



HAL
open science

Noël Dolla. Autopsie de la peinture pour une production de traces et d'indices 1967-2017

Fabrice Flahutez

► **To cite this version:**

Fabrice Flahutez. Noël Dolla. Autopsie de la peinture pour une production de traces et d'indices 1967-2017: Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire. Centre d'histoire espace et culture (CHEC). Quelles traces pour l'histoire de l'art et l'archéologie?, Presses universitaires Blaise Pascal, 2024, 978-2-38377-242-2. hal-04507053

HAL Id: hal-04507053

<https://hal.science/hal-04507053>

Submitted on 15 Mar 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 - NoDerivatives 4.0 International License

Quelles traces pour l'histoire de l'art et l'archéologie ?

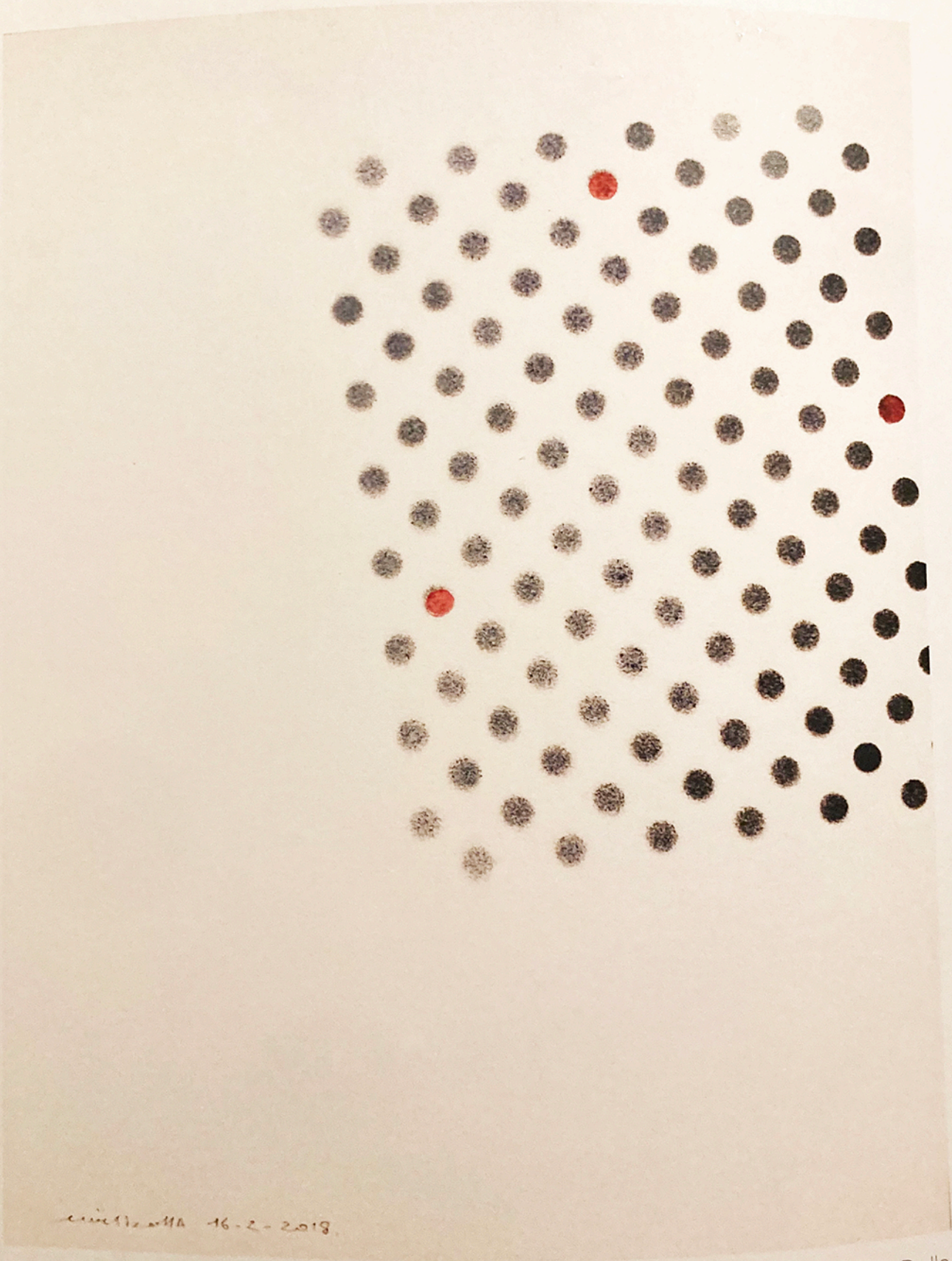
Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire III



Dirigé par Catherine BRENIQUET,
Fabienne COLAS-RANNOU & Marianne JAKOBI



Noël Dolla, *Sans titre*, acrylique sur papier, 30 x 24 cm, 16 février 2018.
collection particulière, Courtesy Galerie Ceysson & Bénétière.



Noël Dolla 16-2-2018

© Noël Dolla.



Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru – TSA 70402
63001 Clermont-Ferrand Cedex 1
Tél. 04 73 34 68 09
publi.pubp@uca.fr
www.pubp.fr

Diffusion en librairie: FMSH Diffusion – en ligne: www.lcdpu.fr

Collection "Histoires Croisées"
CHEC, Clermont-Ferrand
ISSN: 1621-4102

Illustration de couverture:
Graffiti représentant un chevalier du Norfolk et une étoile, gravés à la pointe sèche.
© M. Champion.

ISBN (papier) : 978-2-38377-242-2
ISBN (PDF) : 978-2-38377-243-9
ISBN (ePub) : 978-2-38377-244-6
Dépôt légal : janvier 2024



Quelles traces pour l'histoire de l'art et l'archéologie ?

Essais pour une histoire de l'art diachronique
et pluridisciplinaire III

HISTOIRE CROISÉES

Dirigé par Catherine BRENIQUET,
Fabienne COLAS-RANNOU & Marianne JAKOBI



Sommaire

Introduction

9

Catherine BRENIQUET, Fabienne COLAS-RANNOU, Marianne JAKOBI

PARTIE I : MATÉRIALITÉ ET IMMATÉRIEL

La trace et la marque : sur les stigmates de production, d'usage et d'altération des objets lithiques et leur interprétation en Préhistoire

31

Raphaël ANGEVIN

L'étude des traces de fixation des statues grecques sur leurs bases, entre histoire des techniques et histoire de l'art

67

Rachel NOUET

PARTIE II : TRACES, TRACÉS : ARCHÉOLOGIE, ARCHITECTURE, ÉCRITS

L'archéologue médiéviste, un traqueur de traces et de tracés...

83

Pascale CHEVALIER

Aborder une architecture à partir de ses traces ? L'exemple de l'hôtel de Grandseigne à Clermont

103

Gwenn GAYET-KERGUIDUFF

Signes/traces d'identité et d'attachement franciscains, au xv^e siècle. Autour d'une lettre de Colette de Corbie

Ludovic VIALLET

PARTIE III : INTENTIONNALITÉS CONTEMPORAINES

**Noël Dolla. Autopsie de la peinture pour
une production de traces et d'indices 1967-2017** 137
Fabrice FLAHUTEZ

**Le politicide des années 1980 en Iran -
du témoignage à la trace** 149
Bahar MAJDZADEH

PARTIE IV : POUR UN DÉCLOISONNEMENT

Ruines, transformation et mémoire 165
Alain SCHNAPP

Les photographies, traces de quoi ? 179
Monique SICARD

Conclusion 195
Francis PROST

Noël Dolla. Autopsie de la peinture pour une production de traces et d'indices 1967-2017

Fabrice Flahutez
Professeur en histoire de l'art contemporain
Université Jean Monnet – Saint-Etienne
Laboratoire d'Études du Contemporain en Littératures,
Langues et Arts (ECLLA)
Membre de l'Institut Universitaire de France

Résumé : La trace comme concept et processus est particulièrement prégnante dans le développement d'un groupe d'artistes tel que *Supports/Surfaces* à la fin des années 1960. Pour ces artistes, leurs œuvres deviennent des *artefacts* de ce que les catégories « peinture » ou « sculpture » ont laissé au profit d'une redéfinition des enjeux de supports, matériaux, formats, dispositifs d'exposition, etc. Au-delà de l'aspect purement formel, on peut dire que la déconstruction du médium (cadre, toile, support, etc.) et du geste artistique entame le triomphe des éléments constitutifs de ce qui composaient – avant *Supports/Surfaces* – la peinture et la sculpture. Dans ce prolongement, la mise en pièce du savoir-faire qu'ils opèrent jusqu'à épuisement du geste ne fait qu'entériner le symptôme d'une déliquescence des formes traditionnelles. La résultante de cette autopsie revendiquée a paradoxalement eu l'effet de produire une infinité de traces et d'empreintes, de scories et d'indices d'un massacre orchestré sur l'art et la peinture en particulier, afin de les libérer des rapports de vassalité qu'ils avaient tissé avec le marché et l'histoire du goût. La trace artistique ici, n'est pas créée par une œuvre qui aurait existé au préalable. C'est l'œuvre d'art qui devient une suite de traces tangibles et signifiantes, pour ne pas dire conceptuelle, de ce qu'était la catégorie peinture (ou sculpture). Cette communication s'attachera principalement à l'œuvre de Noël Dolla où s'élabore justement cette critique sociétale (sociale – politique – économique – esthétique) qui entre en résonance avec les événements de Mai 1968.

Mots-clés : Noël Dolla, *Supports/Surfaces*, 1960-1970

Abstract: The trace as concept and process is particularly significant in the development of a group of artists such as *Supports / Surfaces* at the end of the 1960s. For these artists, the works become *artefacts* of what the "painting" or "sculpture" categories have left in favour of a redefinition of the issues of supports, materials, formats, display, etc. Beyond the purely formal aspect, we can say that the deconstruction of the medium (frame, canvas, support, etc.) and of the artistic gesture, begins the triumph of the constituent elements of what composed - before *Supports/Surfaces* - painting and sculpture. In this way, the dismantling of the know-how that they operate until the gesture is exhausted only confirms the symptom of a decline in traditional forms. The result of this claimed autopsy paradoxically had the effect of producing an infinity of traces and imprints, slag and clues of a

massacre orchestrated onto art and painting in particular, in order to free them from relationships of vassalage that they had woven with the market and the history of taste. The artistic trace here is not created by a work that would have existed beforehand. It is the work of art that becomes a series of tangible and meaningful traces, not to say conceptual, of what the painting (or sculpture) category was. This communication will focus mainly on the work of Noël Dolla, in which this societal critique (social - political - economic - aesthetic) is developed which resonates with the events of May 1968.

Keywords: Noël Dolla, Supports/Surfaces, 1960-1970

La trace comme concept et processus est particulièrement prégnante dans le développement d'un groupe d'artistes tel que *Supports/Surfaces* à la fin des années 1960¹.

Il y a d'ailleurs plusieurs régimes de valeur pour la notion de traces chez ces artistes. En premier lieu de leurs revendications est la « mise à mort » de la peinture en tant que genre artistique historiquement déterminé laissant à l'observateur une multitude de traces et d'indices.

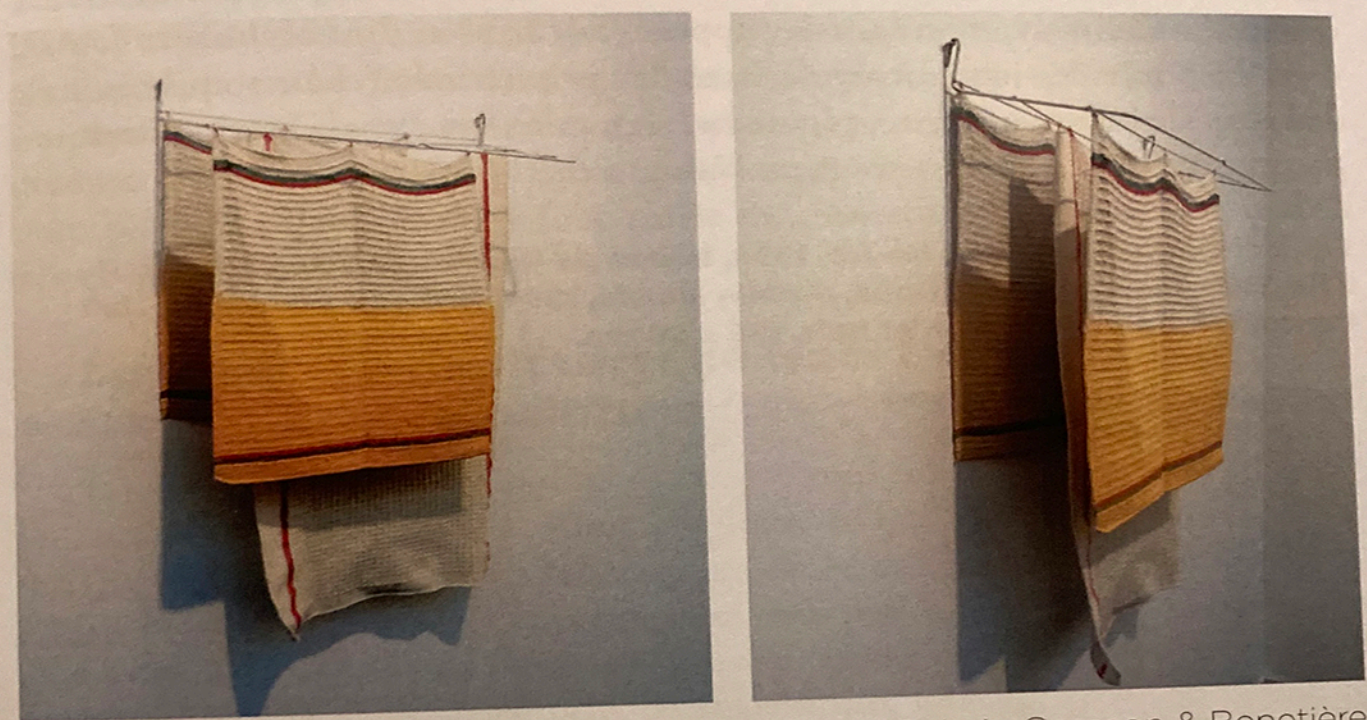
Traces et indices

Dès la fin des années 1960, leurs œuvres ne sont en effet plus que des *artefacts* de ce que furent les catégories « peinture » ou « sculpture » et ce, au profit d'une redéfinition des enjeux de supports, matériaux, formats, dispositifs d'exposition, etc. Au-delà de l'aspect purement formel, on peut dire que la déconstruction du médium (cadre, toile, support, etc.) et du geste artistique entame le triomphe des éléments constitutifs de ce qui composaient – avant *Supports/Surfaces* – la peinture et la sculpture. Dans ce prolongement, la mise en pièce du savoir-faire qu'ils opèrent jusqu'à épuisement du geste ne fait qu'entériner le symptôme d'une déliquescence des formes traditionnelles. La résultante de cette autopsie revendiquée a paradoxalement eu l'effet de produire une infinité de traces et d'empreintes, de scories et d'indices d'un massacre orchestré sur l'art et la peinture en particulier, afin de les libérer des rapports de vassalité qu'ils avaient tissé historiquement avec le marché, les académismes et l'histoire du goût. La trace artistique ici, n'est pas créée par une œuvre qui aurait existé au préalable. C'est l'œuvre d'art qui est trace tangible et signifiante, pour ne pas dire conceptuelle, de ce qu'était la catégorie peinture (ou sculpture). L'œuvre étant démantibulée, il en va d'une critique sociétale (sociale

1. Quelques références sur le sujet : *Supports-Surfaces : a moment, a movement*, sous la direction de Bernard CEYSSON, François-Marie CEYSSON, Loïc BENETIERE, traduit par Rachel Stella, Saint-Étienne, Ceysson, 2014 ; Marie-Hélène DAMPERAT, *Supports-Surfaces: 1966-1974*, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000 ; *Les années supports-surfaces dans les collections du Centre Georges-Pompidou*, Galerie nationale du Jeu de paume, 18 mai-30 août 1998, catalogue par Daniel ABADIE, Éric de CHASSEY, Didier SEMIN, *et al.*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, Centre Georges-Pompidou, 1998.

– politique – économique – esthétique) qui entre en résonance avec les événements de Mai 1968. En voyant ces œuvres de rupture qui cassaient le cadre, et «l'objet peinture», on comprend que le marché et les collectionneurs devaient bouder ce qui pouvait leur apparaître comme révoltant à l'égard du poids des traditions. L'autre face de la médaille était l'ostracisme institutionnel qui allait s'abattre un temps sur ces artistes politiquement engagés. Le cas de Noël Dolla est particulièrement significatif dans ce démantèlement de la peinture (fig. 1).

Fig. 1 : Noël Dolla, *Structure étendoir*, 1967, serpillères teintées et structures en métal, 60 x 25 x 40 cm. Exposé à la FIAC 2015 (Galerie Ceysson & Benetière).



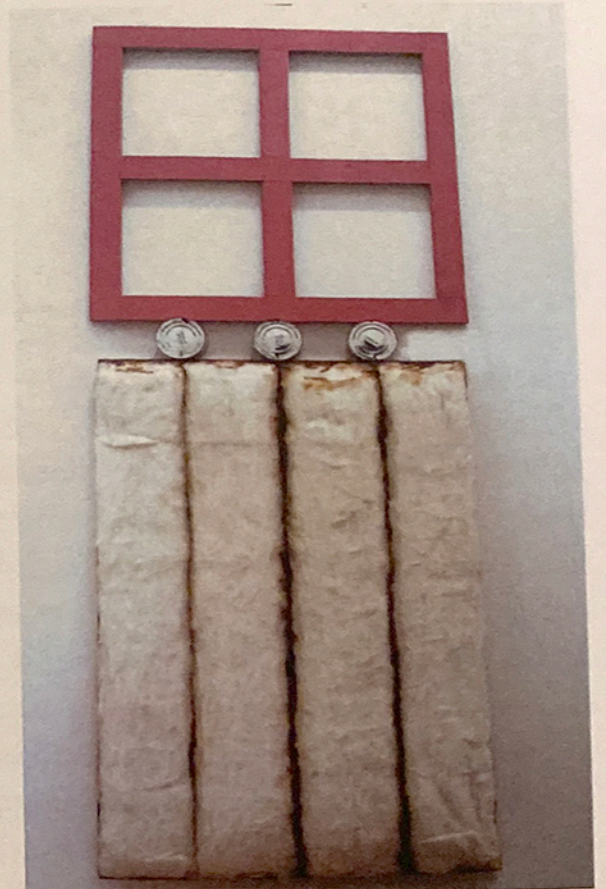
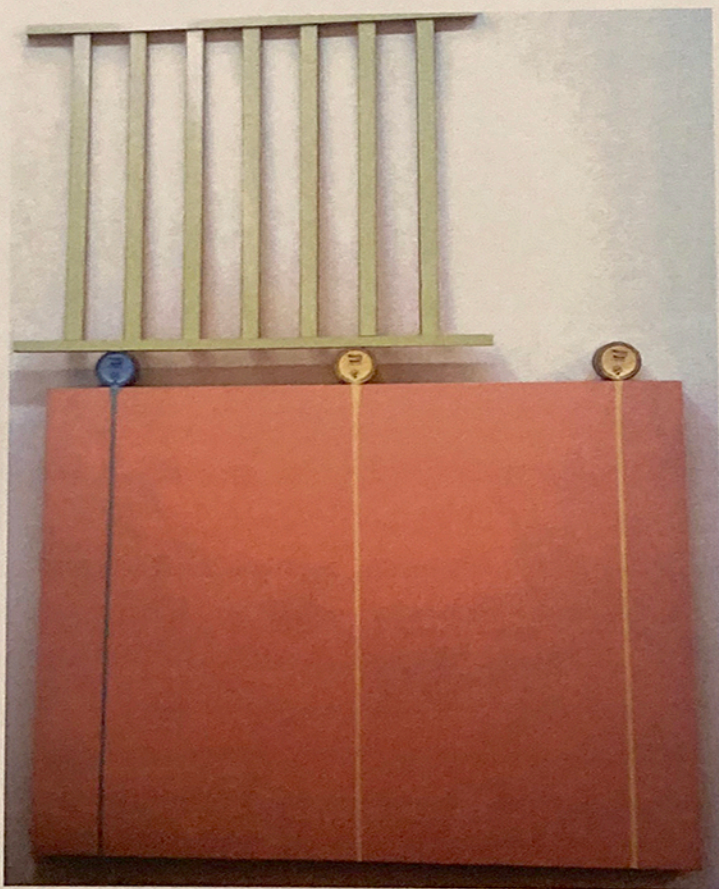
Cliché : Fabrice Flahutez. Courtesy Galerie Ceysson & Benetière et Noël Dolla. © Noël Dolla.

L'exemple des *Structures étendoir* à la fin des années 1960 montrant des serpillères ou torchons tachés de peinture, suspendus à des cordes par des pinces à linge ou encore celui des gants à barbouiller la peinture, figés parce qu'ils ont été imprégnés de couleur, sont les témoins d'une époque où la peinture était à redéfinir sinon à assassiner². La toile n'est plus qu'un tissu sans châssis pendue au mur ou sur une corde, on ne trouve plus que les ustensiles du peintre ayant servi jusqu'à l'usure. Tout ce qui fait la peinture est là (gants, torchons, couleur, signature, structure portante, etc.) mais en même temps elle n'est plus nulle part. Elle exècre le marché et le collectionneur qui, de leur côté, ne reconnaissent plus les attributs de la belle peinture. Pourtant, dans sa critique

2. Le 14 décembre 1967, Noël Dolla réalise *Structure étendoir n° 1* au « Hall des remises en question » de la Galerie Ben doute de tout à Nice. Sont présents Louis Cane, Patrick Saytour et Claude Viallat. Noël Dolla en réalisera ensuite des variantes selon le même procédé.

du genre pictural, *La Structure étendoir* est peinture pure, sans illusionnisme et sans présupposés esthétiques. La peinture traditionnelle n'est plus qu'une lointaine trace d'un passé révolu. Le déplacement que produit Noël Dolla dans le champ de la peinture continuera des décennies après les années de mai 1968. La série des « Ripolin No-No » (fig. 2) accuse bien plus encore ce rapport conflictuel avec la tradition picturale proposant à l'observateur le châssis, la toile et le pot de peinture industrielle dans un agencement de superposition, comme si l'on avait mis chacun de ces éléments les uns au-dessus des autres dans un esprit d'amoncellement³. Les pots de peinture étant troués et placés entre le châssis et la toile, s'écoulent lentement laissant apparaître une trace, une coulure ininterrompue sur le support. Sur le plan du vocabulaire formel, il y a bien tous les ingrédients de la tradition picturale (châssis en bois, toile de lin ou de coton, peinture, pigments, signature, etc.) mais leur position respective semble faire perdre toute ambition esthétique. La peinture est coulure,

Fig. 2 : Noël Dolla, *Ripolin No-No*, 1994, boîtes de Ripolin, peinture et bois, 221 x 150 x 12 cm ; et Noël Dolla, *Ripolin Nestlé*, 1994, boîtes de conserve, lait concentré, peinture, coton et bois, 195 x 80 cm.



Cliché : Noël Dolla. Courtesy Galerie Ceysson & Benetière et Noël Dolla. © Noël Dolla.

3. Noël Dolla montre ses « Ripolin No-No » en 1993 à la galerie Météo à Paris du 6 juin au 12 juin 1993.

giclure, comme un instant réifié. Le spectacle de la peinture (qualitatif) en tant que langage officiel et catégorie éminemment bourgeoise est désavoué au profit de ses traces (quantitatif) qui deviennent un rapport social entre des personnes par son objectivation. En d'autres termes, elle ne séduit ni ne trompe l'observateur puisqu'elle déballe tous ses artifices. La peinture est destituée de son rôle de produit esthétique et révèle son anatomie désolante, ce qu'elle est réellement. Noël Dolla voyait dans cette mise à mort de la peinture une manière de revendiquer une irrévérence à l'égard de l'histoire du goût, et ses œuvres entraient en phase avec l'histoire de la « contre culture ». Les années 1968 sont les moments d'une irrévérence assumée et offensive contre les institutions de légitimation (musées et galeries) appuyés par le fait que le groupe Supports/Surfaces est essentiellement composé de « provinciaux » dans un pays centralisé comme la France. Le paradoxe est qu'une fois la peinture déconstruite elle renaît de ses cendres, tel un phénix, sous les traits de propositions poétiques diverses dont font partie les « structures étendoirs » ou la série des « Ripolin No-No ».

Le vocabulaire pictural de Noël Dolla comme trace du genre peinture

Les torchons criblés de points sont un travail sur le langage de la peinture puisque le plan du tissu est réduit à la ligne rouge puis au point noir. Point – ligne – plan sont les trois dimensions de la peinture de Noël Dolla. Ces éléments originels forment sa peinture et métaphoriquement sont comme des traces passées de ce qu'était la tradition picturale. Paradoxalement, la mise en scène des éléments constitutifs de la peinture, loin de laisser un désert de formes, entraînait aussitôt la présence d'une œuvre faites de traces indicielles, renvoyant à la peinture. On pourrait contredire immédiatement cette assertion et complexifier l'analyse en disant que ce qui est présenté n'a pourtant pas de rapport de causalité avec ce qui aurait pu être puisque l'œuvre est créée *ex nihilo*. Tous les pliages de tarlatane de Noël Dolla fonctionnent selon le même dispositif. Le pliage et le collage de la tarlatane sur un plan montrent d'un côté le simulacre de la toile qui n'est plus qu'un artefact et en même temps le collage et le pliage fabriquent une perspective de superposition qui viendra dialoguer avec les points de couleurs apposés. La peinture de Noël Dolla est « une peinture de peinture » au sens où sur la toile se déploient, couleurs, tarlatanes, signes linguistiques, etc. Enfin, dans un autre registre, on pourrait y voir une sorte d'entropie du genre pictural où il ne resterait plus que le squelette d'une praxis inactivée. Les *Silences de la Fumée* (fig. 3) entreprises à la fin des années 1990 à la cime du Vulcano participent de ce renversement⁴. La peinture

4. À la fin du mois de mars 1998 Noël Dolla arrive dans les îles éoliennes en Italie pour « travailler » avec

en tant que genre n'est ni touchée par la flamme ni par la main de l'artiste. Ce qui fait « peinture » est la trace laissée par les émanations sulfuriques du volcan qui viennent oxyder et altérer la peinture d'apprêt (à l'aérosol) disposée sur la plaque d'aluminium. Il avait d'ailleurs initié cette pratique une décennie avant, dans d'autres séries où la flamme à combustion incomplète venait cette fois-ci lécher la toile de lin ou de coton recouverte de peinture. La résultante est une suite de traces carbonée en forme de volutes qui se distribuent aléatoirement. L'artiste promène son support métallique sur les fumerolles de manière à ce que ce soit le volcan qui produise l'image ou bien, il dirige la flamme vers la surface pour qu'elle accroche les stigmates du feu. Ici, la peinture se fait selon une pratique *a minima* où le geste est infime seules les flammes ou les effluves oxydantes font le travail de création des formes sur la surface.

Fig. 3 : Noël Dolla, *Les silences de la fumée*, captures de vidéo d'Odysée à Vulcano, réalisation et montage Sandra D. Lecoq, 1998.



© Noël Dolla

le volcan (Vulcano). Il réalise quelques œuvres intitulées *Les Silences de la fumée* reconduisant un geste initié en 1989 avec une flamme dirigée vers une toile peinte.

La peinture comme trace dans le paysage et comme rapport social

En ayant démantelé la peinture et la sculpture, il fallait alors pour ces artistes tenter de sortir des lieux d'exposition et aller au-delà du musée et de la galerie. À partir de ce constat, Noël Dolla entreprend à partir de 1969 de poursuivre la quête d'un «partage de l'intelligence», et les œuvres ne seront plus un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes. La première expérience de ce type est la restructuration spatiale *Propos neutre n° 2* du mois d'octobre 1969 qui consiste à peindre des rochers de calcaire, au massif de l'Authion (Alpes du Sud), par groupe de trois avec un liant vinylique rose⁵. Un tract qui définit les enjeux de cette proposition est publié et invite le «regardeur acteur» à venir sur le lieu à la rencontre de l'artiste pendant trois dimanches sur une période d'une année⁶. Un plan manuscrit permettait à l'amateur de retrouver, comme sur une carte aux trésors, l'emplacement du «délict» depuis Nice jusqu'à la Cime de l'Authion. Le tract et la carte, considérés comme documents d'activation d'un dispositif de mise en situation d'un artiste, d'une œuvre, d'un public et d'un lieu à un moment donné. L'œuvre est ensuite soumise aux aléas climatiques jusqu'à sa disparition et il ne restera qu'une expérience faite entre les protagonistes (visiteurs et artiste). Les documents de constat n'ayant jamais eu velléité à avoir le statut d'œuvre seront relégués dans les archives de l'artiste. Les traces de cette œuvre sont à chercher, à la fois dans les documents préalables (tract et carte), mais aussi dans les constats de l'œuvre (témoignages, discussions, photographies d'amateurs, etc.). La temporalité des traces est donc très intéressante car elle s'enracine dans l'avant et l'après-œuvre. Ainsi, dans le tract de *Propos neutre n° 2* Noël Dolla mentionne le fait que «le propos n'est plus le repère ou la trace repère d'une possibilité peinte, il est simplement mise en évidence d'une restructuration spatiale et mentale. Création neutre relative à un espace donné engendrant des espaces différents non définissables. Notion d'indéterminisme et mise en cause des combinaisons mentales et des rapports qu'institue le Regardeur Acteur face à la proposition neutre⁷». En d'autres termes, le processus créatif est désormais la prise d'un lieu performatif où il n'y a que des «rapports de supports à supports, de couleurs à couleurs, d'espaces à espaces... un environnement vaste dans lequel la couleur est le repère 1/ de l'action de

5. Noël Dolla, catalogue par Marc SANCHEZ, Galerie d'art contemporain des musées de Nice du 1^{er} février au 9 mars 1980, Nice, Galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1980.

6. Les 5 octobre 1969, 14 juin 1970, 13 septembre 1970.

7. On peut voir le tract dans le catalogue *Noël Dolla: Entrée libre mais non obligatoire / Noël Dolla: Entrance free but not Required*; Villa Arson (Nice), du 30 juin au 21 octobre 2013, textes de Guy Scarpetta, Léa Gauthier, Éric Mangion, Fabrice Flahutez, Noït Benai, Élodie Antoine, Paris, Black Jack Éditions (L. Gauthier), 2015, p. 346.

l'artiste, 2/ de l'existence d'un espace minimum déterminé par lui⁸ ». Ce lieu où s'est déroulé le moment de l'action, où les rochers ont été peints pour faire basculer l'espace naturel en espace culturel, s'épuise dans l'entropie du temps pour inexorablement s'éteindre à nouveau dans l'immensité du site naturel. La trace de l'action s'inscrit dans les mémoires, et dans les documents de constat, l'œuvre au sens classique (les rochers peints) finie par être définitivement dissoute. Ce qui est intéressant aussi est la distance qui sépare la trace mémorielle et photographique du geste de l'artiste en octobre 1969. Il n'y a pas de relation de similarité visuelle ou physique entre les deux. La trace est ici une interprétation d'un fait, d'un moment et d'un lieu par le photographique et la mémoire. La trace n'est pas l'empreinte, elle est seulement indice, il n'y a pas d'enregistrement matériel direct, il y a survivance, sous la forme du photographique et de la documentation, d'un référent qui a disparu et qui est absent⁹ (fig. 4). En février 1970, Noël Dolla poursuit ce travail avec *Restructuration spatiale n° 3* dans l'espace naturel de la Cime de l'Authion en matérialisant des disques colorés (bleu – rose – vert) de trente mètres de diamètre sur la neige.

Fig. 4 : Noël Dolla, *Restructuration spatiale n° 3*, février 1970, massif de l'Authion, Alpes du Sud.



© Noël Dolla.

8. *Ibid.*

9. Sur les notions de traces et d'empreintes on se reportera à l'exposition *L'empreinte*, exposition musée national d'Art moderne-Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud, 19 février-19 mai 1997, sous la direction de Georges DIDI-HUBERMAN, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

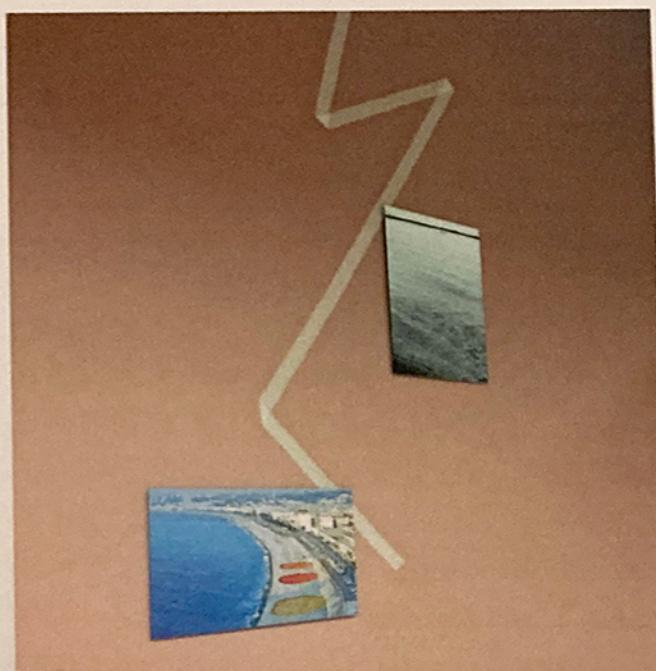
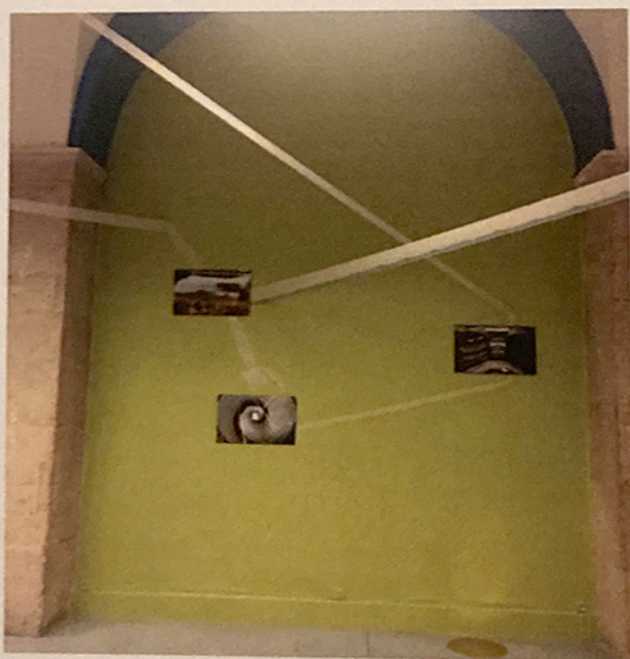
Ce qui m'intéressait à l'Authion, dit Noël Dolla à *Élodie Antoine* en août 2000, c'est haut, c'est loin, la route est sinueuse, un peu périlleuse et en fait, il n'y avait rien d'autre à faire qu'à échanger des idées et des sensations. Il n'y avait rien à vendre et c'est pour ça que, par la suite, cette proposition est demeurée relativement peu connue. Je n'ai jamais voulu que la photo soit l'équivalent de l'œuvre. Je n'ai jamais commercialisé les photos des *Restructurations spatiales*. L'œuvre est restée ce pour quoi elle était faite : un moment privilégié d'échanges hors contexte économique, hors galeries, hors musées, et à l'époque la prise de position politique et économique était très importante pour moi¹⁰.

La *Restructuration spatiale n° 3* est une gigantesque inscription colorée sur la neige de trois points qui identifie la montagne comme lieu culturel. L'œuvre est un acte performatif selon l'artiste et ses stigmates disparaissent à mesure que le temps se réchauffe. La monumentalité de la trace d'inscription sur le sol montagneux dialogue avec la fugacité du propos et sa relative confidentialité. Là encore, le tracé physique est monumental et fragile tandis que la trace mnémonique et documentaire est pérenne et intime. Le travail de Noël Dolla est à mettre en rapport avec les artistes américains qui ont, à la même époque, investi la nature, mais la démarche était tout autre puisque les œuvres américaines se survivaient dans l'exploitation iconique de leur image. La *Restructuration spatiale n° 5* du 23 février 1980 reprend le même vocabulaire visuel que la *Restructuration spatiale n° 3* en produisant trois cercles de trente mètres de diamètre sur les galets de Castel plage à Nice (dans des teintes ocres). Les bulldozers dégagent les tonnes de galets pour que l'artiste, aidé de quelques assistants, puisse y répandre les pigments naturels. Noël Dolla trace sur la plage les points colorés, qui constituent son langage formel lié à la ligne et au plan et l'œuvre se déploie sur près de 400 mètres de rivage. Si la *Restructuration spatiale n° 5* est un moment privilégié d'échanges pendant quelques jours, la plage retourne à sa vocation première dès la fin du dispositif. L'œuvre est transformée en trace mémorielle pour les nombreux visiteurs du site en février 1980 laissant à la mémoire le soin de transformer à son tour les faits et les enjeux. Le facteur humain modifie le souvenir au point de produire une infinité de sensations et d'images qui s'éloignent de sa source à mesure que le temps passe. La trace mémorielle est labile et fuyante elle en est paradoxalement l'exemple du vivant. Pour conclure ce survol de l'œuvre de Dolla à la lumière du concept de trace pris dans ses multiples acceptions, il est intéressant de s'attarder sur ses récentes interventions (**fig. 5**). Un des aspects les plus contemporains est l'exposition organisée à la Galerie des Ponchettes à Nice en 2017¹¹. L'idée était de montrer les documents photographiques et

10. Noël Dolla : *Entrée libre mais non obligatoire [...]*, op.cit., p. 348.

11. Noël Dolla, *Restructurations spatiales – Spatial restructurings*, Fabrice FLAHUTEZ, Noël Dolla *spatial restructurings (1969-2016)*, Black Jack Editions, 32 p., 2017, Léa Gauthier. Galerie des Ponchettes (MAMAC), Nice, 20 juin – 22 octobre 2017, commissariat Élodie Antoine et Hélène Guénin, sur

Fig. 5 : Vues de l'exposition Noël Dolla, *Restructurations spatiales – Spatial restructurings*, Galerie des Ponchettes (MAMAC), Nice, 20 juin – 22 octobre 2017, commissariat Élodie Antoine et Hélène Guénin, sur une idée originale d'Élodie Antoine et Fabrice Flahutez, 2017.



Clichés : Fabrice Flahutez. © Noël Dolla.

une idée originale d'Élodie Antoine et Fabrice Flahutez, 2017. La Galerie des Ponchettes est un espace hors les murs dépendant du MAMAC. Construite en 1830-1835 sur la Promenade des anglais, elle se déploie sur plus de 30 m de long et 7 m de large. Inaugurée en 1950 à l'initiative des peintres Pierre Bonnard et Henri Matisse, elle devient depuis 2016 un lieu d'expérimentation pour la création contemporaine.

les traces d'actions de l'ensemble des expérimentations de Noël Dolla dans et avec la nature depuis la première restructuration spatiale de 1969 jusqu'aux interventions dans le Petit Palais et le Jardin des Tuileries en octobre 2016¹². La Galerie des Ponchettes étant un large espace rectangulaire, l'enjeu était de réfléchir à ne pas faire une exposition rétrospective qui aurait aligné chronologiquement les clichés photographiques. Noël Dolla décide donc de faire de la Galerie elle-même une restructuration spatiale qui engloberait tout son travail antérieur. On a affaire ici à une sorte de « restructuration spatiale de restructurations spatiales ». L'espace est mis en couleur en ayant à l'esprit les figures tutélaires de Giotto et de Matisse et des bandes de tarlatanes viennent scander le volume par des lignes graphiques blanches rejoignant ici ou là, les photographies d'anciennes interventions dans la nature. Ainsi l'exposition met en valeur les traces photographiques des anciennes expérimentations de l'artiste sans pour autant en faire des artefacts d'œuvres, des objets commémoratifs ou des documents de constat muséographiés. L'espace est donc à la fois lieu peint, installation en trois dimensions d'un dispositif signifiant et reliant les documents photographiques, lieu d'exposition de photographies historiques. Les photographies anciennes deviennent simplement des motifs de la nouvelle restructuration spatiale, elles ne sont plus que les traces d'une histoire passée et recyclée dans le maelstrom de sa création contemporaine. Les images ne servent plus un regard sur le passé, une rétrospection mais plutôt un devenir, une projection vers l'avenir.

Toute l'œuvre de Noël Dolla est traversée par un déplacement par rapport au genre « peinture » ou « sculpture ». Rejoignant le travail de Supports/Surfaces, c'est dans la déconstruction d'un vocabulaire établi de longue date par la tradition que se situe cette démarche. Les traces ont ici une dimension subversive dans la mesure où dans les années 1960 elles affirmaient la fin de la peinture au sens classique du terme (une image sur une toile) pour ouvrir les possibles vers des formes poétiques de la déconstruction. Par ailleurs, Noël Dolla poursuivra son travail dans la nature afin que ses traces deviennent des lieux de la rencontre et du partage. Enfin, les dernières propositions tendent à reléguer le passé sous forme de traces presque imperceptibles qui nourrissent à la fois sa création la plus récente en même temps qu'elles ne peuvent prétendre à être muséifiées. Ainsi, chez Noël Dolla, la trace permet de s'échapper des contingences réifiantes et de regarder vers le soleil levant plutôt que vers un crépuscule qu'il rejette.

12. Voir pour cela le catalogue publié à cette occasion : Noël Dolla, *Restructurations spatiales – Spatial restructurings*, sous la direction d'Élodie ANTOINE, textes de Fabrice Flahutez, Léa Gauthier, Rachel Stella, Paris, Black Jack Éditions, 2017.

Quelles traces pour l'histoire de l'art et l'archéologie ?

Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire III

Dirigé par Catherine BRENIQUET,
Fabienne COLAS-RANNOU & Marianne JAKOBI

HISTOIRES ROISEES

La notion de trace est un objet de recherche pour de nombreuses disciplines et une question ouverte. Mais qu'est-ce qu'une trace pour un archéologue, un historien de l'art ? En quoi la notion de trace permet-elle de trouver des points de convergences ou de divergences méthodologiques ? Selon quels processus les traces sont-elles rendues visibles ? Qui laisse des traces ? Quelles relations les créateurs et producteurs entretiennent-ils avec les traces de leur travail ? De quelle manière les technologies du multimédia interviennent-elles aujourd'hui dans la reconstitution des traces ?

Les contributions réunies ici proposent d'envisager la notion de trace selon trois axes qui peuvent être imbriqués ou dissociés : traces de fabrication, traces d'usage/d'utilisation/voire d'usure, traces comme méthode d'interprétation. La notion de trace est envisagée de la période antique aux aspects les plus contemporains de la création artistique et architecturale et sous toutes ses formes, créations éphémères, tissus, chapiteaux en pierre, performances, céramiques, etc.

Cette publication se situe dans le prolongement de questionnements diachroniques et pluridisciplinaires qui ont nourri deux précédentes journées d'étude adossées aux travaux transdisciplinaires de l'axe 2 « Production et pratiques sociales des arts » du CHEC (Centre d'Histoire « Espaces et Cultures ») et publiées chez le même éditeur.

Professeure à l'Université Clermont Auvergne, **Catherine BRENIQUET** est archéologue et membre du CHEC. Elle est spécialisée dans l'étude des civilisations de l'Orient ancien. Ses travaux portent plus spécifiquement sur la Mésopotamie archaïque.

Fabienne COLAS-RANNOU est maîtresse de conférences en histoire de l'art et archéologie antiques à l'Université Clermont Auvergne et membre du CHEC. Elle est spécialiste d'iconographie du monde grec et de l'Anatolie antiques et particulièrement des rapports entre images et société en Lycie.

Professeure d'histoire de l'art contemporain à l'Université Clermont Auvergne, **Marianne JAKOBI** est directrice-adjointe du CHEC. Elle est spécialiste des relations entre art, littérature et édition et de l'approche génétique de l'art. Ses recherches actuelles portent sur la production et les pratiques sociales des arts.

