



HAL
open science

La Villa Arson, un pôle artistique pas comme les autres

Hélène Trespeuch

► **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. La Villa Arson, un pôle artistique pas comme les autres. Joseffine, 2015, 9, pp.35-46. <hal-01979298>

HAL Id: hal-01979298

<https://hal.science/hal-01979298v1>

Submitted on 16 Feb 2021

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.



HAL Authorization

La Villa Arson à Nice, un pôle artistique pas comme les autres

—
Hélène Trespeuch

Article publié dans *Joseffine*, n° 9, janvier 2015, p. 35-46.

À Nice, la villa Arson a su s'imposer comme un pôle artistique important, au niveau national et international, et ce à partir du milieu des années 1980, au moment où elle fusionne ses deux anciennes activités d'école d'art et de centre d'art. Comment cette notoriété et cette reconnaissance se sont-elles construites sur le plan médiatique ? Pour le comprendre, il importe de revenir sur les choix du premier directeur de cette institution à double-casquette, Christian Bernard, et de son collaborateur, Christian Besson.

• La singularité d'une école-centre d'art dans la France des années 1980

Dans le paysage hexagonal, la Villa Arson à Nice se distingue au milieu des années 1980 par sa nature bicéphale : cette institution est tout à la fois une école et un espace d'expositions. Auparavant, il y avait d'un côté l'Ecole nationale des arts décoratifs de Nice (l'ENAD) née au XIX^e siècle, et installée dans la villa Arson depuis 1972 ; de l'autre, le Centre d'art et de rencontres internationales (CARI), fondé la même année. Ces deux institutions se partageaient donc un même espace, mais restaient gérées indépendamment l'une de l'autre. Après l'arrivée au pouvoir en 1981 de François Mitterrand, la politique culturelle française prend un tournant décisif en faveur de la décentralisation, un tournant qui conduit la Villa Arson à un important changement de physionomie.

Jack Lang, le ministre de la culture, entend promouvoir la création artistique et sa diffusion sur l'ensemble du territoire français. Pour ce faire, il souhaite mettre en place diverses institutions tournées vers cet objectif et consolider celles qui préexistaient. En 1982 sont officiellement créés la Délégation aux arts plastiques, le Centre national des arts plastiques, les FRAM (Fonds régionaux d'acquisition des musées), les FRAC (Fonds

régionaux d'art contemporain) et le FIACRE (Fonds d'incitation à la création)¹. Et à partir de 1983, les centres d'art contemporain déjà existants sont soutenus par des fonds publics.

Le Centre d'art de Nice profite de cette nouvelle donne de la politique culturelle française pour se développer. Il est alors confié à Henri Maccheroni, qu'il dirige avec le soutien de Michel Butor et Max Gallo. En 1984, le CARI devient le CNAC, premier Centre national d'art contemporain en province. L'institution devient ainsi le fer de lance de la politique de décentralisation de l'art contemporain voulue par Jack Lang et développée par Claude Mollard, le nouveau délégué aux arts plastiques. Sa programmation est très attendue. La même année, sur le même site, l'École des arts décoratifs devient l'EPIAR, École Pilote Internationale d'Art et de Recherche. Mais ce n'est que deux ans plus tard, en 1986, que fusionnent le centre d'art et l'école.

Au niveau national, les raisons de ce regroupement sont explicitées dès mars 1986 dans un article de *Beaux-arts magazine*, signé par Henri-François Debailleux, de la manière suivante :

« Lorsqu'elle est inaugurée en fanfare et en avril 1984, la Villa Arson devient le premier Centre National d'Art Contemporain hors de Paris et s'affiche plein de promesses. Mais après une première exposition *Écritures dans la peinture*, en demi-teintes et quelques mois de velléités dynamiques, la Villa éternue, s'enrhume et se grippe pour finir par s'écrouler l'été dernier avec l'exposition *Italia oggi*, grabataire. La Villa malade, la fièvre monte au CNAC et en septembre 85, Christian Bernard et Yves Renaudin (l'ex-équipe de la région Rhône-Alpes) se voient nommés à sa tête en remplacement d'Henri Maccheroni². »

Si le bien-fondé de cette position reste contestable, il n'en demeure pas moins que ce changement de direction voulu par le gouvernement s'accompagne d'un regroupement des activités de la Villa. À partir de l'automne 1985, elle devient une institution bicéphale conciliant l'enseignement artistique et l'organisation d'expositions d'art contemporain. Yves Renaudin en est l'administrateur général, et Christian Bernard en est tout à la fois le directeur pédagogique et artistique – ce qui signifie qu'il supervise les activités de l'école et du centre d'art. Pour faire face à cette importante somme de responsabilités, il fait appel à Christian Besson, qui fut responsable pendant plusieurs années (de 1977 à 1983) des expositions d'art contemporain de la maison de la culture de Châlon-sur-Saône.

¹ Sur la politique culturelle menée en France pendant le premier ministère de Jack Lang (1981-1986), voir MOULIN, Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché* [1992], 1997, p. 87-166. Concernant les FRAC, il est important de préciser qu'en 1983 toutes les régions ne sont pas encore dotées de cette structure, comme la région Bourgogne, Franche-Comté, Champagne Ardennes ou la Corse.

² DEBAILLEUX, Henri-François, « Nice : *Pictura loquens* », *Beaux-arts magazine*, mars 1986, n° 33, p. 96.

Avant leur action à la Villa Arson, l'un comme l'autre homme avaient déjà contribué à la promotion et la diffusion de l'art contemporain en France initiées par Jack Lang et Claude Mollard à partir de 1981 : Christian Bernard occupait le poste de conseiller artistique de la région Rhône-Alpes de 1982 à 1985 qui le conduisit à participer à la création du FRAC. En région Bourgogne, Christian Besson prit également part aux débuts du FRAC à Dijon, en tant que membre – aux côtés de Xavier Douroux (du Consortium) – du comité d'achat. Dans la France des années 1980, les deux hommes incarnent donc à plus d'un titre la nouvelle politique culturelle socialiste.

Toutefois, Christian Bernard aime à rappeler qu'historiquement la Villa Arson est née des ambitions d'André Malraux qui, dans les années 1960 et dans la logique décentralisatrice des maisons de la culture, « imagin[a] de renouveler l'enseignement artistique en France en le dotant d'un outil spécifique dont il n'y avait pas de modèle³ » – formant ainsi le projet de la future EPIAR : « Ecole Pilote Internationale d'Art et de Recherche ». Ce statut expérimental initial explique, selon lui, que la Villa Arson soit devenue « un hybride des établissements connus à l'époque, depuis la Villa Médicis jusqu'aux maisons de la culture », avec un « musée sans collection, un théâtre encore inachevé [en 1990], un équipement hôtelier diversifié permettant d'héberger soixante-dix personnes, restaurant, bibliothèque, locaux pédagogiques, ateliers techniques⁴... »

En 1986, il reste à faire de cet espace plein de potentiel un pôle artistique de premier ordre. Pour ce faire, le soutien financier et politique qu'offre le ministère de la culture est précieux, mais il n'est pas la garantie d'un succès assuré. Sur ce point, Christian Bernard rappelle d'ailleurs en 1990 qu'avec un budget annuel d'environ 2 millions de francs pour les activités artistiques, la Villa Arson se « situe très en retrait d'institutions vis-à-vis desquelles elle se trouve en débat⁵. » Pour convaincre, il faut dans un premier temps que la nouvelle équipe en place réussisse à capter l'attention des différents acteurs du monde de l'art.

• Une solide politique de communication

Ce défi a été relevé avec brio par Christian Bernard et Christian Besson qui ont su médiatiser leurs actions et ainsi faire de la Villa Arson un espace unique : en investissant la presse artistique spécialisée notamment. Si en 1986, un article de *Beaux-arts magazine*

³ DENIZOT, René, BERNARD, Christian, « Christian Bernard », *Galleries Magazine*, n° 37, juin-juillet 1990, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 105, 107.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

présente brièvement le changement de situation qui s'est opéré à la Villa Arson, cette reconnaissance du milieu de l'art s'opère plutôt du côté d'*art press*, revue davantage centrée sur l'art contemporain. La Villa Arson y acquiert ses lettres de noblesses relativement rapidement. Dès septembre 1986, Christian Besson présente *Tableaux abstraits*, sa première exposition à Nice, dans les pages de la revue qui, à l'occasion, présente sur sa couverture un tableau noir sur lequel il est inscrit « Il n'y a pas de nouvelle abstraction⁶ ».

Avant de rejoindre la Villa Arson, Christian Besson avait déjà réalisé quelques articles pour la revue en 1985⁷. Il n'était donc pas étranger à l'équipe de rédaction, et ce statut lui a peut-être permis d'obtenir plus facilement cette tribune. Toutefois, étant donné l'intérêt connu d'*art press* pour l'art abstrait à travers son attachement historique aux artistes de Supports-Surfaces et aux abstraits américains de l'École de New York, cet article ne constitue en rien une faveur. Il aurait été plus surprenant que la revue fasse l'impasse sur cette manifestation se proposant de présenter l'actualité de la peinture abstraite, européenne et américaine.

Ce premier coup de projecteur sur la programmation de la Villa Arson dans les pages d'*art press* se concrétise et se consolide quelques mois plus tard dans un article intitulé « La villa Arson : s'engager dans le débat international » qui s'intéresse moins à la programmation ponctuelle du centre d'art qu'à l'identité globale de l'école. Maïten Bouisset y propose un long entretien avec Christian Bernard, dans lequel l'école-centre d'art est présentée de manière approfondie, avec son historique, ses spécificités, ses lignes directrices, et ses ambitions. Christian Bernard y expose son projet : faire de la villa Arson un pôle artistique à renommée internationale :

« Longtemps la France a été dramatiquement sous-équipée en ce qui concerne les structures consacrées à l'art contemporain. Durant les années 70, quelques musées, moins d'une dizaine, ont mené dans ce domaine un travail qui pour avoir été courageux n'en était pas moins dérisoire en regard de ce qui se faisait chez nos voisins (l'Allemagne, la Suisse, les Pays-Bas, notamment). C'est l'un des facteurs de la provincialisation de notre pays sur la scène internationale.

Il était impossible de se tenir informé de l'actualité artistique sans sortir de nos étroites frontières. Depuis le début des années 80, les choses se sont un peu améliorées, en partie grâce au développement des FRAC et des centres d'art dans les régions. On est encore loin

⁶ BESSON, Christian, « Tableaux abstraits », *art press*, n° 106, septembre 1986. L'article reprend le texte du catalogue de l'exposition.

⁷ Voir, entre autres, BESSON, Christian, « Jochen Gerz, contre la domination du langage » & « Helmut Federle, Museum für Gegenwartskunst », *art press*, n° 93, juin 1985 ; *Id.*, « Ludger Gerdes, Le Consortium », *art press*, n° 97, novembre 1985, p. 62.

du compte. Ce nouveau tissu institutionnel est fragile : toujours tributaire du politique, parfois insuffisamment professionnel, souvent en butte aux critiques des musées⁸. »

Christian Bernard s'impose ainsi comme une des figures prometteuses de la politique culturelle de la décentralisation du ministère Lang. Il croit à la nécessité de redorer le blason de la France sur la scène artistique internationale via le nouveau réseau institutionnel développé par le gouvernement socialiste en province. Pour répondre à cet objectif, ces nouveaux espaces se doivent, selon lui, de voir loin, au-delà des frontières de la ville, de la région, et même de l'État pour se mettre au diapason de l'actualité internationale.

Toujours dans les pages d'*art press*, le directeur artistique et pédagogique de la Villa Arson illustre son propos en publiant en 1988 un article analysant la grande exposition *Westkunst* qui se déroula à Cologne en 1981⁹. Il y déconstruit les intentions nationalistes des organisateurs de cette manifestation censée présenter le développement de l'art sur la scène occidentale depuis 1939, et démontre par la même occasion qu'il était lui-même très au fait d'une actualité internationale, qu'il savait décrypter avec un sens critique bien aiguisé.

Parallèlement à ces incursions dans la presse artistique nationale, la Villa Arson assure la médiatisation de son action à travers la production de solides catalogues d'exposition qui permettent aux absents de juger de la qualité de sa programmation. Certes, cette bonne habitude (propre au centre d'art et non à l'école) est antérieure à l'arrivée de Christian Bernard et Christian Besson à la Villa Arson, mais elle mérite d'être soulignée : d'une part parce que tous les centres d'art à l'époque (et encore aujourd'hui) ne peuvent se permettre de financer de telles publications, d'autre part parce que cette donnée a indiscutablement contribué à construire la renommée du CNAC.

L'équipe de la Villa Arson a, en outre, mis en place divers partenariats avec d'autres institutions, afin d'enrichir sa programmation et partager les coûts de production de ses catalogues. Ainsi, la première grande exposition de Christian Bernard et Christian Besson, *Tableaux abstraits* (1986), était divisée en deux volets : l'un fut présenté au centre d'art du Consortium de Dijon – dont Christian Besson connaissait bien l'équipe pour avoir suivi les cours de Serge Lemoine aux côtés de Xavier Douroux et Franck Gautherot – et l'autre organisé à Nice, à la Villa Arson. L'année suivante, le même principe fut repris pour proposer une rétrospective du travail de Niele Toroni, à la Villa et au musée de Grenoble, alors dirigé par Serge Lemoine. L'équipe niçoise collabora également avec des institutions à l'étranger,

⁸ BOUISSET, Maïten, BERNARD, Christian, « La villa Arson : s'engager dans le débat international », *art press*, juillet-août 1987, n° 116, p. 34.

⁹ BERNARD, Christian, « Westkunst, tournant des années 80 », *art press*, novembre 1988, n° 130, p. 14-18.

comme le Van Abbemuseum d'Eindhoven pour une exposition Alighiero Boetti (1986), le centre d'art contemporain de Genève pour une exposition Olivier Mosset (1986) ou encore le palais des Beaux-arts de Bruxelles pour une exposition Vermeiren (1987). Des galeries d'art furent également mises à contribution, comme Max Hetzler à Cologne et Metro Pictures à New York qui furent les partenaires de la Villa Arson pour l'exposition Martin Kippenberger de 1990.

En 1993, ces actions semblent avoir convaincu puisqu'*art press* décide de consacrer un nouvel article à la Villa Arson. Toutefois, il est important de souligner que l'intérêt qui lui est porté ne dépend pas seulement du caractère international de sa programmation. L'article porte en effet sur l'ensemble des activités de la Villa, et non sur ses seules expositions. Et c'est l'occasion pour Christian Bernard de rappeler l'identité spécifique de la Villa Arson qui tient à la conception organiciste qu'il s'en est faite : l'école ne fonctionne pas indépendamment du centre d'art, et vice versa ; de même, les artistes en résidence sont invités à communiquer avec tous les acteurs de la Villa. Le directeur insiste sur le fait qu'il ne privilégie pas l'activité du centre d'art – qui pourrait pourtant sembler plus rentable en termes de publicité sur un court laps de temps – aux dépens de celle de l'école :

« Ce que nous avons essayé de mettre en place progressivement, c'est d'abord une institution qui soit unique dans sa forme et singulière dans son concept. (...) À la Villa Arson, la question de l'art contemporain cherche sa réponse dans une communauté de fait, (...) réalisée à la fois par des résidents (artistes et acteurs du monde de l'art), des enseignants, des étudiants et des artistes exposants. Dans un même temps, dans un même lieu, des gens vivent et travaillent pour développer leur œuvre, d'autres viennent vivre et travailler pour réaliser des expositions tandis que d'autres encore viennent pour se former dans le projet de devenir artistes. Ce qui m'importait, c'était d'atténuer les frontières entre ces rôles. De bien spécifier la responsabilité de chacun, tout en créant une situation d'interaction ou même de contagion¹⁰. »

Il réitère ainsi le projet qu'il avait énoncé six ans plus tôt, dans les pages de la même revue : « inventer une école d'art organisée autour de la création actuelle en acte¹¹ », affirmant ainsi que la formation était « la vocation première » de la Villa, son moteur. Ce projet pédagogique est explicité avec précision en 1990 dans *Galleries Magazine* : « en finir avec une pédagogie de l'expressivité pseudo-individuelle, (...) s'arracher aux versions poujadistes de la figure romantique de l'artiste – dont Van Gogh serait la métaphore absolue – et (...) offrir à des

¹⁰ BERNARD, Christian, « Christian Bernard : Villa Arson, état des lieux », *art press*, n° 182, juillet 1993, p. 64.

¹¹ BERNARD, Christian, dans BOUISSET, Maïten, « La villa Arson : s'engager dans le débat international », *art press*, juillet-août 1987, n° 116, p. 35.

étudiants plus lucides quant à leurs projets et à leurs motivations les moyens de se déprendre des modèles en circulation¹². » Au vu des choix d'expositions du centre d'art, cette orientation semble parfaitement cohérente.

Ce souci de créer des ponts entre les activités de la Villa émanait plus globalement d'une politique de valorisation des échanges entre les différents acteurs du monde de l'art. En effet, l'ambition de la Villa Arson était moins de devenir un pôle artistique grand public que d'incarner un espace d'expérimentation et de dialogue entre artistes, critiques, étudiants, etc. Sur ce point, le cycle d'expositions rassemblées dans le catalogue *Sous le soleil* illustre parfaitement cette ambition : pendant trois ans, entre 1988 et 1991, de nombreux artistes ont été invités à investir l'ensemble des différents espaces de la Villa Arson, des sous-sols (avec Absalon) au jardin (avec Lavier, Vilmouth ou Varini), en passant par les studios loués (avec Rutault). La concrétisation de ces projets donne une bonne idée de la volonté de faire sortir le centre d'art hors de ses murs et de favoriser ainsi les échanges avec les autres sphères d'activité de la Villa.

Ainsi, lorsque Maïten Bouisset demandait en 1987 à Christian Bernard s'il se satisfaisait des 10 000 visiteurs annuels, quelque peu ridicules face au record de fréquentation enregistré par la fondation Maeght, ce dernier répondait par la négative, en ajoutant une nuance bien nécessaire :

« La vocation de la Villa Arson est d'être un outil de formation et d'expérimentation, ce qui n'est pas forcément médiatisable et n'en fait pas automatiquement un lieu de passage. Par contre, ce à quoi je tiens, c'est que ce soit un lieu de passage pour les artistes et pour les acteurs du monde de l'art, qu'ils soient français ou étrangers, et là au niveau qualitatif de la fréquentation, les choses sont en train de bouger et très sérieusement¹³. »

L'hospitalité et la convivialité sont en effet devenus des maîtres-mots à la Villa Arson qui ont très largement contribué à son succès. Des échanges se sont tissés entre les artistes-enseignants, les artistes et les critiques résidents, les artistes-exposants et les apprentis artistes. Dans cet espace éloigné de la capitale parisienne, rive sur la Côte d'Azur, la Villa est devenue un lieu de séjour, et même de villégiature pour les acteurs du monde de l'art¹⁴. Certains

¹² BERNARD, Christian, dans DENIZOT, René, « Christian Bernard », *Galleries Magazine*, juin-juillet 1990, n° 37, p. 107.

¹³ BERNARD, Christian, dans BOUISSET, Maïten, « La villa Arson : s'engager dans le débat international », *art press*, juillet-août 1987, n° 116, p. 36.

¹⁴ Voir *ibid.* À la fin de l'entretien, à la question « quelles sont vos perspectives pour l'avenir ? », Christian Bernard répondait : « Développer la Villa Arson selon les axes que j'ai décrits : en faire une école qui justifie son nom en même temps qu'un lieu de visite, de séjour et de travail pour les artistes et les professionnels de l'art, un espace d'agrément pour le public – l'endroit s'y prête merveilleusement. »

artistes venaient l'été, accompagnés de leur femme et leurs enfants, sachant qu'ils pourraient être hébergés quelques jours. Christian Bernard reconnaît lui-même avoir profité de la situation géographique de la Villa pour accueillir, l'été venu, les différentes personnalités du monde de l'art, en vacances ou en visite chez leurs parents domiciliés sur la Côte d'Azur. C'est ainsi qu'un réseau s'est tissé : avec davantage d'empirisme que de stratégie, selon Christian Bernard.

• **Tableaux abstraits : un choix ambitieux et pertinent au niveau international...**

Après ces analyses quelque peu généralistes, il me semble important de revenir sur la première grande exposition collective organisée par Christian Besson à la Villa Arson pendant l'été 1986 : *Tableaux abstraits*.

L'exposition fut conçue comme un véritable « coup » médiatique visant à attirer l'attention de l'ensemble du milieu de l'art contemporain français et étranger – avec succès. À la suite de l'exposition *Peinture abstraite* organisée par John Armleder à Genève en 1984, Christian Besson nourrit l'idée de poursuivre cette entreprise interrogeant le devenir de l'abstraction dans le champ artistique international alors dominé par le retour de la peinture figurative, avec les Nouveaux fauves allemands, la Transavantgarde italienne, la *Bad Painting* américaine et la Figuration libre française. Il s'agissait alors de présenter la relève de la peinture abstraite, avec ses différentes options. Selon Christian Bernard, l'originalité du propos développé par *Tableaux abstraits* tenait « dans le souci de faire cohabiter des artistes entièrement engagés dans l'abstraction avec d'autres qui n'en traitent que de façon parodique ou conceptuelle¹⁵ » – d'un côté Blinky Palermo, de l'autre Lichtenstein et Armleder ; Helmut Federle, de l'autre Bertrand Lavier.

Sur le plan international, cette manifestation a permis à la Villa de s'imposer au niveau national et international comme un lieu au diapason de l'actualité de l'art contemporain – aux côtés du Consortium de Dijon, co-organisateur de l'exposition. Cette manifestation était en effet la première en Europe à regrouper et à présenter des œuvres des artistes américains dits « Neo Geo », au moment même où cette nouvelle tendance était sous le feu des projecteurs à New York¹⁶. Aux États-Unis, ce n'est qu'en septembre, au moment où se terminait l'exposition française qu'une institution américaine, l'institut d'art contemporain de Boston, organisait une exposition autour des protagonistes américains de cette nouvelle abstraction :

¹⁵ BERNARD, Christian, Préface co-signée par François Orivel, *Tableaux abstraits*, cat. exp., Villa Arson, Nice / Le Consortium, Dijon, p. 9.

¹⁶ Cette entreprise fut renouvelée en 1990 dans *Un art de la distinction ? Les années 80 (2)*,

les peintres Peter Halley, Ross Bleckner, Philip Taaffe, Sherrie Levine, et les sculpteurs Jeff Koons et Haim Steinbach.

En quelques mois, ces artistes s'étaient imposés sur la scène artistique américaine comme les représentants d'une nouvelle tendance, appelée parfois « simulationnisme », comme l'évoque l'historienne de l'art Alison Pearlman :

« À l'été 1986, une nouvelle tendance artistique a fait son apparition. Le simulationnisme – également connu sous les termes *Neo-Geo* (...) et *New Abstraction* – fut la tendance qui captiva le plus le monde de l'art new-yorkais depuis le néo-expressionnisme, l'appropriationnisme et l'art du graffiti. Le battage médiatique atteignit son point culminant avec un article du *New York Times* du 3 juin qui proclamait le succès commercial de cette nouvelle tendance. Le magazine *Arts* avait déjà consacré au phénomène néo-géo une section spéciale dans son numéro du mois de mars. Dans le numéro suivant (...), Robert Pincus-Witten annonçait que ce nouveau mouvement avait remplacé le néo-expressionnisme¹⁷. »

Cette brève chronologie des événements permet de comprendre à quel point l'exposition *Tableaux abstraits* résonnait avec l'actualité du monde de l'art international, en présentant pour la 1^{ère} fois en France le travail de David Diaó, Peter Halley, Sherrie Levine, Peter Schuyff et Philip Taaffe – qui n'étaient pas inclus dans le volet de l'exposition présentée à Dijon. Quelques mois plus tard, Peter Halley bénéficiera de sa première exposition personnelle, en octobre 1986, chez Daniel Templon, puis en 1991 au CAPC de Bordeaux. En 1989, le CAPC et le Musée d'art moderne de Saint-Étienne feront le même honneur institutionnel à Haim Steinbach et David Diaó. C'est à l'exposition niçoise *Tableaux abstraits* que revient le mérite d'avoir introduit ces artistes en France.

Son second mérite, et non le moindre, était de construire un pont entre ces nouvelles pratiques abstraites venues des États-Unis et celles qui se développaient à la même période en Europe dans l'œuvre de John Armleder, Helmut Federle, Imi Knoebel, Gerhard Richter, ou encore Gerwald Rockenschau. Et si celles-ci étaient davantage visibles à l'époque, l'exposition *Tableaux abstraits* leur offrait un écrin théorique.

Le dernier mérite de cette exposition sur le plan international est d'avoir mis en contact l'équipe de la Villa Arson avec un certain nombre de galeristes internationaux d'envergure.

¹⁷ PEARLMAN, Alison *Unpackaging Art of the 1980's*, University of Chicago Press, Chicago & Londres, 2003, p. 105. Alison Pearlman fait référence aux articles suivants : MCGILL, Douglas, « The Lower East Side's New Artists: a Garment Center of Culture Makes Stars of Unknowns », *The New York Times*, 3 juin 1986 ; PINCUS-WITTEN, Robert, « Entries: The Scene That Turned on a Dime », *Arts*, avril 1986. Deux articles d'Eleanor Heartney peuvent être ajoutés à cette liste : HEARTNEY, Eleanor, « Neo-Geo Storms New York », *New Art Examiner*, septembre 1986, n° 1, p. 26-29, et « Simulationnism: the Hot New Cool Art », *Art News*, janvier 1987, n° 86, p. 130-137.

C'est en effet à cette occasion qu'ont été tissés des liens avec Leo Castelli, qui revint par la suite régulièrement à la Villa l'été. Le fait d'avoir attiré l'attention de cette figure du monde de l'art américain était une véritable gageure... et le signe d'une renommée internationale.

- **... et au niveau national**

D'un point de vue strictement national, le propos était d'autant plus pertinent qu'il replaçait Nice au cœur des problématiques picturales non-figuratives, dans une forme de continuité historique avec Supports-Surfaces, ce mouvement artistique abstrait né à la fin des années 1960 dans le Sud de la France, autour de Montpellier (où se retrouvent Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze, Claude Viallat¹⁸), mais également à Nice, ville dont sont originaires Noël Dolla et Patrick Saytour. Dans un pays aussi centralisé que la France, cette donnée mérite d'être soulignée : à deux reprises à la fin du XX^e siècle, l'historiographie de l'art abstrait ne s'est pas jouée uniquement à Paris. La Côte d'Azur a su s'imposer dans la construction de ce récit révélant de nouvelles formes d'abstraction, l'une interrogeant les limites physiques du « tableau » abstrait en déconstruisant le modèle du chevalet, l'autre interrogeant ses limites conceptuelles en mettant en valeur des images d'abstraction.

Noël Dolla, ancien protagoniste du groupe Supports-Surfaces, enseigne depuis plusieurs années déjà à l'école d'art de Nice lorsque Christian Besson envisage de réaliser cette exposition. Par conséquent, même s'il ne participe pas à cette exposition *Tableaux abstraits*, sa seule présence dans l'équipe pédagogique de la Villa Arson incarne cette persistance d'une interrogation sur le devenir de l'abstraction sur la scène artistique française, sur la Côte d'Azur. Cela apparaît d'autant plus évident que cet axe est affirmé et revendiqué dans les choix curatoriaux opérés par Christian Besson et Christian Bernard, explicités en ces termes par ce dernier en 1987 :

« Un premier cercle s'est dessiné avec l'enchaînement des expositions Mosset, *Tableaux abstraits*, Perrodin, Toroni et bientôt Vermeiren. De la mise au jour du devenir-simulacre de l'art contemporain, à travers les abstractions comme attitude, à l'affirmation d'un front de résistance éthique et théorique dont Toroni fournit le modèle exemplaire en cette époque d'entropie kitsch ou monumentale des avant-gardes radicales des années 65-75¹⁹. »

Certes, BMPT n'a pas été Supports-Surfaces, et Niele Toroni n'est pas Noël Dolla, de même que Christian Besson et Christian Bernard sont indubitablement plus marqués par

¹⁸ Vincent Bioulès est né à Montpellier, Claude Viallat à Nîmes, Daniel Dezeuze à Alès.

¹⁹ BERNARD, Christian, « La villa Arson : s'engager dans le débat international », *art press*, juillet-août 1987, n° 116, p. 35.

l'héritage théorique de Serge Lemoine que par celui d'*art press*. Il n'en demeure pas moins que lorsque en 1990 une exposition est consacrée à l'œuvre de Noël Dolla à la Villa Arson, celle-ci s'inscrit de manière parfaitement cohérente dans la série des expositions que l'institution a consacrées aux plasticiens de la scène française contemporaine travaillant un vocabulaire non-figuratif.

Christian Bernard et son associé Christian Besson ont ainsi réussi à attirer l'attention du monde de l'art français sur la Villa Arson, en affirmant sa double identité d'école et de centre d'art... en insistant sur les allers-retours entre ces deux fonctions pour l'enrichissement de tous, et en mettant en place une programmation ambitieuse. En 1990, Christian Besson quitte son poste. Christian Bernard, pour sa part, reste le directeur de la Villa Arson jusqu'en 1994, avant de prendre la direction du Mamco à Genève (dont il fut et continue d'être le premier directeur). À Nice, il fut remplacé alors par Michel Bourrel.