas de graines au milieu de Central Park à New York afin que le vent les disperse » puis, les années qui suivent (dans le désordre) : collectionne les ombres et les lumières, moule l'érosion, marche dans son ombre, se laisse recouvrir par une toile

**Alan Sonfist**

*Aging-Molding Canvas*, vers 1967

Moisissure de champignon sur toile

182,88 × 182,88 cm



d'araignée, se rend au pied d'un arc-en-ciel. À partir de la fin des années 1960, concrétisant ces élans, il travaille à des œuvres à partir de différents organismes vivants et autonomes<sup>24</sup>. Il emboîte sous verre des cristaux, de la moisissure, des daphnies ou des fourmis, qui dans l'espace d'exposition poursuivent leur croissance et leur évolution, ou encore travaille avec des escargots qu'il laisse déféquer sur du tissu. Il réalise en outre les *Aging-Molding Canvas*, qui consistent en des toiles de lin humidifiées et déposées sur la terre afin qu'elles fermentent et se dégradent, avant d'être retirées et exposées telles quelles. Sa fascination pour les potentialités cycliques des matériaux organiques le conduit également à **réaliser en 1974 l'étrange *Running Dead Animal***, un cube de plâtre en apparence proche de sculptures minimalistes contemporaines. Mais le cube suinte et révèle par ces fluides ce que la matière enserrait : un opossum mort trouvé par l'artiste. Sonfist refuse toute lecture mortifère de son œuvre, qu'il

perçoit d'abord comme un mouvement continu : « Mon travail est en rapport avec l'idée que le monde est constamment dans un état de flux. Mon art est en rapport avec le rythme de l'univers. [...] Ce n'est pas le début ou la fin qui m'intéressent, mais l'énergie qui est donnée et reçue à travers la communication avec mon art<sup>25</sup>. »

## Être-fleur

Notes : le nénuphar qui pousse dans le poumon droit de Chloé dans *L'Écume des jours*, le roi rouge à la barbe fleurie du *Peau d'âne* de Jacques Demy, Chloris vomissant des rinceaux de fleurs dans *Le Printemps* de Botticelli, les roses mortifères d'Héliogabale peintes par Lawrence Alma-Tadema, l'évanescence Ophélie de Millais, qui porte un collier de délicates violettes.

Été 1973 : allongé sur une tombe du site archéologique de Yagul, au Mexique, le corps nu

### Ana Mendieta

*Imagen de Yagul*, 1973

de la série *Siluetta Works in Mexico 1973-1977*, 1973

Empreinte chromogénique (corps nu couvert de fleurs blanches et de feuilles vertes dans tombe en pierre)

50,80 × 33,97 cm

Conservée au SFMOMA



d'Ana Mendieta semble sur le point de disparaître. Des fleurs émergent par centaines de ses jambes, de son sexe, de ses aisselles et de son torse, et son visage se dérobe derrière l'amoncellement d'asters blancs, préalablement achetés au marché par l'artiste : « J'étais recouverte par le temps et l'histoire<sup>26</sup>. » D'autres photographies datant sans doute de la même année, en noir et blanc cette fois-ci, la montrent – dans une performance dont on ne sait quasiment rien – s'enveloppant le visage d'œillets<sup>27</sup>.

Novembre 1973 : Gina Pane arrache les épines d'une rose et les plante à intervalles réguliers sur son bras gauche au cours de son *Azione sentimentale*. Sa paume entaillée par une lame de rasoir saigne, comme la gorge du rossignol dans le célèbre conte d'Oscar Wilde<sup>28</sup>.

Métamorphose immédiate de l'artiste : paume-pétales, bras-tige<sup>29</sup>. Elle écrit l'année suivante dans la revue *Artitudes international* : « Si j'ouvre

### Gina Pane

*Azione sentimentale (constat d'action)*, 1974

Sept tirages couleur chromogènes

122,5 × 102 cm

Courtesy Anne Marchand et kamel mennour





Petr Štembera

Štěpování, 1975

Épreuve gélatino-argentique

23,5 × 17,1 cm

Courtesy de l'artiste et Erste Stiftung, Vienne



mon "corps" afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre<sup>30</sup>. »

Avril 1975 : en dépit de la rumeur – persistante<sup>31</sup> – selon laquelle l'artiste tchèque Petr Štembera se serait greffé une rose dans l'avant-bras gauche au cours de son action Štěpování (*Greffe*), il est fort probable que la petite branche feuillue que l'on voit sur les photographies est plutôt celle d'un arbuste plus commun et moins fleuri. Il s'agissait, pour l'artiste, d'« entrer en contact avec la plante, la mettre dans [son] corps pour être ensemble le plus longtemps possible<sup>32</sup> ».

## Ne pas conclure

La revue *Robho*, en 1968, imagine une exposition adressée préventivement à tous les organisateurs et organisatrices d'exposition futurs : « Principe de cette exposition : disparition de toute trace matérielle des œuvres à l'issue des manifestations. Quant aux suites – ce sera votre affaire<sup>33</sup>. »

La section IV, celle des œuvres autodestructrices, rassemble les peintures au feu de Bernard Aubertin, celles à l'acide de Gustav Metzger, les sculptures en glace de Hans Haacke, les *Bubble Machines* de David Medalla, mais aussi d'autres propositions sans auteur : œuvres en herbe, en sel, à fondre, en plomb, en carboglace, en légumes, en nuages d'éther, en mares d'ammoniaque.

Le texte se conclut par cette promesse :

« Nous tenons ce projet à la disposition de qui voudra le réaliser. »

À suivre.

## Ne pas conclure – la suite

**(faire des ponts, proposer des définitions)**

*Paricutín Volcano* (1970) de Peter Hutchinson :

élevage de moisissure sur du pain blanc humidifié recouvert de feuilles de plastique, déposé autour du cratère du volcan mexicain.

« Une fois moisi, le pain est devenu presque entièrement orange avec, de plus près, des taches grises, blanches, rouges, noires et bleu-vert<sup>34</sup>. »

*Instantanés de fumerolles* (1998) de Noël Dolla : élevage sur toile de fumées volcaniques issues de l'île sicilienne de Vulcano, violemment chargées en soufre.

En temps géologique, le Paricutín est un nourrisson, tandis que l'île de Vulcano est une dame respectable. En effet, le Paricutín est né en 1943 : Hutchinson avait treize ans, et Dolla pas même deux.

*Aging-Molding Canvas* (1967-1968) de Alan Sonfist : voir *supra*.

*Buried Painting* (depuis 2012) de Davide Balula : toiles vierges enterrées avant d'être exhumées. Accompagnent les *Mold Paintings*, les *Artificially Aged Paintings* et les *River Paintings* depuis la fin des années 2000 et sont autant de prélèvements de phénomènes incontrôlables<sup>35</sup>. Ne pas oublier les *Underground Pieces* (2017) d'Edith Dekyndt, enterrées elles aussi, et qui s'effilochent et manifestent par leur fragilité évidente l'acidité à laquelle elles ont été exposées. Penser également, par capillarité, aux *Sea Paintings* de Jessica Warboys, qui leur sont contemporaines, et pour lesquelles l'artiste immerge dans la mer de grandes toiles libres préalablement recouvertes de pigments, laissées à la merci du mouvement des vagues et du vent. Se rappeler des œuvres de Clément Borderie : depuis le tournant des années 1990, ses toiles déposées sur des matrices métalliques parfois givrantes viennent se piquer de rouille, de moisissure, de traces de vent et de feuilles mortes.

#### Clément Borderie

*Sinusoïde, Quatre saisons - Four seasons*, 1996

Polyptyque

Rouille sur toile

Toile avec traces de rouille générées au fil des saisons par une matrice sinusoïdale à cycles réfrigérants

181 x 81 cm



*Thick Paintings* (depuis 1979) d'Eric Cameron : voir *supra*.

*Physical Geology* (2008-2009) d'Ilana Halperin : bas-reliefs calcifiés par les agrégats que génèrent les fontaines pétrifiantes de Saint-Nectaire. Aux délicates stratifications légèrement orangées d'Halperin, opposer les concrétions brillantes de Yoan Beliard pour ses *Objets réminiscents* (2013), qui nappent élégamment de calcaire des formes indiscernables.

#### Eric Cameron

*Lettuce*, depuis 1979

Gesso, acrylique

43,8 x 43,8 x 43,8 cm - approx.

Courtesy galerie Trépanier Baer, Calgary





**Yoan Beliard**

*Objets réminiscents*, 2013

Objets souvenirs ayant séjournés dans une grotte afin qu'ils se recouvrent de sédiments (carbonate de calcium)

25 x 15 cm



**Léa Barbazanges**

*Cristaux* (détail), 2012

Cadre en Plexiglas

120 x 120 cm



Alan Sonfist, *Micro-Organism Enclosures* (vers 1968) : voir *supra*.

Décidément, la lenteur n'inquiète plus les artistes d'aujourd'hui : Edith Dekyndt travaille la cristallisation sensible du vin, Natalia Jaime-Cortez plonge des feuilles de papier dans l'eau de marais salants, Apolline Grivelet recouvre des bols de cristaux colorés, Capucine Vandebrouck cultive le salpêtre, Cécile Beau manipule par électrolyse du nitrate d'argent, Léa Barbazanges donne vie à des cristaux, Julie C. Fortier encapsule des cristallisations de molécules odorantes, Charlotte Charbonnel travaille avec du sel qu'elle laisse concrétionner de longs mois sur des cordes. Une dernière leçon de patience nous est donnée par Hicham Berrada, avec son action *Natural Process Activation #1* (2011), pour laquelle il dit avoir déversé dans un champ une quantité suffisante de poudre de fer et d'acide dans le but que se forment, sur une durée approximative de 25 000 ans, des cristaux d'hématite et de ferrite. Peut-être, d'ici là, une grotte pourrait surgir en ces lieux, explique l'artiste<sup>36</sup>. Dans une pirouette qui semble adressée à l'accélération actuelle, le voilà qui dresse en creux le plus beau portrait d'artiste qui soit : être aux aguets, légèrement dévier les trajectoires, laisser faire, prendre le temps.

## NOTES

1— Selon la définition du *Trésor de la langue française*.

2— Daniel Spoerri, « directions for use : pyromaniac instructions », *Zero*, n° 3, 1961, rééd. *Zero*, Cambridge / Londres, MIT Press, 1973, p. 330.

3— Jean Tinguely, dans *Zero*, n° 3, *ibid.*

4— Robert Malaval, entretien avec Michel Conil-Lacoste, « Malaval : Été pourri – Peinture fraîche », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> décembre 1972, p. 19.

5— Une dernière éventualité concernant le gel dans le temps des *Thick Paintings* concerne le décès de l'artiste, ou tout état incapable dû à la vieillesse.

6— Voir John Cage, entretien avec Joan Retallack (21-23 octobre 1991), *Musicage : Cage Muses on Words, Art, Music*, Hanovre / Londres, Wesleyan University Press, 1996, p. 111.

7— Voir les témoignages de son entourage, dans *Gordon Matta-Clark*, cat. exp., Valence, IVAM, Marseille, musée Cantini, Londres, Serpentine Gallery, Marseille, Éditions Musées de Marseille, 1993, p. 334-342.

8— Peter Hutchinson, « La valise : noyau de la maison temporaire » (1973), traduit dans Peter Hutchinson, *Dissoudre les nuages*, Genève, Éditions musée d'Art moderne et contemporain, 2014, p. 118.

9— Sur ces œuvres, voir notamment Roy Adzak, « My Art Work With Dehydration And Textures of Inorganic And Organic Objects And With Anthropometric Records of My Body » (1977), *Leonardo*, vol. XI, n° 4, automne 1978.

10— Jean-Jacques Lévêque, « Le jardinier de Pompéi », *Galerie-Jardin des arts*, n° 143, janvier 1975, p. 28.

11— Roy Adzak, « La Déshydratation » (tapuscrit non daté, avant fin 1974, Archives Roy Adzak, Paris).

12— Pierre Restany, « Roy Adzak : les données immédiates de la conscience » (tapuscrit daté d'octobre 1974, Archives Roy Adzak, Paris).

13— Bernard Aubertin, « Livre-feu », *Robho*, n° 5-6, 1971, p. 25.

14— À noter que les œuvres évoquées dans cette section ne sont pas, comme le *Grass Grows* (1969) de Hans Haacke ou plus tard certaines installations de Michel Blazy, des sculptures protocolaires, que l'institution ou les collectionneurs peuvent recréer tant qu'ils en

respectent les consignes de présentation et d'activation. Ces œuvres à activer ont fait l'objet d'une critique virulente de Jean Clay au début des années 1970, lorsqu'il écrit, à propos des travaux de Haacke : « Elle [l'œuvre] est vivante, mais d'une vie entre parenthèses, qui n'interfère pas dans le réel. » Voir Jean Clay, « Quelques aspects de l'art bourgeois : la non intervention », *Robho*, n° 5-6, 1971, p. 34.

15— Sur ces œuvres, voir Walter Hopps, *Robert Rauschenberg : The Early 1950s*, cat. exp., Washington, Corcoran Gallery, Houston, Menil Collection, Chicago, Museum of Contemporary Art, New York, Museum of Modern Art, Houston, Éditions Houston Fine Art Press / The Menil Collection, 1992, p. 162.

16— Barbara Rose, *Rauschenberg*, New York, Éditions Elizabeth Avedon, 1987, p. 56.

17— Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu : entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Éditions Pierre Belfond, [1967] 1977, p. 116.

18— Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg/Art and Life*, New York, Éditions Harry N. Abrams, 1990, p. 176.

19— « Devrais-je la nourrir? », demande le collectionneur à Dieter Roth, lettre du 5 janvier 1982 (Archives Dieter Roth, Hambourg ; boîte Korrespondenz, Wool Ira, notre traduction).

20— Voir le témoignage de Dadi Wirz dans Dirk Dobke, *Dieter Roth in America*, Londres, Éditions Hansjörg Mayer, 2004, p. 81.

21— L'anémomètre est un appareil qui permet de mesurer la vitesse ou la pression du vent.

22— Yves Klein, « Manifeste de l'hôtel Chelsea » (1961), dans Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Éditions Ensba, 2003, p. 305-306.

23— Pour une version en français de ce texte, voir Alan Sonfist, « Autobiographie », dans *Art conceptuel : une entologie*, Paris, Éditions Mix, 2008.

24— Sur ces œuvres, voir notamment *Autobiography of Alan Sonfist*, cat. exp., Ithaca, Herbert Johnson Museum of Art, 1975 et *Alan Sonfist : Autobiography – Autobiografie*, cat. exp., Aix-la-Chapelle, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, 1977.

25— Cité dans « Alan Sonfist », dans Joann Cerrito (éd.), *Contemporary Artists*, New York, St. James Press, 1996 (4<sup>e</sup> éd.), p. 1095 (notre traduction).

26— Ana Mendieta en conversation avec Linda Montano, paru dans *Sulfur*, n° 22, 1988, puis republié dans Linda M. Montano, *Performance Artists Talking in the Eighties*, Los Angeles, University of California Press, 2000, p. 395 (notre traduction).

27— Voir Olga Viso, *Unseen Mendieta : The Unpublished Works of Ana Mendieta*, New York, Éditions Prestel, 2008, p. 30-31.

28— Dans « Le rossignol et la rose » (1888), un rossignol – ému par la détresse d'un jeune étudiant qui ne réussit pas à trouver une rose rouge pour la jeune fille qu'il aime – se sacrifie en pressant sa gorge contre l'épine d'un rosier jusqu'à rougir de sang une rose blanche.

29— Voir Blandine Chavanne et Laurence Gateau (éd.), *Gina Pane*, cat. exp., Nantes, Hangar à Bananes, Dijon, Éditions Les presses du réel, 2011, p. 104.

30— Gina Pane, « Lettre à un(e) inconnu(e) », 1974, repris dans Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)* (textes réunis par Blandine Chavanne, Anne Marchand, avec la collaboration de Julia Hountou), Paris, Éditions Ensba, 2003, p. 16.

31— Cette rumeur a sans doute été involontairement propagée par François Pluchart qui, dans son ouvrage manifeste *L'Art corporel*, évoque une rose dont la tentative de greffe aurait engendré « une grave infection » (François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Limage éditions, 1983, p. 138).

32— Petr Štembera cité dans Tracey Warr et Amelia Jones, *Le Corps de l'artiste*, Paris, Éditions Phaidon, [2000] 2005, p. 126.

33— Anonyme, « Une exposition Robho : l'éphémère et la suite », *Robho*, n° 3, printemps 1968, n. p.

34— Peter Hutchinson, « Notes pour carnet de croquis » (paru dans *Artitudes international*, n° 5, juin-août 1973), dans *Dissoudre les nuages*, Genève, Éditions musée d'Art moderne et contemporain, 2014, p. 74.

35— Sur ces œuvres, voir Anne-Laure Saint-Clair, « Davide Balula », dans *Avec ou sans peinture*, Vitry-sur-Seine, Éditions Mac/Val, 2014, p. 18.

36— Voir Julie Portier, entretien avec Hicham Berrada, « Réagencer ce qui existe », *Le Quotidien de l'art*, n° 349, 29 mars 2013, p. 4.