

# Homes for America et Hotel Palenque: diapositive, oralité et circulation des images chez Dan Graham et Robert Smithson

Ariadna Lorenzo Sunyer

Évoquant ses souvenirs sur sa collaboration avec Robert Smithson, l'artiste Mel Bochner souligne la forte présence des diapositives dans le champ artistique en 1966:

Aux jours heureux de l'été 1966, Bob [Smithson] vivait dans le West Village et, moi, je sous-louais un appartement *uptown*, dans le nord de Manhattan. Nous nous retrouvions souvent pour déjeuner dans un boui-boui en face du Musée d'Histoire naturelle. Un jour, comme tout jeune artiste qui se respecte, nous étions en train de rouspéter contre les marchands d'art, déplorant le fait qu'il était impossible de les faire se déplacer jusque dans les ateliers. Ils avaient tous le même refrain à la bouche: «Envoyez-moi simplement quelques diapositives de votre travail.» Notre raisonnement fut alors le suivant: si personne ne voulait voir autre chose que des diapositives, lesquelles n'étaient déjà qu'une forme de reproduction, était-il encore nécessaire de faire des œuvres réelles? Autrement dit, pourquoi se soucier de la production quand on pouvait passer directement à l'étape de la reproduction? Et ne pourrait-on pas ainsi profondément subvertir le système du marché et de la commercialisation qui tenait les artistes dans un étau d'airain?<sup>1</sup>

Cette conversation motive la création du *Domaine de la Grande Ourse*, une œuvre consistant en la publication en septembre 1966 d'un article écrit par Bochner et Smithson sur les planétariums dans le magazine d'art *Art Voices*<sup>2</sup>. Le *Domaine de la Grande Ourse* devient ainsi un des premiers travaux artistiques

---

1 Mel Bochner, « Dans les coulisses du Domaine de la Grande Ourse », dans Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux (éd.), *Robert Smithson: mémoire et entropie*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 24.

2 L'article est réédité dans les volumes qui rassemblent les écrits des deux artistes: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam, Berkeley (éd.), University of California Press, 1996, p. 26-3 et Mel Bochner, *Spéculations. Écrits, 1965-1973*, Thierry Dubois (trad.), Christophe Chérix et Valérie Mavridorakis (éd.), éditions du MAMCO, Genève, 2003, p. 55-77 (avec la traduction française).

basés principalement sur l'écriture et exploitant les revues d'art comme une nouvelle plateforme de présentation pour les artistes.

Cette anecdote raconte les coulisses de cette œuvre commune, mais elle rend également visible l'importance de la diapositive dans le milieu artistique états-unien dans les années 1960 et 1970, à savoir sa forte incidence dans la production et la circulation de l'art. Cet article analyse le rôle de la diapositive dans le développement de nouvelles pratiques artistiques fondées sur l'oralité et l'écriture et la création de réseaux d'artistes et circuits d'images dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis. Il s'agira notamment d'étudier l'impact de la diapositive aussi bien sur la circulation entre médias que sur la circulation entre les espaces géographiques, pour les artistes comme pour les œuvres.

Pour ce faire, nous nous baserons sur une analyse génétique de *Homes for America* (1966-1989) de Dan Graham et *Hotel Palenque* (1969, 1972) de Robert Smithson, deux œuvres composées par des diapositives. La critique génétique, issue des études littéraires, s'intéresse aux différents moments d'un processus créatif d'une œuvre. L'étude des genèses photographiques invite donc «à se pencher sur les repérages, les déplacements, les mises en scène, les dispositifs, les gestes des auteurs, les interventions préalables à l'œuvre achevée. Elle remonte le plus loin possible dans l'avant-image, retrace au mieux les processus de création»<sup>3</sup>. À partir de ces exemples, cet article essaiera d'explicitier, d'abord, pourquoi la diapositive se trouve, à cette époque, au carrefour des arts et des médias et, ensuite, comment, depuis cette position intermédiaire, la diapositive contribue à l'essor de nouvelles pratiques fondées sur l'oralité et l'écriture, qui vont encourager une mobilité accrue des artistes et des œuvres.

## La photographie pour tous : l'âge d'or de la diapositive

À la fin des années 1960, lorsque Graham et Smithson créent *Homes for America* et *Hotel Palenque*, la projection de diapositives fait partie de la vie quotidienne. Comme le signale la spécialiste de la photographie couleur Nathalie Boulouch<sup>4</sup>,

3 Monique Sicard, « Les enjeux d'une génétique photographique », *Genesis. Manuscrits - Recherche - Invention*, n°40, 2015, §9, URL : <https://doi.org/10.4000/genesis.1448> [dernier accès: 25/10/2020].

4 Nathalie Boulouch est historienne de la photographie et maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain et photographie, et en particulier sur l'histoire de la photographie couleur (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Boulouch faisant partie des rares historiennes étudiant la diapositive, ses publications constituent des références récurrentes dans cet article (voir Nathalie Boulouch, « La diapositive : une image-lisière », dans *Les espaces de l'image*, Gaëlle Morel (éd.), cat. exp., Montréal, Mois de la Photo à Montréal, 2009, Nathalie Boulouch, « La Projection de Diapositives, Le Dispositif et Le Protocole : À Propos de "Homes For America" de Dan Graham », dans Danièle Méaux (éd.), *Protocole & Photographie Contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, pp. 285-97; Nathalie Boulouch, « Photographie Illégitime, Cinéma Du Pauvre: Le Destin Impossible de La Diapositive », *Intermédialités: Intermédialités: Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques*, n°24-25, 2014, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2014-n24-25-im02279/1034154ar> [dernier accès: 26/10/2020]; Anne Lacoste, Nathalie Boulouch,

la corrélation de l'invention de l'appareil « Instamatic », les films inversibles perfectionnés Kodachrome et Ektachrome et la commercialisation des projecteurs circulaires automatiques font que la projection de diapositives entraîne l'explosion de l'amateurisme photographique<sup>5</sup>. D'une part, l'Instamatic, lancé par Kodak en 1963 aux États-Unis au prix modique de 16 \$, incorpore de nombreuses améliorations techniques le rendant très facile à utiliser<sup>6</sup>. Il devient ainsi l'un des préférés des amateurs, vendu à plus de cinquante millions d'exemplaires entre les années 1963 et 1970. Les images prises avec un Instamatic – et sur les films Kodachrome – sont facilement transformées en diapositives dans les laboratoires Kodak<sup>7</sup>. D'autre part, une nouvelle génération de projecteurs, représentée par le célèbre « Carrousel » de Kodak, voit le jour dans les années 1960. Avec une haute fiabilité opérationnelle, ces appareils perfectionnés permettent de projeter un grand nombre d'images de façon automatisée<sup>8</sup>. Grâce à ces multiples inventions et améliorations techniques, la diapositive envahit ainsi rapidement les différentes sphères de la société. Dans les entreprises, on s'en sert pour présenter de nouveaux produits et projets; dans les maisons, pour raconter les dernières vacances à des amis et à la famille; dans les universités et écoles, pour illustrer les discours des enseignants.

La diapositive conquiert aussi complètement le monde de l'art. En effet, pendant ces décennies, les artistes s'en servent pour documenter leurs pratiques et les présenter autant à des marchands et galeristes – comme l'évoque la citation de Bochner plus haut – qu'à des amis dans des soirées, à des étudiants dans des cours d'art et au grand public dans les auditoriums des musées<sup>9</sup>. La

---

Olivier Lugon et Carole Sandrin (éd.), *Diapositive: histoire de la photographie projetée*, cat. exp., Lausanne, Musée de l'Élysée, Les Ed. Noir sur blanc, 2017).

- 5 Kodak lance le Kodachrome dans les années 1920 et l'Ektachrome en 1946, deux films inversibles couleur capables de produire une image positive. Dans les décennies qui suivent, ces deux sortes de films se déclinent en nombreuses versions améliorées. Dans les années 1960, on utilise notamment le Kodachrome II et l'Ektachrome HS (*high speed*). Quant à la terminologie, Kenneth Mess, responsable du laboratoire de Rochester, précise en 1945 que les préfixes font référence aux procédés dont le traitement demande d'être pris en charge soit par les laboratoires (« Koda »), soit par le photographe même (« Ekta »). Le suffixe « chrome » désigne les procédés inversibles, par opposition à « color », qui concerne les non-inversibles (Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu: une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions, Textuel, 2011, p. 93-125; Douglas Collins, *the Story of Kodak*, New York, Harry Abrams Press, 1990, p. 258).
- 6 Il s'agit d'un simple boîtier en plastique avec une mise au point fixe, comprenant un flash rétractable et un levier d'armement rapide, facilitant le changement de film (Todd Gustavson, *200 ans d'appareils photo: Histoire de la photographie du daguerréotype au numérique*, Rochester, George Eastman Museum, (2009) 2016, trad. par Dominique Dudouche, p. 298; Collins 1990 (note 5), p. 309).
- 7 Comme l'affirme Boulouch, seuls les laboratoires Kodak de Rochester peuvent procéder au traitement des films couleur, un long processus allant du développement au tirage: « une fois exposés, ceux-ci devaient être envoyés à Kodak qui prenait en charge le développement et le tirage des images. Négatifs et tirages ou diapositives étaient ensuite retournés à l'expéditeur qui avait payé par avance le service proposé ». Cette prise en charge complète, renouant Kodak avec son célèbre slogan « Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste », simplifie énormément le processus technique photographique et contribue ainsi considérablement à la vulgarisation de la photographie dans les années 1960 (consulter Boulouch, 2011 (note 5), p. 99).
- 8 Darsie Alexander, *Slideshow*, cat. exp., Baltimore, Baltimore Museum of Art, et Pennsylvania, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005, p. 70-71.
- 9 Boulouch, 2009 (note 4), p. 171.

diapositive se répand également fortement dans les institutions muséales et d'enseignement artistique supérieur. Dans les années 1970, la plupart des universités, des écoles d'art et des musées états-uniens bénéficient de riches collections d'images et de salles de cours et d'auditoriums équipés de multiples dispositifs audiovisuels, parmi lesquels des projecteurs de diapositives.

Cependant, les usages de la diapositive ne se limitent pas à la documentation d'œuvres et l'enseignement de l'histoire de l'art et de l'architecture. Pendant ces décennies, certains artistes tels que Smithson et Graham les utilisent aussi comme médium artistique. Bochner affirme ainsi : « Nous voulions tous faire des choses différentes. Le fait que la diapositive ait un aspect dénigré la rendait plus acceptable »<sup>10</sup>. Profitant de la vulgarisation des techniques et dispositifs photographiques, ces artistes, explique Boulouch, « s'emparent de la diapositive pour les mêmes raisons qui la font dénigrer par le milieu photographique : [...] pour sa non-valeur esthétique qui en fait un médium à contre-courant des modèles dominants »<sup>11</sup>. En effet, à cette époque, la diapositive est associée à la photographie couleur depuis la fin des années 1930 et, par conséquent, à l'amateurisme et la publicité<sup>12</sup>. Contrairement à la photographie en noir et blanc, qui dans les années 1960 et 1970 est exposée, achetée et collectionnée, à travers la mise en place d'un premier réseau de galeries spécialisées et entièrement centrées sur le commerce du tirage papier, la photographie couleur ne jouit pas d'une reconnaissance esthétique au sein du milieu photographique et donc la diapositive, seulement visible sous le flux lumineux, encore moins<sup>13</sup>.

Les avantages économiques, les facilités techniques et le régime de références visuelles et culturelles propre à la diapositive contribuent donc à susciter, au tournant des années 1960 et 1970, l'intérêt de nombreux artistes états-uniens pour ce médium<sup>14</sup>. Dans ces décennies, la diapositive devient ainsi un

10 Conversation de Vicki Goldberg avec Mel Bochner reporté dans Vicki Goldberg et Carlo Frua, *Robert Smithson: Slideworks*, Milano, Carlo Frua, 1997, p. 172 [traduction au français par Boulouch, 2011 (note 4), p. 126].

11 Boulouch, 2009 (note 4), p. 171.

12 Pour une analyse approfondie des liens entre la photographie couleur et la publicité, consulter Boulouch, 2011 (note 4), p. 87-99 et « Photographie et publicité durant l'entre-deux-guerres » (titre provisoire), dans *Focales* n° 5, (à paraître en 2021).

13 En justifiant son intérêt pour la diapositive, Graham critique ainsi de la façon suivante la photographie noire et blanc : « Je ne savais pas grand-chose de la photographie, sinon que la bonne photographie était très prétentieuse – à vouloir être du « grand art ». [...] Autrement dit, la photographie formaliste officielle que collectionnent les musées, des photographies noir et blanc, des gens comme William Eggleston » (Dan Graham dans un entretien dans Benjamin H. D. Buchloh, « Quatre conversations : décembre 1999-mai 2000. Benjamin H. D. Buchloh/Dan Graham », *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, cat. exp., Düsseldorf-Paris, Richter Verlag-Paris-Musées, 2001, p. 75).

14 Boulouch, 2009 (note 4), p. 171-172; Charles Harrison, « Saving Pictures », dans Alexander, 2005 (note 8) p. 38-39; Anne Lacoste, « La projection photographique à partir des années 1960 : un vaste champ d'explorations artistiques », dans Lacoste, Nathalie, Lugon et Sandrin, 2017 (note 4), p. 202-13. Pour une étude approfondie sur l'amateurisme photographique et les pratiques artistiques des années 1960 et 1970, voir Katia Schneller, « Sous l'emprise de l'Instamatic. Photographie et contre-modernisme dans la pratique artistique de Robert Smithson », *Études photographiques*, 19, 2006, p. 68-95, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1292> [dernier accès: 10.08.2020].

moyen pour expérimenter et produire des pratiques artistiques en dehors du marché de l'art et des musées.

### Les vies multiples de la diapositive : reproduction et intermédialité

La clé pour comprendre pourquoi, pendant ces décennies, la diapositive se trouve au carrefour des médias réside dans sa relation complexe avec la reproduction. La diapositive est, en fait, intrinsèquement liée à la reproduction, peut-être plus que n'importe quel autre médium photographique. Premièrement, la diapositive consiste elle-même en une reproduction d'une image sur film, fruit d'un processus photomécanique. Deuxièmement, comme le souligne Boulouch, la diapositive n'est réellement visible que lorsqu'elle est traversée par un flux lumineux puissant<sup>15</sup>. Bien qu'elle puisse être identifiable sur une table lumineuse ou dans une visionneuse à diapositives, elle ne peut être proprement vue que lorsqu'elle est projetée sur une surface à grande échelle. Elle dépend donc entièrement de la reproduction, une condition qui en fait une image foncièrement éphémère. Troisièmement, la diapositive devient également un des meilleurs supports pour la reproduction photomécanique d'images en couleur sur papier. En effet, grâce au lancement de différents procédés tout au long des années 1940, elle garantit un rendu plus naturel des couleurs à des coûts abordables, un potentiel notamment exploité par l'industrie publicitaire<sup>16</sup>.

Sans cesse remise en jeu à travers un projecteur ou sur papier, la diapositive se caractérise donc par sa propension à avoir des vies multiples – un phénomène nommé « transfert » dans les études de l'intermédialité<sup>17</sup>. À travers le concept du transfert, explique l'historien du cinéma Rémy Besson, l'intermédialité peut tenter de faire comprendre « la manière dont une forme singulière est liée à d'autres qui lui sont contemporaines ou antérieures »<sup>18</sup>, autrement dit les interactions diachroniques entre différents dispositifs.

Chaque reproduction d'une diapositive génère une expérience singulière, une situation toujours renouvelée par un endroit et un moment précis, face à de

15 Boulouch, 2009 (note 4), p. 169.

16 Très intéressé par le tirage en couleur, le milieu publicitaire de cette époque exploite la diapositive combinée au Dye Transfer, un procédé de tirage de grande qualité inventé en 1947 par Kodak (Boulouch, 2011 (note 5), p. 99).

17 Dans le cadre de l'intermédialité, Rémy Besson définit le transfert « comme le transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Le matériau et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte ». Dans le cas d'analyse d'objets culturels touchés par les transferts, Besson justifie une approche génétique afin de retracer les différentes transformations des matériaux ou technologies (Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc*, 2014 URL: <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855> [dernier accès: 10/09/2020]; Silvestra Mariniello, « L'intermédialité: un concept polymorphe », dans Célia Vieira et Isabel Rio Novo (éd.) *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11-29).

18 *Ibid.*

nouveaux spectateurs; que la diapositive puisse être reproduite de façon simple, rapide et économique facilite ainsi le fait qu'elle s'intègre dans des dispositifs divers – autrement dit qu'elle soit « transférée » d'un médium à un autre. Nous pouvons ainsi affirmer que les images provenant des diapositives « accumulent » en quelque sorte des « expériences » différentes, issues de chaque reproduction. Les processus créatifs de *Homes for America* et *Hotel Palenque* sont des très bons exemples de ce phénomène.

À l'été 1965, équipé de son Instamatic, Dan Graham prend des photos de quartiers périurbains du New Jersey, Bayonne, Trenton et Jersey City (fig. 1 & 2)<sup>19</sup>. Entre 1966 et 1967, il présente ces images sous la forme d'une projection de diapositives intitulée *Project Transparencies* au moins en trois occasions. La série est d'abord montrée au Contemporary Study Wing, Finch College Museum of Art à New York dans le cadre de l'exposition collective *Projected Art* (fig. 3), composée de diverses pratiques basées sur la projection<sup>20</sup>. Elle fait ensuite partie de *Focus on Light*, une exposition collective sur le traitement de la lumière au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle au New Jersey State Museum and Cultural Center à Trenton<sup>21</sup>. Enfin, Graham présente ces images dans une soirée (à la date précise inconnue) entre amis artistes dans le loft de Robert Smithson et Nancy Holt<sup>22</sup>. Organisés régulièrement, ces événements informels permettent au cercle d'amis de Smithson – parmi lesquels Flavin, Bochner, LeWitt et Graham – de se rencontrer et de présenter leurs derniers travaux dans une ambiance décontractée<sup>23</sup>. Cependant, ce n'est qu'à partir de la publication de certaines de ces images dans l'article «Homes for America: Early 20th-century Possessable House to the Quasi-Discrete

19 Dans un entretien, Graham affirme qu'il utilise initialement l'Instamatic de son père (Oral History Program, entretien avec Dan Graham, 01.11.2011, p. 8, The Museum of Modern Art Archives, New York).

20 Organisée par Elayne Varian, *Projected Art* a lieu du 8 décembre 1966 au 8 janvier 1967 et réunit principalement des projections de films d'artistes, films avant-gardistes et expérimentaux et films sur les artistes (Exhibition records of the Contemporary Study Wing of the Finch College Museum of Art, 1943-1975, Archives of American Art, Smithsonian Institution). Pour une analyse approfondie de cette exposition, voir Eric de Bruyn, *The Filmic Anomaly: Moments in Post-Minimalism (1966-1970)*, thèse, The Graduate School of the City University of New York, 2002.

21 *Focus on Light* est une exposition organisée du 20 mai au 10 octobre 1967 par Lucy Lippard. Cette exposition transversale est composée autant de peintures impressionnistes, que d'œuvres d'art cinétique, op art ou faites à base de néons (Lucy Lippard (éd.), *Focus on light*, cat. exp., Trenton, New Jersey State Museum et Circle F Industries, 1967).

22 Robert Sobieszek cite les souvenirs de Sonja Flavin dans une conversation le 31 août 1992 comme source, voir Robert Sobieszek (éd.), *Robert Smithson: Photo Works*, cat. exp., Los Angeles, 1993, p. 18.

23 Graham présente ces soirées de la façon suivante : « He [Smithson] had a salon. He had me invite all the artists who I liked to the salon: Dan Flavin, Sol LeWitt. And in the salon, we all showed what we were doing. I had taken these photographs along the railroad tracks. I showed them. [...] And what I liked about the slides when you showed them is they had light through them, like Flavin » (Graham, 2011 (note 19), p. 7). Dans un entretien que j'ai réalisé dans le cadre de ma thèse doctorale, il décrit l'ambiance de ces soirées de la façon suivante : « It was simple. It was like in the kindergarten, showing off of what we had done [laughing]. We were also probably trying to get some feedback as well as showing off. [...] But I wouldn't say it was as a competition. It was more like seeking recognition, as well as trying to interest people in our work » (Entretien inédit avec Dan Graham dans le cadre de ma thèse doctorale, 24.10.2019, New York).



1 & 2 Graham, Dan (1942-), Vingt diapositives de 35mm en couleur, dimensions variables.  
Donation de Michael H. Dunn Memorial Fund. Inv. n.: 13.2011.10., New York, USA



3 Affiche-brochure de l'exposition *Projected Art*, 08.12.1966-08.01.1967, Contemporary Study Wing, Finch College Museum of Art, New York. Robert Smithson and Nancy Holt Papers, boîte 1, dossier 32, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington

Cell of '66» dans *Arts Magazine* que ce projet devient célèbre, prenant rapidement le titre générique *Homes for America*<sup>24</sup> (fig. 4 & 5). Entre 1967 et 1978, le texte de cet article est reproduit dans de multiples catalogues et revues d'art, avec quelques variations dans la mise en page et les techniques reprographiques<sup>25</sup> (fig. 6). Avec *Le Domaine de la Grande Ourse*, cette œuvre fait partie des exemples pionniers du texte comme médium artistique et devient ainsi une icône de l'art conceptuel.

L'histoire d'*Hotel Palenque* montre une tout autre utilisation des diapositives avec un résultat final très différent. Au printemps 1969, lors d'un voyage au Mexique, Smithson photographie avec

son Instamatic un hôtel délabré ayant passé par de multiples cycles de reconstruction et déconstruction<sup>26</sup>. Fin janvier 1972, se trouvant à l'Université d'Utah (Salt Lake City) en tant que professeur invité dans le département d'architecture, il présente aux étudiants et étudiantes trente et une diapositives de cet hôtel dans une conférence illustrée de quarante-deux minutes intitulée «*Hotel Palenque*». Dans cette conférence, inspirée de la tradition des conférences illustrées, typiques de l'éducation artistique, mais aussi du récit de voyage exotique, Smithson analyse de façon humoristique ce lieu «non architectural» et présente ses idées sur l'entropie et le paysage culturel. Nous ne savons malheureusement pas si les diapositives sont montrées dans d'autres occasions avant 1972. Il semble pourtant hautement improbable que Smithson prenne les photos en

24 Dans un entretien, Graham explique en détail pourquoi et comment il a décidé de publier ces images dans *Arts Magazine*. Il raconte que c'est Susan Brockman qui lui a proposé de les publier dans *Arts Magazine*. Bien qu'il ait une préférence pour la revue *Esquire*, qui a de meilleurs rédacteurs et une impression de haute qualité, il accepte l'offre. Il pense que les magazines comme *Arts Magazine* sont un terrain vierge à explorer, contrairement à *Esquire*, dont les finitions haut de gamme sont plus proches de celles des œuvres d'art (Graham, 2011 (note 19), p. 8-9). Dan Graham, «Homes for America: Early 20th Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66», dans *Arts Magazine*, 41/3, déc. 1966-janv. 1967, p. 21-22.

25 Pour une étude des différentes impressions et publications de *Homes for America*, voir Alexandra Wolf, «Dan Graham's *Homes for America* re-visited», dans *all-over: Magazine für Kunst und Ästhetik*, 9, automne 2015, URL: <http://allover-magazin.com/?p=2183> [dernier accès: 03/08/2020].

26 Entre 1966 et 1971, Smithson pratique la photographie comme tout autre amateur avec le très populaire Eastman-Kodak Instamatic 400 (il le décrit dans «A Tour of the Monuments of Passaic New Jersey», [1967], *Robert Smithson: The Collected Writings, Berkeley, Robert Smithson: The Collected Writings*, 1996 (note 2), p. 70). De 1971 à 1973, Smithson utilise un appareil Kodak Instamatic Reflex (Sobieszek, 1993 (note 22), p. 17-18, n. 24, 27).





7 Vue de l'*Hotel Palenque* de l'exposition *Robert Smithson*, 03.06-27.07.2008. Archivo Fotográfico. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

1969 et ne les touche que lors de cette conférence. Cette hypothèse est renforcée par la consultation des archives de l'artiste, où certains documents prouvent qu'avant 1972, Smithson a l'habitude de montrer des diapositives dans ses conférences<sup>27</sup>. Il est ainsi tout à fait concevable d'imaginer qu'avant sa conférence, l'artiste projette les diapositives de son voyage au moins une fois dans son propre appartement pour les organiser dans l'ordre correct. Quant aux possibles transferts de cette conférence sur papier, aucune source d'information ne sous-entend que Smithson, mort en juillet 1973, seulement quelques mois après son séjour à Utah, a prévu de présenter ces images sous une autre forme. Exposé au Guggenheim Museum depuis 1999 en tant qu'ensemble audiovisuel composé de la projection de diapositives et l'enregistrement de la voix de Smithson (fig. 7), *Hotel Palenque* est souvent décrit comme étant « à la croisée du récit de voyage, une conférence d'artiste et une performance »<sup>28</sup>.

L'analyse génétique de ces œuvres révèle que, par ses liens complexes avec la reproduction, la diapositive entraîne des changements profonds transformant les rapports entre discours et image. Dans le contexte créatif des œuvres, l'interaction entre ces deux éléments, autant à l'écrit qu'à l'oral, se caractérise

27 Robert Smithson and Nancy Holt papers, 1905-1987, Archives of American Art, Smithsonian Institution, boîte 1, dossiers 20, 27, 29, 37; boîte 2, dossiers 1, 2, 8, 13, 15; boîte 5, dossier 32.

28 Alexander, 2005 (note 8), p. 11.

habituellement par une prédominance du discours sur l'image, autrement dit les images accompagnant simplement le discours. En effet, les auteurs des articles publiés dans les revues et journaux d'art états-uniens des années 1960 et 1970 illustrent leurs textes afin de les rendre plus attirants à l'œil du public et exemplifier aussi leurs arguments. De la même façon, dans le cadre éducatif, lors des cours et conférences, les professeurs des universités états-uniennes utilisent normalement la projection d'images pour faciliter la compréhension de leurs idées auprès de l'auditoire.

*Homes for America* et *Hotel Palenque* proposent une tout autre sorte d'interaction entre discours et image. Dans le premier cas, Graham ne produit son discours qu'après avoir pris et projeté les photos. Autrement dit, le discours vient à la fin du processus créatif. De plus, dans cette œuvre, les images ne viennent pas simplement illustrer le discours, mais elles dialoguent avec lui d'égal à égal. En fait, la reproduction de diapositives joue dans ce cas un rôle très fort dans le discours de Graham : le texte de l'article *Homes for America* met en relief le caractère répétitif de l'architecture périurbaine états-unienne<sup>29</sup>. La reproduction en continu d'images de maisons semblables crée un effet de sérialité, qui a probablement inspiré Graham pour l'écriture de son texte<sup>30</sup>. Quant à *Hotel Palenque*, les images ne semblent pas avoir eu de vie publique attestée sans le discours. Cependant, la reproduction des images diapositives semble aussi avoir une certaine influence dans la construction du discours de Smithson. L'effet de récit de voyage sur lequel se base la conférence de Smithson *Hotel Palenque* peut, en fait, être interprété comme issu du besoin des projections d'images d'être articulées comme une narration, comme c'est le cas dans le cinéma.

Ce bouleversement des rapports entre discours et image permet à la diapositive de se positionner entre différents médias – autrement dit, d'atteindre un statut intermédial – et de s'intégrer à des dispositifs divers, connectant directement l'oralité et l'écriture et indirectement le cinéma, la photographie, l'architecture et la performance. En effet, les diapositives de *Homes for America* prennent deux formes distinctes : d'abord, la projection dans les cas des deux expositions et de la soirée chez Smithson et Holt et, ensuite, l'article illustré, décliné en plusieurs variantes, abandonnant ainsi leur passé de projection et leur nature événementielle et éphémère. Dans *Hotel Palenque*, les diapositives se métamorphosent en conférence d'artiste, renouvelant la tradition orale de l'éducation à l'histoire de l'art et de l'architecture et se raccordant en même temps avec les performances d'amis de Smithson<sup>31</sup>. Rejetant le transfert sur le papier, cette œuvre est condi-

29 Graham, déc. 1966–janv. 1967 (note 24).

30 L'importance de la reproduction des diapositives dans le travail de Graham est également évidente dans ses essais, tels que « Photographs of Motion », un texte de 1970 sur les diapositives, la perception du mouvement et la sérialité (Dan Graham, « Photographs of Motion », dans *Two Parallel Essays: Photographs of Motion/Two Related Projects for Slide Projector*, New York, Multiples, 1970).

31 Apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les universités allemandes au même moment que l'histoire de l'art devient une discipline académique, la conférence illustrée devient dans le XX<sup>e</sup> siècle la forme embléma-

tionnée par sa nature éphémère et, afin d'exister, elle reste donc condamnée à sa reproduction en continu, une caractéristique la rapprochant des pratiques cinématographiques.

Cette exploration de la diapositive en tant que médium de reproduction d'images s'inscrit alors dans un intérêt plus vaste des artistes états-uniens pour la reproduction, touchant notamment la photographie et le cinéma. En 1971, dans son article « Art through the camera's eye », Smithson relate tout l'intérêt qu'il retire de la reproduction par rapport aux appareils photographiques et aux caméras de ses pairs :

There is something abominable about cameras, because they possess the power to invent many worlds. As an artist who has been lost in this wilderness of mechanical reproduction for many years, I do not know which world to start with. I have seen fellow artists driven to the point of frenzy by photography. Visits to the cults of underground filmmakers offer no relief. [...] Cameras have a life of their own. [...] They are indifferent mechanical eyes, ready to devour anything in sight. They are lenses of unlimited reproduction<sup>32</sup>.

*Homes for America* et *Hotel Palenque* se basent donc sur la reproduction d'images et non pas sur la production d'un objet. Si ces œuvres se fondent bien sur des objets produits – les diapositives sont des impressions sur un support transparent inséré dans un élément en plastique –, elles n'impliquent pas la création d'un objet, tel qu'un tableau ou une sculpture, comme « résultat final » d'un processus. Ces œuvres reposent sur la reproduction d'images, ce qui explique qu'elles puissent prendre plusieurs formes et que leurs processus créatifs soient donc si longs et difficiles à décrire.

Par leur nature immatérielle, évanescence et changeante, ces œuvres participent ainsi à la « dématérialisation » de l'art théorisée en 1973 par la commissaire et historienne de l'art Lucy Lippard dans son livre *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. En effet, elle définit ce phénomène de la façon suivante : « un processus de dématérialisation, désaccentuation de l'aspect matériel (à savoir, l'originalité, la pérennité, la beauté décorative, etc.) »<sup>33</sup>.

---

tique de l'enseignement de l'histoire de l'art et l'architecture dans les institutions éducatives. Nombreux spécialistes montrent que la projection d'images dans le cadre des conférences – d'abord à travers la lanterne magique et ensuite les projecteurs de diapositives – joue un rôle crucial dans le développement même de la théorie et l'histoire de l'art (Roland Recht, « Fiat Lux: Histoire de l'art et projections lumineuses », dans Lacoste, Boulouch, Lugon et Sandrin, 2017 (note 4), p. 176-187; Wolfgang M. Freitag, « Early Uses of Photography in the History of Art », *Art Journal*, vol. 39, n°2, 1979, p. 117-23; Robert S. Nelson, « The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction », *Critical Inquiry*, vol. 26, n°3, 2000, p. 414-34).

32 Robert Smithson, « Art through the camera's eye » [1971], *Robert Smithson: The Collected Writings*, 1996 (note 2), p. 370.

33 [traduction de l'auteur] Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*:

## Nouvelles pratiques au carrefour de l'écriture et l'oralité : la conférence d'artiste invité

L'analyse de *Homes for America* et *Hotel Palenque* montre que, dans sa position intermédiaire, la diapositive navigue entre l'oralité et l'écriture et contribue ainsi au développement de pratiques artistiques inédites aux États-Unis. Elle participe aussi à la création de circuits alternatifs de l'art. D'une part, le transfert sur papier de *Homes for America* signifie conséquemment l'adoption des revues et magazines d'art états-uniens, traditionnellement réservés à la critique, la théorie et l'histoire, en tant que nouvelle forme d'exposition et de diffusion. Dans les années 1960 et 1970, l'écriture et le support imprimé sont considérés par les artistes comme des alternatives idéales pour présenter et diffuser de nouvelles pratiques<sup>34</sup>. Dès 1973, Lippard remarque le potentiel des revues et livres d'art comme de possibles dispositifs contre-culturels<sup>35</sup>. D'autre part, pendant ces mêmes décennies, les conférences jouent également un rôle déterminant, même s'il est méconnu, en tant que médium d'exposition, de diffusion et de création de l'art aux États-Unis.

Lorsque Smithson présente *Hotel Palenque* à l'Université d'Utah, les conférences données par des artistes invités font déjà partie des événements régulièrement organisés dans les institutions d'enseignement artistique supérieur des États-Unis et du Canada. En effet, dès la fin des années 1960, dans un contexte de réforme éducative, les universités et écoles d'art de ces pays mettent en place les « programmes des artistes invités » – en anglais, *visiting artists programs*. Elles y invitent des artistes externes à donner des ateliers et des conférences, mais aussi à développer dans ce cadre des projets à moyen terme<sup>36</sup>. Par son originalité et son ampleur, un des programmes les plus emblématiques est celui du Nova Scotia College of Art and Design (Halifax, Canada), auquel participe entre 1967 et 1970 un grand nombre d'artistes, tels que Robert Barry, Mel Bochner, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Hollis

---

*a cross-reference book of information on some eshtetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard., Berkeley, University of California Press, [1973] 1997, p. 5.*

34 Voir, par exemple, Riva Catleman, *A Century of Artists Books*, New York, Museum of Modern Art, 1994; Anne Moeglin-Delacroix, *Esthétique du Livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France, 1997, et *Sur le livre d'artiste : Articles et écrits de circonstance 1981-2005*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006; Martin Parr et al., *Le livre de photographie: une histoire*, Londres, Paris, Phaidon, 2007; Laurence Corbel, *Le Discours de l'art: Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, PUR, Presses universitaires de Rennes, 2012.

35 « One of the things we often speculated about in the late sixties was the role of the art magazines. In an era of proposed projects, photo-text works, and artists' books, the periodical could be the ideal vehicle for art itself rather than merely for reproduction commentary and promotion » (Lippard, 1997 (note 33), p. 18).

36 Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 157-162.

Frampton, Carl Andre, Allan Sekula, Yvonne Rainer ou Lawrence Weiner, connus à l'époque dans le cadre des pratiques minimales, postminimales et conceptuelles<sup>37</sup>. Graham et Smithson y prennent part à plusieurs reprises<sup>38</sup>.

De tels programmes contribuent à faire sortir les artistes États-Uniens de la capitale new-yorkaise de l'art pour les amener à voyager dans des zones reculées du pays – tels que le *Midwest*, les *Great Plains* et le *Out west* – et à réinventer les rapports entre les universités, les écoles d'art et les créateurs contemporains, mais aussi entre le centre et la périphérie. Si les conférences d'artistes invités existent aux États-Unis déjà bien avant les années 1960, ces programmes institutionnalisent, régularisent et surtout décentralisent ces événements. Ces programmes participent, en fait, à la transformation des universités états-uniennes en « mécènes et scènes artistiques »<sup>39</sup>. Singerman signale que de nombreuses pratiques artistiques de cette époque ne peuvent pas voyager seules – c'est-à-dire, sans l'artiste – du studio à la galerie ou au musée, ni être achetées ou vendues facilement, puisqu'elles ont besoin d'être lues, projetées ou installées, et expérimentées personnellement par le public. Ces œuvres doivent, en fait, une grande partie de leur développement au soutien universitaire, qui leur apporte l'équipement audiovisuel, l'espace et le public nécessaires pour exister. À partir de ce double rôle de mécène et de scène pour les arts, les universités, autant celles des côtes Est et Ouest que celles de l'intérieur du pays, établissent des nouveaux liens avec la communauté artistique et collaborent directement avec elle dans l'organisation d'activités diverses.

La mise en place de ces programmes et l'essor des conférences d'artistes invités aux États-Unis et au Canada participent donc à la « dématérialisation » de l'art constatée par Lippard. D'après elle en effet, l'une des conséquences directes de ce phénomène est la décentralisation de l'art et la nouvelle mobilité de l'artiste et de ses œuvres sous forme de diapositives – principes fondateurs des programmes d'artistes invités et des conférences :

37 En 1967, le conseil de direction du Nova Scotia College of Art and Design entreprend une rénovation générale s'étendant jusqu'à la fin des années 1970. Avec Gary Neil Kennedy comme nouveau président, l'école s'intéresse aux tendances artistiques contemporaines et décide d'inviter régulièrement plusieurs créateurs à donner des cours aux étudiants. Dans ce contexte, Kennedy organise le séminaire *Art Now*, où il accueille souvent des conférences de personnes influentes dans le monde de l'art, parmi lesquels de nombreux artistes. Entre 1969 et 1972, David Askevold, artiste enseignant à cette école, met en place *Projects*, le cours expérimental basé entièrement sur des artistes invités. Robert Barry, Mel Bochner, James Lee Byars, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lucy Lippard, N. E. Thing Co., et Lawrence Weiner participent à *Projects* entre 1969 et les années 1970 (Gary Neill Kennedy, *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012).

38 Graham est un visitant récurrent du Nova Scotia College of Art and Design. Par exemple, il participe au cours *Projects* d'Askevold (voir note 37), à un atelier de lithographie en 1971 (où il imprime une version de *Homes for America*), à l'exposition *Exhibition in Several Parts* en 1972 et donne encore une conférence en juillet 1977 sur le punk rock dans le monde de l'art (Kennedy, 2012 (note 37), p. 13, 20, 93, 101, 143, 364). Smithson, à son tour, prend part au cours *Projects* d'Askevold, ainsi qu'au Halifax Conference, un congrès à huis clos de vingt-deux artistes organisé à l'école canadienne entre le 5 et 6 octobre 1970 (Kennedy, 2012 (note 37), p. 13, 60-63).

39 Singerman, 1999 (note 36), p. 156-157.

One of the important things about the new dematerialised art is that it provides a way of getting the power structure out of New York and spreading it around to wherever an artist feels like being at the time. Much art now is transported by the artist, or in the artist himself, rather than by watered-down, belated circulating exhibitions or by existing information networks such as mail, books, telex, video, radio, etc. [...] <sup>40</sup>

Il convient ici de préciser que les concepts de dématérialisation et décentralisation de l'art de Lippard sont construits dans un contexte états-unien et s'appuient surtout sur des exemples états-uniens et européens, malgré la volonté englobante de l'auteur, qui soutient l'extension de ces notions aux pratiques artistiques des différents pays et continents<sup>41</sup>. Ces notions décrivent donc fondamentalement une réalité artistique occidentale – notamment états-unienne – avec des hommes blancs comme protagonistes. Ainsi, bien que la décentralisation de l'art telle qu'elle est décrite par Lippard contribue au bouleversement des rapports entre le centre et la périphérie, ce processus a principalement lieu au sein des États-Unis, avec peu de conséquences dans les rapports Nord-Sud.

Le voyage et l'itinérance jouent un rôle très important dans le travail de Smithson et dans sa diffusion<sup>42</sup>. Ils sont inscrits à la fois dans la genèse d'une grande partie de ses œuvres (il voyage aux États-Unis et dans d'autres pays, notamment le Mexique pour le cas d'*Hotel Palenque*) et dans leur diffusion à travers la conférence. Cette conjonction de deux itinérances marque d'ailleurs une tradition longue des conférences illustrées, notamment à travers les tournées de conférenciers spécialistes du *travelogue* au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>.

Smithson est, en fait, un conférencier itinérant avéré. Plus encore que Graham, dont la pratique de la conférence reste mal connue<sup>44</sup>, Smithson est très souvent sollicité par de multiples institutions états-uniennes au point que, depuis 1966, il se définit lui-même en tant qu'« artiste et conférencier » dans sa

---

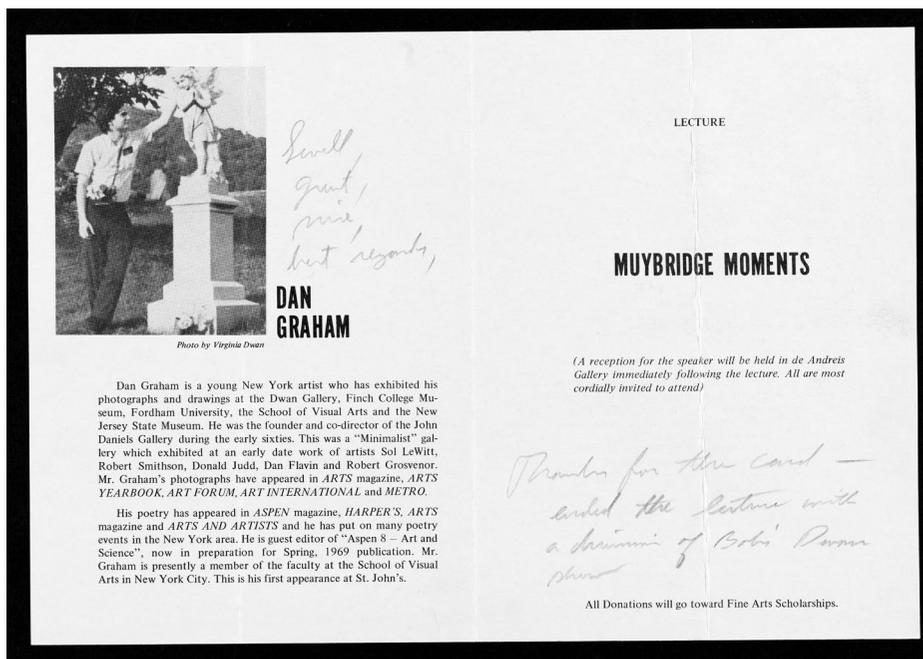
40 Lippard, 1997 (note 33), p. 8.

41 Dans le très long sous-titre, Lippard précise que son ouvrage recueille des observations sur les pratiques artistiques ayant lieu « maintenant aux Amériques, en Europe, en Angleterre, en Australie et en Asie ». Cette intention englobante de l'auteure se confirme dès les premières pages, où elle affirme que son but est d'« exposer le réseau chaotique d'idées dans l'air, en Amérique et ailleurs, entre 1966 et 1971 » (*Ibid.*, p. 7).

42 Ann Reynolds, « Chapitre III. Le voyage comme répétition », *Robert Smithson: du New Jersey au Yucatán, leçons d'ailleurs*, Bruxelles, SIC et Continental Rift, 2014.

43 Jennifer Lynn Peterson, « Varieties of Travel Experience: Burton Holmes and the Travelogue Tradition », dans *Education in the School of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 23–62.

44 Les conférences de Graham restent encore des sujets à explorer, car l'accès à ses archives est très limité. Cependant, il semblerait que Graham avait également une certaine pratique de la conférence. En effet, une brochure trouvée dans les archives de Smithson annonce une conférence de cette artiste, intitulée *Muybridge Moments*, organisée le 30 avril 1969 à la St. John's University à New York (Robert Smithson and Nancy Holt papers (note 27), boîte 1, dossier 40) (fig. 8). L'ouvrage retraçant l'histoire du Nova Scotia College of Art and Design confirme une autre conférence de Graham en juillet 1977 sur le punk rock dans le monde de l'art (Kennedy, 2012 (note 37), p. 364).



8 Brochure de la conférence *Muybridge Moments* de Dan Graham, organisée le 30 avril 1969 à la St. John's University à New York. Robert Smithson and Nancy Holt Papers, boîte 1, dossier 40, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington

déclaration d'impôts<sup>45</sup>. Répondant à l'invitation de l'Université d'Utah en 1972, il donne une longue liste des lieux où il a auparavant enseigné et donné des conférences:

I have never accepted a teaching position, but have been asked to teach at Hunter, Columbia, University of California [...], MIT and NYU. I have lectured extensively and participated in many symposiums. The following is a sample of the places where I have spoken: Yale, Cornell, Hunter, Columbia, Kent State, Chicago Institute of Art, NYU, California Institute of Art, Whitney Museum and studio visits for the NY State Council of Arts<sup>46</sup>.

La correspondance entre l'artiste et ces institutions montre que, dans ses conférences, il accompagne souvent son discours d'une projection de diapositives, bien qu'il soit pratiquement impossible de déterminer exactement les

45 Déclarations d'impôts de Robert Smithson entre 1966 et 1972 (Robert Smithson and Nancy Holt papers (note 27), boîte 6, dossier 28).

46 Lettre de Robert Smithson à Robert Bliss, professeur et directeur du département d'architecture de l'Université d'Utah, 1972 (*Ibid.*, boîte 2, dossier 27).

occasions et les images concernées. Par exemple, dans une lettre du 22 octobre 1969 à Smithson, Susanne O’Keefe, architecte enseignante à l’Université de Columbia, évoque les conférences de Smithson du printemps 1969, où il aurait montré des diapositives du Yucatán – prises lors du même voyage au Mexique que celles d’*Hotel Palenque*<sup>47</sup>. Dans d’autres lettres, on lui demande d’apporter et de montrer ses diapositives, des requêtes manifestement fondées sur la réputation de ses multiples présentations<sup>48</sup>. *Hotel Palenque* n’est donc pas seulement un récit de voyage, c’est aussi une performance basée sur les sept ans d’expérience de Smithson comme conférencier, comme présentateur de son propre travail et de ses idées par la voix et par l’image. Cette œuvre, que l’on peut ainsi qualifier d’auto-réflexive, s’inscrit dans un intérêt de différents artistes proches de Smithson, tels que Robert Morris et même Dan Graham, pour le recours à la parole et à la performance<sup>49</sup>. Inaugurées dans les années 1950 par John Cage notamment et développées tout au long des années 1960 et 1970, ces pratiques, identifiées de nos jours sous la catégorie de « conférence-performance », analysent et explorent le langage, les rapports entre le discours, l’orateur et le public et le développement du savoir<sup>50</sup>. Mais elles mettent également en jeu une nouvelle mobilité de l’artiste-performeur et des œuvres qu’il transporte par sa seule présence.

## Conclusion

D’après l’historienne de l’art Ann Reynolds, trois conditions permettent d’interroger la situation de la culture états-unienne au tournant des années 1960 et 1970: le support imprimé, le voyage et la culture cinématographique

47 Lettre de Susanne O’Keefe à Robert Smithson, 22 octobre 1969 (*Ibid.*, boîte 1, dossier 29).

48 Voir note 27.

49 21.3 de Robert Morris (1964) et *Performance/Audience/Mirror* de Dan Graham (1975) sont des très bons exemples. 21.3 consiste en une récréation de la célèbre conférence « Ikonographie und Ikonologie » d’Erwin Panofsky (1939). Concrètement, Morris récite en play-back la première partie du discours de Panofsky, pendant que l’enregistrement de la présentation originelle est diffusé. Cependant, il insère un délai dans sa déclamation, ses expressions faciales et ses gestes qui désynchronise ses mouvements des sons originels et bouleverse ainsi la logique propre de la conférence. Morris désarticule, ainsi, la conférence et explore ses spécificités discursives et temporelles en utilisant consciemment sa performance comme outil d’analyse et de subversion (Rike Frank, « When Form Starts Talking: On Lecture-Performances », *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 33, 2013, p. 6, URL : <https://doi.org/10.1086/672015> [dernier accès: 20.07.2020]). Graham s’intéresse au dialogue continu et modulable créé entre l’artiste et le public. Dans *Performer/Audience/Mirror* (1975), comme l’indique le titre, l’interaction entre le conférencier et le public passe par un discours, mais surtout par un miroir qui place le regard au centre de l’événement. Purement descriptif, le discours de l’artiste est sans intérêt d’un point de vue de contenu. Il sert simplement à expliciter, réfléchir et pousser le dialogue entre l’artiste et le public, instauré grâce aux jeux de regards facilités par miroir (Garrigues, Dominique, « Dan Graham, “Performer/Audience/Mirror”, 1975 », URL : [www.newmedia-art.org](http://www.newmedia-art.org), Encyclopédie Nouveaux Médias, 1998-1999, [dernier accès: 19/08/2020]).

50 Vangelis Athanopoulos, *Quand le discours se fait geste: regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018; Frank, 2013 (note 49).

new-yorkaise (cinéma underground, cinéma d'art et d'essai et films de série B)<sup>51</sup>. Nous proposons l'ajout de la diapositive à cette liste, en ce qu'elle participe, en fait, à ces trois conditions. Premièrement, en illustrant des articles dans les revues d'art et en renversant les codes établis entre texte et image, la diapositive promeut le développement du support imprimé comme médium de présentation et diffusion de l'art. Deuxièmement, profondément liée à la photographie amateur et donc au voyage, la diapositive permet aux artistes de documenter les sites et les expériences rencontrées loin de la capitale new-yorkaise, comme le fait Smithson au Mexique, mais aussi à simplifier la présentation des œuvres en dehors des ateliers, encourageant ainsi la mobilité de l'artiste et la décentralisation de l'art. Enfin, comme nous l'avons vu plus haut, à travers la projection, la diapositive fait partie intégrante de la culture cinématographique new-yorkaise. Le rôle des diapositives dans le développement du champ artistique au tournant des années 1960 et 1970 mérite donc une révision profonde.

Au long de cet article, l'analyse génétique de *Homes for America* et *Hotel Palenque* a permis de constater que la diapositive, longtemps négligée par sa nature immatérielle et dénigrée par sa trivialité, joue en réalité un rôle crucial dans l'intermédialité au tournant des années 1960 et 1970 aux États-Unis. À partir de multiples utilisations dans des dispositifs différents, elle établit un dialogue complexe entre l'oralité, l'écriture, le cinéma, la photographie, l'architecture ou encore la performance. Pendant ces décennies, ces échanges intermédiaux impulsés par la diapositive contribuent au bouleversement de la production et la circulation de l'art et au développement de nouvelles pratiques artistiques, réseaux d'artistes et circuits d'images aux États-Unis.

---

51 Reynolds, 2014 (note 42), p. 35-39.