

La présentation de l'œuvre

Table des matières

Introduction

Chapitre 1 : PRÉSENTER L'OEUVRE

Titre : Muséographie / scénographie

- encadré : cabinets de curiosités
- au musée
- white cube et fin du white cube
- le parcours et la déambulation
- l'accrochage
- les éléments constitutifs de l'œuvre
- collectionner

Titre : L'exposition comme genre

- musées d'artistes
- l'artiste metteur en scène de son œuvre
- artistes-curators

Chapitre 2 : PRÉSENCE DE L'OEUVRE

Titre : Voir

- un exemple : Ann Veronica Janssens
- des dispositifs pour voir

Titre : Toute œuvre-de-l'art est présentée

- présentation de la représentation

Titre : Venir vers nous - se détacher

- Picasso
- Duchamp, Warhol, Boltanski
- Bertrand Lavier

Chapitre 3 : L'OEUVRE TRADITIONNELLE S'EFFACE - ÉTAPES CLEFS D'UNE REDÉFINITION DE L'OEUVRE

ET DONC DE SA PRÉSENTATION

Titre : Avant-gardes

- ready-made
- la modernité - l'Aubette

Titre : Le contemporain se substitue à la modernité et aux avant-garde

- *in situ* / contexte
- art minimal
- land art
- dans la ville - les œuvres sont présentées à tous
- la rue
- happenings / performances
- art collaboratif

Chapitre 4 : L'OEUVRE « SE PRESENTE » AUTREMENT

Titre : Quelques occurrences sur la question de l'élargissement des pratiques

- le champ élargi de l'art...
- relationnel - des espaces participatifs
- l'immersif

Conclusion

Introduction

- On pourrait commencer le cours comme ça : le romantisme voit le triomphe de l'estampe ; tous les artistes gravent en ce début du XIXème siècle. La gravure se prête effectivement à la mise en avant de la dualité ombre / lumière, aux contrastes chers à ce courant. L'estampe accompagne l'esthétique romantique. Elle introduit une forme de pratique nouvelle.

Et plus précisément, la lithographie, qui fut découverte en 1796, par l'écrivain bavarois Aloys Senefelder. La technique se développe en Allemagne, en Angleterre, en Espagne (Goya!), est introduite en France sous l'Empire ; à partir de 1816, maints ateliers s'installent à Paris. Les premiers artistes à pratiquer la lithographie, en France, sont Géricault, Carle Vernet, Delacroix (1828 : série du *Faust*)...mais on peut également citer Alexandre-Gabriel Decamp, Chassériau, Paul Huet, Isabey, le portraitiste Achille Devéria.

Le voyage en Angleterre d'avril 1820 à novembre 1821 de Géricault, au cours duquel l'artiste réalisera de nombreuses lithographies, introduit de nouvelles manières d'imaginer la production et la *réception* de l'œuvre, révolutionnant ainsi, certes les techniques, l'histoire du marché mais également les modes de *présentation de l'oeuvre*. Avec la lithographie, l'artiste peut dessiner (ou réaliser un pastel, ou peindre avec un pinceau trempé dans de l'encre typographique) directement sur la pierre calcaire comme s'il s'agissait d'une feuille de dessin. C'est capital car on peut, par exemple, sur la pierre lithographique, corriger, effacer, avec une pierre ponce ou du papier de verre. Le procédé va révolutionner le domaine de la *reproduction mécanique*. Il sert, entre autres, à la reproduction d'œuvres d'art, pour l'illustration, dans l'art de l'affiche...

Ajoutons qu'après 1830, s'instaure la liberté de la presse ; on entre dans l'ère de la « vraie » reproductibilité. Les images se multiplient, les lecteurs et les « spectateurs » aussi.

Début 1820, Géricault part donc pour Londres, découragé par l'insuccès de sa *Méduse*, qu'il avait fait transporter de l'autre côté de la Manche, et qu'un marchand promenait de ville en ville. Durant un an et demi, on montra le « tableau spectacle », moyennant 1 shilling l'entrée, et chaque visiteur recevait en entrant une lithographie au trait, reproduisant l'œuvre. Cela se fit grâce à la collaboration du graveur Nicolas-Toussaint Charlet (l'auteur de la célèbre lithographie : *La garde meurt, et ne se rend pas*). Le sujet de la *Méduse* plaisait aux anglais essentiellement pour deux raisons : d'abord parce qu'il s'agit, en quelque sorte, d'une « marine », mais surtout du fait que *Le Radeau de la Méduse* est perçu outre Manche comme une critique du régime français, la monarchie restaurée, ayant nommé comme capitaine un incompetent...Géricault va rester trois ans en Angleterre ; il peint quelques toiles mais réalise surtout de nombreuses lithographies. Il publie ainsi douze grandes planches qui vont avoir un grand succès (dont *Le Joueur de cornemuse*, *la Femme paralytique*...).

Se dessine ici toute la « modernité » de Géricault : à travers ses sujets, sa manière de peindre,

mais aussi son indépendance, sa liberté de circulation, ses inventions, son rapport au marché...¹

Poursuivons :

- En 1963, Nam June Paik expose dans une galerie de Wuppertal une série de téléviseurs préparés, dont certains comme *Magnetix T.V* mettent en évidence la plasticité de l'image électronique. Deux ans plus tard, il s'empare de la première vidéo portable, la Portapak de Sony, filme le pape dans une rue de New-York, montre la bande à quelques amis et la présente comme l'art du futur. C'est l'acte de naissance de l'art vidéo.

Est-il nécessaire de préciser combien la vidéo fut un élément central de l'art des années 60, 70, 80 ; d'une part, les vidéastes des avant-gardes de cette époque furent souvent aussi des sculpteurs ou des installationnistes, d'autre part, la vidéo joua, tout simplement, dans de nombreux cas, son rôle d'enregistreur d'œuvres éphémères.

A côté des inventeurs, techniciens, qui œuvrent dans les laboratoires de recherche, des artistes venus de divers horizons tels Acconci, Bruce Nauman, Joan Jonas, Dan Graham ou Keith Sonnier, grâce notamment au soutien des galeries Castelli et Sonnabend, vont s'emparer de caméras et moniteur vidéo et créer des formes nouvelles de spectacles et d'environnements interactifs.

- Certains aspects de « la présentation de l'oeuvre » n'ont pas ou pu être traités. Soit parce que les pages nous manquent soit parce que je ne suis pas spécialiste du domaine.

Par exemple, depuis quelques années, l'irruption du numérique dans le champ de l'art a joué un rôle non négligeable dans « la présentation de l'oeuvre ». Miguel Chevalier, notamment, crée de grandes installations de réalité virtuelle projetées qui immergent le spectateur dans un univers totalement recréé. Celui-ci se retrouve alors environné par l'image, sans lien avec le monde extérieur. Tel était le cas avec l'installation *Fractal Cave* en 2010 ou *Terra incognita*, présentée au MIS (Musée de l'image et du son) à São Paulo, également en 2010, avec une proposition circulaire à 280°. L'installation s'inscrivait, d'ailleurs, dans la tradition des « vues panoramiques », et plaçait le spectateur au centre d'un monde virtuel. Plus récemment, en 2004, l'artiste a conçu *Sur-Natures, sous-titrée Paradis artificiel*, des plantes virtuelles projetées sur le mur grâce à un nouveau media interactif, le logiciel Music2eye. On voit ainsi les végétaux bouger en fonction des mouvements du public, captés par un détecteur de présence et mouvements. Certains se souviennent peut-être avoir vu cette pièce, aujourd'hui en dépôt au FRAC Picardie, dans le cadre de l'exposition « Artistes & Robots », au Grand Palais, en 2018.

- Dans ce cours, j'ai essayé de faire cohabiter typologie (concepts), chronologie, entrées thématiques et transversales, questionnements et problématiques, et j'ai adjoint à cet ensemble de nombreux exemples précis, de toutes époques, représentatifs de telle ou telle *situation de présentation de l'oeuvre*. Afin d'optimiser la cohérence du contenu, certaines notions ou œuvres apparaissent simultanément dans plusieurs chapitres ; d'autres fois, quelques références qui eussent été à leur place dans telle partie sont analysées dans telle autre.

- Autre chose, après relecture, je m'aperçois que nombre d'œuvres de Marcel Duchamp pourraient incontestablement être conviées dans à peu près tous les chapitre ; pas seulement comme des cas en plus, mais en tant qu'initiatrices de nouvelles formes de présentation : 3 *Stoppages étalon*,

¹ Courbet eut, par la suite, cette même liberté. Nous en parlons plus loin.

1913-14, *Roue de bicyclette*, 1913, *Egouttoir* (ou *Porte-bouteilles* ou *Hérisson*), 1914, *In Advance of the Broken Arm*, 1915, *Fountain*, 1917, *Pliant de voyage*, 1916, *Air de Paris*, 1919, *Fresh Widow*, 1920, *La Mariée mise à nu... ou Le Grand Verre*, 1915/23, *Rotative plaque verre*, 1920, *Élevage de poussière*, 1920, *Boîte-en-valise*, 1935-41, *Étant donnés...*, 1946-66.²

Enfin, comme il est demandé par le CNED, dans le cadre de la rédaction de ce cours, des « activités d'entraînement » sont proposées en certains endroits de ce dernier : réalisation d'un plan, recherche de problématiques, développement de notions, regroupements d'œuvres, approfondissement et (ou) exploration de certains courants, artistes, ou œuvres qui ne sont pas abordés dans le texte, etc.

- En premier lieu, nous avancerons que toutes les œuvres sont - nécessairement - *présentées* : au sein d'un musée, d'un Centre d'art, d'une Institution, en galerie, chez un particulier ; par un conservateur, un commissaire, un collectionneur, l'artiste lui-même. C'est un préalable qui semble une évidence mais qui doit cependant être affirmé afin de rendre moins théorique, abstraite, la question ; une fois le constat énoncé, la théorie peut éventuellement commencer. La « présentation de l'œuvre » *ne fait pas sujet* (problème) en soi.

- Ensuite, parler, aujourd'hui, de la « présentation de l'œuvre » de manière générale, n'a plus beaucoup de sens tant les œuvres se distinguent les unes des autres ; à chacune leur présentation ! Elles sont souvent à étudier au cas par cas. Jadis, oui – par ex. les « commissaires aux tableaux » de l'ancien Régime, membres de l'académie royale de peinture et de sculpture, désignés par leurs pairs, afin de rédiger le livret ou de réaliser l'accrochage des tableaux au Salon -, certains pouvaient prétendre à « présenter des œuvres », parce que celles-ci épousaient les formes encore conventionnelles de l'art.

De la sorte, tout au long du cours il ne faudra pas perdre de vue cette coupure épistémologique distinguant « œuvres traditionnelles » quant à leur mode d'apparition et œuvres faisant rupture relativement à cette dernière. On accrochait un tableau au mur, on installait une sculpture dans un espace, etc.³ L'art moderne, les avant-gardes, puis, surtout, l'art contemporain depuis les années cinquante et soixante, ont totalement changé la donne. Chaque « présentation de l'œuvre » répond à sa propre conception esthétique et chaque œuvre, en ce sens, est dès lors distincte de sa contemporaine . Cela dit, ce phénomène, est , somme toute, assez récent.

C'est pourquoi le cours - nourri des lectures qui ont été les miennes - envisage davantage la notion de « *dispositif d'œuvre* » dans sa globalité plutôt que celle de « présentation de l'œuvre ».

L'œuvre - même traditionnelle, à cet égard - n'existe qu'en tant que dispositif mettant en acte une *relation* : institution, espace, regardeur, critique, cartel, etc. *a fortiori* avec la création contemporaine. Dès lors nous devons envisager un aller-et-retour permanent entre une histoire de la muséographie (synthétique mais avec bibliographie), la présentation des œuvres par une institution, par quelqu'un tel le conservateur ou le commissaire, et les œuvres elles-mêmes, c'est à dire les productions des artistes (pas tous) qui invitent à reconsidérer en permanence les modes dits de « présentation ».⁴

La transitivité est une *propriété* de l'œuvre d'art, de par l'attention qu'on lui porte, la relation intellectuelle, sensorielle, affective, qu'elle suppose avec un spectateur. Il n'existe pas d'œuvre

² Je reviens sur quelques unes de ces œuvres au fil des chapitres.

³ La pratique n'a évidemment pas disparue !

⁴ « Tu vas les présenter comment ? » est bien la question souvent posée aux artistes.

réalisée et « pleine » sans la relation complexe qui articule : œuvre, contexte, corps (destinataire), langage, qui n'englobe ce qu'elle représente mais encore son espace ainsi que la relation qu'elle entretient avec nous. L'*aesthesis* est la mise en avant des sens et du corps (perception sensible pleine) au travers d'une expérience (de l'art).

La présentation de l'œuvre appelle l'ensemble de ces données.

- Le spectateur parachève « l'œuvre-présentée » peut-on dire. *Les Ambassadeurs* de Holbein ou *Les Menines* de Velasquez, « pièges-à-regard » comme dit Lacan⁵, nous appellent, nous « captent », voire, dans le cas du premier tableau cité, nous « oblige » au déplacement. L'œuvre est alors, au sens fort, « accomplie » par le spectateur...⁶

Et l'on est en mesure de soutenir, paraphrasant le principe duchampien : pas de *présentation d'œuvre* sans auteur ni spectateur, pas de spectateur sans œuvre ni auteur, pas d'auteur sans spectateur ni œuvre. C'est un nouage à trois. Quand Duchamp évoque dans « *Le Processus créatif* »⁷, le rôle du « regardeur qui fait le tableau... », il affirme que celui-ci doit donner son verdict, que l'œuvre se doit d'être acceptée par le spectateur, qu'un « transfert » s'opère de l'artiste au spectateur (osmose). L'œuvre est en fait un objet de médiation et de transitivité.

Lorsqu'il *interprète*, le regardeur est renvoyé à soi, il mène une expérience individuelle (cf. Duchamp : le spectateur médium) en se débarrassant de tout préjugé, de toute hiérarchie, de toute classification.

A tel point que pour Duchamp le spectateur devient le *produit de l'œuvre* (objet de l'œuvre), de l'opération qui l'engendre. Pour Roland Barthes, « le lecteur, dans l'acte même de la lecture, réécrit le texte, lui donne sens (en l'achevant temporairement). »⁸ . De la même façon, « se réalise » tout autant l'œuvre d'art plastique.

L'artiste (dé) montre ainsi que l'univers de l'art relève de la fiction et que celle-ci tient à la fois de l'énonciation, de la désignation et de la croyance collective. L'œuvre est une *énonciation* et pas d'énonciation sans « lecteur » (regardeur).

Sûrement cela était-il déjà vrai et *en acte* dans les périodes antérieures, c'est évident (voyons Le Bernin!), toutefois, avec l'époque moderne puis contemporaine, c'est justement en termes de *présentation* (de l'œuvre) que l'on évoque l'idée.

C'est bien au début du XXème siècle que quelque chose, conceptuellement, a changé quant à notre rapport à l'œuvre, quant à la relation de l'œuvre à l'espace. Cela du fait même que les pratiques ont changé.

Nous mentionnerons, certes, cadre, socle, vitrine – éléments de présentation la plupart du temps connus -, la forme-tableau ou la forme-sculpture, mais il m'a semblé plus juste d'accorder une large place à *l'espace environnant*, au dépassement des formes traditionnelles au profit de ce que l'on pourrait nommer « événements visuels ».

- Le livre « Stratégie de l'exposition », sous-titré *la présentation muséale au XIXème et au XXème siècles, la culture visuelle*, de Julia Noordegraaf, en anglais, pas facile à trouver, est incontournable quant à la question qui nous occupe. Je vous en propose une synthèse avec notions et pistes exploitables afin d'approfondir et prolonger la question. Ces concepts introduisent aussi certains

5 Séminaire XIII, inédit.

6 En 1962, Umberto Eco publie « *L'œuvre ouverte* » : composée d'une infinité de signes, l'œuvre offre une pluralité d'interprétations possibles.

7 Texte intégral dans *Duchamp du signe*, Flammarion, 2008, p. 179

8 Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », 1971

chapitres ou paragraphes du cours.

L'autrice utilise en premier lieu le concept de *Script* emprunté au vocabulaire du cinéma ainsi que par la sociologie (Bruno Latour) et la technologie.

En sociologie : Il signifie l'interaction entre des acteurs et les éléments relatifs à une situation ; il comprend la représentation des cadres temporels et spatiaux, des cadres participatifs et du fonctionnement de l'interaction elle-même à travers l'enchaînement des actions effectuées, ainsi que les modes de réalisation de ces actions (ouverture, refus, requêtes, actes rituels).

En technologie : les ingénieurs, les designers imaginent les conduites des utilisateurs pour créer des objets. Par ex., la clé de l'hôtel énorme et lourde parce que le client est supposé pouvoir l'oublier.

J.N conçoit la présentation muséale comme un *script*, et elle considère ce script en tant qu'objet dont elle va faire la *description*.

Son étude repose sur une histoire de la présentation muséale et les $\frac{3}{4}$ du livre sont consacrés à l'histoire du musée Boijmans de Rotterdam.⁹

La chercheuse et universitaire retient de l'étude des archives du musée : le passage du privé au public (à retenir), de la démonstration, voire de l'expérimentation, à la mise sous vitrine des objets qu'on ne touche plus.

Le musée moderne du XIXème dépend du contexte global du marché des objets. Un « nouveau régime visuel » est né à partir des façons d'arranger et de présenter les objets. Mais aussi grâce à la reproduction des images qui fournit des informations visuelles en grand nombre.

Tout aussi bien les inventions techniques, comme, par ex., la possibilité de fabriquer des grandes plaques de verre, permettant d'agrandir les vitrines qui rendent visible l'intérieur des magasins ou des musées.

Capital, les musées sont des fenêtres sur le monde et son histoire, à l'instar de la télévision, devenant ainsi emblématiques d'un nouveau régime visuel. Ils forment nos vues/visions sur le monde. L'exposition muséale est équivalente à tout autre média. C'est une thèse très importante portée par J.N quant à notre sujet.

La culture visuelle est ainsi *spectaculaire*, faite pour les masses, « mass-médiatisée » ; J.N nomme « standard-réalité » cette uniformisation de nos habitudes *de voir* qui influence notre expérience du monde.

Comme nous le disions plus haut *la présentation* comprend tous les éléments qui interfèrent entre le musée et son public. Sa localisation, son implantation, son architecture, sa structure, son aménagement, les techniques d'exposition ou de disposition des objets, les différents moyens de communication avec le public (signalétique des parcours, cartels, etc.). Mais elle englobe aussi comment se mouvoir dans le musée et comment interpréter les objets présentés. Et réciproquement, les habitudes du public influencent la conception des présentations muséales.

La notion de *script* est un outil utile pour analyser les relations complexes entre les concepteurs (commissaires, conservateurs) et leur potentiels ou imaginaires utilisateurs ; à l'instar du script de cinéma qui est un scénario mais qui indique aussi un cadre d'action pour les acteurs et l'espace où ils doivent « acter », jouer. Le script met en évidence l'ensemble des instruments qui définissent les relations entre le musée et son public.

Alors, évidemment, le livre de J.N est éminemment « politique ». Les changements qui se sont produits en deux siècles visent à créer un musée comme un espace politique et social ; ils ont pour but de faire « désirer » un autre usage du musée. Il s'agit désormais de s'intéresser au sujet-

⁹ Musée encore une fois à la « Une » venant d'ouvrir au public ses réserves. Réserves abritées par une architecture due à l'agence MVRDV. (voir l'article du Monde du 22/07/2022)

visiteur, après avoir surtout fait prévaloir l'objet présenté, de constituer les visiteurs en « sujets sociaux vivant une expérience subjective », une sorte de performance physique et mentale. Les musées d'art peuvent être considérés comme des environnements structurés autour de scénarii, de « rituels » spécifiques, codifiant le comportement humain.

L'ensemble du dispositif, les choix de l'aménagement, des explications, etc., confèrent aux objets des effets politiques. Pour l'autrice, la culture visuelle dans le musée est une technologie du pouvoir - régime visuel - détenue par l'équipe.

Dans le chapitre 4 - J.N parle du musée comme expérience et de l' « hybridation du script ».

Dans les années 50-60, beaucoup des œuvres d'artistes visuels contemporains étaient encore mélangées, dans l'espace muséal, avec celles dont l'expression artistique respectaient les canons de l'histoire de l'art, de sorte qu'elles ne pouvaient pas être réellement distinguées.

Des artistes « néo-marxistes » (*sic*) se sont alors emparés de ce thème en dénonçant ces lieux qui éliminaient, de fait, les dimensions du temps, de l'espace et du social d'où prenaient racine les œuvres. De plus, ils soutinrent que les valeurs présentées hors temps et comme universellement vraies, appartenaient aux groupes dominants de la société, avançant que les visiteurs étaient manipulés par les différents styles d'exposition.

En 1988 l'exposition de Suzan Vogel à l'Art Center de N.Y intitulée « Art-artifact » prenait le parti de montrer séparément la part revenant aux artistes et celle de l'interprétation du curateur. Il s'agissait de démontrer que c'est bien la façon de présenter les objets qui leur confère une valeur artistique. Par exemple, un objet ordinaire sur un socle bas avec un plafond de lumière.

Dès lors, des artistes critiques de l'autoritarisme des institutions comme Buren, Haacke, Serra, furent invités dans les musées.

Cela a aussi ouvert la voie à des *présentations* qui ne déguisent pas le fait qu'elles utilisent des moyens théâtraux pour raconter une histoire. Les objets, les décors, les guides sont ainsi employés de façon ironique, ludique, afin de saper l'aspect dictatorial du musée post-guerre.

Il n'y a plus un seul type de présentation pour tous les musées mais, au sein d'un même musée, plusieurs types de présentation qui coexistent. J.N nomme cela « hybridation du script de la présentation ». La tendance étant de combiner de vieux scripts et de les convertir en un nouveau script hybride.

L'*hybridation* concerne toutes les façons de « rencontrer » le public : publicité, catalogues, extension des annexes, prêts d'œuvres, sites Web pour informer, ou création de musées virtuels supposés inciter à la visite en « chair et en os ». c'est un aspect essentiel pour la question qui nous intéresse.

Hybridation du bâtiment lui-même, également : musées dans des usines désaffectées, des hôpitaux, des gares, etc. en ville et à la campagne ; ces musées font parfois référence à leur propre histoire, avec cependant des modifications importantes : les atriums sont transformés en halls d'entrée immenses qui accueillent visiteurs et badauds.

Après le musée réduit au minimum comme le MoMA en 1939, dans les années 1980 les musées deviennent spectaculaires et ludiques pour attirer les visiteurs. Cela crée un débat avec les tenants d'une architecture muséale qui inclut ou présente des symboles, des ornements qui dénotent leur contenu, selon la tradition de l'iconographie de l'architecture historique.

L'idée implicite étant que les symboles ont une haute valeur de communication parce qu'ils parlent à l'expérience, aux souvenirs, et aux émotions de la plupart des regardeurs. Ainsi on reconnaîtrait mieux ces musées « traditionnels » que ceux qui ont une architecture fonctionnaliste.

Parfois le musée est construit avant que soit déterminé son contenu : ex. le MACBA de Barcelone,

ou le « Gerry » de Bilbao. Le bâtiment en lui-même a une telle force expressive que les équipes ont eu des problèmes pendant des années pour installer les expositions ; cf. Beaubourg, dont les plans des salles ont été revus et corrigés pour correspondre à la présentation de l'art moderne et de la sculpture.

Le « Libeskind » de Berlin, comme on le nomme communément, fut si spectaculaire qu'il attira des milliers de visiteurs avant que sa collection ne soit installée.

L'idée force du livre de J.N est qu'au XXème siècle (que dire du XXIème!), aller au musée est de plus en plus perçu comme une activité comparable à du tourisme, au shopping ou à la visite d'un parc à thème. Le choix d'une architecture spectaculaire commandée à un architecte de renom est devenu une recette pour la réussite en termes de couverture médiatique, du nombre de reportages et du nombre de visiteurs.

Exercice : partez de l'exemple d'un grand musée contemporain et décrivez ses modes, principes, techniques, d'exposition des œuvres.

L'organisation d'expositions temporaires est un autre moyen d'attirer l'attention du public ; « blockbuster » expositions. Ces événements mettent en évidence que les musées font partie de tous les lieux que l'industrie du loisir offre comme activités pour les temps libres. Cela au détriment de la visite des collections permanentes (d'où peut-être le renouvellement périodique des présentations des collections à Beaubourg).

Le musée n'est plus comme « une salle de classe » (*sic*) où il n'y a pas de distraction hormis les objets. Il s'agit maintenant d'établir une autre connexion entre le visiteur et les objets, et plutôt que de remplacer les vieux moyens d'informer, les étendre, les pluraliser. On ajoute le tableau digital, le virtuel, les écrans, etc. Ces informations sont données dans un ordre aléatoire, le visiteur est invité à trouver son chemin intuitivement à travers « ce monde fascinant » écrit J.N.

Les galeries sont contextualisées en fonction des objets exposés, des présentations évoquent visuellement et non par écrit les qualités des objets. De ce fait, ces présentations permettent de multiples interprétations selon les points de vue et les savoirs individuels des visiteurs. Comme au théâtre, une histoire est racontée à l'aide de décors et d'accessoires.

L'espace alors consacré aux expositions est en général de 1/3 ! L'hybridation a souvent conduit à installer les boutiques et les restaurants quasiment dans les galeries d'exposition. Si le café est équipé de meubles signés par un designer célèbre alors on fait d' « une pierre deux coups ».

La décoration des cafétarias de musée, comme l'écrit Nathalie Heinich dans « Le Paradigme de l'art contemporain », est quasiment devenu un genre de l'art contemporain ; elle cite Liam Gillick à la Whitechapel Gallery de Londres en 2002, Jorge Pardo au musée K21 de Düsseldorf en 2002, Tobias Rehberger à la Tate de Liverpool en 2006, à la biennale de Venise en 2006, Félix González-Torres au Magasin de Grenoble...¹⁰

Le script commercial infiltre le musée ; l'étudier donne une meilleure compréhension de l'évolution du script du musée. J.N se réfère essentiellement au livre de Pine et Gilmore : *The experience of economy* qui trace les lignes directrices et donne des guides aux entrepreneurs afin d'adapter leur business à cette économie de l'expérience. Selon eux « le travail est du théâtre et chaque entreprise est une scène. »

Fin XXème, les centres commerciaux s'équipent de piscines, d'attractions, de décors, d'arbres...il faut que les usagers restent le plus longtemps possible dans le centre pour acheter, consommer plus. Le shopping devient une activité de loisir. La thèse de N.J est que les musées se sont inspirés

10 Récemment le « Kraken », réalisé par le collectif UV Lab, visible aux Subs de Lyon. Entre art et spectacle.

de ces grandes surfaces.

Dans les boutiques on ne présente plus les objets selon des catégories (luminaires, textiles, verre... ou des lieux : chambre à coucher, cuisine...) mais en fonction de leur usage potentiel : dormir, manger, vivre...

On présente des objets qui vont bien ensemble du point de vue du style, on installe des produits qui s'accordent avec « des styles de vie » : rayons « urbain », « rural », « ethnique »...Ce sont les mêmes objets proposés dans les rayons mais classés et exposés autrement, pour se conformer au style de vie de l'acheteur ou l'influencer. Ces présentations évoquent différents mondes.

C'est ce que Pine et Gilmore appellent la « mass-customisation » : les entreprises essayent de personnaliser (customiser) leurs offres selon les visiteurs. Les produits sont valorisés en fonction de l'expérience de l'environnement qu'ils offrent, on peut apprécier sur place des aménagements de petits appartements, de maison, etc. l'expérience est à emporter chez soi.

De même que pour les musées, installer un centre commercial ou une boutique de luxe dans un lieu chargé d'histoire lui confère une valeur ajoutée. JN donne l'exemple de Prada qui ne présente plus ses produits comme de la marchandise - vêtements, chaussures, sacs- mais les « élève » à la dignité d'objets dignes d'être vus isolés, en eux-mêmes. Voilà qui nous rappelle quelque chose.

Pine et Gilmore distinguent quatre domaines : l'éducation, l'évasion, l'esthétique et le divertissement ; c'est ainsi que le musée devient « expérientiel », lieu d'expériences. Les activités de ces quatre domaines sont interchangeables et cumulables, de sorte que le musée peut être considéré comme un espace de divertissement pour toute la famille (cela dit, on emmenait déjà les enfants voir le « Salon des refusés » pour rire et passer un bon moment!).

Mettre l'accent sur l'expérience économique revient à s'intéresser davantage à l'architecture et aux présentations qu'aux objets ; fin XXème siècle les musées sont conscients de ce fait et le justifient économiquement.

Par le biais de la Mass-customisation (ou mass-personnalisation) au musée, on s'évertue à mettre le visiteur au centre de la scène puisque cela consiste à pouvoir offrir à tous les types de visiteurs une expérience personnelle, unique.

Comme au restaurant il nous est proposé des plats pour chaque goût et chaque budget - d'où les différents cafés et bars - il nous est permis, au musée, de faire sa propre sélection dans la collection ; à Utrecht on peut faire sortir des objets des réserves moyennant 20 €, en virtuel ou en réel (à Rotterdam aussi depuis peu).

L'augmentation de la fréquentation incite à mettre le focus sur la demande du public même si on déplore la disparition de l'intérêt pour les objets (d'art) eux-mêmes et le savoir qu'ils représentent. Dans le *musée comme expérience* on distingue difficilement les objets de l'art (élevé) des accessoires, décors, et marchandises qui les entourent. Certains directeurs en appellent alors à une réévaluation du musée comme un lieu pour la grande (haute) culture.

Courte digression :

La marque Louis Vuitton travaille régulièrement avec des artistes ; à chaque rentrée, Mark Jacobs s'attache la collaboration d'un artiste dont le travail peut faire écho avec la mode. En 2012, pour la nouvelle collection *Dots Infinity*, avec « Graphic Fashion », les façades et vitrines du Printemps (Pop-Up Store), Boulevard Haussmann à Paris, ont mis à l'honneur l'œuvre de Yayoï Kusama en s'inspirant de « *Narcissus Garden* », 1966, présentée lors de la 33^e Biennale de Venise. Des centaines de sphères-miroirs avaient été alors exposées dehors, formant ce que l'artiste avait appelé un « tapis cinétique ». Pour l'occasion, les vitrines du Printemps, intitulées « Désirs pour l'univers et au-delà », contenaient les fameuses sphères- miroirs ainsi que des mannequins statiques et des poupées miniatures recouvertes de pois rouges et blancs. Les autres vitrines

reprenaient, quant à elles, ces codes couleurs, l'infinité de pois, et pour d'autres, l'espace se reflétant à l'infini dans des jeux de miroirs.

Ces vitrines marquent le paysage urbain ; où intérieurs et extérieurs se « rejoignent ».

Ajoutons qu'à l'étage -1, Yayoï Kusama présentait des meubles aux formes arrondies, recouverts de pois rouges et blancs, dévoilant les portants de vêtements et des accessoires.

Et souvenons-nous que Takashi Murakami et Sylvie Fleury ont aussi conçu des sacs pour Louis Vuitton, ainsi qu'une affiche, en ce qui concerne l'artiste japonais.

La maison Kenzo est elle aussi proche du monde de l'art – Kenzo était collectionneur et peintre – En 2002, pour le lancement du parfum *Flowerbykenzo*, la marque a collaboré avec Patrick Corillon en réalisant, avec ce dernier, une installation éphémère : « *Un coquelicot dans la ville* ». Répartis sur 15 places de Paris, plus de 180.000 coquelicots furent alors plantés, notamment devant le Centre Pompidou. Les promeneurs pouvaient cueillir les fleurs et découvrir des messages enroulés autour de leur tige.

- Prenant valeur de contre-exemple, J.N parle ensuite plus spécifiquement du musée Boijmens (Rotterdam), à contre-courant de ce qui vient d'être dit, et ce pendant la direction de Chris Dercon (1996-2003).

Chris Dercon estimait que le musée en tant qu'institution était voué à donner du sens à l'art et à la société, il organise alors des lectures, des symposiums, des débats. Il propageait l'idée de maintenir une certaine distance critique vis-à-vis de l'objet qui s'était perdu dans la présentation de séduction, théâtrale et évocatrice.

Il voulut transformer le musée en un centre d'acquisition de connaissances et d'apprentissage, en une plateforme pour présenter et discuter d'art dans un contexte culturel historique global. Il est d'ailleurs significatif que la librairie ait pris une place préminente au rez-de-chaussée du musée. Il la tenait pour le vrai centre du savoir où « le sens est donné à ce bric-à-brac d'objets qui en fait constitue la collection d'un musée. »

En 2002, Dercon organise une exposition intitulée *Proposals for a collection : Optical. Rétinal. Visual. Conceptual* en collaboration avec Richard Hamilton (voir plus loin). Il était possible d'y voir : *Boite en valise* et *Grand verre* accompagnés de diapos des pièces du musée. En montrant la propre collection du musée à travers un lent défilé de reproductions photographiques d'œuvres tirées de son fonds, l'enjeu était d'interroger la fonction du musée comme lieu de conservation et de présentation d'objets réels, bien que ceux-ci ne furent montrés que comme des *stimuli* virtuels, comme de la « nourriture pour la pensée ». Dercon concevait le musée comme une archive visuelle, une collection d'images qui peuvent être combinées à l'infini pour créer de nouvelles significations. Pendant la direction de Dercon, le musée Boijmans, écrit J.N, alla à contre-courant de la tendance à leurrer le visiteur par du spectaculaire, et il défendit le musée comme un lieu où les visiteurs pouvaient approfondir leur connaissance de l'art et à concevoir de nouveaux points de vue sur les objets de la collection.

Au XXIème siècle, le *script* de la présentation muséale est hybride et pluriforme ; mais sous la grande variété de localisation, d'architecture, d'espaces d'exposition, de moyens de guidage des visiteurs, on distingue un trait commun : les musées utilisent tous un certain type de « spectacle »¹¹ pour attirer l'attention sur eux et leurs offres. Ceci s'explique par l'émergence, à la fin du XXème siècle, d'une économie orientée vers l'*expérience* ; il est difficile de savoir où finit le musée et où commence la boutique (approche warholienne de l'esthétique).

Internet a aussi considérablement influencé la manière de percevoir la réalité, des choix

11 Le terme de *script* peut aussi se traduire par « spectacle ». Et c'est bien cette polysémie qui doit nous retenir.

personnels sont faits au hasard, de façon multisensorielle et non linéaire. L'attention n'est plus captivée seulement par l'objet d'art, celui-ci se doit être rendu intéressant par un bâtiment spectaculaire, des conceptions théâtrales des expositions, des audioguides, des textes sur des grands cartels, des vidéos, des écrans tactiles, des brochures, catalogues...

Le regard lui-même a changé ; on ne croit plus au regard « pur » - a-t-il seulement existé ? -, non médiatisé, qui donnerait immédiatement un accès direct au sens de l'objet d'art. Il y a toujours une médiation à l'œuvre dans le musée. Avec le « musée comme expérience » (mais cela est aussi dû aux œuvres!) voir est devenu une expérience multi-sensorielle impliquant la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût, la déambulation, le comportement..

L'intérêt de cette thèse consiste dans le fait de ne pas traiter le musée comme une catégorie séparée, en quelque sorte isolée du reste de la société. Bien que les changements dans la présentation muséale autour de 1900 aient été reliés à ceux opérés dans les galeries des marchands d'art, leur rapport avec d'autres transformations dans des media visuels plus populaires n'avaient pas été étudiés. Les dernières tendances indiquent que l'attention s'est déplacée de l'objet vers le sujet et de la collection et l'architecture vers le point de vue du visiteur. Les présentations muséales ne sont pas qu'une affaire d'architecture et de collection, elles sont toujours le produit des concepteurs (designers) et des usagers.

Quelques lectures recommandées...¹²

- Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, PUF. 2009.
- Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », dans « L'art contemporain et le musée », *Cahiers du MNAM* (hors série), Paris, Centre Pompidou, 1989.
- Rosalind Krauss, « Le musée sans murs du postmodernisme », dans *Cahiers du MNAM* n° 17 et 18.
- Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », dans *Cahiers du MNAM* n°29, « En revenant de l'expo », Paris, Centre Pompidou, automne 1989.
- Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll.Communication, 1999.
- Daniel Buren, « La peinture et son exposition », dans *Cahiers du MNAM*, n°17-18.
- Yves Michaud, *L'Artiste et les Commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, Mamco Institut d'art contemporain & Art édition, 1999.
- Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Ludion / Flammarion, 2001. Catalogue de l'exposition éponyme.
- Nathalie Henich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, éd. Gallimard, 2004 ; 2022 pour l'avant-propos.

¹²Les autres ouvrages sont cités au fil du texte et (ou) en note en bas de page.

Chapitre 1 : Présenter l'œuvre

Muséographie / Scénographie

Jusqu'à la Renaissance, il existait, en termes de « collections », des initiatives individuelles émanant de personnes privées ; elles étaient non accessibles et se trouvaient dans des espaces dédiés non publics. Ces lieux seront, au moment de la Renaissance, partiellement ouverts ce qui entraînera un intérêt accru pour les aménagements. Dans son ouvrage « L'art : une histoire d'expositions », Jérôme Glicenstein cite Isabelle d'Este à Mantoue (grotte et cabinet de curiosités), Francesco de Medicis au palais de la Seigneurie (studiolo) ou aux Offices (salle de la Tribune). Ces hommes et femmes vont alors aménager « sur mesure » les collections et cela va, peu à peu, gagner les cabinets des nobles ou riches bourgeois de l'Europe entière.

Cela changera, bien sûr, à partir de la fondation des musées publics ; au moment où la collection devient « publique », elle va se dissocier peu à peu de son initiateur et dès lors la collection devra sa survie à une entreprise, une fondation privée, une association, une collectivité...

Cabinets de curiosité

Durant la période médiévale et ce jusqu'à la fin de la Renaissance (XVI^{ème}), princes et érudits rassemblaient les objets les plus disparates...aussi bien des objets de la nature aux formes bizarres que des objets d'art ou des tableaux – dans ce que l'on appelait une *Wunderkammer* qui pouvait contenir aussi bien des pierres aux formes insolites, des pièces de monnaies, des animaux empaillés, des livres manuscrits, des œufs d'autruches, des cornes d'unicornes. Ensuite, quand on commença à collectionner statues et tableaux, ceux-ci voisinèrent dans ces *cabinets* avec les curiosités et les échantillons d'histoire naturelle. Ce modèle médiéval de *Wunderkammer* perdura, au moins dans les pays germaniques, fort longtemps.

Comme le raconte Giorgio Agamben (*L'Homme sans contenu*), Auguste Ier, Électeur de Saxe, refusa ainsi une offre de 100 000 florins d'or du Conseil des Dix vénitiens pour un unicorn. Il possédait un phénix empaillé que lui avait offert l'évêque de Bamberg. En 1567, le cabinet d'Albert V de Bavière, outre 780 tableaux, contenait deux mille objets divers, parmi lesquels « un œuf qu'un abbé avait trouvé dans un autre œuf, de la manne tombée du ciel durant une période de disette, une hydre et un basilic. »

Une gravure reproduisant la *Wunderkammer* du collectionneur et médecin Hans Worms donne un aperçu de l'aspect d'un véritable « cabinet de curiosité » : on y voit, pendus au plafond, des alligators, des ours gris empaillés, des poissons plus étranges les uns que les autres, des oiseaux embaumés et des canoës de peuplades primitives. La partie supérieure du mur du fond est occupée par des lances, des flèches et autres armes de toute forme et provenance. Entre les fenêtres de l'un des murs latéraux, on trouve des cornes de cerf et d'original, des sabots et crânes d'animaux ; du mur de devant, à très peu de distance l'un de l'autre, pendent des

carapaces de tortues, des peaux de serpent, des crocs de poisson-scie et des peaux de léopard. A partir d'une certaine hauteur et jusqu'au sol, les murs sont couverts d'une série de rayonnages remplis de coquillages, tentacules de polypes, sels minéraux, métaux, racines et statuettes mythologiques.

Le *cabinet* est la fois un chaos et un microcosme reproduisant le macrocosme animal, végétal et minéral où chaque objet ne trouve son sens qu'à côté des autres, explique Agamben.

La défense de licorne, le bézoard, la mandragore, l'oiseau de paradis, le bois pétrifié, le corail... Toutes ces merveilles devaient absolument figurer en bonne place au sein des cabinets de curiosité, élaborés du nord au sud de l'Europe, à la fin de la Renaissance. Instruments scientifiques, monnaies, antiques, objets d'art, figures de cire et autres « *artificialia* » venaient s'ajouter aux « *naturalia* », l'ensemble composant une sorte de microcosme destiné à provoquer l'éblouissement du regard.

Patrick Mauriès, dans son livre consacré aux « théâtres du bizarre », décrit l'extraordinaire cabinet offert en hommage au roi Gustave Adolphe de Suède par la ville d'Augsbourg, le 22 avril 1632 : « cabinet de chêne et d'ébène, marqueté de marbre, d'agate, d'émaux et d'argent, couronné de cristaux, coraux et coquillages se trouvaient entre autres une anamorphose, un nautille monté en aiguère, des instruments de mathématiques, une mécanique musicale et une patte de singe momifiée. Panoplie disparate, mais dont chaque objet faisait de la nature le support de l'art, ou plutôt amenait l'une et l'autre à un point de confusion, en un échange de propriété, un absolu de perfection dont l'effet ne pouvait que proprement décontenancer le spectateur ».

En 1651, l'archiduc Léopold Guillaume nomme David Téniers « peintre de cour » ; puis l'archiduc rejoint Vienne en 1656 où il envoie toute sa collection ; et c'est en 1660, que David Téniers publie, à Bruxelles puis à Anvers, sous le titre : *Theatrum pittoricum*, le premier catalogue illustré d'un musée d'art. Le livre reproduit, à travers une série de gravures, les tableaux que possédaient l'archiduc Léopold Guillaume dans son cabinet de la cour de Bruxelles. Il fait donc une description du *cabinet* et semble même davantage attentif à celui-ci dans son ensemble qu'à chaque œuvre prise isolément : « En entrant, écrit-il, on rencontre deux longues Galeries, où du long de la muraille qui est sans fenestres, les tableaux sont pendus en bel ordre ; à l'opposite, du côté des fenestres, on admire plusieurs grandes Statues, la plus part Antiquités, assises sur des hautes Bases, avec leurs ornemens ; par derrière, sous & entre les fenestres, sont posées autres peintures, plusieurs desquelles vous sont inconnues ».

On assiste là à la naissance du cabinet d'art, du cabinet de tableaux.

David Téniers a d'ailleurs représenté en peinture *La Galerie de l'archiduc Léopold Guillaume* (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

L'exposition¹³ de l'œuvre se trouvera également bouleversée du fait des artistes eux-mêmes. Le nom de Courbet, ici, s'impose. Son « pavillon du réalisme » de 1855, rue Montaigne, proche de l'Exposition universelle¹⁴, avec prêts de collectionneurs, choix de grandes toiles (« tableaux à voir » écrit-il à Bruyas) mais aussi de formats plus « courts », de lithographies, de photographies

13 Etymologiquement, « exposition » vient de *expositio* « mise en vue ».

14 Onze tableaux de Courbet sont exposés au Salon mais « L'Atelier » est refusé. Tel est c'est le point de départ de l'entreprise de Courbet créant son pavillon particulier : « Le réalisme – Gustave Courbet – exhibition de 40 tableaux de son œuvre – Prix d'entrée 20 sous ».

(« tableaux à vendre »), attire le public. C'est une exposition¹⁵ et un manifeste ; ses « tableaux à voir » se conçoivent à l'horizon du scandale et du Salon, les « tableaux à vendre », au goût du public. L'exposition incarne, selon Courbet, la modernité artistique et l'indépendance économique (Courbet est le producteur-vendeur, sans intermédiaire). Champfleury, dans une lettre à George Sand, parle d' « audace ». Ajoutons enfin, mais ça n'est pas négligeable au regard de ce cours, que Courbet accroche ses tableaux sur un fond blanc.

L'artiste réitérera l'expérience en 1867, toujours par stratégie, proche cette fois, de l'Exposition des Champs-Élysées. Il présente alors 115 œuvres cataloguées, soulignant qu'une œuvre *se donne à voir*.

Comment, finalement, présenter une œuvre d'art ? Dans « Considérations sur l'état des Beaux-arts » (Folio), Jean Clair préconise un rapport simple et direct aux œuvres.

Rien n'est définitif en termes de muséographie et si le regard du spectateur n'est jamais neutre, tout accrochage, toute présentation, même la plus traditionnelle, est subjective. Elle émane d'un commissaire, d'une institution, et rencontre un regardeur.

Souvent, même la critique, même les historiens, se concentrent sur l'objet à exposer, oubliant les conditions d'apparition de celui-ci, faisant abstraction du rapport œuvre/espace/spectateur. Pourtant l'on sait bien qu'il existe des conditions de « rencontre avec l'œuvre ». Cette dernière, exposée, est nécessairement *interprétée*. Le dessin arraché d'un carnet et exposé au mur change de statut. L'artiste Alain Séchas réalise des centaines (milliers?) de dessins postés, notamment, sur Instagram ; une partie de ceux-ci ont été exposés (mur all-over) au Palais de Tokyo, il y a peu.

Et c'est sans compter sur le rôle joué par la médiation (cartels, commentaires, etc.), ni comment a pu être scénarisée l'exposition (voir introduction et notion de *script*) : telle œuvre, par ex., associée à telle thématique, aura-t-elle le même sens qu'intégrée dans une autre exposition à la thématique autre ?

L'exposition est donc à la fois une entité matérielle – la présentation de quelque chose –, et immatérielle, impliquant un ensemble de relations entre des œuvres, certes, mais aussi d'autres formes d'objets, et un lieu, une institution, un public.

L'« appréciation esthétique » (terme de Gérard Genette¹⁶) résulte d'un ensemble de dispositifs de monstration, d'une scénographie, de textes de présentation, de critique, de choix de commissaires, de manières de désigner l'œuvre (socle, cadre, vitrine, estrade, etc.). Cela était sûrement plus vrai jadis qu'aujourd'hui puisque, depuis peu, somme toute, l'artiste décide et participe le plus souvent au « montage » de l'exposition. Cela, même au Louvre, même à la Tate, où, de plus en plus d'artistes vivants sont exposés. Pour rendre plus attractif le musée d'art ancien ?

La présentation de l'œuvre participe, dès lors, pleinement, du sens attribué à celle-ci. Que devient, exposée, une œuvre de Malevitch ? Est-elle encore un Malevitch ? questionne Jérôme Glicenstein. Oui, à n'en pas douter, mais l'œuvre de l'artiste s'inscrit alors toutefois dans une fiction, une narration.

L'exposition de l'œuvre répond à l'horizon d'attente du spectateur. Nous avons vu, récemment, lors de l'exposition « Morosov » à la Fondation Vuitton, l'étrange présentation d'un des chefs-d'œuvre de Van Gogh, « La Ronde des prisonniers ». Le tableau était en effet, très fortement éclairé par un effet de détournement. Sûrement pour le mettre davantage en valeur ! On eût dit un

15 Le terme réel est « exhibition » (à l'anglaise).

16 Gérard Genette, *L'œuvre de l'art – La Relation esthétique*, Seuil, 1997.

caisson de Jeff Wall. Tel fut le choix du commissariat. Du (mauvais) spectacle !

Au musée

Une œuvre se définit par la manière dont elle s'expose, la façon par laquelle elle se présente à nous via une *intention* ; il n'y a pas deux monochromes qui se ressemblent ; et le contexte n'y est pour rien.

Entre l'œuvre et le contexte, ce qui, traditionnellement, permet de les distinguer mais aussi de les articuler, ce sont les éléments tels le cadre ou le socle ; ceux-ci isolent l'œuvre, la rendent autonome et indépendante du lieu où elle se trouve. Nous verrons cela dans un chapitre consacré au sujet.

Or les données ont changé ; le rôle d'articulation n'est plus rempli par un cadre ou un socle, qui ont, dans la plupart des cas, disparu, sauf à penser cadre ou socle comme « citation » ou bien comme élément constitutif, partie intégrante de l'œuvre (Haim Steinbach).

La présentation ne vient plus *après* l'œuvre, *en plus*, mais lui est de plus en plus consubstantielle. L'œuvre a perdu son autonomie d'objet au profit d'une nouvelle qualification ; elle n'existe, finalement, qu'*installée*, se faisant *événement*.

Dès lors, comment déterminer, avec certitude, ce qui dans l'œuvre, lui est propre, ce qui provient intégralement du choix de l'artiste et appartient donc à sa « proposition » ? La question n'a peut-être même pas à être posée...

L'art moderne a d'abord été accueilli dans des lieux de l'art ancien, dans des « galeries muséales » réunissant cadres, socles, chevalets, vitrines, rideaux... ou dans des appartements de collectionneur (avec ses meubles, ses bibelots) ; il n'a pénétré qu'après coup dans le musée-monument à l'éclairage zénithal, ses hauts murs, ses cimaises. Durant la première partie du XXème siècle, les renouvellements de la présentation sont restés marginaux. Jérôme Glicenstein cite les expositions de l'Union des artistes autrichiens, la galerie 291 de Stieglitz, le cabinet des abstraits de Hanovre, qui font figures d'exception et ce même si la part grandissante des expositions temporaires organisées par les avant-gardes n'est pas négligeable. Cependant, même si l'histoire de l'art les met en avant, elles restent peu vues : avant-garde russe, avec notamment Malevitch (voir plus loin), El Lissitzky, futuristes italiens, Bauhaus, Dada...

Ce n'est véritablement qu'à partir des années 1950 que des architectures vraiment nouvelles voient le jour, grâce aussi à l'apparition de techniques nouvelles, à l'arrivée massive du design, aux recherches typographiques. Ces nouveaux lieux tentent d'adapter le modèle muséographique aux exigences d'un nouvel art, même si le musée en tant que tel est toujours perçu de manière plutôt négative à ce moment de l'histoire, associé à l'idée du musée-temple, sacralisant, hiérarchisant, élitiste. Paradoxe, le public veut « s'y retrouver », reconnaître dans le lieu muséal un « air de famille », et en même temps, éprouve une certaine réticence vis-à-vis de ce « sanctuaire » qui l'impressionne.

Mais le musée est finalement remis en cause par les artistes et leurs œuvres eux-mêmes (à ce propos, voir plus loin l'engagement des artistes dans les années 60). Ce qui n'empêchera pas ces mêmes artistes de rejoindre, à terme, ces mêmes musées¹⁷. Car il y aura des compromis ; le « musée-forum », avec boutiques, restaurant, cafétaria, zone ludique pour les enfants, tel le Moderna Museet de Stockholm, est, à cet égard, exemplaire. Le musée est sous l'emprise du spectacle, de l'événement (voir introduction). Ceci reste un constat qui détermine, en un certain sens, la présentation des œuvres, du fait des réaménagements d'espaces qui se veulent « plus libres », plus adaptables : cloisons mobiles, plafonds techniques...

17 Ceci n'est pas une critique.

Il y a donc, incontestablement, une réflexion autour de la question suivante : comment exposer les œuvres contemporaines ? Le Moderna – alors sous la direction de Pontus Hulten – servira d'exemple pour le Centre Georges Pompidou où l'on retrouvera, d'ailleurs, Pontus Hulten.

C'est un constat sur le devenir du musée où voir une exposition est avant tout un événement.

Le « cube blanc » que nous allons évoquer est l'aboutissement de l'architecture moderne, internationale, triomphe du fonctionnalisme : sol neutre, murs blancs, stores tamisant la lumière. Le mur blanc, quant à lui, s'il fut « inauguré » par Courbet, fut modernisé par Le Corbusier.

White cube et fin du white cube

Dans le *white cube*, les œuvres sont décontextualisées (je ne parle pas de l'art minimal que j'aborde plus loin ; il n'est, d'ailleurs, pas tout à fait le « cube blanc de l'énonciation » pour reprendre une remarque de Christian Besson, celui d'une période plus récente, marquée par l'art conceptuel au sens large).

C'est à partir du XIX^{ème} siècle que les musées commencent à supprimer toute décoration inutile qui viendrait troubler l'attention du spectateur (avec l'Altes Museum de Berlin) ; l'éclairage est de plus en plus neutralisé et homogène, les murs de plus en plus blancs et vides, les œuvres de plus en plus sacralisées, le tout au sein d'un parcours codifié (ex. : le bâtiment de la sécession de Vienne conçu par Joseph-Maria Olbrich en 1899). Ce type d'expositions va connaître un grand succès au moment de la création des musées modernes des années 1920 – 30 (Musée national d'art moderne de Paris, Museum of modern Art de New-York) : « Le monde extérieur ne doit pas rentrer, donc les fenêtres sont généralement bouchées. Les murs sont peints en blanc. Le plafond devient la source de lumière. Le sol en bois est poli afin que les pas soient martelés de manière clinique, ou couverts de moquette afin qu'ils soient inaudibles et que les yeux puissent être libres de se concentrer sur les murs... »¹⁸

Le but est ainsi le suivant : ne pas détourner l'attention du visiteur. L'œuvre d'art s'isole du monde, se « retranche ».

Le mur blanc c'est ainsi faire du blanc un fond *nécessaire* et suffisant. Le « Carré blanc sur fond blanc » de Malevitch pourrait aussi s'appeler « Carré blanc sur fond blanc sur fond blanc » ; tel est bien, me semble-t-il, au-delà de la symbolique, le propos pictural et théorique de l'artiste.

Mais c'est aussi, ici, exposer toute la problématique reliant architecture et mur. Mondrian, dans ses ateliers successifs de Paris, Londres, New-York, conçoit des panneaux sur lesquels disposer ses peintures, El Lissitzky réalise sa salle *Proun* de 1923, Strasbourg accueille l'Aubette (voir plus loin)...Quant à Fernand Léger, il prône l'intégration de l'œuvre à l'architecture.

- Dans les années 60 -70, simultanément à une protestation générale envers le musée - où rien n'était supposé s'interposer entre l'œuvre d'art et le regardeur, où les expositions étaient sensées s'expliquer par elles-mêmes -, une critique s'éleva aussi contre l'espace d'exposition d'après-guerre qui proclamait son caractère de neutralité et de transparence. Idée de « transparence » - associée aux techniques nouvelles - qui a joué un très grand rôle dans la présentation de l'œuvre (voir plus loin Richard Hamilton).

Dans les années 70, les artistes et les critiques ont alors voulu démontrer que l'espace du « white cube » était en fait hautement médiatisé. Ils ont rendu visible le « script » de l'invisibilité. Pour ces artistes-critiques, le musée transparent était un environnement hautement contrôlé qui imposait aux visiteurs le message suivant : tout ce que vous voyez ici est un art important. Alors, la dite

18 Thomas McEvilley, « Introduction », dans Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976-1999.

transparence et son effet esthétique, soulignée par la valeur et la beauté intemporelle des oeuvres propres à ces lieux (l'art minimal, en premier chef), fut dénoncée comme exclusive et fallacieuse. Le « script invisible » supposait plus de connaissance préalable de l'art moderne que sa transparence le suggérait et finalement avait un caractère plutôt exclusif. Et c'est, dans le fond, une nouvelle forme d' « élitisme » - le white cube, architecturalement, est un entre-soi - que les artistes (certains) ont fini par dénoncer.

- Une œuvre, à cet égard, est fondatrice quant à la compréhension - et à la critique - de ce qu'est le « White Cube », il s'agit de l'œuvre de Penck exposée en 1979 au Boijmans et intitulée : A. R. Penck : *Concept, Conceptruimte/Konzept Konzeptraum* (Concept space).

En 1979 Penck vivait en Allemagne de l'Est, il ne fut pas autorisé à venir à Rotterdam. Néanmoins, il donna des instructions très précises pour monter son exposition. Ses tableaux devaient être exposés dans 6 salles carrées mesurant 6.6 x 6.6 x 3.6 m. On entrait dans ces salles par des petites portes rectangulaires qui n'étaient pas visibles depuis l'entrée dans l'espace d'exposition, de sorte que le visiteur était confronté à 6 blocs blancs « inaccessibles ». Quand le visiteur trouvait l'accès de ces blocs, il était confronté à des grandes toiles expressives qui remplissaient les murs blancs du sol au plafond.

Cette présentation symbolisait la situation oppressive et isolée dans laquelle Penck se trouvait en tant qu'artiste progressiste au-delà du rideau de fer, et du mur de Berlin plus précisément. En même temps, les espaces clos, confinés, de ses *white cubes*, pouvaient être vus comme une métaphore de l'oppression esthétique que l'espace d'exposition d'après guerre représentait.

En résumé, une protestation générale contre la soit-disante neutralité et transparence des musées se manifestait parmi les artistes et les critiques. Les cubes de Penck symbolisaient donc un processus au moyen duquel le « script invisible » était rendu à nouveau visible.

Mettre le visiteur potentiel au centre s'accompagne de la reconnaissance de la présence physique du spectateur, sa « corporisation ». Là où le visiteur du « White cube » était un voyeur, un regardeur sans corps, d'autres formes d'expositions s'inventèrent où la présence réelle du spectateur fut requise. Julia Noordegraaf dont nous avons synthétisé un ouvrage dans l'introduction nomme ces stratégies : *script-hybride* (anti White cube).

Par exemple, les expositions de Peter Greenaway au Boijmans en 1992-93 et au Groningen en 2001 sont des illustrations de ce phénomène. Greenaway dans son exposition intitulée *The Physical Self*, (le soi physique), présenta des objets de son choix, sur une scène, comme des acteurs. Sa pièce était centrée autour de sa fascination pour le corps humain, avec des cadres en forme de bustes de Dalí et de ses objets fonctionnels associés au corps comme des selles de bicyclette ou de la coutellerie. Les différentes sections de l'exposition correspondaient à des « actes » qui exploraient la condition mortelle du corps humain. Quatre modèles nus dans des grandes cages en verre évoquaient le nu en peinture de façon nouvelle et ironique ; l'éclairage théâtral impliquait frontalement le visiteur. Le choc de la confrontation avec la nudité sensibilisait le visiteur à sa propre présence corporelle, et contribua à faire de cette expérience un événement. La théâtralité important peut-être plus que les objets présentés. Une telle exposition nous fait inmanquablement penser aux manifestations de la fin des années 90 que je décris plus loin.

Autre moment fort, En 1997, toujours au Boijmans, le styliste Martin Margiela poussa à l'extrême le fait de se focaliser sur la place centrale du spectateur. A l'intérieur du pavillon du rez de chaussée, le visiteur pouvait regarder des mannequins situés dehors face à la vitrine. Leurs vêtements, légèrement dissemblables, avaient été traités avec des bactéries différentes qui se transformaient en moisissures colorées le temps de l'exposition, transformant littéralement les choses exposées en « mode vivante », *living fashion* (on dirait du Pierre Huyghe!). Le spectateur se

retrouva donc seul dans le vaste espace vide du pavillon ; Margiela avait renversé les rôles, ce n'était plus le visiteur qui observait les objets, mais les pièces exposées à l'extérieur qui regardaient en retour le visiteur « exposé » ; le regardeur regardé !

De façon plus « traditionnelle », mais cela reste intéressant de le constater, une partie de la Galerie 5 de Beaubourg est tout à fait visible de l'extérieur.

Le parcours - la déambulation

Il n'y a plus de standard dans la façon dont les visiteurs doivent être guidés à travers le bâtiment : cela peut être une enfilade de galeries qui suppose un parcours unidirectionnel, parfois chronologique avec indication des numéros des galeries, avec un plan clairement structuré...mais d'autres alternatives existent : l'« open loft space », notamment, non hiérarchisé (Louvre Lens). Quant au Palais de Tokyo, la déambulation labyrinthique qu'il propose m'évoque Piranèse.

Rem Koolhaas est en train de mettre au point, semble-t-il, les plans d'un musée qui permettrait de voir en fonction de différents types de pas, depuis ceux d'une marche normale jusqu'à des pas allant à la vitesse d'un escalator ou d'un ascenseur.

Le déplacement du visiteur est une forme de narration, de récit qui se joue d'une salle à l'autre, d'une séquence de parcours à l'autre. C'est une histoire de *temporalité*, d'itinérance, avec sa cartographie, ses points de vue, sa « hiérarchisation ». Où placer le chef-d'oeuvre, par ex. ? Il y a la logique de sens, la logique de circulation, la logique des signes, de l'esthétique, etc ; le rythme du parcours est essentiel, alternant densité et vides, intensité et plages de repos. L'exposition associe ainsi ce que l'on peut nommer « espace-paysage » et espace discursif. Il y a une topographie de la lumière, des ouvertures.

Dès lors la présentation de l'œuvre, des objets artistiques, devient obligatoirement mise-en-scène dans l'espace, avec des lumières, des images, souvent des sons aujourd'hui, où le corps est impliqué dans tous les aspects sensoriels ; elle se trouve confrontée à telle ou telle ambiance relevant d'une dimension kinesthésique induite par la perception : géométrie de l'espace, profondeur, hauteur, nature des sols, parois, plafonds, traitement acoustique...

Exercice : développez cette approche : notion d' « espace-paysage » et (ou) d' « espace discursif » associée à telle ou telle exposition de votre choix.

Par ex. cet été 2022, Collection Lambert à Avignon, les très réussies expositions Dan Flavin et A.V Janssen dont il est d'ailleurs question plus loin.

Finalement, la « présentation de l'oeuvre » pose la question de la *distance*, en son entière polysémie. Quelle distance avec l'œuvre ? En centimètres, certes, mais aussi en termes de « distanciation » / appropriation ». Telle qu'elle est à ce jour exposée, on « aperçoit » davantage *La Joconde* plutôt qu'on ne la voit.

Il est, en tout cas, difficile de la *regarder* comme oeuvre d'art. Elle est plutôt une image warholienne. Peu importe puisque l'essentiel consiste à réussir son selfie devant le caisson ; du grand spectacle dont les photos de Thomas Struth témoignent à merveille.

La distance est le point de vue historique, critique, esthétique, politique, choisi pour présenter l'œuvre, engageant le questionnement. Je parle, ici, d'une oeuvre plutôt traditionnelle dans sa forme, non d'une installation ou d'un environnement plus contemporain.

C'est bien pour cette raison que devons dans ce cours envisager une chronologie. A ce jour,

« présenter l'oeuvre » pour des artistes comme Philippe Parenno, Pierre Huyghe, ou Tomás Saraceno, ça n'a plus rien à voir avec ce dont nous venons essentiellement de parler jusqu'à présent.

- Revenons à cette idée de parcours : élaborées depuis l'expérience de l'architecture, les œuvres de Cécile Bart, appellent la déambulation du spectateur ; tout simplement parce que selon l'angle sous lequel celui-ci regarde les tableaux, sa perception se modifie. Les « peintures-écrans » de Cécile Bart suggèrent le balayage et les points de vue multiples, tel un paysage que l'on souhaiterait appréhender sous toutes les directions. Face à ces œuvres, le regard est traversant, le tergal transparent semble se dissoudre et laisser entrevoir l'environnement ; quelques pas de côté, et nous nous retrouvons devant une surface totalement saturée, opaque.

Son œuvre « *Marcher* » (1993), est en ce sens, explicite ; il faut en effet marcher pour saisir, dans cette réalisation, la présence colorée de ses peintures/collages, disposées à intervalles réguliers. Le spectateur est non seulement placé au cœur du dispositif (lieu, architecture) mais invité à la mobilité. Il marche pour découvrir que la couleur de ces peintures/collages évolue en fonction de sa progression et de ses déplacements. Que ce soit dans *Tanzen* (1998)¹⁹ ou dans *Suspens* (2009)²⁰, c'est le positionnement lui-même des peintures-écrans dans le lieu de représentation, leur direction, leur inclinaison par groupes, qui oriente les diverses trajectoires, conduit le spectateur à évoluer dans l'espace, et donne le mouvement²¹ : enchaînements, retours...Le spectateur se meut entre les toiles, s'immisce au cœur de la composition, invente une temporalité qui lui est propre.

Son exposition à L'Arc au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 1994, est particulièrement significative pour nous puisque non seulement les œuvres faisaient appel à ce que nous venons de développer plus haut mais qu'elles épousaient en même temps l'architecture « déambulatoire » de L'Arc et de son impressionnante courbe.²²

L'accrochage

Depuis la naissance du musée jusqu'au début du XX^{ème} siècle, les tableaux couvraient les murs jusqu'au plafond, serrés les uns aux autres sur plusieurs rangs superposés (voir tableaux d'Hubert Robert, Panini...). Ensuite, dans les années trente, la tendance sera de davantage espacer les œuvres, avec souvent alternance de formats horizontaux et verticaux. On parlera d' « arrangement décoratif », et ce n'est qu'à partir des années soixante que la valeur sémantique de l'accrochage fera l'objet d'une réelle attention. Je parle, ici, bien sûr, de l'exposition de tableaux traditionnels, à savoir d'œuvres qui se mettent au mur.

Fernand Léger, dans son livre *Fonctions de la peinture*, soulève ces questions fondamentales, instaurées par les pratiques modernes, et souligne les rapports nécessaires que doivent entretenir architectes et peintres. La portée des mots qu'il choisit pour décrire l'espace moderne qu'il voit se réaliser à partir des années vingt, est significative : « Les architectes modernes ont mis l'individu « devant le mur » à tel point que les meubles rentrent eux-mêmes dans le mur. Il les avale et se referme ; la surface devient lisse. »

Fernand Léger poursuit : « Nous sommes en 1925, exposition internationale. Mallet-Stevens,

19 Aargauer Kunsthau, Aarau, 1998.

20 Frac Bourgogne, Dijon, 2009. Dans *Suspens* comme dans *Sans titre*, exposition à la Chaufferie de Strasbourg, en 2000, le visiteur se retrouve sous les peintures-écrans.

21 A propos de ses œuvres, l'artiste évoque souvent la danse, le cinéma. Imaginaire que Cécile Bart met, à présent, directement en œuvre : CCCC Tours, en 2018, par ex.

22 Les œuvres plus récentes de l'artiste – dans lesquelles photographies et extraits de films s'inscrivent sur les tableaux-écrans – ne font que renforcer cette idée de mouvement.

architecte, m'avait demandé de situer dans mon projet d'ambassade un motif mural en couleur pure à plat. Je l'avais exécuté, je crois, en 1923-1924. Le mur blanc acceptait d'être détruit partiellement par des applications colorées ; naturellement, il y avait un choix de couleurs à établir. Ce fut fait et le rectangle fixe, habitable, devint un rectangle élastique. Je dis élastique parce que toute couleur appliquée, même en nuance possède une action mobile. Les distances visuelles deviennent relatives. »²³

L'objectif de Fernand Léger était de réintroduire la couleur et de l'adapter au mur pour en changer la perception. Cette « élasticité » du mur décrite par Léger, révolutionne alors la tradition muséale.

Le mur

On parle aujourd'hui davantage d' « accrochage », que de muséographie voire de scénographie. Le musée est une collection ; or, une collection a une histoire, un développement dans la durée que la muséographie met en place. En principe, il a une *identité*. Aujourd'hui, se construisent des musées sans collection, citons, entre autres, le Guggenheim Bilbao. L'architecte, en principe, devrait venir après cette dite « identité » ; s'il y a une collection, il y a des œuvres que le musée exposera en permettant l'accrochage le meilleur. A Rome, Zaha Haddid, dans la construction de son musée événement, son « musée-sculpture », a-t-elle une fois pensé aux œuvres et aux artistes ? Quasiment tous les murs sont penchés !

On est allé plus loin encore, jusqu'à l'immatérialité même du mur. La « Lumière radieuse » de Richard Meier (MACBA), par ex., empêche quasiment tout accrochage.

Contre exemple, – toutefois, là encore, posant question –, la restructuration du musée Fabre à Montpellier, où Soulages, pour la vaste salle qui lui est consacrée, éclairée d'une grande paroi translucide, a collaboré avec les architectes qui ont rénové le musée de l'Orangerie à Paris²⁴. Dans cette salle, les architectes ont adopté le même type d'accrochage qu'à Beaubourg, en 1979 : les tableaux sont suspendus. Lumière translucide plus tableaux suspendus... Cela fait débat. Nous voyons, en effet, des tableaux sans fond ; ce qui est un paradoxe (abberation?) historique. Vaste sujet – quel est le fond d'un tableau ? Quel est le fond d'une sculpture ? Le mur et le tableau, ça va ensemble ; il s'en détache (*via* le cadre, par ex.) ou s'y fond ; il y a une vraie dialectique qui opère. Le cours en parle plus loin.

- Le mur, dans une salle, c'est ce qui s'oppose aux ouvertures. C'est là toute la fonction de la salle, avec ses appareils (Louvre, Ermitage) ; la lisibilité des espaces et des murs se fait sur un schéma de représentation classique. En découle la déambulation du spectateur, passant d'une salle à l'autre. Musée et collection (s) se découvrent en même temps, dans une certaine temporalité – sans compter le rapport topographique à la ville. Dans sa dimension traditionnelle, l'œuvre se confronte à un ensemble homogène autorisant la relation : site, édifice, espace.

Si nous prenons l'exemple du Centre Georges Pompidou, innovant, conçu dans une architecture contemporaine pour exposer l'art contemporain et moderne du XXème siècle, il y eut différentes propositions ; les plateaux initiaux permettaient une transparence quasi parfaite et des cloisons mobiles. Mais l'idée est restée sans suite. Les grands tableaux américains recouvraient les parois de dimensions (trop) proches. Un grand tableau américain de Pollock, Newman ou de Rothko, si son support est une cloison et non un mur, cela favorisera une certaine ambiguïté. Sur les photos première période du Centre Pompidou, on observe cela.

23 Léger Fernand, *Fonctions de la peinture*, Denoël/Gonthier, 1965

24 Lajus, Pueyo, Brochet (avec Nebout pour le musée Fabre).

Courte digression : se pose, aussi, évidemment, la question de la conservation des œuvres *in situ* et des installations : les *Rothko rooms* ont été ouvertes en 1970 à la Tate Gallery de Londres. Elles contiennent les tableaux commandés par Philipp Johnson pour le restaurant *Four Seasons* dans le Seagram Building de Mies Van der Rohe à New York qui ont été donnés par Rothko à la Tate Gallery en 1969.

Le musée d'art contemporain de Lyon, par ex., s'est spécialisé, quant à lui, dans le domaine des très grands formats, des très imposantes installations.

Donnons un exemple d'artiste contemporain qui a fait du rapport œuvre/mur une condition²⁵ :

- Claude Rutault, *Définition-Méthode n°180, à l'adresse1...*, 1992, L'Usine (Consortium) à Dijon.

Six salles, comprenant chacune un ou deux murs de couleur : deux cimaises jaunes dans l'une, roses et vertes dans deux autres et enfin, un mur rouge. Dans la dernière, un grand mur gris est entièrement recouvert de toiles grises de tous formats et de toutes tailles, parmi lesquelles viennent s'intercaler de très petites toiles rectangulaires qui fonctionnent comme des « bons de déplacement », portant les couleurs des autres salles. L'ensemble fonctionne comme un jeu de construction et de déconstruction, à partir du mur le plus grand de l'espace d'exposition, qui est désigné comme mur-matrice. Il est couvert au maximum de toiles standard peintes de la même couleur que lui. » (extrait de la *Définition-Méthode*). Il se révèle ainsi une véritable réserve dans laquelle on peut puiser des toiles afin d'actualiser d'autres *définitions-méthodes* existantes.

Le cadre et le socle (introduction)

Le cadre

Poussin, lettre du 28/04/1639 à Chantelou et qui accompagnait l'envoi du tableau « *Les Israelites recueillant la manne dans le désert* » :

« Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin qu'en le considérant en toutes ses parties, les rayons du soleil soient retenus et non point éparés au dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour... ».

On repère ici les enjeux à la fois techniques, pratiques (perception) et esthétiques contenus dans les propos de Poussin. Le cadre impose à l'art un espace de retranchement auxquelles les convenances « classiques » sont pleinement adaptées. Le cadre concentre le regard, interdisant tout vagabondage, toute distraction.

« [Le tableau]... est une pièce unique, comprise dans une seule vue et qui constitue un tout réel » écrit Shaftesbury (1702).

- Où la sculpture est-elle rivée ? Interroge Christian Besson²⁶; comment se développe une sculpture ? On suppose qu'elle se génère à partir d'un point ou d'un axe. Le développement d'un volume est produit par la rotation d'une limite autour de ce point ou de cet axe : c'est très vrai chez Rodin, par ex.

Le socle n'a de fonction, de par sa définition, que d'élévation, de soutien d'une œuvre au-dessus

²⁵ Dans une toute autre esthétique : Lily Van der Stokker

²⁶ Christian Besson, article « Quelques adresses (l'espace/le lieu) », non publié.

du sol. Comme le cadre, le socle sert à isoler la sculpture et à la relier à notre espace auquel il appartient. Il localise le regard, en fixe le balayage horizontal, le conduit de bas en haut ; le socle a un pouvoir ascensionnel, il délimite la partie inférieure de la sculpture, ne l'entourant pas entièrement comme peut le faire le cadre puisque la sculpture ne possède pas de limite matérialisée. Contrairement à la peinture, il n'y a pas, dans la sculpture, d'entité préexistante, ni de recouvrement postérieur. Il n'y a pas le fameux « fond lisse préparé » dont parle Meyer Schapiro²⁷. Ce qui complique la chose. Le jeu réciproque du fond et de la forme, leur unité, sont rendus impossibles, car la sculpture « manque » de fond.

Quel pourrait être alors le *champ* de la sculpture ? Car comme en peinture, il existe tout de même, en sculpture, un *champ défini*.

Le *champ* de la sculpture est à la fois une place, une surface, un volume. Le champ de la sculpture est coextensif à son *véhicule*, pour reprendre le terme de Schapiro ; il en possède l'étendue.

Dans la sculpture, le champ est abstrait, le lieu d'inscription impalpable ; dès lors, elle doit « se tenir » elle-même. La sculpture correspond aux limites de la « surface imageante » ; c'est un simulacre, un *artefact* parfait, en trois dimensions.

Avant de passer au paragraphe suivant il est nécessaire – même si cela paraît aller de soi – de distinguer les œuvres qui sont posées sur un socle ou sur une étagère afin de les « mettre en valeur », pouvant même être mises au sol ou accrochées au plafond, de celles *constituées* de ces divers éléments.

Cet aspect – à quelques exceptions marginales – marque les XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Donnons ci-dessous quelques exemples et pistes de réflexions concernant les secondes formes d'œuvres auxquelles nous faisons allusion.

Éléments constitutifs de l'œuvre

Les quelques paragraphes qui suivent évoquent donc les œuvres intégrant ces éléments constitutifs (un socle, par ex., mais qui n'est pas un socle dont le but est de mettre en valeur une sculpture) mais également les œuvres dont dépendent certains modes de « présentation » (au plafond, par ex.).

Socles

Dans la sculpture traditionnelle le rôle essentiel du socle était de transcender la production de l'artiste en « monument ». La sculpture moderne a libéré le socle de cette destination lui donnant entière autonomie, elle s'en est émancipée. Et cela, finalement, de deux manières : soit en incorporant le socle à la sculpture elle-même, soit en libérant la sculpture de tout contact terrestre et en effaçant tout support visible. La sculpture minimaliste, notamment, est un socle total. La « Colonne sans fin » de Brancusi, 1937, est « tout socle ».²⁸

- La *Roue de bicyclette*, 1913, de Marcel Duchamp, est une roue au bout de sa fourche, cette dernière fixée sur un tabouret. Cette œuvre est ainsi un assemblage – un « calembour visuel » – constitué d'objets qui traînent alors chez Marcel Duchamp, dans son atelier de Neuilly. L'œuvre est déjà un ready-made avant même que l'artiste ne l'ait défini comme tel. La « Roue » est plutôt née d'un hasard, de l'amusement de « créer une sorte d'atmosphère dans l'atelier », c'est une distraction. Il n'empêche, c'est aussi et surtout un geste artistique sans équivalent, affranchi de la

27 Meyer Schapiro, Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques, in *Style, artiste et société*, Tel Gallimard, 1982.

28 17 modules de fonte en forme de losanges.

représentation et aussi du modernisme ; c'est une sorte de signifiant qui n'aurait ni sens (signification), ni vérité ontologique. C'est avec cette œuvre, principalement, que l'on a pu écrire²⁹ que nous étions passés du concept de *représentation* à celui de *présentation*.

Et, bien sûr, « La Roue de bicyclette » n'a ni socle ni sculpture. Elle est tout entière *une œuvre* (ou pas) ; toute entière « socle-sculpture ».

Quant à *Egouttoir* (ou Porte-bouteilles ou Hérisson), 1914, il s'agit du premier objet présenté sans modification aucune. M.D achète son porte-bouteille au Bazar de l'Hôtel-de-ville. L'artiste ne le qualifie d'ailleurs pas non plus, immédiatement, de ready-made.

- Paradoxalement, Les sculptures de Didier Vermeiren n'ont pas de socle puisqu'il y a incorporation du socle à la sculpture ; le socle est comme annulé par son redoublement. Il fait sculpture. Cela dit, les créations de Didier Vermeiren occupent l'espace dans la même limite que la sculpture traditionnelle ; c'est à dire en y prenant une place déterminée qui permet au spectateur en se déplaçant d'en apprécier la situation, la surface, le volume, les rapports de proportion avec le lieu où elle est présentée.

Les titres des œuvres de l'artiste précisent leur origine : « Bronze, 1983, socle du musée Rodin supportant l'Homme qui marche, bronze 1887 ». En 1984, Didier Vermeiren a réalisé « *Le Baiser* » ; sur le moulage du socle du *Baiser* de Rodin, il a posé le moule du socle moulé. Le tout, bien sûr, sans la figure humaine : « Marbre, 1983, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Le Baiser, Marbre, 1886 ». Vermeiren choisit alors le bronze, le marbre ou le plâtre en référence au matériau choisi par Auguste Rodin pour exécuter son œuvre.

Le choix de Rodin n'est évidemment pas anodin quand on sait le rapport que cet artiste entretenait avec l'élément socle (ref. *Les Bourgeois de Calais*). Les sculptures de Vermeiren se présentent comme la représentation concrète des déterminants immédiats de l'œuvre (structure) que sont sa définition, sa fabrication et ses conditions d'exposition liés au choix du matériau et à l'expérience de la pesanteur.

- Au début des années soixante, Piero Manzoni réalise *trois Socles magiques* ; le premier porte l'inscription « Piero Manzoni, Scultura vivente », avec, dessus, deux empreintes de pieds indiquant au visiteur la manière dont il doit se positionner, le deuxième est un cube en bois blanc, avec la citation « quiconque se tient là est de l'art », en danois ; le troisième, « Le Socle du Monde/Socle magic n°3 de Piero Manzoni/1961, hommage à Galileo ».

- En 1984, Bertrand Lavier pose un réfrigérateur sur un coffre-fort, *Brandt-sur-Fichet-Bauche* ; la valeur d'usage de ces deux objets n'est pas détruite ; ils sont entre deux mondes pour ainsi dire. Comme le dit l'artiste, « à égale distance de la cuisine et de la galerie d'art », et plus loin : « ces œuvres présentent bien entendu des objets, mais en même temps, elles représentent des sculptures... » . Dans une interview accordée à *Art Press* en Février 1991, à la question de savoir comment naît, par exemple, l'idée du frigidaire sur un coffre-fort, l'artiste parle de déclic visuel, souvent lié à l'histoire des formes ou à l'histoire de l'art proprement dite. Le coffre-fort évoque un socle classique, avec ses corniches inférieures et supérieures. Le déclic visuel ouvre une réflexion plus large sur la sculpture et sur tout un registre de déplacement, de glissement sémantique. A propos du frigidaire, Lavier parle de « la volonté du lisse ».

Voir, bien sûr, les « Objets soclés », des « objets de civilisation » (*Teddy*, 1994, *Teppaz*, 1994, *Chuck Mc Truck*, 1995), identifiés et édifiés comme tels. Lavier choisit alors des objets aux qualités plastiques supposées ou chargées d'émotion, tels *Teddy* (1994).

²⁹Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, 2014 ; 2022 pour l'avant-propos.

- Gilbert & George se sont déclarés « sculptures vivantes » à l'occasion d'une performance intitulée *Our New Sculpture*, présentée le 20 Juin 1969, dans l'amphithéâtre de leur école, lors de concerts pop ou d'apparitions dans des night-clubs londoniens.

Dans *The Singing Sculpture*, 1971 (présentée à Düsseldorf, Amsterdam, Berlin), d'abord appelée *Living Sculpture*, refusant toute notion d'individualité, « dépourvus d'imagination, surtout », les sculpteurs se présentent alors debout sur une table – *parodie de socle* – vêtus d'un costume cravate, le regard fixe et inerte, les visages et les mains recouverts de poudre de bronze, tenant une canne et un gant tout en mimant une rengaine du music-hall anglais de l'entre-deux-guerres célébrant la liberté de la vie de cloche : *Underneath The Arches* (Sous les ponts).

Ils déclinèrent ensuite leur idée durant une dizaine d'années autour de plusieurs situations quotidiennes. En 1975, Gilbert & George interprètent *The Red Sculpture*, d'une durée de 90' ; les visages, les cheveux et les mains sont cette fois recouverts d'un enduit rouge sang ; dans un espace dépouillé, ils simulent les différents stades de l'agonie.

Les diverses versions de leurs « sculptures vivantes » affirment ceci : « Nous ne sommes que d'humains sculpteurs dans la mesure où nous nous levons tous les jours, nous promenant parfois, lisant rarement, mangeant souvent, pensant toujours, ne critiquant jamais, mourant lentement et attendant que le jour se termine ».

Les deux artistes ont aussi parfois posé immobiles, *sur une table*, ou dans des musées qui les invitaient (*Posing on Stairs*), tandis que, simultanément, les moindres gestes de leur vie sont devenus prétextes à la création d'une forme inédite de sculpture : marcher, chanter, boire (*Drinking-Sculpture*), lire (*Lecture-Sculpture*), écrire (*Novel-Sculpture*).

Résumons : les années 60/70, mais aussi les suivantes, voient nombre d'artistes interroger cette dimension de la sculpture. Souvenons-nous, en une rapide perspective historique, qu'Auguste Rodin et ses six « *Bourgeois de Calais* » s'était efforcé de réduire le socle de sa sculpture lors de la commande faite par la ville de Calais en 1885, que Brancusi, dans sa série de « *Colonne sans fin* », opte pour une sculpture « sans socle » ou « tout socle », à l'image de *La Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp qui se lit dialectiquement « avec ou sans socle », que Carl André voulait « mettre Brancusi à terre », que Manzoni réalisa en 1961 trois *Socles magiques*, que Robert Filliou et George Brecht se servaient de sièges comme de « socles », que les années quatre-vingt verront la question resurgir par le biais des œuvres de Didier Vermeiren, Bertrand Lavier, Jeff Koons ou Kiki Smith.

Autres références :

- Giulio Paolini : *Intervallo*. 1984/85, plâtres sur socles.
- Allan McCollum, « Perfect vehicles n°16 – A.E », 1986. Les *Perfect Vehicules* de Mc Collum sont des tirages pleins en plâtre ; aucun retour possible à l'ustensilité. Ils sont une sorte de perfection multipliable. Objets devenus d' « art », épurés, colorés, mis sur socle, en général.
- Stephan Balkenhol, *L'Homme avec les yeux fermés*, 1997.
- Quant à Isa Genzken, connue, entre autres, pour son travail avec les socles, il est passionnant de comparer ses œuvres des années quatre-vingt, par exemple *Bild*, 1989, avec celles réalisées une vingtaine d'années plus tard: *Bouquet*, 2004, *Geschwister*, 2004. L'artiste est passée d'un imaginaire basé sur la structure, le minimal, plutôt théorique, à un autre beaucoup plus débridé et flashy !

Présentoirs

- Alberto Giacometti, *La Cage*, 1950.
- Didier Vermeiren, *Sans titre* (Chariot ou cage), 1986.
- Fluxus : George Brecht (*Sans titre*, 1962) ou Robert Filliou (« Le Siège des idées », 1976).
- Joseph Beuys, *Wirtschaftswerte*, 1980 : des denrées alimentaires provenant d'Allemagne de l'Est sont posées sur des étagères, un bloc de matière grasse posé à côté exhale l'odeur du beurre rance, des tableaux datant de l'époque de Marx entourent l'œuvre.
- Jana Sterbak, *Vanitas : flesh dress for an Albino Anorexic*, 1987. viande de bœuf, mannequin.
- Mark Dion, *Souvenirs Entomologiques*, 1997. Armoire et objets divers.
- Fabrice Hybert, *Hybertmarché*, 1995.

Qui dit « présentoir » dit « objets » ; Il est vrai qu'à la fin des années soixante, la reproduction en série d'objets et de marques devient une nouvelle esthétique, correspondant à une société entrant de plain-pied dans l'ère de la consommation et des médias de masse. Jean Baudrillard publie « Le Système des objets » en 1968 et « La Société de consommation » en 1970 ; « Mythologies » de Roland Barthes date de 1957 et la « Société du spectacle » de Guy Debord paraît en 1968. Le monde des objets apparaît alors sous cette forme, *le spectacle* (comme les musées, par ailleurs, nous en avons parlé). Les œuvres deviennent des objets exposés comme tels.

- Haim Steinbach propose ses *Displays* dès 1979, « More or less 2-3 A », 1991 ; « Charm of tradition », 1985. Dans les années 1980 – 1987, Jeff Koons crée ses objets fétichisés – *One Ball total Equilibrium Tank*, 1985, *The New*, des aspirateurs mis sous vitrines – Richard Artschwager, ses meubles-sculptures.

- Damien Hirst, *Untitled*, 1994-1995, boîtes de médicaments, armoire vitrée.
- Damien Hirst, *The Physical Impossibility of death in the mind of someone living*, 1991.

Dès les années soixante, John M. Armleder, utilisant des objets trouvés, les déplace en d'autres lieux. Il fixe des tables au plafond - *Furniture Sculpture 18, 891 Again*, 1980-81, Table haricot fixée au plafond par son plateau - fauteuils et guéridons sont posés en déséquilibre contre un mur ou exposés sur une étagère – *Furniture Sculpture 172*, 1987, vingt-sept chaises sur une étagère murale. -. Les *Furniture Sculptures* de John M. Armleder, *Sans titre – FS 240* », 1990 – deux canapés, deux peintures sur toiles – datent de 1979 lorsqu'il peint une gouache sur une chaise. Mais chez lui, l'idée de transgression représentée par l'intronisation en œuvre d'art d'un artefact utilitaire n'existe pas (plus). Au principe d'*indifférence* de Duchamp, le plasticien suisse ajoute ceux d'« équivalence généralisée » et de pluralité esthétique. Ses « installations » sont conformes à l'idée que l'amateur d'art de l'époque se fait de la peinture abstraite : géométrique, à pois, à bandes, à damiers... Armleder se débarasse de « l'image moderne » dans le sens où « croire en la modernité » équivaldrait à croire que l'histoire a un sens, ou que chaque art progresse vers sa vérité.

Au regard de notre sujet « La présentation de l'oeuvre », il me semble que ce sont à peu près toutes les créations d'Armleder que nous aurions à mentionner ! *Sans titre (I'm not just another cute furry face)*, 1987 ; *All Night Party*, 2003 ; *Tribune de Genève*, 1996 ; *Ascomycetes*, 2005 etc.

- Sylvie Fleury, « *Sans titre* (l'arbre à chaussures) », 1990, chaussures, plexiglass, verre, moteur électriques.

Estrades

Rappelons l'exposition d'un commissaire : Vincent Pecoil, en 2007, au Musée d'art contemporain de Lyon, est le commissaire de l'exposition « The Freak Show ». Du milieu du XIXème au début du XXème siècle, les freaks étaient exhibés, immobiles, face au public ; l'idée de l'exposition consista à transposer la structure des expositions-spectacles en appliquant leur principe et leur scénographie à des objets d'art qui peuvent être considérés comme « monstrueux », par leur structure, leur forme, leur matériaux, leur hybridation, etc., mais excluant toute représentation du corps humain.

Dans une des salles, les œuvres étaient juxtaposées sur un grand podium périphérique reprenant la structure des *sideshow*s, avec des œuvres de : Yayoï Kusama, Emmanuelle Lainé, Gavin Turk, Henrik Plenge Jakobsen, Sylvie Fleury, François Curlet, John Tremblay, Le Gentil Garçon, Mathieu Mercier, Blair Thurman, Bruno Peinado, Etienne Bossut, Steven Parrino, Rirkrit Tiravanija, Mona Hatoum, Véronique Joumard, Christian Marclay, Valentin Carron, Lilian Bourgeat, Didier Marcel, Mark Handforth, Delphine Coindet, Tony Cragg, Lili Reynaud Dewar, Romain Signer, Bertrand Lavier, etc.

- Puis, celle d'un artiste³⁰ : Xavier Veilhan, *Le Baron de Triqueti (Abbaye de Cluny 2014 - 2016)*. Au départ, il y a un podium créé en 2006 avec Alexis Bertrand, présenté pour la première fois au public, lors de l'exposition « La Force de l'Art » au Grand Palais. Le support – estrade – est destiné à accueillir d'autres œuvres, contemporaines mais aussi du XIXème siècle, régulièrement renouvelées. La première version à Cluny – Triqueti I - date de 2014, avec des œuvres de Dan Graham, Phillip King, Bertrand Lavier, Didier Vermeiren, mais aussi une sculpture en bronze de Joseph Tournais et des statues équestres de Henri Bouchard.

En 2015, deuxième version – Triqueti II - avec Richard Long, Rita Mc Bride, François Pompon, Henri Bouchard, Emmanuel Frémiet et Alain Séchas.

Et donc, en 2016, l'ultime version – Triqueti III -, avec uniquement des œuvres de Xavier Veilhan.

Autres exemples :

- Felix Gonzales-Torres, *Every Week There is something Different*, 1991. (voir plus loin)
- Pierre Joseph, *Learning by experience*, 1998.
- Guy de Cointet, *Tell me*, 1970-80 : un ensemble d'objets scéniques réalisés par l'artiste pour sa pièce éponyme « Tell me », mise-en-scène, à l'origine, à Los Angeles, en 1979.³¹
- John M. Armleder, *Furniture Sculpture 168*, 1987. Batterie de jazz Pearl sur socle-estrade.

Vitrines

- Damien Hirst, *Lost Love*, 2001, vitrine with African river fish.
- Boltanski, Sophie Calle, P. A Gette, Collin-Thiébaud, Saâdane Afif, Francis Alÿs, Documentation Céline Duval...

Exercice : Aux XXème et XXIème siècles, un grand nombre d'œuvres sont présentées sous vitrines. Je propose que vous fassiez des regroupements d'œuvres autour de ce thème, approfondissant ainsi la question.

Au sol

30 Cet exemple aurait pu être intégré dans le chapitre « artistes curators ».

31 Au moment où je rédige ce cours, l'œuvre est visible au Centre George Pompidou.

- Reprenons : il y a bien un champ de la sculpture car celle-ci habite l'espace. Ce champ est lié à tout espace intérieur ou extérieur. Le champ de la sculpture requiert *un lieu* et si la peinture est liée au mur, la sculpture l'est au sol. La *gravité* l'assujettit à l'espace réel.

Carl André a énoncé ce caractère du champ sculptural avec ses « tapis » de plaques métalliques juxtaposées, et dès 1975, Didier Vermeiren – déjà cité pour le socle – en a signifié les effets dans ses plaques de plomb et de pierre écrasant un bloc de polyuréthane. A la même époque, Richard Serra travaille de manière très proche, confrontant clairement dans la sculpture l'expérience de la pesanteur à son « site spécifique ».

- Sylvie fleury, « *Slim Fast, délice de fraise* », « *Slim Fast, délice de vanille* », 1993.
« *Mondrian boots* », 1993.

Au début des années 90, Sylvie Fleury a réalisé plusieurs dizaines de « Shopping Bag's » résultant du *process art*, l'œuvre comme résultat d'un procédé lisible et du *scatter*, éléments dispersés au sol. Ces œuvres répondent à des règles bien définies de composition et d'assemblage (couleurs, sujets, formes...).

- Tony Cragg, *Black and white stack*, 1980.

- Richard Nonas, *All That Falls*, 1993, 122 sections de tronc d'arbre de bouleau.

- Lauren Szold, *Little Bee, Little Bee (Combination Spirl in Layers)*, 1993.

- Bertrand lavier, *Dolly*, 1994.

- L'extraordinaire « installation » - *All Over* -, de François Morellet au Centre d'art L'Usine (Consortium) de Dijon en 1995 et qui pourrait s'inscrire, elle aussi, dans beaucoup de nos chapitres.

Au plafond – suspendre...et autres

- Marcel Duchamp, *In advance of the Brocken Arm*, 1915.

A New York, Duchamp partage son atelier avec le peintre suisse Jean Crotti et avec lui il achète une « pelle à neige toute bête » dans une quincaillerie. De retour à l'atelier, Duchamp grave sur une mince feuille de métal autour du manche de l'objet : « In advance of the brocken Arm », suivi de la signature : « [from] Marcel Duchamp ». Ce dernier suspend la pelle au plafond.

Interrogeant une des lois les plus marquantes de la physique, la loi de la pesanteur par laquelle tout objet est soumis à l'attraction terrestre, mais encore l'histoire érectile de la sculpture, le geste de « *laisser pendre* » va marquer « l'approche anti-form (e) » du XXème siècle. Pour la sculpture des années 60, il s'agit de se délester d'un poids à la fois tenant de la physique et de la symbolique. Comme l'écrit Maurice Fréchuret³² : « Laisser pendre consiste à fixer un point tout en laissant libre [...] C'est mettre en évidence les effets de la pesanteur, tout en échappant à la rigueur de sa mécanique [...] L'artiste apprend alors à ouvrir au jeu des formes un champ illimité de solutions ». Par sa souplesse, le feutre est le matériau idéal pour répondre à ces nouvelles aspirations - Robert Morris, J. Beuys – mais encore la ficelle, la corde, la fibre de verre, le latex : Eva Hesse ou plus près de nous Ernesto Neto..

Christo, de 1964 à 1966, réalise des vitrines en bois peint derrière lesquelles il laisse pendre un drap sommairement fixé par les deux bouts supérieurs.

Certaines œuvres issues du mouvement *Arte povera* ne sont pas éloignées de celles qu'on associe à l'*anti-form*, notamment, de Barry Flanagan (voir plus loin). L'expérimentation du principe

32 Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes*, (énsb-a), 1993.

de pesanteur se retrouve chez Kounellis, Zorio ou Anselmo. Pour ce dernier, la force de gravité est un élément fondamental dans la composition de l'œuvre ; elle agit le plus souvent sur les formes simples découpées dans des matériaux rigides tels des tringles de fer ou des plaques de matière plastique. Mais Anselmo intègre toutes sortes de matériaux mettant en évidence les phénomènes naturels liés à la torsion, la courbure. Ainsi le tissu, le sable, le polyéthylène, la graisse, le coton, l'éponge de mer, une laitue (1968), sont-ils intégrés au granit ou au métal, pour, dans un rapport dialectique, révéler leur dureté et mettre leur propres capacités élastiques en lumière. Une œuvre de 1967, de Giovanni Anselmo, donne, par exemple, à voir un sac de tissu rempli de sable dont la forme coulante épouse l'arrondi d'une structure de bois recouverte de formica (cf. paragraphe « tas »).

En 1966-67, *Sans titre* laisse pendre une masse de fils de plastique entre deux tiges de fer ; en 1968, *Torsione* laisse au mur le soin de bloquer la barre de fer de la futaine vrillée autour d'elle... Ces deux dernières œuvres sont deux exemples d'une volonté affichée par Anselmo de « prétendre infléchir la fixité des lois physiques en mêlant à elles une part de hasard personnel. Il veut élargir les limites du monde et ouvrir plus encore ce dernier aux exubérances de l'imaginaire » (Fréchuret).

- Louise Bourgeois, *Single I* : une poupée acéphale qui pend du plafond.
- Richard Artschwager, *Blp*, 1969.
- Panamarenko, *U-Controll III*, 1972.
- Bruce Nauman, *Untitled (1 Wolf, 2 Deer)*, 1989.
- Mike Kelley, *Brown Star*, 1991.
- Bertrand Lavier, *Mobymatic*, 1993.
- Xavier Veilhan, *L'Homme volant*, 1995.
- Philippe Parreno, *Speech bubbles*, 1997.

En tas

Le tas se situe, de par sa forme aléatoire et précaire, à mi-chemin entre l'état de nature et un état de culture. A partir des années 60, aux États-Unis et en Europe, cette forme spécifique sera largement employée.

Joseph Beuys, bien sûr, est un adepte du tas, tout comme Reiner Ruthenbeck ou Bernar Venet (*Sculpture*, 1963), Jannis Kounellis, Ben (*Tas de gravier*, 1962), Bernard Pagès (*Le Tas de gravier*, 1969), Giuseppe Penone (*Patate*, 1977)...

Les œuvres de Barry Flanagan des décennies 60/70, non démunies d'humour déjà, sont faites de sable, de corde ou de toile, « prenant totalement – comme le note Catherine Francblin - à contre-pied les conventions sculpturales de son art en optant pour les catégories du mou et de l'informe ». L'artiste anglais, un des premiers, use de matériaux totalement nouveaux au regard de la sculpture traditionnelle ; ceux-ci vont alors permettre d'explorer de nouvelles formes *plastiques* en remettant en question les concepts habituels de cette dernière. La mollesse est « scandaleuse » ; privée de socle, elle l'est davantage encore.

Les productions de Flanagan de cette époque laissent place à des « figures variables » qui s'inventent et se constituent *dans le temps* ; comme l'écrit M. Fréchuret « l'artiste laisse aller la sculpture là où le matériau qui la compose veut bien l'emmener ». Le sable et le tissu ne se soumettent pas à l'impératif de la forme ; par leur matérialité propre, ils en deviennent les nouveaux opérateurs. Ces matériaux ont une fonction nouvelle, sculpturale, créant des volumes où le poids ordonne les forces (pesanteur) de manière plutôt ironique. L'aspect est fragile,

précaire, parfois dérisoire, tant l'artiste nous met en présence de réalités simples, déconcertantes, poétiques.

Casb, 1'67 est un titre énigmatique qui montre idéalement combien Flanagan aime tendre des pièges au spectateur. *Casb* est en effet l'acronyme de « *Canvas And Sand Bag* », une série qui voit le jour de 67 à 69, et 1'67 est une façon de notifier la date de création de l'œuvre. Historiquement, celle-ci doit aussi s'interpréter comme une « attaque », humoristique, certes, mais réelle, contre, à la fois, le « Maître » anglais incontestable de cette époque, à savoir Henri Moore - surtout la sculpture qu'il incarne et ses matériaux : le bronze, le marbre -, mais aussi l'art minimal construit, prédéfini, relevant de l'ordre et du pouvoir sur la matière. A tout cela, Flanagan oppose, dans un sens sarcastique, le potentiel autodestructeur de la matière molle, obéissant à la nature même, vacillante, du matériau³³. Il revalorise, dans le même temps, cette *matière*, dont les qualités sont poussées à leur comble.

L'*espace* est le tout premier élément qui entre dans la composition d'une sculpture. Ainsi les sacs emplis de sable forment-ils *un tas* qui prend position dans l'espace - celui-ci comme abandonné - en le marquant en son centre.

- Reiner Ruthenbeck, *Weisser Papierhaufen*, 1979.

- Matthew McCaslin, *Bedding bed*, 1989 - accumulation 350 blankets.

- Au regard de notre développement, de manière paradigmatique et emblématique, il apparaît naturel de mentionner l'œuvre de Félix González-Torres.

Lors de son exposition, en 1993, chez Jennifer Flay, F. G-T montrait *Untitled (Arena)* ; il s'agissait d'un quadrilatère délimité par des ampoules allumées ; une paire de walkmans était mis à la disposition des visiteurs afin qu'ils puissent danser, en silence, au milieu de la galerie. Le « regardeur » était pris dans le dispositif, il complétait l'œuvre, participait à l'élaboration du sens de celle-ci.³⁴

On connaît bien les *Stacks* (entassements à l'allure « minimale ») imaginés par l'artiste, des piles de feuilles de papier imprimé (entre 1988 et 1993) ou des tas de bonbons qui sont mis à disposition du public dans les galeries et les musées et qui sont destinés à disparaître progressivement. Ce sont les éléments constitutifs de l'œuvre qui sont *proprement* remis entre les mains de l'autre. Les feuilles sont imprimées d'un court texte³⁵, d'une phrase, d'un mot ; elles portent parfois, par le biais de deux *stacks* différents, deux mentions contraires : « *Nowhere better than this place* » et « *Somewhere better than this place* » (1989).

On a donc pu voir, dès la toute fin des années 80, 90, ces empilements d'affiches identiques comme *Untitled (Blue mirror)*, ou *Offset print on paper, endless copies*. Ces dernières étaient bleues claires, encadrées d'un liseré blanc ; on pouvait aussi remarquer, sur la tranche, le bleu, renforcé par l'entassement du papier. Et l'on emportait chez soi une affiche puisque González-Torres nous l'offrait : « problématique de l'offrande conviviale, de la disponibilité de l'œuvre » écrit Nicolas Bourriaud.

On retrouve ce même principe avec les *Candie pieces*, ces tas de bonbons dont varient la forme, la couleur, la disposition, mais dont, invariablement, le poids est identique à celui de l'artiste, seul ou avec son ami. Les bonbons disparaissent à l'image des cellules sanguines, sous une forme collective (communion, dédramatisation).

33 Bien sûr, quand on parle de « formes molles », nous nous devons de citer Jean Arp. Les sculptures de celui-ci ne sont toutefois pas « molles ». Elles *représentent* une forme de molesse. C'est intéressant au regard de notre cours.

34 Au moment où je rédige ce cours, l'œuvre est présentée à la Fondation Pinault à Paris.

35 L'artiste explique qu'il « voulait restituer de l'information [...] montrer les constructions idéologiques se révéler sous nos yeux », en partant de coupures de journaux, par ex. *Art press* n° 198, p. 29.

Untitled (Placebo), 1991, renvoie directement à l'absence de traitement contre le sida à cette date et se présente sous la forme de bonbons enveloppés dans du papier argenté ; le poids idéal de l'œuvre correspond à celui du corps de l'artiste et de son amant décédé. Le geste soi-disant convivial de prendre un bonbon et le manger revêt donc une dimension dramatique.

Stacks et *Candie pieces* sont des « sculptures publiques » ; elles s'adressent vraiment à un public, et ce, dans un espace privé³⁶, celui de la galerie ou du musée. Ce public était d'ailleurs, au début, désorienté.

Sur le plan formel, les œuvres de González-Torres renvoient à des moments de l'histoire de l'art qui nous sont connues : il y a l'aspect très warholien, « clinquant », des bonbons, ampoules, argentés, dorés, les tas qui font écho à Robert Smithson ou à Richard Serra, leur aspect malléable, changeant, qui rappelle Robert Morris (*Continuous Project Altered Daily*) ; il y a beaucoup de l'art minimal ou conceptuel (J. Kosuth³⁷), avec la dimension sociale (ou du moins, la reproduction de ses formes) et l'intime en plus.

Collectionner

L'œuvre s'interprète ; le collectionneur, dans certains cas, participe pleinement de l'œuvre, ce dans une interaction réalisée. C'est une forme particulière d'exposition de l'œuvre, celle du collectionneur.

Dans l'exemple historique des carnets à souche pour les cessions des *Zones de Sensibilité Picturale immatérielle* d'Yves Klein, en 1959, le collectionneur, s'il n'interprétait pas l'œuvre, en était effectivement le co-auteur. Le collectionneur qui souhaitait acquérir cette forme de peinture immatérielle (« *intention picturale* » selon Y. Klein), devait donner en échange à l'artiste vingt grammes d'or fin, recevant lui-même un « reçu » signé. Les collectionneurs encadraient d'ailleurs celui-ci. Tout cela avant que l'artiste ne conçoive ses *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*, le collectionneur devant alors, s'il souhaitait que « la valeur fondamentale de la zone lui appartienne définitivement », « brûler solennellement son reçu »³⁸. L'artiste, pour sa part, avait à jeter la moitié du poids de l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature...

Il est possible de réactiver, réinterpréter³⁹ (reproduire, re-matérialiser) un François Morellet (*Beaming Pi 1 = 8° - 2002*) ou un Sol LeWitt (*Wall drawing*), par exemple.⁴⁰

Quelle réinterprétation s'effectue ainsi ? ⁴¹Quelle partition se joue puisqu'il ne s'agit pas de copie ? Quel réglage est à envisager en fonction du site ?

En premier lieu, il y a une documentation, un protocole, que l'artiste lui-même a légué. Il y a un « cadre général de l'œuvre », et c'est donc depuis certaines règles qu'est réactivée l'œuvre originale. *A posteriori*, l'œuvre est la bonne si ce protocole est (bien sûr) respecté et maîtrisé ; car, tout de même, une interprétation est un geste de création, comportant des risques.

Autre référence paradigmatique, Claude Rutault⁴² et son principe de *définitions/méthodes* : « une toile tendue sur châssis et peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée » ;

36 La problématique public/privé est récurrente chez F. G-T.

37 F.G-T a participé à une exposition au Camden Arts Center de Londres, avec Joseph Kosuth.

38 Le collectionneur gardait néanmoins le talon du carnet à souche des reçus avec nom, prénom, adresse et date de l'achat.

39 En 2011, l'exposition de l'artiste, au Centre Pompidou, avait pour titre : « réinstallations ».

40 Voir l'exemple avec la collection Billarant in « Les Machines à dessiner », Bruno Durand, Canopé, 2020.

41 Il est tout aussi possible, pour un collectionneur, d'interpréter une œuvre de Rirkrit Tiravanija, par exemple... la « reconstruire », l'adapter à tel ou tel contexte, environnement.

42 On peut lire, notamment : Michel Gauthier, *Mutations, sur neuf aspects du travail de Claude Rutault*, éd. Musée Sainte-Croix, Poitiers, 1990.

où toile et mur doivent cohabiter (ref. chapitre : « le mur »). Lorsqu'un collectionneur décide de changer l'œuvre de place ou de repeindre l'appartement d'une autre couleur, il lui faudra donner un nouveau coup de pinceau, en temps réel, l'œuvre devenant à la fois méconnaissable et identifiable. Telle est la nature même de la série des *définitions/méthodes* et son principe de délégation. Ce dernier implique directement collectionneurs, directeurs de musée, commissaires d'expositions, galeristes, simples citoyens. Quant aux résultats (qui ne sont que des *exemples* parmi d'autres), ils sont imprévisibles et finalement indépendants de la volonté de l'artiste, ce qui évidemment comporte des risques à la fois du côté du « preneur en charge » et du côté de l'artiste lui-même !

Rutault a aussi imaginé les *Peintures-suicides* dont la surface diminue d'année en année, alors qu'inversement son prix augmente, jusqu'à ce qu'un acquéreur la « sauve ». En ce cas, il faut vraiment s'activer !

Une œuvre est sans cesse à *interpréter* ; cette interprétation qui est la nôtre fait que nous nous approprions l'œuvre. Elle devient nôtre. C'est toute la démonstration de Duchamp évoquée dans notre introduction.

Mais dans l'hypothèse où l'œuvre ne renvoie pas à son auteur ? En 1981, on apporte au critique d'art Ghislain Mollet-Viéville un manuscrit trouvé et non signé. Le contenu du texte se rapportait à la procédure elle-même : relation écrit/auteur, « question de la représentation ». Une fois publié, l'année suivante, le texte sera revendiqué par un certain Philippe Thomas. Ensuite, de supputations en supputations, de commentaires en commentaires, d'expositions en expositions, une fiction, un scénario, vont se mettre en place.

C'est en 1987 que Philippe Thomas crée l'agence « Les Ready-made appartiennent à tout le monde » ; par son intermédiaire, se « produisent » différents artistes. C'est à l'agence, non à l'artiste, qu'une institution, une galerie, aura affaire pour organiser une exposition, par exemple. A côté des œuvres, sur les cartels, sur les cartons d'invitation, apparaissent les noms de collectionneurs qui s'intéressent au travail de Philippe Thomas. Ces derniers ne sont plus alors seulement les dépositaires de l'œuvre, ils en sont les « auteurs ». Faussaires d'un certain genre, endossant par là-même une autre fonction, ils prennent la place de l'artiste Philippe Thomas : « c'est le regardeur qui fait l'artiste ». Les œuvres en question évoquent le cinéma (un écran, des claps...), la fiction, l'illusion, etc.

Bien sûr, le public de Philippe Thomas est celui des acteurs de l'art. Tout de même, *signer* reste la forme la plus aboutie de « participation effective ». Enfin, par le jeu des exemplaires (3 ou 4), au fil des années, les collectionneurs-auteurs de Philippe Thomas sont de plus en plus nombreux. D'une certaine manière, ils entrent dans l'histoire de l'art.⁴³

L'exposition comme genre

l'exposition comme genre, ou, pourrait-on dire, l'exposition comme *genre d'œuvre*.

Longtemps l'exposition ne fut qu'une situation, le lieu de monstration de l'œuvre ; elle n'entravait guère le *genre* de l'œuvre. Depuis le début du XX^{ème} siècle, elle semble désormais appartenir à la catégorie « art ».

- En effet, Au XX^{ème} siècle, nombreuses sont les œuvres qui ont pris la forme muséale ou celle d'une exposition ; ou bien, si l'on veut, nombreuses sont les expositions constituées d'une seule œuvre (prenant l'ensemble de l'espace).

Pour notre problématique, nous allons examiner trois types d' « exposition d'artiste » : le cas

43 Voir *artpress* n° 409, interview inédit de Philippe Thomas par Stéphane Wagnier

particulier du « musée d'artiste », celui où l'artiste est son propre commissaire, le propre metteur en scène de son œuvre, et celui pour lequel l'artiste est invité à concevoir une exposition à partir d'autres œuvres que les siennes.

Musées d'artistes

En 1968, ouvre le *Musée d'art moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers dont les différentes sections se développeront de 1968 à 1972. Dans sa maison de Bruxelles, l'artiste installe caisses et cartes postales : pour notre cours, c'est tout à fait exemplaire puisque le projet de Broodthaers est de *montrer ce qu'est une exposition*, ce qu'est la *présentation* elle-même du fait que les présentoirs *présentent* des objets qui *présentent* une image *représentant* un aigle.

« ...Grâce au concours d'une firme de transport et de quelques amis, nous avons pu composer ce département qui comprend en ordre principal : 1) des caisses, 2) des cartes postales, 3) une projection continue d'images, 4) un personnel dévoué. »⁴⁴

Broodthaers oriente délibérément la lecture vers le *genre muséographique* et l'installation. Il n'a de cesse de développer cette expérience muséographique en y intégrant, notamment, ses pièces antérieures. L'« artiste » a peu à peu laissé sa place à « l'artiste conservateur » qui puise dans l'art et l'esthétique XIX^{ème} siècle ses modèles pour la réalisation de ses propres musées éphémères.

Le titre, « *Musée d'art moderne...* », englobe plus d'une dizaine de manifestations comportant chacune un ensemble d'objets, qui, pris un par un, pourraient passer pour des œuvres. Mais l'intention artistique est globale ; elle relève en grande partie de la *mise en scène*. Si Broodthaers feint d'être l'auteur d'un certain nombre d'œuvres qu'il exposerait d'ailleurs lui-même, s'il était le conservateur d'un tel musée, en réalité il ne l'est pas. Il s'agit bien d'une *fiction* de musée et de son conservateur.

Le geste artistique est celui d'une mise en scène et *l'œuvre est bien l'exposition elle-même*. Toutefois, l'artiste nomme « musée » son exposition dont les œuvres et l'exposition elle-même sont temporaires. Le musée de Broodthaers est un lieu alternatif aux institutions muséales. N'oublions pas que lors des discours inauguraux du *Département*, le 27 Septembre 1968, le cœur des propos fut le rapport entre violence institutionnalisée et violence poétique (voir introduction et la thèse de Julia Noordegraaf).

Le *vide* est un des principes esthétiques de l'artiste belge. Le *vide* comme manque de signification, le *vide* objectif des caisses ou celui des reproductions accrochées au mur, sont autant de critiques de l'état belge, de sa politique muséale ou de ses instances culturelles. La volonté de Broodthaers est bien de questionner le système de l'art tout entier, ses hiérarchies, sa valeur, son mode de fonctionnement. Le *musée*, lieu d'étude, de classification, de conservation, devient alors le cœur de l'analyse critique de l'artiste.

Placé sous le signe de l'aigle, métaphore de grandeur et d'autorité, figure du pouvoir et de l'impérialisme, le *Musée d'art moderne* se développa délibérément de manière discontinue dans le temps et l'espace. Après une première section consacrée au XIX^{ème} siècle, il y eut une section littéraire, une consacrée au XVII^{ème}, une autre à nouveau au XIX^{ème} (bis), une folklorique, une documentaire, une de cinéma, une financière...

On soulignera, par ailleurs, que durant le temps de la prestation de l'exposition, commentaires, notes, contributions diverses, catalogues, certificats, notices de montage, etc. s'accumulent en autant d'intertextes, de paratextes et métatextes⁴⁵.

Le document tisse alors des liens spécifiques à l'exposition d'artiste ; sa dimension touche à la

44 Extrait du contenu d'une lettre ouverte rédigée et signée par Marcel Broodthaers, le 29 Novembre 1968, et titrée *Département des Aigles*.

45 Sur ces notions très utiles lire : Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

fois une poïétique et une esthétique puisque pratique artistique, formes de visibilité, réception de l'œuvre, discours, appartiennent à l'œuvre elle-même. Cette dimension périphérique des œuvres participe à la diversification des médiums de l'art et constitue une forme à part entière de l'activité artistique. Dans son musée fictif, Marcel Broodthaers a diffusé des tapuscrits de lettres et de tracts ; ces écrits n'ont pas le même statut que les versions qui en furent publiées dans les catalogues présentés au sein de l'institution. Ce sont les mêmes textes mais les supports, le contexte et les *circonstances de leur présentation* diffèrent. L'œuvre de Broodthaers convoque à la fois textes et éléments plastiques selon diverses modalités ; les deux univers s'entrecroisent ou se chevauchent ; certains textes sont un élément constitutif de l'œuvre, intégrés à son espace ; d'autres fois, représentation plastique et ordre du discursif s'abolissent.

Un peu dans la même idée, en 1973, le Musée de peintures et de sculptures de Grenoble donnera pour titre *Cinq musées personnels*, la réunion d'œuvres de Bertholin, Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messager ; une autre institution, en 1974, nommera *Museum*, une rétrospective *post mortem* de Marcel Broodthaers.

Une grande partie de l'œuvre de Boltanski (voir aussi plus loin), ses inventaires, musées imaginaires – « *l'inventaire des objets appartenant à la femme de Bois-Colombe* », 1974 – fait partie intégrante de la notion de « musées d'artistes ». Ses inventaires commencent en 1973, à partir d'une lettre manuscrite adressée à soixante-dix conservateurs de musée d'art, d'ethnographie, d'histoire. L'artiste propose alors à ces musées d'accueillir tous les objets d'un défunt. Boltanski parle d' « archéologie du présent » ; il reçoit cinq réponses positives.

Les « musées d'artistes » appartiennent de fait plus ou moins au genre « exposition ». En créant le genre, éphémère « Musée d'artiste », l'artiste emprunte et détourne un genre « extra-artistique ». Cet emprunt d'une forme institutionnelle – le musée – pour en faire un geste individuel, plutôt ludique en général, est proche du pastiche. Parler de « musée d'artiste » c'est bien, en effet, pasticher un genre, mais un genre qui n'existe pas réellement : le « genre muséographique ». Dans la droite ligne du ready-made, le « style institutionnel » est promu au rang de genre artistique, et, corrélativement, son auteur, le conservateur, au rang d'artiste.

Concrètement, on sait que depuis Harald Szeemann (voir plus loin), pour aller vite, certains commissaires ont pris valeur d' « artistes ». *Le Musée des obsessions*, projeté par Szeemann, comme catégorie générale enveloppant différentes expositions organisées par lui, inaugure l'exploitation du genre « musée » en inventant, en quelque sorte, un sous-genre.

Le Musée sentimental, dont Daniel Spoerri donna une première version au Musée national d'art moderne en 1977, ne peut être envisagé sans son aspect référentiel et ironique au sous-genre « musée historique ». Tout est mis en scène : conception des vitrines, rédaction des notices ; Spoerri a conservé le « style » noble du musée mais a substitué le dérisoire, l'anecdotique, au document, à l'histoire.

Le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg fut montré pour la première fois à la Documenta de Cassel de 1972. Il abrite toutes sortes d'objets de petites dimensions dont le point commun est d'avoir une vague forme de caméra ou de fusil à rayon – la forme évoque en même temps une dimension obscène – auxquels ont été ajoutés divers autres, fabriqués par l'artiste ou provenant de boutiques de bibelots. Le titre avance un « musée pour souris » ; c'est encore une fois inviter la fiction. Le genre « musée » est comme absorbé par cette fiction mais aussi par l'œuvre elle-même.

Les Images de G. C.-T⁴⁶ sont conçues à partir de 1988 et éditées par Clara Wood Édition-diffusion, une société factice ; elles présentent des autoportraits d'artistes et de cinéastes, les grandes figures du milieu de l'art, des peintures connues ou moins connues...Ces images, au bout du compte, deviennent « œuvre originale » par l'authentification que leur confère l'artiste. Certaines de ces images ont fait partie du premier « Musée clandestin » public présenté à Strasbourg, en 1988, sous l'intitulé *Un nouveau musée clandestin à Strasbourg*. En 1982, dans un sous-sol, l'artiste avait déjà conçu un « musée clandestin » au travers duquel il rendait hommage à des artistes qui s'étaient efforcés, plus ou moins frontalement, de répondre à la situation créée par l'institution muséale. Parmi eux, Marcel Broodthaers, bien évidemment. Là, il exposa ses « collections de caractère », dont la série « *Tableaux de caractère* », un usage plastique de la lettre et du mot (en l'occurrence, du gros mot).

L'œuvre de Gérard Collin-Thiébaud est un « musée en acte » où les termes document, référence, œuvre, n'ont plus beaucoup de sens. Il use de multiples procédures telles l'appropriation, la copie, le détournement. Il est un copiste appliqué, transpose des images et des textes depuis les années soixante-dix : première *carte postale* en 1976 commandée par le Cercle d'Histoire de l'Alsace du Nord, premiers *Dispositifs audiovisuels* en 1981, *nouveaux Distributeurs* en 1989. Les images de Collin-Thiébaud investissent alors des horodateurs : « *Distributeur de carnets d'images de G. C.-T* », 1990, prend l'allure d'un vrai distributeur automatique. En 1991, par exemple, quatre-vingt-dix horodateurs du centre-ville de Lyon offrent, de septembre à novembre, au verso de leurs tickets de stationnement, une image de Collin-Thiébaud ; l'ensemble des images formant *l'Ascension du Christ* du Pérugin. Depuis 1990, il travaille ses *Transcriptions* : de simples puzzles représentant des chefs-d'œuvre parmi les plus connus de notre patrimoine, assemblés en atelier, puis accrochés et présentés parmi les collections des musées (Le Louvre, par exemple) qui acceptent de les accueillir. Collin-Thiébaud est ainsi un archiviste qui numérote, commente, photographie.

Autre exemple : l'origine de l'œuvre de Braco Dimitrijevic prend acte - elle aussi est un « musée en acte » selon l'expression de Bernard Guelson dans son ouvrage « *L'Exposition* » - dans son rejet de l'Histoire comme « scénario faussé, emprisonnant »⁴⁷. Dans son *Tractacus post-historicus*, essai qui date de 1974, l'artiste pose au centre de son propos la notion de post-histoire ; pour lui, la post-histoire n'est pas la fin de l'histoire, elle est la « saisie anhistorique du temps, condition même de surgissement d'un sens contemporain ». Les installations de Dimitrijevic vont ainsi à l'encontre d'une « histoire musée », celle du « temps mort », figé à jamais ; plus, elles déstabilisent une « histoire monument ». L'artiste ne propose rien d'historique, pas même une histoire périphérique ou marginale, il vise plutôt la dissolution même de l'histoire, de toute historicité pour laisser le champ libre au présent et au libre rapport à ce présent. Le musée constitue depuis 1969, son « atelier », son imaginaire, mais c'est à partir de 1975 que Dimitrijevic intervient *directement* dans les musées. Dans celui de Mönchengladbach, il place sur un piédestal une œuvre de Max Roeder avec une plaque indiquant « Ce pourrait être un chef-d'œuvre ». Le musée se porte ainsi acquéreur d'une pièce qu'il possédait déjà...Puis, avec la série des « *Triptychos post historicus* », Dimitrijevic invente une syntaxe à trois volets : chaque « triptyque » comprend un tableau célèbre (appartenant au musée), un objet (rapporté une personne précise) et un produit de la nature ; par exemple : un Malevitch, un vélo hollandais, un melon. Cela a pour effet de créer un choc de valeurs contradictoires aussi bien esthétique, temporel que sémantique.

Nombreux sont les artistes qui ont interrogé dans leur œuvre la notion même de musée : lieu de

46 Gérard Collin-Thiébaud

47 Olivier Zahm, *artpress* n°144

conservation, de légitimation, de mise en scène, de documentation. On peut alors avancer que « l'interprétation muséale » opérée par l'artiste x ou y, c'est ce qui *fait œuvre*. L'interrogation peut être d'ordre muséal ou muséographique.

Sur l'architecture ou sur l'espace, on citera Buren, Franz West, Parmiggiani...Bob Wade (*Texas Mobile Home médium*) ou Joseph Kosuth ; sur la forme muséale elle-même, sur l'idée d'espace intérieur public, Paven Dejanov, sur celle de déambulation, Sorbelli ; le collectif Musée Khômbol (Driss Sans-Arcidet) s'intéresse, lui, à l'idée de collection...

Mais l'interrogation peut porter sur les œuvres elles-mêmes comme avec les *Martin* de Bertrand Lavier ; les artistes photographes Louise Lawer, Candida Höfer, Christian Milovanoff, Alain Fleischer (« *Le musée recadré par lui-même* », Besançon, 1993), Thomas Struth, Didier Bay (« *Muses et Musées* », 1990), s'intéressent, pour la plupart d'entre eux, à l'idée de chef-d'œuvre... Quant à Art & Language (« *Incidents in a museum* », 1987) ou Oleg Kulik (« *Expo Interpol* » à Stockholm, 1996), leur intention est plus politique.

Sur la question du « musée d'artiste », voir également :

- Collection Yoon-ja & Paul Devautour ; à partir de 1985, ces derniers cessent toute production artistique pour se consacrer, sous le titre « opérateurs d'art », à la constitution et à la promotion, d'une collection d'œuvres réalisées par une série d'hétéronymes. Ils inventent des artistes, un critique d'art - Pierre Ménard, personnage de Borges -, et des commissaires d'exposition. L'ensemble de ces hétéronymes constitue le Cercle Ramo Nash qui produit aussi des œuvres collectives.

L'artiste metteur en scène de son oeuvre

Comme le note Nathalie Heinich « La pratique consistant à confier à l'artiste la présentation de ses propres œuvres est apparue, significativement, dès l'apparition du paradigme contemporain dans quelques galeries d'avant-garde ». Et, très souvent, ces formes « d'exposition-installation » ont ceci de particulier qu'elles se font en fonction du *lieu*.

Inauguralement, il y eut la « *Dernière Exposition Futuriste 0, 10* », à Petrograd, en 1915. L'exposition se tint dans une galerie commerciale non loin du Palais d'hiver ; il s'agissait de la seconde exposition du groupe des futuristes russes. C'est à cette occasion que Malevitch publie son manifeste (afin de se distinguer de son ancien élève et désormais rival Tatlin, lui-même auteur d'un autre manifeste) : « *Du Cubisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme dans la peinture* ». Il dispose également d'une salle pour lui seul. Dans « la salle Malevitch », on pouvait ainsi voir, sous le titre de *Peinture suprématiste*, 36 tableaux totalement abstraits faits de carrés, de lignes, de cercles, parmi lesquels figurait le *Carré noir sur fond blanc* (Quadrangle), qui surplombait transversalement un angle de la pièce. Précisons que de son côté, Tatlin exposa dans la section 12, des reliefs muraux, parmi lesquels quelques reliefs d'angle composés, chose nouvelle pour l'époque, de produits industriels tels que le fer, l'aluminium, le zinc et l'acier, et colorés. Ils étaient fixés aux murs par des câbles métalliques, ce qui produisait un certain « flottement ».

Ce qui, dans cette exposition, doit nous arrêter, c'est le mode d'accrochage de Malevitch, un mode lui-même suprématiste. Son exposition renouvelle en effet les notions de « champs » (surface) et de muséographie. Ce que Malevitch cherche à exprimer sur la toile, une « quatrième dimension », des motifs géométriques se détachant de la terre, voltigeant librement dans l'espace, un espace cosmique, il le rend tangible dans son *mode d'accrochage*. Il s'agit d'une véritable mise en scène des œuvres, annonçant en un sens ce que seront les environnements ; en atteste la présence de cette chaise invitant le spectateur à la contemplation et à l'immersion. Notons que le

mode d'accrochage est également très proche de la typographie de l'époque, celle de El Lissitzki, notamment.

Abordons à présent deux expositions majeures du XXème siècle décrites dans l'ouvrage « The artist as curator – an anthology »⁴⁸ et ayant joué un rôle déterminant pour tout l'art contemporain et pour l'histoire des expositions.

En 1957, Richard Hamilton et Victor Pasmore intitulent leur exposition *an Exhibit*, une présentation de panneaux transparents, à la Hatton Gallery de Newcastle⁴⁹. Ce sont de simples panneaux de Formica avec quelques inscriptions virtuelles faites de marques rectangulaires de couleur. « Le minimum de support visible » écrira Hamilton. L'œuvre advient ainsi par son aspect immatériel et c'est ce qui fait de cette « exposition » *une œuvre*, la condition de l'œuvre. Une œuvre au sens traditionnel et une exposition en tant qu'œuvre.

- *An Exhibit*, dans laquelle R.H joua un rôle conceptuel essentiel, peut sembler quelque peu incongrue de la part de l'artiste Pop anglais, plus célèbre pour avoir combiné en des compositions très chargées mais finement méticuleuses des images liées aux biens de consommation extraites des publicités. Le travail d'Hamilton met au premier plan la contingence de notre monde visuel, ses reformulations constantes, influencées par les *mass media*, la technologie et la science. Même ses flirts avec l'abstraction laissent toujours des traces iconiques intactes : la courbe des ailerons d'une voiture, le décolleté profond d'une robe, le côté réfléchissant d'un grille-pain Braun chromé, ou des petits Guggenheims couverts de feuilles d'or. Pour résumer, le travail de R.H n'est pas connu pour son absence d'images, c'est même le contraire !

Or, l'un de ses projets les plus importants, *an Exhibit*, ne contient pas d'images du tout.

L'article indéfini et sans majuscule « an » est moins un geste d'humilité qu'une revendication à la généralité ; le titre de l'exposition semble annoncer que son sujet est bien l'exposition en soi. Et, en effet, « tout » ce que les visiteurs rencontrèrent furent des panneaux préfabriqués en acrylique de différentes transparences, dans une gamme limitée de couleurs (transparent, blanc, rouge et noir) suspendus au plafond à des hauteurs variables par des cordes de piano. Coupés dans de grandes feuilles, les panneaux avaient une dimension standard de 122 x 81 cm. Ces derniers étaient positionnés parallèlement aux murs, au plafond, ou au sol, et à des angles de 90 degrés l'un de l'autre. Des petits cercles et/ou des bandes étroites faits de papier coloré étaient fixés sur certains panneaux. Telle était la seule manifestation d'une intervention « artistique » quelconque. On est en droit de penser que Liam Gillick (voir description à suivre) fut fortement influencé par l'histoire de cette exposition.

- L'absence d'images et l'esthétique abstraite de *an Exhibit*, semble tout d'abord plus proche du travail du collaborateur de R.H, le Constructiviste Pasmore. Et, en effet, c'est plus tard que R.H donna du crédit à l'idée d'éviter toute imagerie ou n'importe quel message. La plupart du temps, Pasmore avait fait des reliefs tridimensionnels, mais depuis 1954, il avait commencé à expérimenter l'usage d'éléments transparents et de composants manufacturés. Pendant ce temps,

48 Edité par Elena Filipovic, Mousse Publishing, Koenig Books, 2017.

49 Ce paragraphe évoquant l'exposition d'Hamilton est une synthèse de l'article de Isabelle Moffat « Richard Hamilton and Victore Pasmore, an Exhibit, 1957 », in *The Artist as curator*, éd. Elena Filipovic, Mousse Publishing Koenig Books.

les peintures de R.H de cette période, étaient encore rigoureusement constituées à partir de l'iconographie des publicités, et des formes qu'il en tirait. Toutefois, comme l'a noté Graham Whitham, et d'autres avant lui, l'expérience de l'enseignement à Newcastle, rendit R.H « suspicieux sur la division entre art abstrait et art figuratif ».

Ce fut toutefois Hamilton qui démontra un intérêt soutenu pour les expositions afin de transmettre ses idées spécifiques et complexes sur la nature de *la vision* et pour *engager* le spectateur intellectuellement et viscéralement. Il avait auparavant conçu et produit deux environnements thématiques : *Growth and Form*, en 1951, basé sur le livre de D'Arcy Wentworth Thompson qui montrait des images du monde micro et macroscopique, récemment rendu visible par la science et la technologie ; et *Man, Machine and Motion* en 1955, dans lequel il examinait l'histoire de la propulsion et du transport. Tandis que « *Growth and Form* » était constituée de photos, de séquences de films projetées, et d'éléments tridimensionnels construits pour évoquer des matériaux organiques comme le corail, « *Man, Machine and Motion* » était un assemblage de photos, de photocopies de photos d'illustrations et de dessins montés sur des feuilles de Formica, installé dans des constructions ouvertes de grands cadres en acier.

Comme R.H le rappela plus tard, avec une certaine ironie, c'est à propos de cette dernière exposition que Pasmore avait dit : « ça aurait été beaucoup mieux s'il n'y avait pas eu toutes ces photos ». Sous-entendu, « on aurait pu imaginer la même exposition sans images...avec, seule, la structure de celle-ci ».

C'est donc à partir de cet échange que R.H eut l'idée de *an Exhibit* ; il écrit (à propos de Pasmore) : « ...Me souvenant de son commentaire sur *Man, Machine and Motion*, je proposais que nous fassions une exposition qui serait sa propre justification : pas de thème, pas de sujet ; pas une exposition de choses et d'idées – pure exposition abstraite. »

- L'exposition qui en résulta eut lieu deux fois. Elle ouvrit d'abord à la Galerie Hatton à Newcastle du 3 au 19 juin 1957, où R.H et Pasmore enseignaient tous les deux au King's College et une seconde fois à l'ICA, Institute of Contemporary Art à Londres du 13 au 24 août 1957, où Lawrence Alloway, qui contribua au texte d'accompagnement, était alors directeur assistant. L'ICA avait été le centre intellectuel de ce qui allait être connu sous le nom d'Independent Group (IG), un groupe vaguement organisé d'artistes, d'architectes et de critiques, qui se réunissaient, entre 1952 et 1955, pour discuter de l'importance de la science, de la technologie et des *mass-média* (publicités, science fiction, « pulp » [trash fiction], TV, films), pour la pratique de l'art et de l'architecture. RH et Alloway contribuaient beaucoup à ces discussions.

- *An Exhibit* fut donc désignée comme une collaboration entre RH et Pasmore, avec Alloway embauché en tant que chroniqueur, comme le critique le nota dans le texte qu'il écrivit pour le journal *Architectural Design* avant que n'ouvre l'exposition de l'ICA, et qui était illustré par plusieurs photos de l'installation à la Hatton Gallery. Le carton d'invitation envoyé par l'ICA incluait Alloway dans les quelques lignes jouant avec les noms et les mots qui déterminaient leurs rôles respectifs dans un état de flux : « *an Exhibit* est un jeu / une œuvre d'art / un environnement planifié / individualisé / verbalisé / par Richard Hamilton / Victor Pasmore / Lawrence Alloway pour être joué / vu / habité.

Pourquoi le « jeu » ? En 1955 la publication en anglais du livre de Johan Huizinga *Homo Ludens* donne peut-être une indication des vastes applications que les discussions sur la théorie de l'information et les notions de jeu trouvèrent à cette époque. En lisant la définition du jeu par Huizinga, par exemple, nous voyons clairement ce que lui doit la description formalisée de la scénographie et de l'improvisation dans *an Exhibit* : « une activité libre proposée tout à fait en dehors de la vie « ordinaire », comme n'étant pas sérieuse, mais tout à la fois absorbant le joueur intensément et totalement. ...Il procède à l'intérieur de ses propres limites de temps et d'espace

selon des règles fixées et d'une manière ordonnée ».

Les références à la combinaison d'un système basé sur des règles et la liberté transmise sont fréquentes dans les arts à cette période. On les trouve chez John, Cage, dans l'abstraction américaine (hasard), dans les activités des Lettristes et Situationnistes inspirées par le Surréalisme (dérive, détournement), et en G.B comme « théorie du jeu ».

Dans le cas de *an Exhibit*, il semble que « le jeu » consistait prioritairement à déambuler entre les panneaux suspendus ; le spectateur « jouant » entre contraintes (les éviter) et une relative « liberté » de circulation (choix de la déambulation). Cela ne réduit en rien l'impact de cette l'exposition majeure sur le futur (Liam Gillick, Cécile Bart, Ann Immhof, etc.).

- Si l'on voulait chercher des précédents à l'aspect « environnemental » de *an Exhibit* - à part les propres projets antérieurs de R.H -, c'est davantage du côté de la pléthore de spectacles de propagande et d'expositions commerciales des années 40/50 qu'il nous faudrait chercher. Symbolisée par *Road to Victory* (1942) au MoMA, d'Herbert Bayer, très souvent imitée, cette exposition de panneaux en angle du plafond au sol, était devenue une pratique standard pour l'éducation et les expositions commerciales de design à la fin des années 40. Le festival de G.B, la Triennale de Milan (spécialement celle de 1951, qui est une copie conforme du cadre d'acier construit par R.H pour *Man Machine and motion* et qui fut recyclée pour *Exhibit 2*), utilisaient des variations de cette esthétique fonctionnelle élaborée par Bayer et/ou Max Bill.

Cependant, à la différence de *an Exhibit*, tous ces exemples étaient basés sur de l'imagerie. la *représentation* restait le premier et l'arrière plans de ces sortes de construction, et l'*iconographie* de l'art, de la science et de la technologie une composante essentielle du contenu manifeste et latent.

An Exhibit prit une autre voie : comme cela a été souligné plus haut, « pas de sujet ; [ce n'était] pas une exposition de choses ou d'idées [...] mais pure exhibition abstraite. » Elle ne voulait plus représenter un sujet pour lui-même, ni reproduire de nouvelles images du monde, mais plutôt laisser le spectateur naviguer et expérimenter sa propre intelligence visuelle. Il s'agissait, pour Hamilton d'effacer tout contenu diégétique, afin d'éveiller le spectateur, non plus avec des images, mais en attirant leur attention sur les mécanismes qui déterminent leur attention.

- Ostensiblement *sans contenu*, l'expérience de R.H, Pasmore et Alloway tira son pouvoir d'une dialectique entre la liberté et la contrainte, illustrée par la notion quelque peu paradoxale d'un processus d'improvisation contenu dans un système basé sur des règles prédéterminées. Contrairement aux expositions conventionnelles, *an Exhibit*, n'ayant pas de peintures, de sujet, ou de thème défini, offrait une ouverture sans précédent. Elle permettait aux trois collaborateurs de l'exposition, aux visiteurs, et aux critiques d'adopter des interprétations et des positions subjectives différentes. Elle produisit quelque chose de nouveau à voir en discréditant une bonne partie de ce qui avait traditionnellement constitué une exposition et en retournant l'attention du spectateur sur lui-même, pour ainsi dire, le faire se concentrer sur sa propre expérience.

La seconde exposition est celle de Liam Gillick et Philippe Parreno, *Le Procès de Pol Pot*, 1998, au Magasin de Grenoble. Voici la synthèse de l'article de Dean Inkster consacrée à l'exposition dans « Artist in curator ».

Le point de départ de l'exposition :

Juillet 1997 : Le « vrai procès » de Pol Pot est ordonné par Ta Mok (connu sous le nom de

« boucher »), ancien chef militaire de P.P, qui avait pris le pouvoir, sous le prétexte du meurtre de l'ancien ministre de la justice, Son Sen, et de treize membres de sa famille. Pol Pot est emprisonné. Les Khmers Rouges invitèrent deux journalistes US pour couvrir l'évènement qui eut lieu à Anlong Veng, au quartier général des Khmers dans les montagnes Dânggrêk au nord du Cambodge. Des images du procès ont fait le tour du monde. Selon le gouvernement cambodgien, les Khmers rouges, sous la direction de Ta Mok, organisèrent le procès comme un évènement médiatique avec l'intention de gagner l'immunité politique : une apparence de procès.

Juillet 1999 : Pol Pot meurt en prison, apparemment d'un arrêt cardiaque, ce qui met fin à toute possibilité de le conduire devant la cour de justice internationale. A l'annonce de la mort de P.P, le gouvernement cambodgien déclare à nouveau que le commandement Khmer avait orchestré l'évènement du « procès » dans l'espoir de mettre fin à l'opération menée par les US pour l'arrêter vivant.

Novembre 1998 : quatorze mois après le procès, et quelques mois avant l'annonce de la mort de PP, les artistes Liam Gillick et Philippe Parreno présentent une exposition collective au Magasin de Grenoble, intitulée *Le Procès de Pol Pot*. L'exposition, qui représente un tournant sans précédent dans l'histoire récente de l'art contemporain, dura du 8 novembre 1998 au 5 janvier 1999. Les deux artistes décrivent leur motivation comme une réponse à l'opacité de « l'une des plus grandes tragédies du siècle ». A la suite de cette dernière, ils comprirent que la mémoire collective et historique devait se confronter à l'absence de documents visuels et aux restrictions oppressives qui pesaient sur le journalisme sous la dictature Khmer, ainsi que ce qu'ils considèrent comme « l'illisibilité » du procès lui-même.

Il s'agissait aussi pour les deux artistes d'interroger les conventions institutionnelles et discursives qui régissent la production et l'exposition de l'art contemporain. Ce par l'histoire, finalement, d'un « non procès ».

L'exposition coïncide avec la publication de « L'esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud (voir plus loin). L.G et P.P figurent en bonne place parmi la nouvelle génération d'artistes qui avaient émergé à la fin des années 80 et au début 90 et qui avaient inspiré à N.B l'interprétation de ce qu'il voyait à ce moment-là comme un changement majeur dans la pratique artistique. En effet ces deux artistes avaient participé à l'exposition *Traffic*, « curatée » par N.B, organisée en 1986 au CAPC de Bordeaux et qui avait servi de catalyseur... pour définir la théorie de l'art « relationnel ».

Sans vouloir faire une étude comparative de cette exposition et de sa publication, il suffit de dire que *Le Procès de Pol Pot* diffère significativement de l'esthétique relationnelle. Rien de réellement « relationnel » dans l'exposition du « Procès » ; plutôt la présence d'un héritage conceptuel et structuraliste.

Avec une (grande) différence toutefois : l'exposition combinait en effet la dimension discursive de l'art conceptuel, à savoir la dette explicite à la « tournure linguistique », l'affichage de la grammaire et de la typographie des déclarations de Lawrence Wiener, mais aussi un virage sans égal vers le contenu historique et mémoriel (que l'art conceptuel dans ses formes canoniques avait rejeté) . Sans oublier la confrontation avec les formes dominantes de la communication sociale et de la production des images.

Important au regard de notre paragraphe, les artistes inventent une nouvelle forme de commissariat, si l'on peut dire. En élaborant un ensemble non orthodoxe de protocoles et de cadres, L.G et P.P se désignèrent eux-mêmes comme « coordinateurs ». En outre, ils invitèrent un groupe d'artistes, de critiques et de curateurs à intervenir en tant que « superviseurs » extérieurs et représentant un jury de différents genres. Bien qu'ils fussent quatorze, la brochure de l'expo

suggérait qu'ils devaient être douze, comme pour un jury criminel. Tout au long de la préparation de l'expo, L.G et P.P tenaient le jury informé par des mails de leurs intentions et décisions, et les invitaient à répondre. En soumettant leurs représentations du procès « absent » à une procédure judiciaire virtuelle ou « modèle » de procès, ils évaluaient et analysaient les divisions institutionnelles du travail qui gouvernent la production et le montage d'une exposition. De sorte qu'ils étendaient leur rôle à celui qui était conventionnellement attribué au curateur.

Précisant par le dialogue avec les superviseurs, la relation entre le travail artistique, l'espace d'exposition et les relations sociales et institutionnelles qui régissent l'art contemporain, L.G et P.P soulignaient les façons dont ces relations influencent et orientent inévitablement la pratique artistique.

Description de l'exposition

Bien que gardant l'espace et la temporalité d'une exposition, *Le Procès de Pol Pot* commençait et finissait comme une approche résolument textuelle comprenant la proposition d'intention initiale des artistes, les échanges des mails entre les coordinateurs et les superviseurs, et de nombreux textes muraux (en anglais et en français) qui servaient de médium premier de l'exposition.

Un tas d'affiches sur le sol à l'entrée, à disposition libre des visiteurs, faisait valoir leur entreprise, et de nombreux fragments de textes superposés sur un fond beige, en caractère de police Helvetica gras, offraient indirectement des traces des propositions alternatives des superviseurs pour l'expo finale ; tout cela formait un palimpseste du processus créatif lui-même.

Au-delà du paquet d'affiches, un grand écran de tissu semi-transparent tendu en travers de l'espace principal du Magasin, séparait virtuellement toute sa largeur⁵⁰. Sa forme et sa dimension correspondaient au format d'un écran large vision de cinéma, tandis que le grand fond bleu évoquait la technique d'incrustation utilisée au cinéma et en vidéo. Deux motifs ornaient l'écran, s'apparentant à des emblèmes visuels de lumière et d'ombres projetées, à gauche une sphère blanche, et à droite, un amas de troncs et de branches noirs stylisés et se recoupant. Cela formait une sorte de paysage schématique : un soleil (une lune?) posé au-dessus d'une forêt ou d'une jungle. En même temps, alternativement, la sphère pouvait se voir comme un projecteur, avec une lampe de théâtre, visible à travers l'écran, projetant la lumière depuis l'arrière, au moment où le second motif, ressemblant à des barres fragmentées d'une typographie noir indiscernable, semblable à l'affiche de l'expo, formait « une forêt de signes ».

Pour entrer dans l'espace au-delà de l'expo, il fallait contourner l'écran ; cela engageait les visiteurs dans un passage symbolique le faisant passer du spectacle à l'exposition. De l'autre côté, se trouvaient 5 murs (panneaux) autonomes ; chacun montrait un texte mural en vinyle en caractère gras Helvetica, évoquant une projection de fenêtres « hypertextes⁵¹ ».

Dans le second espace du Magasin, composé de galeries fermées, les textes muraux se poursuivaient, mais l'éclairage naturel laissait place à des spots sur des textes de différents coloris.

Des 29 textes muraux répandus dans les deux galeries du Magasin, seul le premier représentait un volet narratif ou descriptif, c'est le seul qui rendait compte de l'injustice : « ...les lumières s'éteignent, le personnage s'écroule de la salive s'échappe du coin de sa bouche au moment où son visage touche le sol. » Phrase au présent et impersonnelle et qui commence avec une ellipse ; elle peut être interprétée aussi bien comme une indication scénique que comme une description concise d'un acte de brutalité physique (question ou torture). Ce mode impersonnel et elliptique,

50 Voir plan de l'expo p. 298 de *The artist as curator*.

51 Informatique : texte avec des références (liens) à d'autres textes auquel le lecteur peut automatiquement accéder, dépassement des contraintes de la linéarité du texte écrit.

invitait le visiteur à une réponse intellectuelle et participative en donnant *un sens* (son sens) à l'exposition.

Ce panneau tient donc une place discursive spécifique dans la configuration spatiale et temporelle de l'exposition. D'abord, il ouvre l'exposition sur l'abjecte violence des événements qui conduisirent au titre de l'expo et à la question de la justice, ensuite, il soulève la question du spectacle, sous-tendue par la référence à un personnage « fictionnel », ou plus précisément, à l'extinction du spectacle, comme le suggère le présent de « ...les lumières s'éteignent ». Fin aussi du principe de l'exposition comme spectacle ; c'est ce que veulent dire les artistes.

Résistant à la spectacularisation de la mémoire historique, l'exposition ne voulait pas présenter le rapport factuel (visuel ou autre) des événements qui avaient conduit au « procès » de P.P.

Un an avant, le MoMA avait, quant à lui, présenté une sélection de photos en noir et blanc de prisonniers tirées des archives de la célèbre prison (S-21) des Khmers rouges à Tuol Sleng dans les faubourgs de Phnom Penh. Exposées selon les conventions traditionnelles des galeries de photo du MoMA, l'expo banalisait l'obscénité bureaucratique avec laquelle les prisonniers étaient photographiés au S-21 ; la sélection seule soulevait déjà des questions, par ex. quels critères esthétiques ou autres avaient influencé le musée pour montrer approximativement une vingtaine de clichés sur plus de six mille négatifs.

Ce que *Le procès de Pol Pot* ne montre pas en termes de références historiques, en documentation visuelle, il le désigne autrement, presque par l'absurde pourrait-on dire ; certains textes muraux semblaient en effet dénier purement et simplement toute signification : « bnmvn, cmnxmnmvnm, xjfkdlksajfj, « 1.056, 783, 210,932. »

Sur les 29 textes muraux, seulement trois contenaient des références explicites, bien que laconiques : « Khmer Rouge, » « 1979 1979 1979 », et « quel 1982 ». Clairement, 1979 fait référence à l'invasion du Cambodge par les troupes vietnamiennes et la chute du régime Khmer, mettant fin à quatre années de terreur et de génocide.

En tant qu'initiative textuelle, *Le Procès de Pol Pot* suscite des questions quant au statut moral de l'art en réagissant à de tels événements. Ces questions ne concernent pas simplement la représentation visuelle et le risque de transfigurer l'horreur du génocide en une expérience indécente d'esthétique rédemptrice. Plus fondamentalement elles concernent les limites du discours lui-même : la faillite du langage - et pas simplement le langage visuel - dans sa capacité à répondre de la réalité historique qui en excède les limites. A cela s'ajoute le sens dans lequel l'inhumanité radicale durant le XXème siècle a conduit à une faillite du discours lui-même.

De la même façon, L.G et P.P rejettent toute représentation, psychologique ou autre de Pol Pot en tant qu'individu isolé. Leur questionnement concerne plutôt la façon dont les événements des Khmers rouges survivent en tant que mémoire historique. De ce fait, ils comprirent que ce n'était qu'en excédant l'information que la justice et la mémoire historiques pouvaient se manifester elles-mêmes. L'expo de L.G et P.P excède le flot de l'information non pas en l'amplifiant jusqu'au point d'excès mais plutôt en le fracturant et en le trouant à l'avance. En conséquence, les fragments de textes - questions, phrases, lettres et figures disséminées à travers l'espace du Magasin - par leur disjonction d'images ou de textes, résistaient à toute demande de signification référentielle.

Un mur, par exemple, portait la série suivante de questions : « what degree of distress ? What analysis ? What woman ? What extended friends an family ? What report ? What commentary ? ».

L'exposition de Gillick et Parreno montre comment transposer un événement - le pseudo procès de Pol Pot -, un concept politique, en forme plastique, en parti pris esthétique ; et ce, sans en passer ni par l'image, ni par la métaphore, le symbole, ni par le discours, mais par une mise en

situation faite d'équivalences, d'allusions verbales, de descriptions fragmentaires. *Montrer* le non procès par une sorte de « non exposition » conventionnelle ; sous un format radicalement nouveau trouvant ses racines dans l'art conceptuel, la philosophie de l'époque (Derrida, notamment), la linguistique. Les morceaux de phrases mis en scène devaient résonner en nous afin de nous placer dans un état à la fois réceptif et réflexif ; l'un des buts étant de déclencher en nous des réactions. Sous forme de coupures, de fragmentations, de mise à mal du rapport signifiant/signifié, et de rupture, finalement, avec la référence même à Pol Pot.

L'exposition eut une volonté de « réduction », d'appauvrissement, d'aller vers le moins. Elle rejoint en cela celle d'Hamilton vu précédemment, la question de la mémoire en plus. Gillick et Parreno firent aussi une exposition contre les médias et le spectacle ; c'est un procès (un vrai celui-là) contre les images « bidon » du faux-procès Pol Pot. L'intention étant de laisser le spectateur penser par lui-même ; à partir de l'absence de tout spectacle et de tout divertissement.

Nous avons évoqué, plus haut, quelques expositions faisant « du vide » *une exposition*, une œuvre - celle de Richard Hamilton, notamment, un *vide à voir*, structuré par la transparence -, il y eut aussi celle de Tiravanija, en 2005 : « *Une Rétrospective (tomorrow is another fine day)* ».

Au Couvent des Cordeliers, à Paris, l'artiste élaborait une « rétrospective » dans laquelle n'étaient alors visibles que des cloisons de contreplaqué découpant au sol des surfaces vides de tout objet ; seulement des dates et des titres, par exemple *Untitled 1990 (Pad Thai)* ou *Untitled 2002 (He Promised)*. Les cimaises étaient, à échelle réduite, la réplique de l'espace d'art contemporain du musée d'Art moderne de la ville de Paris, l'ARC. Ce dernier lieu étant en travaux à l'époque, Tiravanija, en a proposé une autre version, vide.

Toutes les heures, un conférencier prenait en charge un petit groupe de visiteurs afin d'expliquer : « Vous voyez, ici... Nous pouvons sentir... » sans qu'il n'y ait rien à voir ni à sentir. En réalité, il s'agissait d'« imaginer », de se remémorer d'anciennes œuvres de R. Tiravanija. Exposition sur l'absence des œuvres (œuvres elles-mêmes, par ailleurs, quasiment jamais vues...), elle réunissait toutefois un texte rétrospectif commandé à l'auteur de science-fiction Bruce Sterling, celui d'un autre artiste, Philippe Parreno, qui écrivit pour l'occasion « un Fantôme de Sitcom » joué par deux comédiens, et enfin un récit de Tiravanija destiné aux conférenciers.

- Maurizio Cattelan a souvent travaillé au cœur même du musée ; au Musée Boijmans à Rotterdam (toujours lui!), les visiteurs ont ainsi été confrontés à la tête de l'artiste surgissant d'un trou percé dans le sol et regardant les tableaux qui l'environnaient. Le présent s'inscrivait alors *de facto* dans le passé.

En 2012 - ultime exposition de l'artiste -, au Guggenheim Museum à New-York, Cattelan a conçu une véritable « rétrospective-manifeste »⁵². Il a réuni la quasi-totalité des travaux réalisés depuis ses débuts en les amalgamant dans une œuvre d'art total ; toutes les œuvres étaient suspendues par des filins dans le vaste atrium du musée et comme rassemblées, bouleversant ainsi le traditionnel effet de récapitulation et de mise en ordre d'une rétrospective telle qu'on l'attend.

Artistes curators⁵³

52 Expression de Catherine Grenier qui a réalisé une série d'entretiens avec l'artiste : *Le Saut dans le vide*, Paris, Le Seuil, 2011.

53 En anglais, le mot *curator* désigne à la fois le commissaire d'exposition (*exhibition curator*) et le conservateur de musée (*museum curator*)

Dans le cas de l'artiste organisateur d'exposition, nous devons nous souvenir des quelques expositions agencées par Marcel Duchamp. En 1938, il est le « générateur-arbitre » de « *l'Exposition internationale du surréalisme* » organisée par André Breton à la galerie Beaux-arts ; en 1942, le concepteur, avec A. Breton, de l'exposition *First Papers of Surrealism* qui a lieu à New-York ; en 1947, l'organisateur, toujours avec A. Breton, à la galerie Maeght, de l'exposition *Le Surréalisme...*

L'exposition de 1938 est devenue à tel point « historique » que l'artiste américaine Elaine Sturtevant a recréé, en 2010, sous forme de « commentaire », au Musée d'art moderne de la ville de Paris, le dispositif de Marcel Duchamp.

Durant l'été 2008, John M. Armleder a présenté au Centre Culturel Suisse de Paris un projet spécifiquement conçu pour le lieu. Articulant les notions de décor, d'ornement d'appropriation, de dispositif conceptuel, l'artiste suisse a imaginé un appartement néo-bourgeois dont il a totalement confié la réalisation au décorateur français internationalement connu Jacques Garcia. Armleder use en ce cas d'un principe dont il est coutumier : la délégation. L'espace privé devient public.

L'œuvre est évidemment passionnante en ce sens qu'Armleder retrouve dans l'attitude du décorateur, dont le registre créatif est très vaste, quelque chose qui lui ressemble : l'accumulation, la juxtaposition des styles, l'abolition même de la notion de « goût ». Se côtoyaient ainsi dans l'espace, des œuvres d'Armleder lui-même, de Georges Condo, d'Helmut Newton, et des laques chinoises.

En 2007, le Palais de Tokyo a donné « carte blanche » à l'artiste Ugo Rondinone ; c'est lui qui a imaginé l'exposition *The Third Mind* regroupant une trentaine d'exposants mettant ses propres œuvres en correspondance avec celles des autres artistes. Le titre de l'exposition fait référence à une sorte de « cartographie des désirs et des influences » de l'artiste ; ce dernier jouant de recoupements esthétiques. W S. Burroughs et Brion Gysin ont élaboré la méthode du *cut-up* consistant à couper et ré-assembler divers fragments de phrases pour leur donner un sens totalement nouveau. *The Third Mind* est le titre d'un livre qu'ils ont conçu selon cette méthode et dont le résultat final semble provenir d'une troisième personne, d'un troisième auteur. C'est en hommage à ce livre que Rondinone a pensé son exposition. Il a souhaité en quelque sorte procéder à un découpage puis à un re-mixage du paysage artistique contemporain pour en faire jaillir quelque chose de nouveau. L'exposition est donc une œuvre à part entière.⁵⁴

D'une autre manière, Alain Séchas a lui aussi été « artiste-commissaire » ; en 2012, simultanément à la manifestation « Le Voyage à Nantes », le Palais de Tokyo lui a proposé de puiser dans les collections du Musée des Beaux Arts de Nantes afin de les revisiter. L'exposition avait pour titre : « *Sans cimaise et sans pantalon* » ; elle articulait, entre autres, œuvres du XIXème (le peintre Isabey, le sculpteur Frémiet), du XXème (Gilioli) et un montage vidéo d'extraits de films.

Exercice : décrivez et analysez (forme, présentation, discours, intention...) une exposition dont un artiste est le curator.

Si nous mettons en perspective ces derniers chapitres, ce qui mérite attention, c'est bien que les

⁵⁴ Olivier Mosset est lui aussi, très souvent, artiste-commissaire.

artistes qui ont fait de « l'art de l'exposition » leur « œuvre » ont permis l'apport de nouveaux *modes de présentation*.

Pour son exposition « *Working Drawings and other Visible Things on Paper...* », organisée en 1966 à la School of Visual Art Gallery de New York, Mel Bochner présentait, posés chacun sur des socles, quatre classeurs identiques qui rassemblaient cent photographies de documents « pas nécessairement » artistiques, récoltés auprès d'artistes tels que Carl André, Dan Flavin, Dan Graham, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson...

L'histoire de la « scène d'exposition » est riche. Elle a abouti dans la deuxième moitié du XXème siècle au fameux « cube blanc » dont nous avons parlé. Cela est devenu, pour un temps, conventionnel. Les artistes des années soixante ont revendiqué cet espace.

Au-delà de la critique politique du White cube dont nous avons parlé, pour diverses raisons, ceux des années quatre-vingt dix vont avoir le désir d'échapper à cette nouvelle norme. Un intérêt renouvelé pour une certaine forme « théâtralisée » de l'exposition voit le jour, interrogeant la notion même d'« exposition ». Apparaît alors le terme « d'esthétique relationnelle » dont nous reparlerons, qui renvoie aux formes dynamiques des relations entre les acteurs de l'exposition (*Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud, 1995, Documents sur l'art n°7) ou « interactives » (utilisation des technologies de production de l'image et du son).

Il y eut aussi le regain d'une certaine narration au sein du dispositif : Expositions *Snow Dancing*, Philippe Parreno, 1995, Le Consortium, Dijon, « *Vehicle* », 1997, Angela Bulloch, Le Consortium, Dijon⁵⁵.... Les vernissages proposèrent des coupes de cheveux, des soupes...Le spectateur faisait partie du dispositif de l'œuvre, appartenait à l'instance imaginaire de l'œuvre.

Dans ces expositions « collectives », artiste, *curator*, travaillèrent de manière très étroite et brouillèrent la définition de ce que représente une exposition. On parlera de collaboration entre l'artiste et le *curator*.

chapitre 2 : Présence de l'oeuvre

introduction

Voici, en guise de préambule, trois exemples d'œuvres le plus simplement du monde *présentées* ; il semble qu'elles le fassent d'elles-mêmes, depuis une intervention *a minima* : une palissade, une poubelle et une empreinte de pinceau.

Raymond Hains, *Palissade*, 1976 (lattes plastiques, affiches lacérées).

Lors de la première Biennale de Paris, en 1959, Raymond Hains présente une palissade en planches de sept mètres de long ; la Palissade des emplacements réservés.

Quelques années plus tard, admiratif du chantier Beaubourg, l'artiste présente à la Galerie Verbeke une exposition intitulée « Les palissades de Beaubourg ».

Arman, *Poubelle*, 1972.

L'artiste se définit lui-même comme « un montreur d'objets ». En Juin 1960 – nous avons cité plus haut l'exposition - Arman présente « *le Plein* », réponse amusée au « Vide » de Klein ; aidé par Martial Raysse, il remplit l'espace de la même galerie Iris Clerc de toutes sortes d'objets trouvés et récupérés : soixante mètres cubes d'objets hétéroclites, transportés par camion puis déversés dans la galerie qui se trouve saturée du sol au plafond par cette « accumulation objective », où

⁵⁵ Voir exposition : « 1984 – 1999, *La Décennie* », Centre Pompidou – Metz, en 2015.

seul un passage est aménagé pour que les visiteurs puissent entrer. Il s'agit d'une exposition monumentale et architecturale. L'invitation au vernissage était une boîte de sardines contenant divers déchets, dont des tickets de métro, des cendres, des allumettes, des mégots et un billet écrit par Restany précisant : « Arman donne au Nouveau Réalisme sa totale dimension architectonique. Dans un tel cadre, le fait est d'importance : jusqu'à présent nul geste d'appropriation à l'antipode du vide n'avait cerné d'aussi près l'authentique organicité du réel contingent. »

L'esthétique de l'objet que développe Arman offre une lecture sociologique de notre société de consommation, aussi bien dans ses premières peintures de « *cachets* » - empreintes⁵⁶ d'objets trempés dans l'encre -, que dans sa collecte de rebuts, ses « *poubelles* » ou ses « *accumulations* ». Tous ces objets, « en général utilisés et usés », sont classés et accumulés dans des boîtes de Plexiglas, telles des reliques de notre modernité. Ils font le constat sociologique d'une époque tout en s'essayant au portrait psychologique d'un individu.

Avec les objets, déferlent les milliers de détritiques, de déchets, de restes. Fabriqués en série, souvent en matière plastique, les objets se font envahissants mais leur prolifération est avant tout le signe de leur caractère éphémère. Les objets ne se réparent plus, ils se jettent. Ceux-ci vont donc constituer le vocabulaire de base de l'artiste et leur mise en scène, la syntaxe ; les objets n'intéressent Arman que dans leur pluralité et dans la répétition de ceux-ci.

Arman a commencé à imaginer des collages d'épluchures d'orange, de boîtes de camembert, de chiffons qui étaient posés les uns à côté des autres. Dans un deuxième temps, il déversera une poubelle entière dans une cuve en verre : « *Poubelle de la Colombe d'or* », 1969. Ensuite, à partir de « *Poubelle* », 1972, l'artiste utilise de la résine pour les matériaux putrescibles et le principe de l'appropriation du réel, ce dans l'idée d'un ancrage social.

Niele Toroni, *Pièce d'angle*, 1975 - 1984, deux rouleaux de toile cirée portant des empreintes de pinceau n°50 espacées de 30 cm.

[...Méthode de travail : Sur le support donné est appliqué un pinceau n°50 à intervalles réguliers de 30 cm ; support : toile, coton, papier, toile cirée, mur, sol...généralement des fonds blancs ; appliquer...etc.]

C'est en Janvier 1967 que ces empreintes ont été vues pour la première fois dans un lieu public (Paris, Musée d'Art Moderne, Salon de la Jeune Peinture). « L'empreinte est descriptive »⁵⁷ ; elle dit la matérialité première de la peinture ; elle est narrative, racontant la procédure élémentaire de sa réalisation. L'œuvre se développe sur des axes verticaux et horizontaux ; le rapport entre la main et le pinceau n°50 et l'application sur le support, le signe objectivé et son opposition sont confondus.

Voir

On peut dire que la modernité met à mal les conventions de la *mimesis*, lui préférant l'évidence et la puissance de *la présence* (Mallarmé, Monet, Manet).

On sait quel intérêt Mallarmé a porté aux impressionnistes ; quand il évoque, à leur propos, « l'expérience vécue », Mallarmé veut dire que la peinture impressionniste n'est plus la représentation de quelque chose *par* la peinture mais la mise-en-scène *de* la peinture elle-même. Ainsi, la matérialité de la peinture impressionniste rend-elle au regard sa puissance tactile :

56 L'empreinte est-elle une représentation ou une présentation ?

57 Yves Aupetitallot, introduction du catalogue « des goûts et des couleurs ».

instantanéité, rapidité d'exécution, mélange optique, vibration de la lumière, abolissent l'objet comme forme définie par son tracé.

Mallarmé : « Immédiate fraîcheur d'un contact sensible qui éclate en rire du regard. L'œil déverse sur le monde sensible un torrent de lumière dont la puissance dissout tout contour pour rendre à la matière sa fluidité première. Le regard, comme la pluie, lave le monde et en restaure le sens, vierge. »

La peinture pour libérer le regard.

Mallarmé distingue d'ailleurs *vue* et *vision* : Il écrit dans la *Prose pour Des Esseintes* : « Le paysage se chargera désormais de vues et non de visions ». Manet est un *voyant* et non un visionnaire.

Pour Mallarmé, avancer le pictural se fait au nom de la valorisation du rayonnement. C'est là toute la complexité de la pensée mallarméenne puisqu'il s'agit pour lui d'alléger le mot, le langage, de dissoudre, de faire disparaître, afin de mieux suggérer ; pour qu'en même temps, s'installe une matérialité. Stratégie mallarméenne : évidemment, rayonnement, matérialité renouvelée, matérialité du regard, nouvelle disponibilité de l'œuvre (pulsion de voir).

La modernité s'enracine de renoncements successifs, pour reprendre un terme d'Y. A Bois, et table sur la *présence* de plus en plus affirmée de la peinture et de l'objet-tableau. Moins ça veut dire, moins ça ressemble, et plus c'est là : l'objet pictural, la matérialité de la peinture et du regard.

Cézanne révèle la peinture tout en l'opacifiant : peinture-écran qui révèle et qui bouche en même temps. Il ramène la peinture vers le plan du tableau : littéralité. L'objet-tableau de Malevitch à Buren en passant par Ryman.

Rendre présent un fait. Où la peinture ancienne (classique) montrait et démontrait, l'œuvre qui n'est plus image, dépouillée de la représentation, prend la dimension d'un acte : *révéler la présence de la peinture*.

Cela ne nous éloigne pas du sujet de notre cours, bien au contraire, car il est certain que c'est ce moment de la « valorisation du voir » qui a fait basculer notre goût vers la *présentation*.

La mise en évidence du pictural, c'est ce que Genette nomme « *la fonction présentative de l'art* ».

Mallarmé travaille d'ailleurs la mise en page, forme de « présentation de l'œuvre ». Je suis persuadé de son influence pour des artistes tels Art&language, L. Weiner, Robert Barry, etc.

Un exemple : Ann Veronica Janssens

Nombre d'artistes aujourd'hui proposent des situations limites de la perception⁵⁸ (seuils physiologiques) : disparition, saturation... Les œuvres d'Ann Veronica Janssens travaillent en premier lieu les conditions spatiales de l'architecture : l'artiste explique qu'il s'agit « d'extensions spatiales de l'architecture existante », ce qu'elle nomme des « super-espaces », « l'espace entourant l'espace lui-même, l'espace dans l'espace, des lieux de réception pour la lumière », cela afin de donner une densité temporelle au vide. La lumière (brume artificielle, brouillard coloré) est utilisée par A.V Janssens afin de faciliter l'insertion, le glissement, mais avant tout pour infiltrer la matière et l'architecture afin qu'une expérience perceptive ait lieu qui puisse les dissoudre (on retrouve l'idée mallarméenne). En véritable architecte, l'artiste reconfigure d'ailleurs des espaces : en 1989, à Lyon, elle prolonge la terrasse de la Villa Gillet par un bloc de béton cellulaire qui se greffe sur une partie de l'escalier monumental, à Berlin, en 2001, elle installe sur l'esplanade de la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe, une extension à échelle réduite, un second pavillon de verre aux parois translucides colorées...Le spectateur sera dès lors confronté au prisme

58 Bien sûr l'œuvre d'A.V Janssens pourrait faire partie d'un des chapitres suivants consacré à l'immersion dans l'œuvre.

occasionné par le mélange optique des trois couleurs primaires.

Mais n'oublions pas qu'avant toute chose, pour éprouver ce genre d'œuvre d'A.V Janssens, qui fait disparaître tout obstacle, toute matérialité, il nous faudra nous mouvoir, à l'aveuglette, dans ce bain de lumière, nous déplacer, déambuler (effet de travelling dit l'artiste). Tous les repères ont disparu, ce qui renvoie inévitablement à une forme d'expérience intérieure. En 2003, l'artiste propose, dans le cadre de l'exposition *Aux origines de l'abstraction*, au Musée d'Orsay, une salle baignant dans une couleur fugitive, alternant le bleu et le rouge qui fusionnent pour donner un blanc incandescent (situation limite de l'œil). Ann Veronica Janssens est allée « plus loin » lors de l'exposition *Phosphènes* de la Biennale d'Istanbul, en 1997. Au moyen d'un tract ou d'un message vidéo, elle invitait les spectateurs à recréer l'expérience visuelle de l'éblouissement par la simple pression d'un doigt sur la paupière close : expérimenter « l'insaisissable » semble alors le propos de l'artiste qui cite volontiers les « chercheurs » de la fin du XIX^{ème} siècle et leur volonté de travailler sur les « images subjectives » (Goethe, Chevreul...). L'artiste se penche ainsi sur les effets du trouble, ce que Goethe appelait dans son *Traité des couleurs* (1810), le *Trübe*, ces milieux de réfraction où se joue « l'épiphanie de la couleur ». C'est au cœur de cette capture de la naissance du visible que se trouve l'usage du brouillard artificiel qui a fait connaître l'artiste internationalement.

A partir de l'hypothèse que les images sont d'abord captées par l'œil, A.V Janssens applique à la vision, sa dimension tactile, son versant « haptique », cher aux Impressionnistes et à l'histoire de la naissance de l'abstraction : la primauté de l'œil, les effets subliminaux de désincarnation du regard. Toutes ces expériences sur l'optique, « activant l'œil du spectateur », qui nous renvoient, *in fine*, à celles menées, dans les années 1950-1960, par les artistes de la mouvance op art.⁵⁹

Avec *Donut* (2003), A. V. Janssens expérimente l'usage proprement hypnotique de la lumière électrique où la perte de repères spatio-temporels produit un vertige optique qui se rattache, encore une fois, à toute une histoire de la modernité : depuis les roto-reliefs duchampiens au psychédélisme de la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela⁶⁰ en passant par les œuvres de Moholy-Nagy. *Donut* consiste en la projection en boucle, sur le mur-écran d'une salle obscure, de flashes circulaires et concentriques de couleur, à intervalles ultra-rapides et constants. Dix couleurs se succèdent ainsi. Après quelques moments, l'esprit du spectateur est, durant les noirs qui séparent les flashes, encore envahi de ces ondes lumineuses.⁶¹

Des dispositifs pour voir

Il a d'abord fallu *représenter*. En ce qui concerne la perception, les appareils ont joué un rôle capital. Ces avancées ont non seulement servi en tant qu'instruments, ils ont aussi contribué à la diversité des exigences picturales : lisibilité du récit, intensité dramatique, discours symbolique.

C'est avec l'œuvre d'un architecte que s'ouvre l'histoire de la figuration de l'espace. Filippo Brunelleschi veut alors mettre en œuvre une représentation architecturale susceptible de remplacer le *modello* (petite maquette). Brunelleschi, autour de 1420, élabore une démonstration à partir, d'une part, d'une *méthode*, d'autre part d'un appareillage constitué de deux petits panneaux de bois. Ceux-ci devaient permettre la représentation de deux places florentines, celle du Dôme, avec la construction octogonale du baptistère San Giovanni, et celle de la Seigneurie. L'invention technique de Brunelleschi a su imposer à l'œil du spectateur une position fixe par rapport à l'image peinte en perçant l'orifice de la vision dans la surface picturale elle-même.

59 Aujourd'hui, des artistes comme Ugo Rondinone, Carsten Höller ou Xavier Veilhan, rejoignent également ces préoccupations optiques et physiologiques.

60 C'est Marian Zazeela qui travaille essentiellement les effets rétinien.

61 Cet exemple aurait pu s'accorder au chapitre « l'immersif ».

Cette détermination rigoureuse du centre de vision est fondamentale pour l'histoire de la représentation. Elle n'a quasiment pas été remise en cause jusqu'au XIX^{ème} siècle. Pour aller vite, disons que Brunelleschi et son appareillage *nous ont situés* dans le monde.

L'intersecteur d'Alberti (ou « voile d'Alberti ») est un simple « outil » technique, induisant une méthode pratique, empirique, pour dessiner en perspective. Il se présente comme un châssis rectangulaire tendu d'une toile très fine et quadrillée que le dessinateur dispose entre lui et son modèle pour ensuite reporter carré par carré ce qu'il distingue au travers. Ce dispositif apparaît dans le *Traité De Pictura* (1435) et incarne une rupture définitive avec les modes médiévaux de représentation. Il est aussi porteur d'implications symboliques et de décisions picturales. Il induit, notamment, le fait que l'on ne regarde pas directement le modèle mais que celui-ci est vu à travers une sorte d' « écran ». Le tableau est alors un plan ; il est l'interception, point par point, d'une réalité perçue.

Près d'un siècle plus tard, Dürer proposera une forme plus sophistiquée d'intersecteur, à partir d'une plaque de verre quadrillée : la « fenêtre de Dürer ». Le peintre place ce cadre devant la scène qu'il veut représenter ; il regarde celle-ci à travers un « œilleton », un bâton qui finit par un cercle de bois à travers lequel le peintre regarde en clignant un œil.

- Depuis le XVI^{ème} siècle, la *camera obscura* a su retenir l'attention de personnalités aussi diverses que Léonard de Vinci, Daniel Barbaro, Giambattista della Porta ou du mathématicien, philosophe et astrologue Jérôme Cardan ; son prestige tient non seulement au fait qu'elle puisse être un instrument susceptible d'aider à la reproduction *figurée* du monde extérieur mais surtout au fait qu'elle constitue un instrument d'observation scientifique des phénomènes naturels (Kepler au XVII^{ème} siècle).

La *camera obscura* fonctionne sur la base du principe selon lequel des faisceaux de lumière convergents projettent, soit directement, soit par réflexion, l'image de la source d'où ils proviennent. C'était souvent une simple chambre obscurcie où n'était admis qu'un seul point lumineux. L'image créée était alors, éventuellement, mise au point par le biais d'une lentille convexe, sur une surface située en face de la source lumineuse. La chambre – souvent portable, à partir de 1650 – offrait une vaste gamme de nouveaux moyens d'expressions aux artistes de l'époque en délimitant le cadre de leur vision et en introduisant des effets optiques invisibles à l'œil nu comme le halo des reflets produits par une forte lumière sur une surface brillante par exemple.

Toute œuvre-de-l'art est présentée

Présentation de la représentation

Ne nous y trompons pas, en art, même les représentations sont *présentées*. « La Trahison des images » de René Magritte est-il un tableau-représentation ou une présentation⁶² ? L'empreinte de main peinte d'Altamira se *présente* comme telle ; elle est manifestation (de l'art).

A ce sujet, je vous invite à lire le catalogue de l'exposition (Ludion/Flammarion), « VOICI, 100 ans d'art contemporain » organisée par Thierry de Duve fin 2000, début 2001 à Bruxelles. Notamment le premier chapitre de « Me voici » qui s'intitule « Présentations » et dans lequel il analyse « *Le Christ mort et les anges* » de Manet.

D'où la nécessité à comprendre les modes, les moyens et les procédures de *la présentation de la représentation*.

62 Comme le dit Thierry de Duve, « l'image devient alors le présentoir de la pipe. »

Le cadre, le décor, l'architecture qui vont donner du sens à la représentation. Comme l'écrit Louis Marin.⁶³ « Tout énoncé dit quelque chose de son énonciation, il la commente, la décrit » ou plus loin, évoquant l'ensemble du dispositif décoratif, ornamental, dans le cadre des fresques de la Renaissance : [...non seulement sa dimension transitive - « toute représentation représente quelque chose » - mais encore sa dimension réflexive - « toute représentation *se présente* représentant quelque chose »...], et plus loin encore : [...C'est en ce sens que la représentation de l'architecture dans la fresque construit l'architecture de la représentation de la fresque : en définissant l'ensemble du dispositif représentationnel comme lieu architectural du sujet...].

Ce qui est passionnant dans le livre de Louis Marin est qu'il développe ce qu'il en est de la représentation moderne en ce sens que cette dernière prend en compte à la fois la dimension transitive de l'énoncé, c'est à dire que toute représentation représente quelque chose, mais aussi « réflexive » c'est à dire que toute représentation *se présente* représentant quelque chose. Louis Marin : « On répartira aisément sur l'une et l'autre de ces dimensions les grands problèmes théoriques et pratiques de la représentation en générale et de la représentation visuelle en particulier, dans l'histoire de l'art depuis la Renaissance qui est aussi celle de la modernité, qu'il s'agisse [...] ou de l'ensemble des opérations et procédures constitutives de la spectacularité de l'œuvre, de sa relation à un spectateur et de son inscription réglée dans le champ du regard : ainsi la perspective... » etc.

Masaccio, *La Trinité*, 1426 – 1428, fresque, 667 X 317 cm, Eglise de Santa Maria Novella, Florence. « Il semble que ce mur soit troué... ». C'est ainsi que Vasari commente la fresque de Masaccio. Il en retient surtout la partie architecturale : [...C'est une voûte en berceau, dessinée en perspective et divisée en caissons remplis de rosaces...].

Au centre de la fresque, on voit le Christ et Dieu le Père - vu frontalement, comme pour signifier la dissemblance – il n'est pas dans l'espace unifié - juste derrière lui ; Marie d'un côté, et Jean de l'autre. Devant, comme à l'extérieur de la scène, à droite et à gauche, le couple de commanditaires est agenouillé sur la marche inférieure.

Les historiens ont vu dans cette œuvre un véritable manifeste de la nouvelle peinture parce qu'il s'agit de la première image d'architecture rigoureusement conforme aux principes de la perspective artificielle. Surtout parce qu'une fonction proprement picturale est conférée à l'illusion spatiale, dépassant le caractère expérimental et spéculatif des panneaux de Brunelleschi (on suppose d'ailleurs que le dessin perspectif de la *Trinité* puisse être de la main de Brunelleschi).

On peut contrôler l'unicité du point de fuite et le situer sur l'axe central, légèrement en dessous des figures agenouillées, à la base de la croix. La ligne d'horizon, ainsi déterminée, passe à 1,75m du sol. La fresque a donc été conçue en fonction de la hauteur réelle de l'œil d'un spectateur situé dans la nef ; les motifs architecturaux sont peints comme vus par en dessous (« *di sotto in su* »), ce qui s'accorde avec la position effective de la niche feinte au-dessus de sa tête et observée d'un point de vue placé largement en-dessous. C'est bien le raccourci de la voûte qui donne à la fresque tout son sens ; non seulement parce qu'il crée la profondeur et qu'il nous fait pénétrer dans un espace qui nous semble « réel », mais surtout parce que le choix de cette perspective traduit une nouvelle vision du monde dans laquelle l'homme prend la place privilégiée.

Toute perspective se construit d'après un centre de vision fixe destiné à assurer la continuité entre l'espace dans lequel il se trouve et celui de l'image. C'est une règle théorique fondamentale.

L'architecture en trompe-l'oeil est un dispositif de présentation : *représentation de la présentation* de l'œuvre qu'est *La Trinité* de Masaccio.

63 Toutes références : Louis Marin, *Opacité de la peinture*, éd. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2006.

- Une autre forme passionnante de *représentation de la présentation* est *Fountain*. On ne reviendra pas ici sur l'histoire de l'œuvre *Fountain*, ça n'est pas le propos. On notera, toutefois, qu'une photographie de l'époque montre l'urinoir suspendu au plafond de l'atelier de Duchamp aux côtés de la pelle à neige et d'un porte-chapeaux.

Le second numéro de *The Blind Man* présente une autre photo de l'œuvre, disparue entre temps, et trois textes sous le titre de « *The Richard Mutt Case* ». La photographie célèbre de Stieglitz – artiste-photographe, directeur de galerie – est légendée : « The exhibit refused by the Independants ». L'œuvre *Fountain* n'est connue que par cette reproduction. Avec la photographie de Stieglitz l'œuvre prend l'allure d'une mise en scène : alimentation d'eau coupée, rotation de 90°, signée, datée, par Duchamp mais éclairée, posée sur un socle, avant une œuvre de Marsden Hartley pour fond. « Stieglitz enjoliva la présentation » note Thierry de Duve⁶⁴ qui rappelle que si Stieglitz accepta de prendre une photo de l'œuvre, ce fut bien pour protester contre la censure et non pour défendre l'œuvre. « L'urinoir » est ainsi devenu *de l'art* et, finalement, *Fountain*, une image, voire même une icône (de l'art moderne).

Alors, bien sûr, c'est sûrement avec *Fountain* (1917), œuvre de M. Duchamp (Richard Mutt), présentée en 1917 à L'Armory Show de New-York, qu'advint le concept de ready-made (voir plus loin) : un urinoir ni peint ni sculpté signé et daté, « bêtement » *présenté*, prit alors le statut d'œuvre d'art. Un urinoir « tout fait », *ready-made*, présenté basculé sur un socle nous invitant à le regarder. On ne sait d'ailleurs pas bien si M. Duchamp présenta *Fountain* ainsi ou s'il s'agit d'une invention du photographe Alfred Stieglitz qui voulut ainsi esthétiser « l'œuvre ». . Il est probable que Stieglitz ait posé l'urinoir sur un socle pour que cela fasse davantage « art » (paradoxe!) et qu'il soit ainsi présenté au public, ce avec un éclairage choisi, le photographe devenant alors « l'inventeur » de la dite *présentation*.

« Me voici » annonce le tableau – *Ecce homo*. Comme pour le nom propre, l'œuvre d'art indexe une présence, désigne un irremplaçable en ceci qu'elle est *désignée*. Désignée au nom de l'art explique Arthur Danto. Et au nom de la croyance dans le musée-temple comme le note, pour sa part, Thierry de Duve qui parle même d'idole. L'art est une croyance collective.⁶⁵

« L'artiste ne s'appuie pas sur un autre déjà là - qui donnerait la parole, qui l'autoriserait à faire -, cependant son autorité n'advient que par celui qui voit » (Lacan, *Les Ecrits*).

Représenter : présenter à nouveau dans la modalité du temps ou « à la place de », dans celle de l'espace ; nous parlons bien d'une substitution et de la nécessité de *l'absent* : « Cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie, le retour du mort » écrit Roland Barthes dans *La Chambre Claire*.

Mais Pascal avançait déjà que « le portrait porte absence et présence ». Oui, nul doute une filiation absolue apparaît entre *présence* et mort.

Présence d'Arman dans *Arman sur fond or*, 1962, d'Yves Klein, qui s'avance vers nous, littéralement, surgissant du plan du tableau, tels les haut-reliefs médiévaux. Présence inquiétante de *Him*, 2001, de Maurizio Cattelan.

- A propos de son tableau « *Portrait de la mère de l'artiste – Arrangement en gris N°1* » - 1871, James Abbott McNeill Whistler note : « Pour moi ce tableau est intéressant parce qu'il est le

64 Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, Pluriel, éd. Jacqueline Chambon, 1989

65 Thierry de Duve, *Le Processus créatif*, P. 179 : Des millions d'artistes... »

portrait de ma mère, mais le public peut-il ou doit-il se soucier de l'identité du modèle ? Le tableau doit valoir par les seuls mérites de son arrangement ».

Quelqu'un fut présent qui ne l'est plus ou pas. A la place de ce quelqu'un, un *donné* est ici. On fait comme si l'autre, l'absent, était bien là, ici et maintenant ; non pas « présence » mais « effet de présence ».

Leon Battista Alberti (*De Pictura*) : « La peinture recèle une force divine qui non seulement rend les absents présents comme on dit que l'amitié le fait, mais plus encore fait que les morts semblent presque vivants. Après de nombreux siècles, on les reconnaît avec un grand plaisir et une grande admiration pour le peintre ».

- Walter Benjamin semblait regretter que nous ayons quitté une culture de la *représentation* pour un monde de l'*exposition*. « Exposer » fait, en effet, partie de l'esprit des « modernes ».

C'est ainsi que notre sujet nous conduit à explorer l'idée, d'une part, que l'objet en lui-même s'expose, et, d'autre part, qu'exposer (des objets) relève d'une forme de représentation.

Nos programmes d'enseignement distinguent de manière récurrente ce qu'il en est de la « représentation » de ce qu'il en est de la « présentation » ; souvent, avec comme arrière pensée, la volonté, si ce n'est d'opposer, du moins de poser une « frontière » entre bidimensionnalité et, finalement, tridimensionnalité. Or, le tableau « se présente » lui aussi, du *Polyptyque de l'Agneau Mystique* de Beaune à « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, en passant par Manet ou *Icon V* de Dan Flavin.

Quant au volume, la sculpture, l'installation, ils peuvent « faire image », nous le verrons.

Fountain, 1917, est certainement la plus célèbre de ces « sculptures-image », et ce à divers titres.

Venir vers nous - se détacher

Collage - Picasso

Dans le cadre d'une relation entre *sujet (réfèrent)*, *objet*, rapport au réel, le cubisme a proposé deux voies indépendantes mais parallèles : d'une part, la rupture avec l'illusionnisme qui aboutira à l'évacuation pure et simple de la représentation de l'objet (en tant qu'image) puis à l'abstraction (cubisme analytique) ; d'autre part, l'introduction de l'objet - cette fois-ci non plus « représentation » mais *en représentation* - dans le champ artistique (cubisme synthétique). Peu à peu, les « menus objets » envahiront l'espace autrefois réservé à la représentation, et, futuristes, dadaïstes, constructivistes, surréalistes, se mettront à leur tour au collage. Mais s'il est présent par lui-même, l'objet n'est pas toujours présent *pour* lui-même ; il trouve sa finalité dans la composition dont il est un élément parmi d'autres. L'objet *figure*.

Les collages cubistes ont introduit des fragments de réalité dans l'espace du tableau : « *Nature morte à la chaise cannée* », Picasso, 1912, ou, juste avant, c'est moins connu, « *Le Lavabo* » de Juan Gris, qui contient des éclats de miroir réel.

Il y a dans le collage, à la fois *irruption de la présence réelle* dans le champ de la représentation, et signe tangible d'une intervention *en acte*, matérialisée.

Vraie présence d'un réfèrent absent, le collage joue systématiquement de la différence et du glissement sémantique. En 1912, Picasso colle dans l'un de ses tableaux un morceau de linoléum imitant le cannage d'une chaise (le linoléum est une chose mais en ce cas, il est aussi une image

d'un cannage, une représentation) ; au même moment, Georges Braque introduit dans ses œuvres les premiers papiers collés (et épinglés), des galons en forme de bandes de faux-bois, transformant ainsi le dessin en assemblage : « J'ai fait entrer la sculpture dans la toile ; ça a été mes premiers papiers collés ».

Boîtes, maquettes – Duchamp, Warhol, Boltanski

- *Objet*, nous nous en souvenons, c'est ce qui, littéralement, est « jeté devant », « ce qui se tient en face ».

En 1938, année où Marcel Duchamp organise en tant que « générateur-arbitre »⁶⁶, l'Exposition internationale du surréalisme, à Paris, galerie des Beaux-arts (exemple qui aurait eu légitimement sa place dans notre chapitre « artistes-curators), il ne veut plus créer et souhaite réaliser une édition de ses œuvres des plus complètes. Dès 1936, il avait d'ailleurs commencé la réalisation d'un « musée portatif » qui présenterait toutes ses œuvres principales en modèle réduit. Et Après cinq ans de travail, paraît, à Paris, le 1^{er} janvier 1941, la première *Boîte-en-valise* achetée par Peggy Guggenheim. Elle contient, dans une valise en cuir fauve, 69 reproductions en phototypie, dont 53 véritables répliques miniatures de ready-mades (*Air de Paris*, *Pliant...de...voyage*, *Fountain...*), un petit *Grand verre* sur celluloïd, quatre pages de textes.

Duchamp fabrique lui-même les 24 premiers exemplaires, ajoutant quelques fois un original au contenu : *Paysage séminal* dans la Boîte n°12 ou les *Tifs et poils* dans la n°13. Les 280 Boîtes suivantes, complétant l'édition totale, seront assemblées par séries successives jusqu'en 1968.

En ce qui concerne plus exactement la *Boîte-en-valise*, trois remarques peuvent être avancées.

- 1) D'abord, la question de la *miniature* (ou de la maquette) ; cela est à envisager au regard d'une histoire des formes. Le texte fondamental, à ce sujet, est peut-être celui de Claude Lévi-Strauss, dans *La Pensée sauvage* (chapitre « La science du concret »). Les *Boîtes-en-valise* sont de « petits condensés portatifs » dont l'exécution est pleinement artisanale, souvent réalisée par l'artiste lui-même.

Exercice : le « portatif » comme forme de « présentation de l'œuvre » à explorer : exemples, typologie, sens...

(voir plus loin « les gilets » de Buren, ou A. Cadere).

- 2) deuxièmement, le fait que Duchamp est bien le *metteur en scène de sa propre œuvre* – il l'est à tous les instants – La *Boîte* est un « micro musée personnel », un « musée de poche », une « collection pour collectionneur » qui a pour but de « refaire le passé » comme l'écrit Nicolas Bourriaud.
- 3) enfin, les *Boîtes* explorent les notions d'original et de reproduction ; Duchamp avance que « reproduire » n'est pas « répéter ». C'est en effet multiplier, renouveler, et non remâcher.

66 Voir chapitre « Artiste-curator ».

« Tout ce que j'ai fait d'important pourrait tenir dans une petite valise » déclare Marcel Duchamp en avril 1952, au magazine *Life*.

- Les *Boîtes Brillo*, 1964, sont des sérigraphies sur bois. L'œuvre interroge le langage de l'art et celui de la réalité mais est aussi une réplique de ready-made, un *artefact*. Là où Duchamp faisait entrer l'objet dans le champ de l'art, Warhol envoie l'objet d'art dans le champ du quotidien, visant par là-même ce que l'on a appelé une « poétique du banal » (le multiple, la sérigraphie, le non-signé, etc). Nous référant à Arthur Danto⁶⁷, rappelons que le design de la boîte Brillo est dû au départ à un artiste de qualité ayant appartenu à l'expressionnisme abstrait, Steve Harvey, et qu'il prend sa source dans l'esthétique Hard-Edge d'Ellsworth Kelly, notamment.

Bien sûr, le concepteur de la Boîte Brillo originale n'a jamais pensé que celle-ci puisse appartenir à l'univers des Beaux Arts. Arthur Danto « s'amuse » à mentionner que la boîte de Warhol, elle, n'est nullement influencée par le courant Hard-Edge ; qu'elle provient plutôt de l'intérêt porté par l'artiste pour l'art commercial.

- Christian Boltanski prétend « n'avoir pas d'idée » mais souhaite « créer des émotions » ; c'est ce qu'il avance dans le film de Brigitte Cornand « *Les Archives de C.B* » (1998).

Jusqu'en 1978, le travail de Boltanski se concentre sur une archéologie imaginaire de sa propre histoire. Et si au début de sa carrière, son travail d'artiste est une quête de lui-même, très vite, il dissout sa propre identité : « J'ai tellement raconté de souvenirs inventés de ma propre enfance que je n'ai plus de souvenirs de mon enfance ». La vie, chez Boltanski, devient alors *fiction* ; il l'organise en simulacres, dénonçant l'idée même de biographie. La « fausse biographie » se substitue à la biographie, avec de « fausses preuves ». Les photos, par exemple, donnent des « preuves », ont l'apparence de preuves, mais celles-ci sont fausses et *plus* on parle de Christian Boltanski et *moins* il existe finalement.

En 1970-71, les premières boîtes en fer blanc apparaissent : « *Essai de reconstitution* » est une boîte en fer blanc composée de trois tiroirs fermés par un grillage et contenant de petits objets en pâte à modeler reproduisant des choses ayant appartenu à Christian Boltanski enfant (avions, bouillotte...); ce sont de petits « trésors » rassemblés et étiquetés. L'œuvre annonce les « *Archives* ». En 1970, Boltanski fait sa première exposition personnelle chez Daniel Templon ; les boîtes en tôle sont entassées tels des « monuments », des « archives-temples », et parodiant en même temps les collections de musée : *La Vie impossible*, exposé en 1981, un ensemble de 20 vitrines, est une sorte de parodie des présentations du Musée de l'Homme.

Les boîtes n'ont pas de signification, elles ont *une fonction* ; et c'est l'installation dans son entier qui renvoie, comme l'écrit Jean de Loisy, « aux contenus existentiels qu'elle suggère ».

Les « *Archives de C.B* », explique Boltanski, ont pour objectif de « garder trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce qui a été dit autour de nous ». Il s'agit d'un mur de composé de 646 boîtes à biscuits (référence encore une fois à l'enfance) en fer blanc plus ou moins rouillées. Celles-ci se déploient en 32 piles de 20 boîtes de métal. Au-dessus de chaque colonne de boîtes, une lampe de bureau noire, allumée, est accrochée au mur (il s'agit réellement d'une installation lumineuse) ; chaque fil est apparent et tombe jusqu'au sol. Les boîtes contiennent plus de 1200 photos et 800 documents divers que l'artiste a rassemblés en vidant son atelier.

L'aspect négligé de l'installation suggère l'urgence de conserver et traite bien évidemment de la disparition. C'est un « objet-mémoire » construit contre la disparition ; une sorte de mémorial dédié à une « vie d'artiste », mais cachée au spectateur, entre anonymat et intimité.

⁶⁷Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*, Post-éditions, 2015

La maquette comme la boîte, sont des pratiques récurrentes de l'art contemporain qui auraient méritées développement dans l'un de nos chapitres. Mais là encore il nous aurait fallu distinguer « maquette » en tant que projet (architecture, environnement, exposition *in situ*...) et « maquette » comme œuvre à part entière (finie) : Vito Acconci, Didier Marcel...
Pour les boîtes : Giacometti, Cornell, Filliou...

Exercice : vous complèterez avec vos propres références liées à des problématiques précises.

Objets-peintures : Bertrand Lavier

Les objets peints de Bertrand Lavier ne sont pas *représentés* ; ils sont recouverts de peinture, devenus supports tout en restant sujets puisque la couche picturale – « à la Van Gogh » – se fait en vue d'une *présentation* « grossièrement » mimétique.

Pourtant Lavier est un vrai « peintre » ; mais lorsqu'il peint un objet il faut qu'on puisse bien voir l'objet qui est peint en dessous. Les *objets-peintures* de Lavier mettent la surface en avant donc le perceptif (voir notre chapitre sur le sujet) ; et ainsi la sensation, l'émotion. La peinture et l'objet, la présence et la représentation : *Arex*, 2019, peinture acrylique sur extincteur ; *Erard*, 2019, Peinture acrylique sur piano...⁶⁸

Finalement, il s'agit, pour Lavier - comme il le dit lui-même - de « redonner la place qu'ils méritent à des objets que leur statut (d'objets utilitaires, d'image, de décor...) a rendu transparents »⁶⁹. Mais l'artiste ne s'y prend pas du tout façon ready-made ; ces objets, il les repeint et les transforme en tableau : dans la droite ligne de la Citroën Picasso repeinte en bleu Klein, il a d'ailleurs *repeint* un Signac (en mosaïques), un Stella (mode Dan Flavin), un Rothko (sur un drap flottant) ou un Morellet (en Morellet).

Rien n'est apparemment plus évident que les éléments de façades d'immeubles appelés *Reliefs peintures*. Ils sont lisses, nets, propres mais créent peu à peu le sentiment d'un porte-à-faux.

Les *Photos reliefs*, dans le cadre de notre cours, nous arrêtent plus particulièrement puisqu'il s'agit de « représentations réelles » de photographies. L'artiste réalise grandeur nature ce que représentait telle ou telle photographie, en respectant bien entendu le cadrage. Ce que fait également Didier Marcel avec ses maquettes.

Comme le dit Bertrand Lavier « il a fallu scier la réalité au cadrage de la photo. Par exemple, le *Photo-relief n°2* est une moissonneuse-batteuse. Le réel, en effet, nous apparaît toujours « cadré » et c'est cela que Lavier réalise au sens propre ; tel est notre champ de vision : l'écran de cinéma, de T.V ou d'ordinateur, les photos dans les journaux. L'objet est ici « en représentation » au sens où il est photographiquement « cadré » ; il est changé en « sujet photographique » en quelque sorte, donnant à voir ce qu'il représente.

Photo-relief n°2 est un gros plan photographique montrant un fragment de batteuse : une construction jaune avec une bande d'un rouge vif dans sa partie supérieure sur laquelle on peut lire – à la manière cubiste – le mot « LLAND », et violemment interrompue, entre abstraction (du fait du cadrage) et figuration. Mais *Photo-relief n°2* est aussi un volume, ce qui suggère plusieurs points de vue. C'est une « image » nous invitant à pénétrer la troisième dimension, à la fois plane et en volume. C'est ce que développe Catherine Francblin dans son ouvrage sur l'artiste⁷⁰, cette

68 Oeuvres dites de la « période fauve » de Bertrand Lavier et exposées galerie Kamel Mennour en 2019

69 Allusion à la formule de l'artiste exprimant le désir de « redonner à la Tour Eiffel la place qu'elle mérite » - interview de Catherine Francblin in *Bertrand Lavier*, éditions Flammarion, Paris, 1999.

70 *Bertrand Lavier*, éditions Flammarion, Paris, 1999.

dernière évoquant d'ailleurs, à ce propos, le cubisme.

« Etant donné le procédé qui consiste à découper à vif dans le réel pour en extraire un morceau », la moissonneuse-batteuse de *Photo-relief n°2* « est une métaphore de l'abstraction » note quant à elle Catherine Millet.⁷¹

Nous pouvons nous référer également à *Photo relief n°1* (1989, des poutrelles métalliques) ainsi qu'à *Pylône-chat* (1993), également en trois dimensions.

Chapitre 3 : L'œuvre traditionnelle s'efface / étapes clefs d'une redéfinition de l'œuvre d'art et donc de sa présentation

Avant-gardes

Ready-made

« l'invention du ready-made », voilà la principale rupture. Cette invention a effacé tout le reste. Car il a suffi d' « 1 » ready-made pour récuser non pas l'art mais le *concept* d'art, c'est-à-dire les propriétés communes à cet ensemble et un certain régime de conventions qui nous liait à lui. Le premier ready-made de Marcel Duchamp, la *Roue de bicyclette*, 1913, est sans nul doute le geste le plus radical d'appropriation du réel. Nous en avons parlé à propos de la photo de Stieglitz.

Cette incursion de l'objet « ready-made » dans le champ de l'art nous instruit, par ailleurs, sur le XXème siècle. Elle dit à la fois le plus ostentatoire, l'éclosion de la civilisation de l'objet, de la consommation naissante et triomphante, et sa part ravageuse, l'effet consommation-consumation que Jacques Lacan désignait en 1965 comme « ère de la poubellication ». Le XXème siècle se met en scène ! Il se présente à nous dans son évidence.

Lorsqu'en 1913 Marcel Duchamp invente le concept de ready-made (un peu plus tard, en réalité), il remet fondamentalement en cause la nature même de l'œuvre d'art. Il n'est plus seulement alors question de beauté, de bon goût, d'habileté d'exécution. Le déplacement opéré vise à déstabiliser le regard du spectateur. Par exemple, quelle lecture porte-t-on désormais sur ces ensembles d'objets qui apparaissent, véritablement depuis ce moment - avec « dada » pour aller vite -, sous vitrines, sur des étagères, en suspension, sous formes de « murs » ou de collections ? (voir paragraphes consacrés à ces aspects). Ces œuvres où la mise en scène est clairement affichée présentant des espaces intimes où réalité et imaginaire se côtoient.

Le « *Porte-bouteilles* » de 1914...quel est son statut ? On sait aujourd'hui (conceptuellement) que Marcel Duchamp l'a sublimé, l'élevant au rang d'œuvre d'art...mais ne fait-il pas aussi figure d'objet-archive d'un passé révolu, se rencontrant au hasard des « puces » ?

Les modernistes - l'Aubette

Si les plans de l'Aubette à Strasbourg ont été confiés à Paul Horn, ce sont bien Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp et Théo Van Doesburg qui envisagent le lieu comme « œuvre d'art totale » : décors,

71 « Bertrand Lavier, un OVNI nommé peinture », catalogue de l'exposition « Bertrand Lavier », Mnam-Centre Georges Pompidou.

design, mobilier, graphisme de la typographie. Le complexe de loisirs de l'Aubette comprend alors quatre niveaux dont les trois artistes se repartissent la décoration. Au sous-sol, se trouvaient le bar américain et le caveau-dancing décorés par Arp dont ses formes biomorphiques bien connues se distinguaient radicalement de celles bien plus géométriques de Taeuber-Arp et de Van Doesburg. Au rez-de-chaussée, l'aménagement du café-brasserie et du restaurant fut confié à Van Doesburg tandis que Taeuber-Arp décora le « Five O'Clock » un salon de thé-pâtisserie et l'Aubette-bar. Enfin, seul espace ouvert alors au public à l'entresol, la salle de billard était décorée par Sophie Taeuber-Arp.

Van Doesburg composa pour les décors des murs et du plafond du ciné-dancing, une grille oblique de carrés, rectangles et triangles de couleurs noire, blanche, jaune, vert, bleu et rouge mettant là en espace ses théories esthétiques de l'*élémentarisme*, mouvement qu'il fonde en 1924 et qui affirme l'oblique comme facteur de dynamisme par opposition au néoplasticisme de Mondrian : pour la salle des fêtes, en revanche, Van Doesburg⁷² adopte une composition exclusivement orthogonale animée de lignes verticales et horizontales créant carrés et rectangles ; la gamme chromatique se compose des couleurs primaires : jaune, bleu, rouge, plus le noir et le blanc. Certains modules accueillent des plaques d'émail contenant chacune seize ampoules créant ainsi un éclairage artificiel.

Il n'est pas ici nécessaire de développer davantage, l'intérêt étant de montrer comment, dans les années vingt-trente, *via* le néoplasticisme, l'élémentarisme, le fonctionnalisme même, et poursuivant en cela les principes de l'art nouveau et de l'art déco, les liens entre « arts majeurs » et arts décoratifs ne cessent de se tisser. C'est à la fin de la guerre de 14 que le renversement opère. Tout objet de consommation doit être marqué du seau de l'art (de Le Corbusier à Gropius en passant par de Stijl⁷³). C'est ce premier aspect qui doit nous importer quant au sujet qui est le nôtre.

Le second, qui saute aux yeux à l'Aubette c'est tout de même la mise-en-oeuvre de *la planéité* : le principe du *tableau-mur*, tout indivisible (voir précédemment le chapitre « mur »). Un principe éminamment « moderne » que l'on retrouve chez Rietveld mais aussi, plus tard, chez Sol LeWitt ou aujourd'hui chez Cécile Bart voire Michel Verjux, par ses « éclairages ».

Le contemporain se substitue à la modernité et aux avant-gardes

Préambule

« Dans les années 50/60, en France, au moment où règnent encore l'art informel (abstraction dite « lyrique », tachisme, Nouvelle École de Paris...) ou le mouvement CoBrA, l'art « moderne » semble connaître un « second souffle », d'autant plus que société et artistes oeuvrent pour le compromis : création d'institutions culturelles, expositions majeures, commandes de l'état, naissances de revues. Or, simultanément, certains artistes, certains courants esthétiques – mondiaux cette fois-ci – agissent de manière plus iconoclaste. Pop Art, Néo-dada, Nouveau réalisme, Land Art, art conceptuel, Arte povera, art corporel, art sociologique, Fluxus, art vidéo, art cinétique, G.R.A.V, B.M.P.T, pour ne citer que les courants les plus connus, remettent en cause le marché, l'idée du musée, les modes de production et d'exposition, le support...

72 Également fondateur de la revue « Art concret » en 1930.

73 Serge Lemoine, *Mondrian et de Stijl*, Hazan, 2010

L'art moderne, celui de 1863, est né dans la douleur, d'un « grand éclat de rire » écrit Bataille. Une société conservatrice et des artistes que l'on considérera comme « avant-gardistes » se faisaient la guerre. Un art moderne, un « non-art », est alors sorti de la « poubelle » de l'art, c'est à dire du Salon des Refusés.

Pour la seconde moitié du XX^{ème} siècle, il en va autrement ; l'art moderne a dorénavant sa « tradition », son histoire, son discours. D'autre part, la « famille sociale », si elle est encore ébranlée par les nouvelles générations (on le verra en 68), sait organiser le lien : société / artistes (en France, le fait que le Président Pompidou s'intéresse à l'art contemporain en est un révélateur).

La société va ainsi créer des lieux réservés à la diffusion de l'art et ceux-ci semblent même accueillir les tentatives les plus hardies ; l'avant-garde « joue » avec l'institution et la fascination est réciproque – la société est attirée par le « moderne ». Je vous renvoie pour tout ce développement des relations entre art et société au livre référence très documenté de Catherine Millet : *L'Art contemporain en France – Flammarion*.

La société veut donc faire rentrer les expressions modernes dans une « logique historique ». A titre d'exemple, en 1962, pour l'exposition *L'Objet*, le Musée des Arts Décoratifs avait fourni l'occasion à quelques artistes, de s'approprier des objets en les métamorphosant ou en les détournant. Un processus de reconnaissance sociale est à l'œuvre, ainsi qu'un phénomène, bien connu aujourd'hui, celui de l'internationalisation de l'art.

Et donc paradoxe...puisque au moment où le message de l'art moderne commence à passer (institutions, public...), les artistes affirment de plus en plus leur iconoclasme. On construit des musées, et voilà qu'on veut s'en débarrasser (ou, du moins, s'en passer) !

Les deux décennies 60 / 80 sont ainsi fondamentales par les événements et les mouvements artistiques qui les traversent.

Les chapitres qui suivent déclinent quelques formes et concepts radicalement nouveaux inaugurant, par là même, de nouvelles approches et définitions de « présentation de l'œuvre ». C'est cette époque, essentiellement les renouvellements esthétiques qui l'accompagnent, que Catherine Millet (entre autres) nomme « art contemporain ».

In situ - contexte

Daniel Buren est le maillon clef en termes d'analyse de la notion de *présentation*. Son œuvre reste novatrice à ce sujet ; il est aussi celui qui parle d' « art de l'exposition ». C'est en 1968 que l'artiste imagina ses *Hommes/Sandwichs* arpentant les rues de Paris ou de New York harnachés de panneaux montrant uniquement ses fameuses bandes : avril 68, en blanc et vert, septembre 80, en blanc et rouge...« *Ballet in Manhattan* » (n°3 en mai 1973, n°17, en octobre 78, etc.).

En 2006, pour l'exposition « La Force de l'art », sur leur uniforme noir constitué d'un pantalon et d'une chemise, les gardiens avaient revêtu un gilet rayé. Il s'agissait d'une réactivation de l'œuvre de 1981, présentée au Van Abbemuseum d'Eindhoven : « *Essai hétéroclite : les Gilets* »⁷⁴. Les gilets fuchsia avaient été discutés, à l'époque, avec le commissaire Rudi Fuchs et les gardiens, et de nombreux croquis très précis, très élaborés, concernant la forme, la couleur, les tissus, avaient été réalisés.

Les gilets, ainsi mobiles, permettent de se faufiler partout, de modifier la perception du mode de déambulation, que ce soit dans un musée ou bien dans un événement tel « La Force de l'art ». En ce qui concerne cette dernière exposition, comme le souligne l'artiste, « il s'agissait d'échapper,

⁷⁴ L'œuvre a aussi été réactivée au MoMA de N.Y.

concrètement, au cloisonnement, aux thèmes imposés par la manifestation, ainsi qu'aux goûts des uns et des autres ; mobiles, les *Gilets* pouvaient participer librement aux 15 sections ». ⁷⁵

Ensuite, il y a la question de l'*in situ* ; Daniel Buren est très explicite à ce propos : l'*in situ* est une des formes les plus caractéristiques d'intégration dans l'œuvre de sa « circonstance d'apparition » (et non l'inverse). Sa définition de l'*in situ* va en effet beaucoup plus loin que celle suggérée et utilisée, dans son acception initiale, par la critique d'art Barbara Rose à propos d'une œuvre de Claes Oldenburg. Il s'agissait alors d'une légende - première utilisation de la locution *in situ* - sous la photographie de l'œuvre « *Lipstick Monument in situ at Yale University* » (1969) et d'évoquer ainsi comment cette dernière avait été implantée à côté d'un monument aux morts de la première guerre mondiale, d'un drapeau américain et d'une bibliothèque de livres rares. *In situ* voulait simplement dire en ce cas que l'œuvre avait été *correctement* placée dans son lieu de destination.

Buren insiste, lui, sur le fait que l'œuvre ne peut avoir d'autre réalité que mise en place et cela dans des « circonstances » pour lesquelles elle avait été prévue. C'est à dire qu'il n'y a pas, dans le cas de l'*in situ*, d'œuvre d'un côté, et ses « circonstances d'apparition » de l'autre. Ce ne sont ni le cadre, le site ou le contexte qui contiennent l'œuvre mais bien l'œuvre qui contient les fragments du site dans lequel elle est implantée : cadre architectural et naturel, cadre social, et même événements et activités. ⁷⁶

Jean-Marc Poinot est encore plus précis quand il note : « Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur ce réel dont elle a prélevé un élément ». Il est vrai qu'en dehors de son application plastique, la notion va jusqu'à prendre en compte la situation et la diffusion de l'art, son rapport au marché de l'art et à l'institution.

Daniel Buren expose donc des *lieux*. En octobre 1969, dans sa première version de *Mise en garde*, il avise que son travail soulève un problème nouveau, celui du « *point de vue* ». Toutes les œuvres sont tributaires, note-t-il, d'un « point de vue unique », « cadre », « carcan », qui leur sert d'abri, qu'elles acceptent passivement. Pour Buren, il s'agit dès lors, de révéler le lieu « en des contextes différents, visibles de points de vue différents », ce en répétant la proposition.

Buren précise ⁷⁷ avoir utilisé pour la première fois l'expression *in situ* à l'occasion de sa participation controversée à l'Exposition internationale du Musée Guggenheim, en 1971 : une grande toile présentée dans l'atrium du musée et qui fut décrochée ⁷⁸.

La notion de « contexte » pose la question d'une conception « élargie » de l'art dont nous allons reparler ; concept intégré, en 1979, par Rosalind Krauss.

Buren, notamment, attaque la « mise hors du contexte » qu'il pense illusoire (il vise alors nommément le Land Art qui se retrouve inmanquablement dans les musées et galeries). Mais il ne faudrait pas, à ce propos, se méprendre, Buren n'imagine pas, à cette époque, une « démocratisation » de l'art parce que celui-ci se diffuserait dans la rue. Pour lui, son œuvre est un « produit », qui, placé en extérieur, peut être à la fois « sans intérêt pour le badaud » et « intéressant [...] pour le spécialiste de l'art ».

Buren ne fait pas d'art « dans la rue » ou « de rue ».

Le « contexte », note le dictionnaire, désigne « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». Étymologiquement, c'est l' « assemblage », du bas latin *contextus*, de *contextere*,

75 L'événement était soutenu par 15 commissaires !

76 Sur la question du lieu : Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, Collection Mamco, Les Presses du réel, 2008.

77 Daniel Buren, *Les Écrits*, 1965 - 1990 (Volume I), éd. capc - Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

78 En grande partie, du fait des artistes abstraits américains.

« tisser avec ». Sous le terme « contextuel », on entendra, ajoute Paul Ardenne,⁷⁹ « l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffère de l'œuvre au sens traditionnel : art d'invention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public...), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...). »

Un art dit « contextuel » opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. Il regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les *circonstances* et se révèlent soucieuses de « tisser des liens avec la réalité. »

Felice Varini intervient régulièrement dans le tissu urbain – tel est son « terrain d'action » – soit avec ses célèbres lignes « anamorphiques » qui semblent saisir un quartier, voire une ville entière dans ses rets, soit avec ses photographies, le plus souvent en noir et blanc, dont l'image se superpose fidèlement au paysage réel et semble dans la continuité de celui-ci. En ce cas, la photo représente la vue qu'aurait l'observateur s'il se tenait à l'endroit d'où la photo le regarde ; elle est un fragment de réalité. Comme pour Buren, le lieu fait *cadre*.

Le principe de l'artiste est d'embrasser une vision physiquement et géographiquement étendue. Dans des œuvres comme « *2 lignes pour 4 points* », Place de l'Horloge à Nîmes (2000), « *Une ligne, cinq droites, six points, orange* », Neufchâtel (2002), « *Sept droites pour cinq triangles* », Paris (2003), F. Varini a travaillé sur un fragment de quartier.

Pour cette dernière œuvre, l'artiste avait opéré Place de l'Odéon durant les travaux de restauration du théâtre ; une ligne rouge se déplaçait entre celui-ci et les bâtiments voisins, englobant la structure provisoire du chantier et la clôture qui le délimitait, prenant ainsi la réalité qu'elle se présentait. Pour construire ses « peintures », F. Varini part toujours, en effet, d'une situation réelle, il ne touche à rien, n'aménage rien, n'efface rien. Le « paysage » de F. Varini devient, en quelque sorte *un plan*.

Son œuvre se concentre sur les attributions de la perspective et sur la position du spectateur : dispositif de *représentation* – à quelle réalité avons-nous affaire ? – et de *présentation* puisque la « figure » est *présentée* par l'architecture. A partir des données spatiales, l'artiste définit un point de vue autour duquel l'intervention va prendre forme. Le point de vue est en fait le « point de lecture », un point de départ possible à l'approche de la peinture et de l'espace. Cette forme peinte devient alors cohérente quand le spectateur trouve le « bon » point de vue ; lorsqu'il « sort » du point de vue, le travail de l'artiste rencontre à nouveau l'espace qui engendre une infinité de points de vue sur la forme en question. Comme dans toute anamorphose, il y a deux mouvements qui coexistent dans les œuvres de Varini : un qui rejette le cadre et fait sortir la peinture de ses limites (centrifuge) pour en faire une image inintelligible, l'autre qui permet à l'image de se recomposer, qui réduit le champ de vision à l'espace précis qu'une sorte de « cadre » délimite. De sorte que l'œuvre implique deux modes de perception simultanés mais inconciliables.

Toutefois, le but de F. Varini n'est pas de créer des illusions ni de représenter des espaces en trompe-l'œil, il est de révéler un espace physique et d'interagir sur le « corps » du spectateur : le transporter, l'englober, puis le des-engager.

Art minimal

Dans la création contemporaine, l'espace, le *lieu*, sont devenus le matériau même de la création, partie prenante de son élaboration et de son investigation, que l'on pense à l'exposition *Le Vide* d'Yves Klein (1958) ou bien encore aux diverses installations élaborées depuis presque soixante-

⁷⁹Paul Ardenne, *Un art contextuel*, éd. Champs/Flammarion, 2004.

dix ans et qui ont, pour bonne part, supplanté la sculpture en tant que telle⁸⁰. Comme l'écrit Jean-Pierre Bosseur dans son *Vocabulaire des arts plastiques* : « Le projet plastique est devenu le plus souvent inséparable de l'espace pour lequel il a été conçu. »

Le lieu est vu avec l'œuvre et en constitue l'environnement. Il commande les points de vue sur l'œuvre ; ainsi, exposition, désignation, accrochage, conditions de mise en scène des objets, sont pris en compte.

Ordinairement, le *lieu* d'une œuvre d'art, notamment en sculpture, est son emplacement, son « site ». Il s'accompagne de ce que l'on pourrait appeler « l'expérience du lieu » c'est à dire la relation forte (*aesthesis*) : œuvre/lieu/spectateur. En effet, par sa situation le lieu *désigne* le spectateur, lui attribue une place, l'oblige à des déplacements, suggère de l'imaginaire, c'est à dire, en fin de compte, produit des effets sur lui : appropriation, contamination, révélation, perturbations, interprétations...

Ainsi, la notion de *lieu* touche-t-elle à la fois au *découpage du visuel* et au *découpage sémantique*, car le signe artistique qu'implique la notion de *lieu* excède le tableau (et son cadre) ou la sculpture : tel est le concept de « dématérialisation » définie par Lucy R. Lippard. Les artistes se sont confrontés à cette question en investissant des lieux divers, dans la nature et dans la cité, nous y reviendrons, mais aussi en investissant, suivant des modalités nouvelles, le lieu culturel lui-même (véritable *lieu* de l'œuvre).⁸¹

La sculpture minimale s'inscrit dans la présence d'un « espace réel » : « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, celui qui est lié aux formes et aux couleurs (...). A l'évidence, tout objet en trois dimensions peut prendre n'importe quelle forme, régulière ou irrégulière, et peut avoir toutes sortes de relations avec le mur, le sol, le plafond, la pièce, l'intérieur en général ou l'extérieur, ou rien de tout cela ». ⁸²

Ainsi les œuvres « minimalistes » se mesurent-elles à l'espace environnant. Ces « structures primaires » existent dans un espace que l'on pourrait dire pragmatique ; elles sont l'objet d'une expérience « publique ».

« ...certaines de ces œuvres nouvelles ont élargi les limites de la sculpture en mettant davantage l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets sont vues. L'objet lui-même est soigneusement placé dans ces nouvelles conditions, pour n'être qu'un des termes de la relation... »⁸³

le rapport avec l'espace passait par le problème du socle, il en fut question plus haut dans le cours. Les « structures primaires » - depuis le « *dé* » de David Smith de 1962 ou même les pièces de bois de Carl André à partir de 1960 - n'en n'ont pas. Davantage, beaucoup de leurs formes rappellent le socle lui-même (Morris, Judd). Carl André va non seulement supprimer la partie isolant l'œuvre de l'espace, réduire l'œuvre à une forme simple, mais aussi l'abaisser, l'aplatir, ouvrant sur une nouvelle conception de la sculpture et de la *présentation* du fait de son développement horizontal. Des œuvres comme « *Cuts* », présentées à Los Angeles en 1967 ou « *Five corners* » de 1970, utilisent l'espace environnant sans le commenter mais en créant une nouvelle situation, en imposant une nouvelle *présence*.

Le terme art « minimal » apparaît en 1965 sous la plume du philosophe anglais Richard Wollheim

80 Il y a, cependant, un vrai retour de la sculpture, aujourd'hui : Thomas Houseago, Oscar Tuazon, Rachel Feinstein...

81 Lire : Rosalind E. Krauss, Notes sur l'index, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, éd. Macula, 1993.

82 Donald Judd, *Specific Objects*, Arts Yearbook 8, 1965.

83 Robert Morris, *Notes on sculpture*, Artforum fév. 66 et oct 66 ; traduction française in Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, 1979.

dans un texte publié dans « Art Magazine » ; cette même année, Donald Judd publie, quant à lui, dans « Arts Yearbook 8 », son célèbre article titré « *specific Objects* » dans lequel il tente de définir des œuvres nouvelles qui ne « relèvent ni de la peinture ni de la sculpture ».

Les œuvres issues de l'art minimal sont avant tout abstraites et en trois dimensions, sans socle et sans titre. La notion de *système* occupe une place importante dans la stratégie minimale ; de même, le fait que les œuvres ne renvoient à aucune instance transcendantale autre que celle du programme opératoire qui la précède. Elles n'existent souvent, dans un premier temps, que sous la forme de projets sur papier avant d'être réalisées, avec des matériaux usinés, de manière industrielle.

Michael Fried⁸⁴ parle de « présence scénique » et emploie le terme d'« art littéraliste » car le rapport des volumes au spectateur et à l'espace est une donnée essentielle de ce courant artistique. C'est cet « espace réel » qui affirme une continuité entre ce que l'artiste produit et le reste de l'expérience, c'est à dire l'ensemble de l'espace physique. Cependant, cet « espace réel » est très circonscrit ; il doit être un espace vierge de toute construction et de toute signification. Il fait partie de l'ensemble des composantes axiomatiques de l'œuvre (c'est pour cette raison qu'il n'est pas un *White cube* « ordinaire »).

Citons Carl André qui résume sa démarche – et en même temps, implicitement, une bonne partie de l'histoire de la sculpture du XX^{ème} siècle : « The course of development : Sculpture as form - sculpture as structure - sculpture as place » ; la sculpture est bien *un lieu*. Carl André veut ainsi dire que ses pièces sont des « zones sculpturales » et que ces « zones »⁸⁵ *sont* l'espace de la sculpture.

Il y a donc bien un certain « idéal » de présentation des œuvres, ainsi qu'une certaine forme de théâtralité induite, qu'en son temps, Michael Fried, cité plus haut, a pu critiquer.

Cette conception émanant de l'art minimal sera d'ailleurs remise en cause par les mouvements *Anti form*, *Land art* ou *Arte povera* dont les artistes voudront, *a contrario*, faire de *tout espace* un lieu d'exposition.

Ce nouveau pas radical sera franchi lorsque les artistes, insistant de plus en plus sur l'événement visuel de l'œuvre en situation, installée sur place, vont donc finir par substituer la notion d'*installation* à celle d'œuvre, c'est à dire un objet continuant à exister en dehors de l'exposition, circulant dans le système du marché, pour être clair pouvant être vendu ou acheté sans que le travail de l'artiste n'en soit changé.

On quitte, en ce point, radicalement, l'art minimal. Et l'on peut aussi avancer que l'œuvre de Eva Hesse est pionnière en ce domaine, de même que les feutres et les pièces « *earth art* » de Robert Morris, que l'ensemble des manifestations relevant du « *process art* » ou bien encore des pièces extérieures de « *land art* » ou de l'*Arte povera* en Europe.

Telle est alors l'idée politique que le travail de l'artiste ne s'arrête pas à l'œuvre-objet. Le système muséal, le marché, les institutions se sont alors mis à inviter les artistes prenant désormais en charge la *présentation de l'œuvre* ou réalisant un *événement visuel* sur place (voir introduction).

Éventuellement, ces travaux peuvent être accompagnés d'un certificat précisant le mode de présentation.

Land art

Le *land art* apparaît aux États-Unis dès la fin des années 60 et en Europe au début des années 70

84 Michael Fried, *Contre la théâtralité*, éd. Gallimard, 1998.

85 Le terme de « zone » est aussi employé par les artistes Unistes du début du XX^{ème} siècle.

sous forme d'interventions dans le paysage.

Formellement, le land art s'inscrit dans une esthétique « minimale » (sans l'aspect théorique dont nous venons de parler) tout en s'opposant ouvertement à la technologie de celui-ci. Le Land art puise en effet son système de représentation dans une certaine « conscience écologique », une redécouverte des cultures archaïques, voire d'une mystique néoromantique de la nature qui trouverait ses sources chez Edmund Burke : « *Essai sur le Sublime* », 1757, dans « *La philosophie de la nature* » de Schelling, 1807, ou bien encore dans la pensée de Novalis ou Schlegel.

En même temps, le Land art provient de tout un mouvement qui s'insurge contre une économie de marché et rejette le système marchand habituel ; dès lors, il va « fuir » hors des musées et des galeries. Ces années sont celles de la « dématérialisation » (terme de Lucy R. Lippard), où l'œuvre d'art à part entière, ayant toute l'intégrité d'une sculpture, pouvait n'être constituée simplement que d'une photo, une carte postale, un mot comme dans l'art conceptuel. On se souviendra à ce sujet, que Lawrence Weiner se définissait comme « sculpteur ».

Aux U.S.A, les *Earthworks* prennent place dans les déserts, tablent sur le gigantisme et sur l'absence de réglementations ; le cadre « naturel » peut être ainsi remodelé sur une grande échelle. Les œuvres de Mickaël Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Walter de Maria, Denis Oppenheim ont, certes, un aspect sculptural et architectural, surtout elles interrogent la fonction de l'art au cœur de *l'environnement public*.

R. Morris propose, par exemple, avec « *Land Reclamation* », l'amendement des terrains détériorés par l'usage industriel, nécessitant un financement par les pouvoirs publics.

L'appellation Land art peut être appliquée également à une large série d'œuvres éphémères mises en mémoire par la photographie, par la vidéo ou par l'usage du dessin. D'où la notion de « *Non-site* » : quand une partie de « paysage » est ramenée en galerie, comme avec Richard Long, par exemple.

Le Land-art est un art d'attitude, de symbiose avec la nature mais aussi un art d'emprunts - songeons aux multiples labyrinthes, tumuli ou pyramides - issus, notamment, des civilisations précolombiennes : *Spiral Jetty*, 1970, Robert Smithson (qui s'intéresse aussi à la question de l'entropie) ; *Complex One/City*, 1972/76, Mickaël Heizer ; *Observatory*, 1971/77, Robert Morris ; *Sun Tunnels*, 1973/76, Nancy Holt ; *Labyrinthe*, 1972, Alice Aycock...

Pour en revenir à *Spiral Jetty* et au travail de Smithson, il faut se rappeler que celui-ci reprend à son compte la critique de l'espace euclidien et donc des dispositifs cités plus haut⁸⁶ - par exemple dans les structures de 63-64 avec des miroirs colorés, orientés suivant des plans différents, réfléchissant simultanément l'environnement ainsi que les parties voisines de la structure que l'artiste nomme « une infinité sans espace » -, un aspect que la sculpture n'avait pas abordé, lui préférant les problèmes de forme articulées au support : socle, mur, sol, etc.

Placer un objet, une sculpture, au centre d'un espace non hiérarchisé revient à désigner les caractéristiques de cet objet comme une limite. Certains artistes comme Smithson se sont alors mis à penser une organisation différente de la perception de l'espace et des formes en se « débarrassant de la figure » (qu'elle soit figurative ou non, par ailleurs). Il fallut donc imaginer des sculptures « sans masse » ; ce que fit, la plupart du temps le Land Art ou même un artiste comme Carl André. Si on compare ces dernières productions avec les œuvres de Tony Smith, par exemple, on constate que, lui, continue bien à produire des cubes, aussi « minimal » soient-ils.

Smithson s'est atelé à déconstruire les systèmes de projection qui avaient institué le paysage comme *genre*. Nous ne devons pas oublier que ce dernier n'a jamais existé qu'à travers la notion de point de vue (ref. miroir claudien). Il fallait donc casser le modèle pictural qui interdisait

86 *Pointless Vanishing Point* (Point de fuite sans point), 1967

l'investissement sculptural du paysage et transformer le motif en « *site sculptural* ».

Tout comme « *Le Cercle brisé* » ou « *Colline en spirale* » (1971), *Spiral Jetty*, relativement plus tardif, joue simultanément comme dispositif de *mise en vue* et comme structure symbolique (l'eau, la terre, l'air). Quand on parcourt l'œuvre (imaginons!), on parvient sur un seul et même cheminement à percevoir l'espace dans toutes ses directions, sans focalisation ni orientation privilégiée, à passer de la berge à l'eau, de l'extérieur à l'intérieur : telle est l'extension (au sens physique cette fois) de la sculpture vers un champ d'intervention plus ouvert.

Cela rompt avec un type de représentation « autoritaire » (un ordre institué) qui assignait au regardeur un rapport d'extériorité – rapport de surcroît arbitraire. C'est en ce sens, pourrait-on dire, que le Land Art porte une dimension politique (ou éthique).

Dans la ville – les œuvres sont présentées à tous.

La conception et la gestion des villes, avant d'être intitulée « urbanisme » en 1910, s'appelait « organisation esthétique de la ville ». L'intérêt pour la qualité des espaces publics alla jusqu'à la proposition de loi d'expropriation « pour cause de beauté publique » en 1909. Mais l'esthétique en question n'était pas celle développée par les créateurs qui entendaient fonder la modernité, les artistes contemporains d'alors...Or, depuis une cinquantaine d'années (au début des années 70), c'est avec l'art contemporain qu'est monté en puissance un processus en faveur de l'esthétique publique et de la « civilité » des villes. Cet « appétit d'art » s'est développé sur l'ensemble du territoire.

Nous pouvons définir, en ce cas, le terme d'« esthétique » comme l'organisation formelle et fonctionnelle et la connaissance sensible. Par « civilité », comprenons : relations humaines et repères émotionnels. A côté de la galerie et du musée, la ville est pour l'art contemporain un lieu d'*exposition* et de confrontation. La ville est saisie par l'art comme structure physique. A Issy-les-Moulineaux, la *Tour Dubuffet* contrebalance les cheminées des usines en activité autour (à l'époque) ; on s'y enferme pour la visiter et (ou) s'abstraire du reste. A Lyon, par exemple, les parkings ont été « livrés » aux artistes (Buren, Morellet, Downsborough...).

L'œuvre d'art située à l'extérieur, dans un contexte non muséographique, a eu successivement une fonction symbolique, commémorative, celle d'un objet « décoratif ». Dans le cadre de « l'art urbain », l'espace, la rue, la place sont à la fois le cadre de vie de l'homme et le prétexte d'une mise en scène artistique qui peut en déterminer une nouvelle identité. L'œuvre fut longtemps posée comme un objet, sans considération pour l'environnement. Même réussie, « belle », elle ne fut (n'est) pas toujours adaptée à la réalité de la vie du quartier, à son articulation, à son identité. Elle doit pouvoir, cependant, en améliorer l'apparence, créer un élément identitaire. Alors est-il possible de penser et d'appréhender un aménagement de manière objective et dans un intérêt commun ? D'un côté, il y a l'usager et ses besoins (il est loin du monde de l'art, cela va sans dire), de l'autre l'œuvre d'art qui peut être détournée par le fonctionnement du site.

La lecture successive que l'on en a, à son approche, selon les perspectives des rues ou des fenêtres, bouge selon son implantation, sa forme dans l'espace public (Calder, Oldenburg, Plensa, Kapoor, Veilhan...) mais aussi en fonction de *qui* regarde, de *qui* circule. Susciter l'émotion (pourquoi pas l'*attention esthétique*), voire améliorer la vie quotidienne, est alors un défi pour les élus, les intervenants, les artistes. L'enjeu est de savoir si l'espace sera traité comme un lieu de passage, ou s'il aura pour ambition de jouer un rôle structurant entre les quartiers environnants. L'œuvre d'art peut peut-être contribuer à résoudre un ensemble de problèmes ; elle peut aussi « échouer » dans son rôle d'hôte du site. Tout dépend de la réflexion menée en termes d'aménagement ; l'artiste devant tenir compte de l'histoire du lieu, de ses contraintes et de ses

potentialités.

Une œuvre peut très vite créer un effet identitaire. Chacun a en tête (et vit au quotidien) ces créations sévèrement critiquées, moquées, qui, en peu de temps, font la fierté du quartier. L'œuvre est porteuse d'un message de « création », elle doit en ce sens, répondre aux potentialités du site.

Pascal Sanson⁸⁷ distingue quatre catégories de sculpture urbaine qui ont été marquantes dans l'histoire des arts urbains et qui font l'objet de créations contemporaines :

- *Les sculptures figuratives intégrées à un ensemble architectural.* De nombreuses architectures sont imprégnées de cet héritage antique depuis la statuaire médiévale jusqu'au Palais Garnier (Carpaux), l'architecture art nouveau et art-déco...Durant toute la période des temps modernes et au cours du XIXème siècle, les artistes (peintres, sculpteurs), et les artisans d'art participent pleinement du cadre bâti. Ils se voient assigner la mission d'orner l'édifice, de lui donner sa dimension symbolique, allégorique, la plupart du temps dans des emplacements qui leur ont été attribués par le maître d'œuvre (niches, frontons, frises...).

Il est clair, qu'aujourd'hui, cette première catégorie n'a plus que rarement cours.

- *Les sculptures publiques autonomes ou en synergie avec un site.* L'auteur rappelle l'importance de la statue équestre du Marc-Aurèle, bronze antique qui inspira à Michel-Ange le réaménagement urbanistique et architectural de toute la place du Capitole. Les œuvres implantées sur le site de La Défense, font partie de cette catégorie. Chacun constituera son « musée imaginaire »...

Place de l'église, à Chagny (Saône-et-Loire), en 1991, a été édifée une œuvre de Richard Serra : *Octagon for Saint Eloi*, une sculpture en fer de 2m de haut et de 2,4m de diamètre. C'est une masse d'acier surnommée parfois « le boulon ». La forme est fruste, la matière ferrugineuse est attaquée par la rouille, les arêtes sont mal dégrossies. Sur la place de cette petite ville, elle se présente comme un volume « tout simple ». La forme est un rappel des édifices religieux bourguignons ; la figure octogonale se retrouve en effet dans nombre d'édifices romans de Bourgogne et principalement du Mâconnais, comme la rotonde de Saint-Bénigne de Dijon ou les clochers de Cluny et de Paray-le-Monial. La sculpture se situe dans l'axe du porche de l'église dédiée à Saint Eloi, patron des orfèvres et des forgerons. Quand l'église est ouverte, on aperçoit l'autel cylindrique répondant à l'*Octagon*, qui paraît être sa réplique agrandie aux dimensions de la place. Richard Serra a placé son œuvre sur un deuxième axe qui prend naissance au pied du calvaire et traverse la place longitudinalement. L'œuvre est ainsi à la croisée de deux axes mystiques.

La qualité de la pièce de Richard Serra est d'être entièrement contemporaine à son époque et de la place médiévale où elle s'inscrit.

- *Les architectures-sculptures.* Pascal Sanson ancre ses catégories dans des modèles anciens ; il cite, en ce cas, les arcs ou les portes triomphales, puis l'âge classique ou néo-classique (Ledoux, Boullée). Mais il faudrait faire un détour par Gaudi puis par les avant-gardes russes : *Le Monument à la IIIe Internationale* de Tatline, les *Architectones* de Malevitch et compléter avec les années soixante : les différents projets utopiques de Yona Friedmann, James Guitet, Parent et Virilio, les *sculptures-habitacles* d'André Bloc⁸⁸, véritable précurseur de la notion d'« architecture-sculpture ». En ce qui concerne le contemporain, les exemples sont innombrables ; il s'agit même

⁸⁷ *Les Arts de la ville dans le projet urbain*, textes réunis par Pascal Sanson, 2011, Presses Universitaires François-Rabelais.

⁸⁸ Une salle de Beaubourg est, en ce moment, consacrée à ces œuvres.

d'un genre : l'architecture est devenue *sculpture*. Ce type ayant été exemplifié par les musées Guggenheim de Frank Lloyd Wright à New York et de Frank Gehry à Bilbao... Arrêtons-nous devant les « œuvres » de Zaha Hadid, Calatrava, Lebeskind... Comment se présentent-elles ?

- *Les sculptures-environnements*. Parmi les réalisations qui relèvent de ce genre, là encore, chacun convoquera ses exemples : Christo, Dubuffet (le *Groupe de quatre arbres* à New York, la *Closerie Falbala* à Périgny-sur-Yerres), Jean-Pierre Raynaud (le *Pot doré* ou l'ensemble conçu à Saint Martin d'Hères, près de Grenoble : « *Jardin d'Eden* »), Jean Tinguely (Le *Cyclop* à Milly-la-Forêt, qui vient de rouvrir).

La rue

Le mouvement Fluxus avait imaginé des « marches » ; l'œuvre d'André Cadere est, elle aussi, on ne peut plus « nomade », et s'inscrit dans une contestation radicale du principe même d'institution muséale. L'artiste a imposé, au cours des années soixante-dix, ses barres de bois rond, constituées de segments colorés associés selon un système de permutations impliquant chaque fois, une erreur. La forme cylindrique de ces objets, qui ne requiert pas la présence d'un mur pour être montrées, est totalement indépendante du musée ou de la galerie.

Invité par exemple du 12 au 17 mai 1975, à la Samangallery de Gênes, Cadere demande au responsable d'organiser des itinéraires tous les soirs, à partir de 18H, afin de présenter l'œuvre une barre de bois rond dans la ville, en marge de son installation dans l'espace proprement dit. Laurent Buffet montre que le travail *ex situ* de Cadere le place en opposition avec l'*in situ* de Buren (le conflit fut d'ailleurs réel) : « Si la démarche de Cadere met elle-même en crise les critères d'identification artistique, elle repose sur un principe de mobilité consistant à investir le lieu de l'autre sans jamais s'y établir... ».

André Cadere fut filmé dans Paris par Alain Fleischer ; dans *Six filmstills*, on voit l'artiste déambuler dans une rue de Paris, une barre de bois sur l'épaule, la lenteur de la marche accentuant encore la présence corporelle de Cadere et inscrivant l'objet dans une relation immédiate avec l'environnement spatial et temporel particulier.

David Hammons s'intéresse au monde au-delà de la galerie ; ses préoccupations naissent de l'expérience, de sa propre vie, des courants sociaux, des problèmes politiques, spirituels de la communauté afro-américaine. Ses sculptures, assemblages et installations, recréent souvent les structures de la vie afro-américaine. C'est ainsi une « autre Amérique » qu'il met en scène, avec des digressions sur les races, le jazz, le langage, l'art, la vie de l'artiste. Pour « raconter ses histoires », Hammons associe les matériaux : os de poulet, sacs en papier graisseux, pelles, pierres, vélos, chapeaux...

David Hammons a sa place dans notre cours car son univers de prédilection étant la rue, cela engendre des formes de « présentation de l'œuvre » bien spécifiques. C'est là qu'il puise l'inspiration de son travail, dans les espaces sociaux : rues, terrains vagues, quartiers chauds de la ville, où s'accumulent la misère, les angoisses mais aussi les expressions les plus innovantes et les moins conventionnelles des communautés noires : « Je suis un ambassadeur de Harlem, un ambassadeur bienveillant de la communauté afro-américaine » revendique l'artiste.⁸⁹

Dans les années soixante, Hammons réalise d'abord des « impressions de corps », des œuvres très politiques ; puis, dans les années soixante-dix, son travail se concentre sur l'objet trouvé, fragment d'une réalité culturelle (cheveux, os de poulet, sacs en papier graisseux...). *Central Park*

89 Entretien avec David Hammons par Robert Storr dans *artpress* N° 183, septembre 1993.

West est une œuvre (célèbre) - variation sur la ville de New-York, balade - composée d'une bicyclette, d'une pancarte éponyme, drapé dans un vêtement noir avec une bande magnétique de John Coltrane jouant le morceau du même nom.

David Hammons mène une réflexion sur la ville de New-York, son rapport à la culture noire, comment celle-ci est diffusée dans le monde ; dans certaines de ses « performances » les plus connues, il a, par exemple, associé magiquement jazz et basket (*Higher goals*).

Lors du Spoleto Usa festival, à Charleston, en Caroline du Sud, son œuvre *House of the future* (1991) interrogeait le rapport entre culture afro-américaine et contexte américain plus large. Il investit deux terrains vagues séparés par une rue d'un quartier noir de la ville. Sur le premier terrain, et avec l'aide d'un architecte noir de la ville, il fit bâtir une maison de deux étages, ridiculement étroite, dans le style historique typique de Charleston. De l'autre côté de la rue, il installa un parc dans un terrain vague et, sur un ancien panneau d'affichage, il plaça une grande photo d'enfants noirs regardant une variation nationaliste noire du drapeau américain, noir et vert, la signature de l'artiste. Sur la maison, Hammons inscrivit des mots exhortant les noirs à rejeter tous les mythes de paresse, d'extravagance et d'obsession sportive qu'on associe volontiers aux noirs, et à lutter pour réussir à l'université.

GRAV - interaction

Deux moments (sous formes d'œuvres) dans la vie de GRAV répondent parfaitement à notre problématique sur la présentation : les *Labyrinthes*⁹⁰ et *Une Journée dans la rue*.

- La Biennale de Paris a été fondée par André Malraux en 1959, avec pour objectif de promouvoir des artistes innovants originaires du monde entier, en accordant également une place aux groupes. En 1963, le GRAV dispose du hall d'entrée du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Le groupe a l'occasion, pour la première fois, de concevoir une œuvre véritablement collective et de renforcer l'implication visuelle du spectateur par une sollicitation corporelle. GRAV intitule l'exposition *L'Instabilité*⁹¹ - *le Labyrinthe*, et conçoit donc un Labyrinthe comprenant un ensemble de huit cellules emboîtées les unes dans les autres dans une succession d'ambiances aux intensités lumineuses très diverses, un « lieu d'interaction », dans lequel le public quitte l'attitude habituelle contemplative imposée par les formes plus traditionnelles d'exposition, pour une participation active. La situation était d'ailleurs préparée dès l'entrée par un petit panneau affiché sur la paroi extérieure sur laquelle on pouvait lire : *Entrez - cassez*. L'espace est alors conçu comme lieu des possibles, ouvert sur toutes formes d'expérimentations ; il rappelle au spectateur que c'est, finalement, *lui*, le seul responsable de sa propre action.⁹²

Le parcours conçu invitait à une multitude de situations, de réactions, de sensations, devenant envisageables dans ce lieu d'activation clos mis à disposition du spectateur souhaitant tester différentes possibilités de participation : passage du spectateur à travers un ensemble de plaques mobiles réfléchissantes, salle de jeu avec série de cylindres en plexiglas transparents actionnés à la main, ensemble de trièdres réfléchissant des éléments mobiles à manipuler, réseaux de fils qui vibrent lorsque le spectateur actionne un tourniquet pour pouvoir passer, sphère suspendue à des ressorts qui descendent et montent après une poussée de la main, boule de celluloïd suspendue actionnée par une pédale...

90 Une autre exposition importante traita de l'idée de labyrinthe : *Dylaby - Dynamisches Labyrinth*, que Daniel Spoerri organisa pour le Stedelijk Museum à Amsterdam avec Pontus Hultén.

91 En 1962, eut lieu l'exposition du GRAV à la galerie Denise René, intitulée « *L'Instabilité* ». Puis, en 1963, eurent lieu, également, deux autres expositions ayant pour titre *L'Instabilité*, l'une à Knokke-le-Zoute, l'autre à la galerie Minvielle.

92 Dimension « libertaire », subversive, politique, de l'esprit du groupe.

En 1964, le labyrinthe⁹³ (revisité) réalisé dans le cadre de l'exposition de la *Nouvelle Tendance*, est davantage axé sur la position physique⁹⁴, la faculté motrice, et non plus seulement optique, du spectateur. Ce dernier est ainsi déstabilisé par des obstacles, des obscurités, des dalles mobiles, des surfaces molles, des sols accidentés. Le spectateur devient acteur de l'œuvre, fait partie intégrante⁹⁵ de celle-ci. Comme le groupe GRAV le précise lui-même, il s'agit bien « d'influer directement sur le comportement du public et de substituer à l'œuvre d'art ou au spectacle une situation en évolution faisant appel à la participation du spectateur ».⁹⁶

Le parcours proposé par l'exposition transformait effectivement le simple visiteur en acteur ; on parlait alors, à propos des œuvres de Julio Le Parc⁹⁷, d'« *ambientation* »⁹⁸ ou à propos de celles de Soto de « *pénétrable* » pour désigner ces espaces conçus comme des lieux d'interaction. Avec le groupe GRAV dont il est l'un des fondateurs, Le Parc construit des colonnes blanc et noir en bois léger, avec une sorte de porte permettant d'y pénétrer ; les gens pouvaient rentrer à l'intérieur et marcher, courir, souffler de la fumée par des petits trous quand quelqu'un passait. C'est le public qui inventait un usage à ces objets : *Boules sur ressort* (1963 – 1965).

GRAV (Groupe de Recherche d'Arts Visuel) s'est donné pour objectifs d'éliminer la catégorie « œuvre d'art » et de se confronter au public (« réveiller le passant »). Le 19 avril 1966⁹⁹, le Groupe organise, afin de « dépasser les rapports traditionnels de l'œuvre d'art et du public », « *Une journée dans la rue* »¹⁰⁰, de 8H à 23H, des Champs-Élysées au Quartier Latin, en passant par l'Opéra, les Tuileries, Montparnasse¹⁰¹. Le groupe part à « la rencontre du public » avec une camionnette pleine d'objets bizarres à manipuler : kaléidoscope géant planté au jardin des Tuileries, lianes à traverser construites par Yvaral, semelles à ressort essayées à l'Odéon, sifflets offerts aux spectateurs d'une séance de cinéma boulevard Saint-Germain, « lunettes pour une vision autre »¹⁰², sculpture à monter et démonter, tabouret à ressort, dalles mobiles, jeux d'adresse grâce auxquels le public pouvait jeter des boules sur des personnages peints (Mickey, le pape, etc.).

Lors de cette journée, le Groupe distribue un tract : « défense de ne pas participer, défense de ne pas toucher, défense de ne pas casser »¹⁰³, un appel, évidemment, au geste iconoclaste, précurseur des futurs événements de 1968^{104 105} et clin d'œil sous forme de réponse au « *Défense*

93 Entre 1963 et 1968, GRAV réalisera une dizaine de labyrinthes, salles de jeu ou parcours.

94« L'installation en forme de labyrinthes et de parcours fait du comportement une activité perceptive à part entière et force l'homme à être consciemment participatif » écrivait Claude Parent dans « Structure », in *Architecture Principe*, n°1, février 1966.

95 Englober le spectateur fait référence au paradigme wagnérien de « l'œuvre d'art total » : *Gesamtkunstwerk*.

96 GRAV, « Parcours à volume variable », in *Art Cinétique à Paris/Lumière et mouvement*, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1967, reproduit in Grenoble, 1998, p. 198.

97 Julio Le Parc est aussi l'auteur des *Dalles mobiles*, 1964.

98 Il s'agissait, en fait, de vrais « pénétrables » selon Le Parc.

99 En 1965, se monte l'exposition « Labyrinthe 3 » à New-York ainsi que « Stop-Art », grand espace de jeu présenté à la Biennale de Paris.

100 Il s'agissait là encore d'un labyrinthe puisque, tout au long de la journée, le spectateur tissait une sorte de fil d'Ariane afin de le guider.

101 Neuf stations en tout.

102 Julio Le Parc.

103 Ce slogan était apparu lors de la 3^e Biennale de Paris, dès 1963.

104 Le slogan de mai 68 : « Il est interdit d'interdire ».

105 « Nous avons fait au moins une dizaine d'œuvres collectives et réussi pas mal de labyrinthes, de parcours accidentés et autres journées dans la rue où la participation du spectateur avait été poussée très loin. Notre dernier projet pour faire participer et réveiller les spectateurs dans la rue avait été programmé pour mai 68 [...]. La concurrence des « amateurs » nous fut fatale, le programme n'eut pas lieu, le groupe fut dissous fin 68 ». François Morellet, « Du spectateur au spectateur, ou l'art de débiller son pique-nique », 1971, in *Mais comment taire mes commentaires*, Paris,

de toucher » de Marcel Duchamp. Il s'agissait de transplanter l'expérience du *Labyrinthe* dans la rue, sur différents lieux. Mais il ne s'agissait pas, comme le note Julio Le Parc, « de descendre l'art dans la rue, comme cela a pu être dit, plutôt d'expérimenter, avec et à travers la proposition plastique, de nouvelles situations participatives, construites avec et à travers l'action d'un public non-averti [...] Il fallait sortir de l'art. Par exemple, donner de petits miroirs déformants aux gens dans le métro, pour « casser leur rythme ».

Happenings - Performances

Le mot « *performatif* » (concept linguistique), ici, nous importe. Il apparaît très souvent dans la culture et l'art contemporain. Finalement, « performatif » ne se limite pas à la performance : « c'est la propriété de ce qui accomplit un acte ou fait quelque chose qui sollicite l'attention esthétique à l'événement de cet acte ou de ce faire même » écrit Christophe Kihm.

On peut ainsi parler d'un « objet performatif » à propos d'une sculpture qui demande à être activée selon un protocole précis, par l'intermédiaire d'une présence physique, de l'artiste, de l'activité du spectateur, de la mise en marche d'un mécanisme automatique ou encore de l'indication d'une action ou d'un processus dans lequel l'objet est sollicité. A titre d'exemple, citons *Box with the Sound of its Own Making* de Robert Morris, en 1961.

La conférence-performance d'Eric Duyckaerts *Qui va gagner ? Le performant ? Le performatif ? Ou le performanciel ?* (galerie Léo Scheer, Paris, 2007), illustre, à ce propos, ironiquement, différents modèles d'évaluation des performances.

Le terme de « performance » apparaît en de nombreuses occasions, pas toujours à bon escient. Le terme est historique (mais instable) et on le confond souvent, aujourd'hui, avec le « spectacle », ce qui est un vrai contresens.

Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire de ce genre mais de donner quelques exemples de ces performances convoquant un public ou la participation de spectateurs-acteurs. Car le happening – le terme a précédé celui de performance – ou la performance, appellent d'autres types de participation que ceux évoqués jusqu'à présent.

Exercice : il serait intéressant d'approfondir le sujet afin de dégager les formes nouvelles de « présentation de l'oeuvre » que happenings ou performances ont pu investir.

Allan Kaprow

Soulignons le rôle majeur joué par Allan Kaprow¹⁰⁶ – véritable précurseur du genre -, dans les années cinquante, en ce domaine de la performance. On retrouve, bien entendu, chez ce dernier et pour certains de ces artistes adeptes de la performance et du happening, l'idée, souvent rencontrée à l'époque, que « la vie puisse être de l'art », que l'art puisse s'impliquer dans le social et « interagir avec le public ».

Selon Kaprow, le mot « happening » utilisé comme terme artistique est apparu pour la première fois dans un article écrit par lui-même, dans un numéro de la revue *Art News*, en 1958. Dans ces années, et au début des années soixante, après avoir réalisé de nombreux environnements, l'artiste a posé la question radicale suivante : jusqu'où un acte, même de la vie quotidienne, peut-il être de l'art, une interrogation philosophique ? On savait depuis Marcel Duchamp, pour aller vite, que le contexte artistique (la galerie, le musée) conférait une valeur artistique à n'importe quel objet « non-art » - mais à partir des années soixante l'art se déplace (aussi) de l'objet vu dans

École nationale des Beaux Arts, « *Écrits d'artistes* », 1999.

106 Il faut aussi citer le mouvement Gutai, véritable précurseur du genre.

la galerie, vers l'environnement urbain, la rue, vers le rapport au corps, au concept, aux technologies de communication, etc.

Kaprow inaugure, pour sa part, en tant qu'artiste, une nouvelle relation à la vie quotidienne et à l'autre, basée, notamment, sur l'expérimentation et la notion d'*interrelation*. L'art, le monde de tous les jours, nos activités, tout devient art. L'artiste organisait ainsi des happenings dans toutes sortes de lieux : sites industriels ou urbains, salles de spectacle ; vers le milieu des années soixante, il fit exploser la notion du lieu géographiquement et temporellement contigu en organisant les événements dans plusieurs villes, sur des portions d'autoroute non utilisées, parfois simultanément en des endroits non spécifiés...*Eat* (1964) s'est déroulé dans la cave d'une brasserie désaffectée, *Tree* (1963) dans l'élevage de poulets de George Segal, *Sweeping* (1962) dans des bois à l'extérieur de Woodstock, *Moving* (1967) dans divers appartements, *Fluids* (1967) à quinze endroits différents, en même temps, dans la banlieue de Los Angeles...

Dans « *Pinpointing Happening* », Allan Kaprow propose six définitions du happening à partir de six types de situations, elles-mêmes déterminées selon trois ordres : d'abord, le lieu (scène, réalité quotidienne), ensuite les activités produites (marche, concert, méditation), puis les modalités retenues par ces activités (de quelles manières sont mobilisés acteurs, spectateurs ou participants). Donc, pour définir le happening, il faut trois questions : Où ? Quoi ? Pourquoi ?

Kaprow développe ses premiers environnements dès 1957 ; s'accumulaient alors toutes sortes de matériaux non artistiques (des pneus, des miroirs, des ventilateurs, des lampes, mais aussi des sons). Ces éléments *se détachaient* du mur pour envahir l'espace d'exposition. Chaque visiteur devait ainsi, pour pouvoir pénétrer l'environnement, se frayer un chemin, en poussant tous ces objets et matériaux. Très vite, advint le principe d'interaction : des interrupteurs électriques pour mettre en route des moteurs, des objets à déplacer, de la nourriture à manger. L'idée centrale de Kaprow, à cette époque, est donc celle d'*interrelation* : l'art, le monde de tous les jours, nous-mêmes, tout serait « mélangé ». Le but étant quand même « d'éliminer l'objet d'art », de substituer l'expérimentation à la création. Le happening pouvait s'entendre comme « n'étant pas de l'art », ce, même si cette attitude faisait bel et bien partie d'une histoire des avant-gardes artistiques : futurisme, dadaïsme, constructivisme, etc.

A partir de 1969, dans son enseignement à CalArts, avec ses étudiants, Kaprow conçoit les performances comme autant d'exercices. Ses travaux prennent la forme de jeux sans signification précise, et dont les effets s'évaluent dans l'accomplissement de l'action. A chacun de se situer dans ce cadre, et d'y produire, de manière responsable, *une expérience*.

Deux ou trois exemples plus proches de nous :

Vanessa Beecroft

Avec Vanessa Beecroft - *Show*, 1998, Guggenheim Museum, New York -, « ça présente »¹⁰⁷ autrement : « Dans mes performances, j'aime donner aux filles un sentiment de puissance, les mettre dans des conditions où elles ont vraiment un pouvoir pendant quelques heures ». Ce sont des créatures de rêve, offertes au regard, mais que l'on ne peut pas posséder. Les filles de Vanessa Beecroft nous défient, animées par l'esprit de groupe ; elles sont face à la foule, fières de leur féminité. L'artiste dessine un type de femme : dominatrice, pin-up, ou encore un personnage tiré d'un film. Sculptures vivantes, elles ont pour consigne d'effectuer des mouvements très lents conservant ainsi l'illusion d'une quasi-fixité. Mais peu à peu, tout se délite au cours de la performance et les tableaux vivants craquent. Les héroïnes sont fatiguées, elles se réveillent,

107 « ça présente » comme « ça décoiffe » !

tombent. L'artiste avait planifié, se rend-on compte, leur auto-destruction.

Tino Sehgal

Les « situations », davantage que les « performances »¹⁰⁸ créées par Tino Sehgal sont interprétées par des acteurs, professionnels ou non, quelques fois des danseurs (l'artiste est lui-même un ancien danseur), le public étant censé se mêler à ces actions. Les interprètes prennent en charge une sorte de partition, un texte à réactiver en interaction avec le spectateur, le tout dans un effet de distanciation, Tino Sehgal est ainsi un créateur de *situations* scénographiées dont toute trace est interdite : un gardien qui se déshabille quand on entre dans la salle d'exposition, une femme qui se contorsionne au sol sans dire un mot, une autre qui fait un strip-tease devant un Dan Flavin, des employés d'une galerie qui s'éparpillent à notre arrivée le long des murs et s'engagent avec nous dans un dialogue¹⁰⁹ sans toutefois nous regarder, un enfant ou une dame âgée qui nous prennent par la main pour visiter un musée...Chacune de ces interventions est ponctuée par la révélation qu'il s'agit bien d'une œuvre d'art ; et il nous en est précisé le titre et la date (*This Progress*, 2006).

Avec l'art de Sehgal, c'est vraiment l'échange avec le visiteur qui occasionne l'œuvre, qui l'*active*. « *Le but de cette œuvre est de devenir l'objet d'une discussion* » énonce un groupe d'acteurs sous forme de devise qui pourrait correspondre à l'ensemble du travail de l'artiste anglais. Il y a une théâtralité assumée, une mise à distance du naturel.¹¹⁰

Art collaboratif

Fluxus

C'est en 1961 que fut forgée, par George Maciunas, l'appellation du groupe rassemblant peintres, musiciens, écrivains, poètes qui participaient déjà activement à la création d'événements dans diverses villes à travers le monde (à partir de 1962, Maciunas organise le grand « *Tour Fluxus* »). Maciunas a pour intention d'ouvrir les activités de Fluxus aux « non artistes » : « L'objectif (de Fluxus) est social, pas esthétique » écrit-il. Le groupe rédige des manifestes, organise des festivals et multiplie les formes d'activités.

C'est par exemple, au cours du « festival Fluxus d'art total et de comportement », à Nice, en 1963, que Ben¹¹¹ signe ses premiers « certificats » - l'artiste exécutant ainsi les premières œuvres Fluxus pour la rue -, ou qu'une partie du groupe - Dick Higgins, Lette Eisenhauer, Daniel Spoerri, Alison Knowles -, en 1964, à New York, exécute des graffitis annonçant des « événements de rue »

Dans le cadre de ce cours, il faut ici mentionner le rôle capital joué par John Cage et se remémorer l'*Event* inaugural de 1952, « événement sans titre », au Black Mountain College, en Caroline du Nord. Ce happening présentait tout à la fois une exposition de tableaux blancs de Rauschenberg accrochés au plafond, une improvisation chorégraphique de Cunningham, la lecture, depuis le haut d'une échelle, de poèmes de Olson et de Richards, une composition pour

108 Les « exécutions » dit Michel Gauthier dans *Les Promesses du zéro*, déjà cité.

109 *This Situation*. 2009.

110 Pour toutes ces raisons je ne dirais pas que nous sommes dans le « relationnel ». Les événements sont trop codifiés. Une « rétrospective » de T. Sehgal comme celle conçue au Palais de Tokyo « Carte blanche à Tino Sehgal », en 2016, avait, à mon sens, du mal à « prendre ».

111 « *Mourir est une œuvre d'art* », Ben, 1961. Il s'agit d'une affiche annonçant le premier festival Fluxus d'art total et du comportement en 1963, à Nice. Mais en 1973, Ben formule « *Je signe la vie* » : un grand cadre évidé à l'intérieur duquel tout un chacun peut se faire photgraphier.

« piano préparé », la projection de films et de diapositives, ainsi que le passage de disques sur un vieux tourne-disque à manivelles, de John Cage. Ce dernier fit aussi une conférence qui se terminait par ces mots : « Un bout de ficelle, un coucher de soleil, chacun agit ». Ainsi, lors d'intervalles de temps que Cage avait prédéterminés en utilisant une méthode aléatoire basée sur le lancer de jetons de *Yi-king*, les participants étaient invités à faire librement ce qu'ils voulaient (y compris à ne rien faire).

Franz Erhard Walther

Issu de la mouvance post-minimaliste, l'artiste allemand Franz Erhard Walther (né en 1939) est un précurseur de l'art d'« attitudes ». Il s'est toujours intéressé au principe selon lequel on peut déclencher au sein même d'un matériau des processus autonomes d'évolution formelle. Au début des années soixante, il s'attache au processus et à la dimension temporelle de l'œuvre. Il réalise des œuvres sur papier en choisissant certaines qualités de celui-ci et les moyens d'agir sur lui de telle sorte que leur interaction produise une création formelle singulière. Le « tableau » devient de plus en plus un objet. En 1969, il participe à *Quand les attitudes deviennent forme* et à *Documenta 5*, expositions cultes d'Harald Szeemann dont nous reparlerons. Il recherche alors une définition autre du matériau ; son propre corps, la mémoire, la langue, lui permettent, à l'instar du peintre ou du sculpteur, de *modeler* temps et espace. Pour Walther, l'œuvre « ne se crée que dans le processus de l'action ». C'est cette dernière qui autorise la réception artistique. Les objets d'art de l'artiste allemand sont à la fois les instruments de l'action proprement dite et la production de celle-ci.

« Le spectateur qui agit définit l'œuvre et en répond ; il ne peut être impliqué seulement dans sa qualité de regardeur : son corps entier est engagé. » (F.E Walther).

Entre 1963 et 1969, il abandonne donc le registre rétinien de l'œuvre et conçoit des « objets utilisables » : 58 pièces durant cette période, sous l'intitulé générique « 1. Werksatz » (« série d'œuvres n°1 »). Il remplace le processus auto-actif de transformation matérielle du papier par l'activité du récepteur lui-même. La modification de la forme et la construction du sens relèvent alors du maniement de l'objet, instrument d'expériences relatives au lieu, à la durée et à l'interaction physique. Tout ce qui importe dans l'action sur ces objets : le temps, le lieu, la pensée, le langage, les émotions, peut devenir matériau de l'œuvre produite non plus par l'artiste mais par le spectateur (profane). Ces œuvres ne sont pas faites pour être regardées, elles ne sont pas réservées à la vision (*Blindobjekt*). Se dérobant à cette dernière et occupant une position radicale de dématérialisation de l'œuvre, c'est bien *l'action manipulatrice* qui est première.

Dès la fin des années 1950, F.E Walther définit son langage formel à partir des dimensions de son corps. Le spectateur peut entrer physiquement ou mentalement dans des volumes simples en tissu, toujours à l'échelle de l'artiste, pouvant se plier et se déplier. L'œuvre incorpore ses utilisateurs.¹¹²

Le « spectateur » devient le véritable « auteur » - ce que nous affirmions dans notre introduction comme quoi parler aujourd'hui de la « présentation de l'œuvre » n'a plus du tout le même sens que jadis, prend ici toute sa légitimité - de la mise en forme matérielle et mentale de divers objets conçus à base de tissus confectionnés par sa première épouse (sacs, gilets, tapis, enveloppes...), de formes géométriques simples, et n'ayant de sens qu'à partir du moment « où ils sont utilisables et

112 Formellement cela n'a rien à voir, mais comme avec certaines des œuvres de Jean Dupuy et de bien d'autres, la question de la « soumission consentie » du spectateur-acteur, se pose. C'est bien la notion d'utopie (et son envers, la dystopie, sa dimension, dans le fond, autoritaire) qui est en jeu,

non pas systématiquement *utilisés* » (Erik Vergagen). Ces objets sont donc destinés soit à être manipulés ou revêtus par l'artiste lui-même ou par le spectateur, soit à solliciter ce dernier à se projeter dans cette hypothèse. Ainsi, les œuvres ont parfois été présentées sous la forme de *Lagerform* (« la forme stockée »), enveloppées dans des membranes en tissu et enfermées dans un caisson en bois ou en plexi. Protégées alors de toute forme de manipulation, les étoffes n'en sont pas moins (virtuellement) praticables. Les spectateurs se projettent mentalement dans les pièces. Les 58 éléments de 1. *Werksatz* sont des pièces de tissu écru emballées et pouvant ainsi être activées par le biais d'actions. Elles ont toujours été réalisées par des professionnels de la couture. Chaque tissu est choisi pour sa texture, chaque teinte est le résultat d'un mélange de couleurs. Les œuvres se déclinent en une recherche sur le tissu (rigide, froissé, repassé, collé, cousu...), la couleur (vive, terne, assortie, monochrome, multicolore...), la forme (souple, pleine, modulable, reconnaissable...), l'accrochage (suspendu, au sol, appuyé au mur, empilé, enroulé...) ¹¹³. Les « objets » en étoffe de F.E Walther se transforment dans l'expérience que l'on en fait, depuis leur mise en œuvre par le spectateur-acteur à leur entassement en piles par pliages et emballages.

Plus tard, dans les années 70 – 80, l'artiste crée une seconde série d'œuvres : 2. *Werksatz*, témoignant d'une perspective sculpturale, architecturale et spatiale plus affirmée. Celle-ci se compose des « éléments debout et en marche », des « socles » puis de ce qu'il nomme « les formations murales » ¹¹⁴, à partir de dessins qui deviennent peu à peu des projets d'expérimentation. Ces assemblages accrochés au mur sont exclusivement formés de toiles et sont structurés par des pièces de bois placées à l'intérieur du tissu. La rigidité des formes permet alors à l'étoffe d'acquérir une spatialité. Avec F.E Walther, le support vertical devient le socle sur lequel vient se poser le travail. Le spectateur peut rester frontalement devant la pièce ou bien expérimenter celle-ci en s'y insérant. Ce choix est le fondement de ce qui caractérise l'œuvre de l'artiste, oscillant entre contemplation et action, projection ou utilisation effective.

Chapitre 4 : L'œuvre se présente autrement

contexte

L'œuvre « se présente autrement », certes, mais c'est surtout, finalement, le concept d'œuvre lui-même qui disparaît. Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur mais de sémantique, de terminologie (voir introduction). L'œuvre désigne un objet esthétique (tableau, sculpture, photo) relevant d'un certain régime qui n'a rien à voir avec ce que la création des dernières décennies a pu proposer. Parler de « présentation de l'œuvre » prendrait dès lors l'allure d'un contresens. Car l'œuvre n'est plus *présentée*. C'est un tout autre univers artistique que nous expérimentons, qui est né, pour l'essentiel, dans les années 50 – 60 (chapitre précédent) et, qui, aujourd'hui, a encore pris une autre dimension. Si les œuvres de l'après seconde guerre mondiale ne ressemblaient plus aux œuvres dites « modernes », celles que nous observons, à ce jour, semblent bien différentes de celles dites « contemporaines » ¹¹⁵.

113 Voir chapitre « éléments constitutifs ».

114 Autant de « dispositifs de présentation ».

115 C'est bien la structure de ce cours, jouant sur la chronologie mais aussi sur les notions, qui nous conduit à placer ce chapitre à la fin du cours car il existe, bien évidemment, aujourd'hui, et de manière renouvelée, par ailleurs, des créateurs peintres, sculpteurs, etc. De plus en plus, dirais-je. Toutes les formes artistiques se côtoient ; non seulement cela, mais un même artiste peut travailler les formes les plus « *autrement qu'art* » et la peinture en même temps : voir l'exposition Ann Imhof au Palais de Tokyo, en 2021.

Même dans ce qui représente le sommet de l'institution artistique mondialisée comme « La Bourse – Fondation François Pinault » -, on peut prendre acte de cet état de fait, et ce, au moment même où je rédige ce cours, grâce aux œuvres spectaculaires – selon moi réussies, aussi – de Philippe Parreno¹¹⁶, Felix Gonzáles-Torres, Dominique Gonzalez-Foerster ou de Pierre Huyghe.

Je reste, pour ma part, toujours émerveillé par l'œuvre de Philippe Parreno *Anywhere Out of the World* (2000) où sur un écran géant apparaît le personnage fictionnel d'Ann Lee à laquelle vient s'adjoindre la pièce de Tino Sehgal, Ann Lee prenant chair – incarnée par de jeunes comédiennes – et venant s'adresser frontalement au public.

Nathalie Heinich parle « d'art au-delà de l'objet », Dominique Chateau suggère, quant à lui, un « *art autrement qu'art* » (PUF, 2022). Il dresse, dans son ouvrage, une typologie des nouvelles catégories d'œuvres qui demeurent de l'art mais qui s'offrent à partir de consignes inaccoutumées. Il y a des signes qui les légitiment comme art, et, en même temps, d'autres signes qui l'en séparent. Dans l'hypothèse de « l'art autrement qu'art », dans un lieu dédié à l'art, « nous rencontrons quelque chose qui n'est pas forcément reconnaissable comme art ; ou plus exactement, on devine bien qu'il s'agit d'art, mais « l'oeuvre » nous fait adopter une attitude autre que celle que l'art est supposé susciter. »

« L'art autrement qu'art » nous rappelle aussi cette approche de Thierry de Duve : « une œuvre d'art serait contemporaine – par opposition à moderne, ancienne, classique, tout ce que vous voudrez – tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art »¹¹⁷.

Il va sans dire que si ces nouvelles formes d'expression artistiques sont, en elles-mêmes, de nouvelles formes de *présentation de l'œuvre*, elles s'inscrivent surtout comme nouvelles catégories d'œuvres.

Le fait de chercher une nouvelle « classe » d'œuvres qui identifierait de nouvelles productions artistiques n'est pas vraiment actuel. Rosalind Krauss, par ex., au sujet d'une installation en extérieur de Mary Miss – *Perimeters/Pavillons/Decoys*, 1977-1978 - s'est interrogée pour savoir à quelle catégorie l'œuvre appartient. La critique américaine eut alors recourt à une nouvelle terminologie : l'*Earth work*.

Mais cet élargissement relève aussi, comme l'écrit Dominique Chateau, d'un processus esthétique adossé à une extension du domaine du goût. Walter Benjamin avait théorisé cela par le biais de ce qu'il nomme l'*esthétisation* : rendre esthétique quelque chose qui ne l'est pas, par exemple, rendre esthétique la guerre. L'autre grande entrée est liée à ce que l'on nomme « artialisantion – le concept est déjà présent chez Montaigne, repris au XX^{ème} siècle par le philosophe Charles Lalo puis par Alain Roger¹¹⁸ – il s'agit de conférer des qualités artistiques à ce qui n'en a pas *a priori* ; transformer « en art » ce qui, *a priori*, n'en fait pas partie.

Ensuite, l'institution « certifie » que « c'est de l'art » (ref. George Dickie)¹¹⁹

Quelques occurrences sur la question de l'élargissement des pratiques

116 Dans la Rotonde de la « Bourse », un bioréacteur réagit à son environnement (température, bruit, humidité, luminosité), dirige les lumières, les sons, tandis que le dispositif *Echo (Danny in the Street)*, produit en collaboration avec la musicienne Arca, le Sound designer Nicolas Becker et une intelligence artificielle réagissant aux datas biométriques et climatique, habite l'espace sonore de façon diffuse.

117 Thierry de Duve, « Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers) » [2007] in Élisabeth Caillet, Catherine Perret (dir.), *L'Art contemporain et son exposition (2)*, L'Harmattan, 2007.

118 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997.

119 Sur la question du dispositif : Georges Dickie « Cadres pour la présentation des œuvres d'art », in *Art and Aesthetic*, 1974.

Le champ élargi...

« ...Au Japon, l'arrangement floral, la cuisine, la dégustation du thé ou le dressage de la table constituent autant d'arts à part entière. »¹²⁰

Été 1979, la critique et historienne de l'art Rosalind Krauss publie dans le n°8 de la revue *October*, un article intitulé « La sculpture dans le champ élargi ». Il s'agissait pour elle d'évoquer certains aspects de la sculpture créée dans les années 60-70 par des artistes contemporains. Dans cet article, R. Krauss note le fait que la pratique artistique ne se fait plus en fonction d'un médium donné - la sculpture - mais à partir de logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels et par lesquels tous les médiums peuvent être utilisés : photographies, livres, etc. A ce moment, apparaît vraiment le concept d'*extension* des pratiques artistiques, dépassant les limites traditionnelles attribuées à chaque discipline. Dès lors, tous les supports sont envisageables : *Spiral Jetty in the Great Salt Lake* (Robert Smithson, 1970) est certes une œuvre monumentale, mais surtout, à partir d'elle, circulent d'autres médiums : dessins, notes, textes, films, projets... montrés dans les musées, galeries, etc.

L'exposition de 1969 « *Quand les attitudes deviennent formes* »¹²¹, organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, fait figure de pionnière et de laboratoire de formes concernant le concept de « champ élargi » (jusqu'à l'engagement éthique de l'artiste et ses répercussions sur la société). L'exposition montre alors plutôt des *processus* que des œuvres ; les artistes travaillent d'ailleurs sur place : « Dans l'art d'aujourd'hui, le thème principal n'est pas la réalisation, le façonnage de l'espace mais bien l'activité de l'être humain, de l'artiste, ce qui explique le titre de l'exposition (une phrase et non un slogan). C'est la première fois que l'attitude intrinsèque de l'artiste est présentée, comme une œuvre [...] Les artistes de cette exposition ne sont pas des faiseurs d'objets, ils cherchent, au contraire, à leur échapper et élargissent ainsi ses niveaux signifiants afin d'atteindre l'essentiel en deça de l'objet, d'être la situation. Ils veulent que le processus artistique soit encore visible dans le produit final et dans l' « exposition »¹²².

Comme le rapporte Jérôme Glicenstein dans son ouvrage « L'art : une histoire de l'exposition », pour l'occasion, Harald Szeemann s'était alors mis dans une situation difficile, Mickaël Heizer ayant, par ex., défoncé le trottoir devant le musée, Joseph Beuys ayant déposé dans celui-ci, par terre, de la graisse, ou Richard Serra ayant coulé du plomb dans les angles des murs.¹²³

Le nom d'Harald Szeemann nous permet d'introduire ici le terme de « commissaire-auteur ». Il en est la figure emblématique. Jérôme Glicenstein rappelle le parcours d'H.Z : historien de l'art, ce dernier devient directeur de la Kunsthalle de Berne à la fin des années 1950 ; il travaille avec les États-Unis et a des réseaux dans toute l'Europe. En 1965, il organise « *Licht und Bewegung* » (lumière et mouvement), l'une des premières expositions réunissant art et nouvelles technologies, et en 1968 il invite Christo à emballer la Kunsthalle de Berne. Après son exposition « *Quand les attitudes deviennent forme* », Harald Szeemann se définit comme « *outsider* du monde de l'art », « travailleur intellectuel invité » et fonde ainsi une entreprise, plus ou moins fictive : « l'Agence pour le travail intellectuel à la demande au service de la possible visualisation d'un musée des

120 Nicolas Bourriaud, *Inclusions*, PUF, 2021, P. 21.

121 Le titre complet de l'exposition était « Quand les attitudes deviennent forme – œuvres – concepts – processus – situations - informations ». Avec un sous-titre : « Vivre dans sa tête » (Live in your Head).

122 Harald Szeemann, Préface à « Quand les attitudes deviennent forme » dans Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.

123 A cause de ces faits, Harald Szeemann devra démissionner de son poste quelques mois plus tard.

Obsessions ». C'est une agence qui a pour but de proposer des expositions « clés en mains ». Szeemann sera ensuite le commissaire de la Documenta 5 de Kassel en 1972 dont le titre était : « Questionnement de la réalité – Les Mondes d'images aujourd'hui » dont le projet était de rendre compte de toutes les formes possibles d'images dans le monde contemporain¹²⁴ : images artistiques et non-artistiques (publicité, pornographie, sciences, affiches...). Un projet contesté par certains artistes eux-mêmes, par ailleurs (Haacke, Smithson, Judd, Serra, LeWitt, Robert Morris qui retira ses œuvres, Buren¹²⁵...).

Szeemann deviendra, suite à Documenta 5, « commissaire indépendant ».

Quand a lieu l'exposition d'Harald Szeemann, nous sommes, à ce moment où - comme dans d'autres domaines -, on explore les limites, on efface les frontières. Les œuvres exposées sont ainsi une suite logique, poussée à son maximum, du ready-made, de l'assemblage et de la combinaison des médiums (Rauschenberg) : où l'art se confond avec le monde (performance, happening) et où la sculpture devient « attitude » : Oldenburg, Bruce Nauman, Richard Serra, Hans Haacke, l'Arte povera, l'art minimal, conceptuel, l'Earth Art, etc.

On peut aussi penser à Joseph Beuys – présent dans l'exposition - et à sa définition de la « sculpture sociale » comme quoi l'art ne se réduirait pas à la production d'objets mais qu'il épouserait le flux des sociétés, des individus (évolution permanente). Joseph Beuys, qui, lui aussi, pourrait intégrer la plupart de nos chapitres : accrochage, art collaboratif, performance, la rue, etc.

L'art de Joseph Beuys quitte le registre exclusif des formes et de l'esthétique au profit d'une dimension morale et anthropocentrique, selon sa « notion élargie de l'art » (interprétation anthropologique de l'art). L'art doit devenir l'expression d'un consensus social, il englobe tout le champ du travail humain et doit prendre la place de la politique (ce qui n'empêchera pas Beuys de fonder en 1967 un « parti des étudiants allemands », ni d'être candidat écologiste, en 1979, au Parlement européen). La question du devenir de l'homme et de l'humanité est au centre de ses préoccupations. « Je voulais – écrit l'artiste – une discussion sur les potentialités de la sculpture et de la culture, leur signification, sur la nature du langage et de la créativité humaine » ; on comprend dès lors pourquoi il étendra sa théorie au champ social et politique, dans le cadre d'actions symboliques avec participation collective. Pour soutenir ce projet, Beuys s'appuie sur l'exemple des sociétés primitives où l'art n'était pas le fait d'individus mais une création collective où la culture se transmettait à travers les prières et les prêtres.

On se souviendra également que pour l'artiste allemand « tous les hommes sont des artistes », c'est-à-dire, plus précisément, qu'ils ont tous des facultés potentielles les rendant capables de chercher, à l'image de l'artiste, la vérité : « ...ceux qui extraient du kaolin de la terre, ceux qui le transportent en Europe sur des navires, ceux qui transforment la matière première...sont effectivement des artistes » explique Beuys. « Ma tâche et celle de l'art – dit encore l'artiste – est de former un ordre social semblable à une sculpture » (« société sculpturale »).

7000 Chênes (7000 jeunes arbres, 7000 stèles de basalte) représente idéalement cette notion de « sculpture sociale ». L'œuvre dépend de la participation du public ; la réalisation du projet exige, au fil du temps, que beaucoup de personnes plantent des chênes avec leur stèle de basalte. Le processus naturel de croissance de ces jeunes arbustes est en quelque sorte la métaphore d'une société qui doit changer. Les stèles de basalte, à l'opposé, incarnent la durée, la stabilité, la lave en fusion qui s'est solidifiée. Le chêne est accompagné d'une stèle de basalte chargée d'abord de protéger la jeune plante jusqu'à ce que l'arbre ait poussé, dépassant la stèle (enlevée par la suite).

124 A l'opposé de l'exposition de Richard Hamilton décrite dans ce cours.

125 Buren a toujours été hostile à cette idée de « commissaire-auteur ».

L'action est commencée par Beuys et perpétrée par d'autres. En 1987, lors de la *Documenta*, la veuve de l'artiste a planté le dernier arbre.

Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort est présentée à la galerie Schmela, à Düsseldorf, le 26 Novembre 1965¹²⁶. Durant cette performance d'une durée de trois heures, Beuys tient sur son sein un lièvre mort, comme il le ferait d'un enfant. Il se déplace dans la galerie vers les tableaux pour les montrer au lièvre mort. Sa tête est recouverte de miel, de poudre et de feuilles d'or. A plusieurs moments, il s'assied sur un tabouret juché sur une armoire métallique, en murmurant au lièvre des choses incompréhensibles pour le public. Au pied droit de Beuys est attachée une longue semelle d'acier contre laquelle est déposée une semelle de feutre de même dimension. L'un des pieds du tabouret est serti dans un rouleau de feutre et l'on distingue sous ce même tabouret deux os. Dans ceux-ci, de même que dans la semelle d'acier, sont cachés des micros grâce auxquels sont retransmis les propos murmurés de l'artiste expliquant le sens de l'art au lièvre mort. Le public n'a pas accès directement à la scène ; il peut cependant l'observer à travers une porte vitrée et des images vidéo retransmises en direct à l'extérieur de la galerie sur un téléviseur.

L'art de notre temps désigne en réalité une superposition de plans de représentations. C'est ainsi que nous devons aujourd'hui penser « l'art » : par glissements, recoupements, chevauchements. Récapitulons :

- Il y avait, autrefois, un « idéal » de l'art, avec un système de « découpes », ordonné par un régime de croyance qui organisait cet idéal : l'art et ses sous-catégories, l'art et ses expressions voisines. Il y avait des repères avec ses classifications, ses séries de coordonnées régissant l'appartenance...avec ses limites qui distinguaient art / pas art ; par ex. Manet s'est retrouvé, durant un temps, dans le « pas de l'art ».

Telle expression était plus ou moins proche « de l'art » ; il y avait peu de marges, peu de mouvements.

- Cet « idéal » (hiérarchie des genres, catégories artistiques) a été mis en crise par toutes sortes d'exceptions (la modernité) défiant la systématisation et le découpage extensif ; des cas particuliers sont advenus qui intéressaient tout le monde (notion de style personnel, individualité, densité) ; plusieurs définitions de l'art sont nées, défiant les catégories ; les lignes ont cerné des surfaces plus floues. De nouveaux espaces sont advenus, de nombreux sous-ensembles se sont créés. On a gagné en complexité, perdu en lisibilité et en une croyance commune sur ce que serait « l'art ».

- Puis la modernité a voulu historiser ces sous-ensembles, leur donner une identité. Tous ces cas particuliers prenant l'ascendant à tour de rôle : « du nouveau, du nouveau... » demandait Max Jacob.

On sait, à ce moment, que l'art « existe » mais on ne sait plus le définir et on ne sait plus le reconnaître. Tout devient approximatif, discutable (Duchamp).

Et là tout « s'effondre » : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude... » écrit Baulelaire à propos de Manet.

126 L'œuvre-vidéo est montrée, au moment où je rédige ce cours, dans les Collections du Centre Pompidou.

Définitivement avec l'art contemporain, car la modernité - voire les avant-gardes - avait encore pour objectif de donner du *sens* ; l'art progressait tout de même vers une exigence de *vérité*¹²⁷ (une téléologie, une transcendance : Kandinsky, Malevitch, dada...). Il y avait, dans la modernité, dans certaines avant-gardes, notamment abstraites, un goût pour l'essence, la purification, qu'on ne retrouve évidemment plus chez Buren, par exemple.

Car Buren est tout de même celui qui affirme : « ne donner prise ni à la signification ni à l'interprétation ». Il n'y a plus de croyance dans la spécificité *ontologique* de l'œuvre d'art : « Il pleut, il neige, il peint » dit-il à propos de son art. Degré zéro.¹²⁸

Avec la modernité¹²⁹, advint aussi le « Je », le « je » de l'artiste, de « l'œuvre » même, résistant aux appartenances. Le « Je » du sujet, de la subjectivité. L'art est devenu alors « ce qui distingue », où quelque chose se dit de l'étrangeté de chacun, faisant barrière au nombre (toujours d'actualité).

Michael Baxandall évoquait « L'œuvre d'art comme solution à un problème » ; celui-ci, jadis, posé, le plus souvent par un commanditaire. Avec la modernité, s'instaure le fait que *chaque artiste pose son propre problème*. « Chacun son genre » soutient Christian Besson.

De telle manière qu'une autre forme d'art nous invitant (incitant) à chaque fois à une expérience inédite x, est advenue.

Non seulement le spectateur réclame alors « du nouveau », mais il veut, à *chaque fois*, ressentir le choc de la présence des choses,¹³⁰ vivre quelque chose d'inédit. Et chaque œuvre, à partir de ce moment, se doit, non seulement, de présenter « du nouveau » mais aussi d'exposer son propre principe. Montrer les *règles internes* de l'œuvre - comment c'est fabriqué, à partir de quel système, de quel protocole personnel.

Tout le XXème, XXIème, se place sous l'égide de cette intensité de l'œuvre qui doit « nous en montrer » (donner) toujours plus. C'est la « promesse du plus » pour citer Tristan Garcia. Une densité toutefois immédiatement remplacée par une autre. T.G : « Une intensité, qui fonctionne avec l'exception, une fois identifiée, cesse bientôt d'être reconnue comme intense. »

- Alors, fin XXème siècle, les catégories ont volé en éclat : « champ très élargi de l'art »¹³¹ ; on pense en termes de « glissements », de « superpositions », de « fluidité », « d'œuvres en devenir ». On ne parle plus en systèmes de découpes mais en termes de « champ de forces », aux dégradés infinis. Surtout, les éléments se fondent les uns dans les autres.

Relationnel - des espaces participatifs

En 2012, l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija, crée *Soup/No Soup*, nef du Grand Palais, une soupe - Tom Ka, pour les amateurs - ; une œuvre significative quant à cette question du « champ (très) élargi de l'art ».

« Où s'arrête la cuisine et où commence l'art ? » interrogeait, à l'époque, N. Bourriaud.¹³² L'esthétique relationnelle, ce dernier l'écrit dans *Postproduction*¹³³, traite du « versant convivial et interactif qui pousse les artistes à produire des modèles de socialité ». Tiravanija produit en effet des « modes de sociabilité » ; le monde est pour lui le *lieu* de l'expérience artistique. Partagée.

Certes, en 1963, Daniel Spoerri transforma, durant onze jours, la Galerie J. à Paris, en restaurant,

127 Philippe Sers, *La Révolution des avant-gardes, l'expérience de la Vérité en art*, Hazan, 2012.

128 Nouvel Idéal ?

129 Koyré : avec la modernité du XVIIe, on est passé d'un « monde clos à un univers infini ».

130 Tristan Garcia, *La Vie intense*, 2015, Ed. Autrement.

131 Bruno Durand, Conférence du 15/12/2019 – ACF en BF-C, Dijon.

132 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du réel, 2003 – 2009.

133 *Ibid.*

avec l'artiste lui-même en cuisine qui servait des menus suisse, hongrois, serbe, franco-niçois, roumain, etc. Certains critiques faisaient le service et chaque table finissait en *tableau-piège*. L'artiste créa ainsi plusieurs « restaurants Spoerri » ; ce fut le début de « l'aventure du *eat-art* » qui culminera dans « *l'ultima cena* », le repas du Xe anniversaire du Nouveau Réalisme. Sans oublier Allen Ruppersberg (1969, *Al's Cafe*), Tom Marioni (1970, Museum of Conceptual Art à San Francisco), Gordon Matta-Clark (1971, *Food*), etc. Ces références renvoient d'ailleurs plus ou moins directement au concept d'« esthétique relationnelle ».

Nicolas Bourriaud¹³⁴, à la fin des années 1990, définit ainsi l'« esthétique relationnelle » : participative, interactive, terrain d'expérimentation, « utopie de proximité », « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social plutôt qu'un espace autonome et privatif ».

La théorie esthétique du « relationnel » consiste donc à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent.¹³⁵

Les avant-gardes, Dadaïsme, Surréalisme, artistes Fluxus, GRAV, Situationnisme, Nouveau-Réalisme, performance, Néo-Dadaïsme, ont voulu « ouvrir » le champ de l'art, l'émanciper. Cette démarche apparaît comme une suite logique - poussée à son maximum - au ready-made et au « coefficient d'art » théorisé par Marcel Duchamp. L'esthétique relationnelle poursuit, par d'autres moyens, l'investigation suivante : L'art « doit-il » se confondre avec le monde ?

Ajoutons que dans les années 90, les artistes travaillent également sur le contexte général de l'exposition : sa structure institutionnelle, les caractéristiques socio-économiques au sein desquelles elle s'inscrit, ses acteurs.

Voilà comment N. Bourriaud présente cette « aventure » : « Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Maurizio Cattelan, Gabriel Orozco, Vanessa Beecroft, Jes Brinch et Henrik Plenge Jacobsen, Christine Hill, Carsten Höller, Jorge Pardo, Noritoshi Hirakawa¹³⁶, Pierre Huyghe...inventent un quotidien, « aménagent du temps vécu », « créent des espaces libres », « favorisent un commerce interhumain différent des zones de communication qui nous sont imposées », « accordent une priorité à l'espace des relations humaines, ce qui suggère une dimension « politique » (conditions de travail, productions d'objets culturels, interstice social...) ».

Le néologisme « *socialité* » est alors créé pour parler d'artistes qui travaillent à partir des relations humaines comme *formes*, comme alternative à l'attente de la globalisation aussi.¹³⁷

Nicolas Bourriaud explique bien que « le but de Tiravanija n'est pas la convivialité, mais le produit de cette convivialité, c'est-à-dire une forme complexe qui allie une structure formelle, des objets mis à disposition du visiteur, et l'image éphémère née du comportement collectif. »¹³⁸

De même, lorsque Tiravanija « nous propose de faire l'expérience d'une structure à l'intérieur de laquelle il fait la cuisine, il ne réalise pas – explique N. Bourriaud - *une performance*, mais il se sert de la forme-performance. Son but n'est pas de questionner les limites de l'art ; il utilise des formes qui servent dans les années soixante à interroger ces limites, mais afin de produire des effets tout à fait différents. »¹³⁹

Les productions artistiques issues du concept sont souvent comportementales ou *processuelles*, dénuées, à l'inverse de ce que l'on a pu voir tout au long du XXème siècle, d'utopie (idéalisme,

134 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998.

135 *Ibid.*, p.117

136 Il passa une petite annonce dans un quotidien afin de trouver une jeune fille qui accepterait de voyager avec lui en Grèce, séjour devant constituer le matériau de son exposition, galerie Pierre Huber, à Genève, en 1994.

137 Voir définition de « Critère de coexistence », p. 114 de *L'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud.

138 *Ibid.* p. 87

139 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du réel, 2003-2009, p. 10.

messianisme). Il n'y a pas non plus, pour ces artistes relevant de l'esthétique relationnelle, la volonté de « faire du nouveau » ; ce qui n'empêche pas, par ailleurs, l'apparition de formes plastiques nouvelles (voir chapitre « éléments constitutifs »).

Plusieurs œuvres de Tiravanija reproduisent, dans sa forme même, le modèle du café ou du restaurant : avec du thé dans *Untitled, 1993, (Cure)*¹⁴⁰, du café turc dans *Untitled, 1993, (Cafe Deutschland)*, de la bière et du Coca-Cola dans *Untitled, 1994, (Angst Essen Seele Auf)*, un grand bar en bois, des soupes chinoises comme dans *Untitled, 1993 (Aperto 93)* où le visiteur-consommateur pouvait se saisir, au milieu de mobilier de camping éparpillé, des soupes chinoises déshydratées, y ajouter de l'eau bouillante mise à disposition... Certains ont vécu cela à la Foire de Bâle en 2015.

Dans l'espace du musée ou de la galerie, l'artiste fait des crêpes, sert du thé... son œuvre affirme alors le lien social, stimule de nombreuses discussions.

En même temps, il ne faudrait surtout pas négliger cet aspect, le dispositif crée une esthétique, faite de plaques de cuisson électriques, bouteilles de gaz, paquets de bouillon, cartons de gobelets ou de tasses, couverts en plastique, théières, tables, bancs... Tout cela auquel il faut ajouter la diversité des sons, des odeurs. Les œuvres de Tiravanija, toujours présent, en outre, au moment de ses « performances », convoquent tous les sens et sont avant tout basées sur l'échange. Ce qui fait dire à Éric Troncy : « Là où le spectateur des œuvres de González-Torres vole, celui de Tiravanija reçoit un don de l'artiste (le dîner est gratuit, et la cuisine est impeccable...) ».¹⁴¹

A la 303 Gallery, à New-York, en 1992 (*Untitled (Free)*), Tiravanija avait déplacé l'intégralité du contenu des réserves et des bureaux dans la salle d'exposition. Dans le bureau initial, il cuisinait et servait à manger aux visiteurs (Thaï curry). On peine, à ce moment, à distinguer ce qui sépare la production de l'artiste de celle du spectateur-acteur-consommateur.

Lors d'une exposition de groupe dans une galerie à SoHo en 1994, Rirkrit Tiravanija avait simplement posé par terre un magnétophone. L'artiste était assis à côté de ce dernier et proposait aux visiteurs de danser ; après acquiescement, la bande son jouait *The King and I*. Commençait alors une vraie discussion avec le « participant » sur l'exposition elle-même, les œuvres des autres artistes.

Le titre d'un travail de Rirkrit Tiravanija est toujours accompagné de cette mention entre parenthèses : *lots of people*, beaucoup de gens. « Les gens » est un matériau de l'exposition, ils évoluent au cœur même du dispositif, ce qu'ils font de celui-ci lui donne son sens (modes de socialité en partie imprévisibles).

A Dijon, (au moins) trois expositions majeures ont eu lieu invitant au « participatif », la plupart du temps avec Tiravanija :

- Pour l'exposition « *Surface de réparation* » (FRAC Bourgogne), celui-ci avait installé un espace de repos pour les artistes et les personnels du FRAC quinze jours avant le vernissage. Chacun pouvait y discuter, y boire un verre, y jouer du baby-foot.¹⁴² Ensuite le lieu a été livré à l'usage du visiteur. Le vernissage de l'exposition se fit le 21 juin, c'est-à-dire jour de la Fête de la musique. Le « contexte est ainsi le sujet et le projet de l'œuvre ». ¹⁴³

- Dans le cadre de « *Untitled 1996 (One Revolution Per Minute)*¹⁴⁴ », au Consortium de Dijon, un

140 Une sorte de grande tente, suspendue, orange, avec dedans tout le matériel pour préparer le thé.

141 Éric Troncy, *artpress* n° 220, p. 31

142 On se souvient que Michael Asher fit abattre la cloison entre les salles d'exposition et les bureaux de la galerie où il avait été exposé (1974, Claire Copley Gallery, à Los Angeles).

143 *Ibid*, p. 29.

144 Eric Troncy, « *Une révolution par minute* fait allusion à la rotation d'une planète hypothétique qui tournerait très

studio de répétition meublé de guitares électriques et d'amplificateurs était à la disposition des visiteurs ; celui-ci fut tous les jours occupé. Il y avait aussi un stand de crêpes, et d'autres pour préparer du thé, du café turc et des soupes chinoises !¹⁴⁵

- L'exposition « *Le Labyrinthe moral* », au cours de l'été 1995, au Consortium de Dijon, fut très « participative » (à commencer par la *Mobile TV* de Pierre Huyghe, notamment). Pour l'occasion, Angela Bulloch avait conçu son œuvre – son « exposition » plutôt – comme une séquence de temps à habiter. Le spectateur se trouvait confronté à plusieurs « états » : l'indolence grâce aux *Bean Bags* (poufs), le repos, la lecture, la rencontre, grâce aux *Benches* (bancs), le mouvement par le biais des *Sound Mats* (tapis sonores).

On peut citer un autre artiste thaïlandais : l'œuvre de Surasi Kusolwong est protéiforme : les marchés, les salons de massage, les salles de kick-boxing...Lors de l'inauguration du Palais de Tokyo, en 2002, l'artiste avait ainsi reconstitué un marché : « *La-La-La Minimal Market (Welcome 1 Euro)* ». Sur des étales rectangulaires monochromes à l'allure minimale, l'artiste avait entassé des milliers d'objets produits en Thaïlande : tee-shirts, gadgets, paniers, jouets, ustensiles de cuisine. Les tas diminuaient petit à petit car les visiteurs pouvaient emporter ces objets en échange d'un peu d'argent déposé dans de grandes urnes transparentes en verre fumé. Kusolwong pose ici tout l'univers de la transaction, de l'échange commercial.

Dominique Gonzalez-Foerster a réalisé plus de cinquante « Chambres » (*home movies*) ; celles-ci ont d'abord été « privées » articulant dans un espace clos divers éléments tels mobiliers, sons, lumières...On imaginait une narration (un locataire) possible.

Préservant son intimité, son atmosphère, *Une Chambre en ville* (1996) s'ouvre vers l'extérieur ; il y a là une pile de journaux (tous les jours renouvelés), des images de la ville diffusées par une chaîne locale qui défilent sur l'écran d'un petit téléviseur, le son d'un radio réveil. Posé sur la moquette, on aperçoit un téléphone (celui-ci peut vibrer à n'importe quel moment) ; le tout baigne dans une lumière changeante de jour artificiel qui s'accroît ou diminue lentement. L'ambiance évoque certaines expériences ou émotions cinématographiques.

Dans ce lieu d'exposition (et de relaxation) nous pouvons pénétrer, prendre un livre ou nous reposer. Dominique Gonzalez-Foerster nous convie, par ses environnements, à du possible ¹⁴⁶ : vivre des expériences (potentielles) contemporaines à la fois sensibles, affectives et perceptives. L'artiste convie, selon son expression, à « faire 50% du travail ».

Tapis de lecture (2000) est un carré de moquette sur lequel sont disposées des piles de livres ; ces derniers sont offerts à la lecture de tout un chacun. Exemple de « dispositif », encore une fois.

En 1999, Carsten Höller crée *Psycho Tank* (Caisson psychologique) ; il s'agit d'un caisson d'isolement sensoriel, équipé d'une douche, de serviettes et de sorties de bain.¹⁴⁷

Puis, advint sa série des *Dark corridors*, des couloirs obscurs : *Gantenbein Corridor* (2000), *macCorridor* (2004) ou *Shawinigan Corridor* (2007), par laquelle il sollicite le public à progresser sur d'assez longues distances. Le *macCorridor*, installé au Musée d'art contemporain de Marseille, mesurait, par exemple, 72 mètres de long ; il était muni de deux rampes, l'une à droite, l'autre à

vite...un mouvement centripète qui se matérialise dans les salles d'exposition par la présence d'une profusion d'œuvres provenant de la collection du Consortium ».

145 Quatre œuvres anciennes de Tiravanija figuraient dans l'exposition : *Untitled, 1993, (Cafe Deutschland)*, *Untitled, 1993, (Cure)*, *Untitled, 1994 (Anst Essen Seele Auf)*, *Untitled, 1993, (Flädlesuppe)*.

146 Une autre des définitions de ce que Nicolas Bourriaud a nommé « l'esthétique relationnelle » est la suivante: un espace de possibilités.

147 Dans un autre registre, l'artiste a aussi conçu *Blooster*, en 1995 : une sorte de radeau, plutôt stable au regard de sa légèreté et de sa voilure. C'est davantage au sol que l'on pouvait ressentir une certaine instabilité.

gauche.¹⁴⁸

Comme l'écrit Michel Gauthier : « ce qui intéresse Höller est moins la capacité à conserver l'équilibre malgré les stimuli déstabilisants enregistrés par les yeux que l'expérience d'un sens inaccessible à la conscience ». ¹⁴⁹

La volonté de Carsten Höller est souvent celle de déstabiliser le spectateur, mais il arrive aussi que ses pièces puissent procurer du plaisir¹⁵⁰ ; c'est le cas dans la série des manèges et des toboggans¹⁵¹. En 1996, est exposée *Flugsmachine* ; il s'agit d'une sorte de « manège » qui fait tourner son utilisateur, maintenu dans un harnais, à environ trois mètres de hauteur. La même année, l'artiste conçoit *Spinning Top*, une espèce de capsule dans laquelle une personne peut s'asseoir, se préparer un café, et qui tourne à pleine vitesse. Dans le même ordre d'idée, suivront *Sphäre* (1998), *Ivory Sphere* (1999), *Transparent Sphere* (2000), *Black Sphere* (2003)...

Carsten Höller a régulièrement proposé au public ses toboggans ; les quatre premiers de la série ont un titre commun : *Valerio I* et *Valerio II* (1998), *Female Valerio* (1999), *Valerio III* ¹⁵²(2000) ; ensuite, il créa *Slide n°5* (1999-2000), *Slide n°6* (2003), enfin, *Test Site* (2006), l'installation monumentale de la Tate Modern, avec cinq toboggans descendant en boucles des différents niveaux du bâtiment pour aboutir dans le Turbine Hall.

En ce cas, comme dans les *Dark corridors*, c'est bien la « perte de contrôle » du visiteur-acteur qui semble intéresser l'artiste allemand ; c'est un aspect récurrent de son œuvre, il est vrai. Comme l'écrit encore Michel Gauthier : « abaisser le niveau de maîtrise du spectateur en lui faisant littéralement perdre la tête ». ¹⁵³

Saâdane Afif, lui aussi, crée des espaces d'exposition ; ceux-ci peuvent être investis, par exemple, par un mobilier en forme d'estrade, fabriqué à partir d'objets de récupération : toutes sortes de socles trouvés sur place (voir chapitres antérieurs). Au Palais de Tokyo, en 2006 (exposition *Notre histoire*), on pouvait s'y asseoir ou s'y allonger et porter à ses oreilles des écouteurs individuels mis à disposition. Au casque on entendait la mise en musique des chansons inscrites tout autour sur les murs¹⁵⁴. Le spectateur se trouvait alors dans une ambiance de décontraction, de détente (un peu comme dans les œuvres citées plus haut de Dominique Gonzalez-Foerster ou d'Angela Bulloch) ; il était possible, cependant, d'assister au spectacle de ronds de lumière projetés sur le sol par soixante spots : à chaque minute égrainée, un nouvel halo apparaissait, et au bout d'une heure, tout s'éteignait ; puis, un cycle de soixante minutes reprenait. Le spectateur se trouvait sur scène, auréolé comme une vedette, en traversant les cercles lumineux. L'installation était une véritable mise-en-scène des diverses perceptions du temps : celui de la lecture, de l'écoute, celui qui passe avec l'horloge, et celui de l'expérience vécue par le spectateur.

L'immersif

148 A propos de ce type d'œuvre, apparaît le terme « proprioception » : sixième sens gravitationnel qui permet au cerveau humain de situer le corps dans l'espace sans le secours de la vision.

149 Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro*, Les Presses du réel – Collection Mamco, Genève, 2009.

150 En 2006, l'artiste intitule d'ailleurs l'exposition monographique qui lui est consacré au MASS MoCA de North Adams, « *Amusement Park* ».

151 L'un d'eux est, à ce jour, installé au Luma à Arles.

152 L'artiste donne cette explication pour ces titres : « Le phénomène Valerio est censé avoir vu le jour lors d'un concert de rock en Italie. C'est un exemple intéressant d'hystérie collective. Un technicien du son disparut pendant un concert, et quelqu'un dans le public prétendant connaître son nom s'écria : « Valerio ! ». Beaucoup de gens se joignirent progressivement à lui... ». Cité dans *Les Promesses du zéro*, Michel Gautier, p. 36.

153 *Ibid.* p. 39.

154 Chansons écrites par Lili Renaud-Dewar, Tom Morton, Mick Peter et commandées par Saâdane Afif.

En fin de compte, y a-t-il une grande différence entre *Les Nymphéas* de Monet - à l'Orangerie -, et les œuvres dites « immersives » contemporaines ? « environnements » par lesquels le corps du spectateur est pris en charge. Le visiteur des *Nymphéas* fait partie intégrante de l'œuvre.

Encore une fois, si l'on se réfère à l'un de nos chapitres précédents consacré au « voir », l'immersion trouve sa première expérience à travers la vue (A.V Janssens).

Déjà, par le jeu de couleur, de lumière, de volume, par la profondeur visuelle que proposent les tableaux de Vasarely ou de Bridget Riley, le corps du spectateur est « activé ». Le déplacement du spectateur modifie la perception des géométries torsées de Walter Blanc ou construites d'Yvaral, produit des métamorphoses selon la position occupée dans les espaces imaginés par Agam.

Ainsi, le jeu de miroirs tels qu'on peut les appréhender dans les environnements de Christian Megert, immerge le spectateur, créant une sorte de vertige¹⁵⁵.

Cependant, le concept d' « immersif » naît objectivement avec les installations qui mettent en avant un déploiement de l'œuvre dans l'espace. Le public est alors invité à parcourir (éprouver) celui-ci pour découvrir celle-là depuis de multiples points de vue.

L'œuvre se transforme en une expérience à vivre ouvrant de nouvelles portes à la perception. Immergés, nous nous situons à l'intérieur du processus même qui constitue l'espace (de présentation). Lors de l'exposition « *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* », au Grand Palais, le spectateur s'enfonçait dans les œuvres à travers des sortes de « chambres » nommées « Trames », « Clairevoie », « Immersion », « Nuée », « Maestrom », selon une double approche ainsi libellée : « *Espace* » et « *Vision* ».

Davantage encore, certaines formes d'œuvres proposent une véritable immersion sollicitant une interaction des spectateurs, qu'elle soit physique, haptique, sensorielle ou ludique. L'œuvre devient alors un espace d'activation créative qui constitue en même temps le lieu de l'exposition. L'espace se lit comme un lieu expérimental temporaire, dans lequel la valeur de l'objet artistique se définit moins par sa dimension matérielle que par ce qu'elle provoque chez le spectateur. C'est ce dernier qui donne à l'œuvre sa pleine résonance.

Avec l'immersion, l'espace et le temps changent continuellement le point de vue du spectateur-acteur et la manière dont son corps habite sa réalité. L'immersion tant physique que cognitive, le sollicite à devenir une partie intégrante de l'œuvre.

Peut-être, la série *Spazio elastico* de Gianni Colombo¹⁵⁶ (1968) fait-elle, en ce sens, figure de « pionnière ». L'artiste avait alors réalisé une œuvre environnementale à l'Attico Gallery à Rome : un maillage tridimensionnel de fils élastiques fluorescents au travers desquels le visiteur était invité à passer.

Conclusion

Avec l'irruption de l'objet en tant que médium, l'installation qui n'a ni socle ni cadre, qui n'est ni peinture, ni sculpture, qui rassemble différents média, nous sommes, pour faire simple, passer de la *représentation* à la *présentation*. Imaginons un Chardin ou un Morandi : gobelets, pots, saladiers, seraient sortis du tableau et seraient désormais montrés tel quel, « en vrai », sans *artefact*. Ce qui était « encadré », mis sur un socle, se retrouverait « à terre ».

Ce que le cours a envisagé ce sont des moments clefs de cette histoire mais aussi le fait que « présentation » et « représentation » ont partie liée.

Il y eut le moment de la modernité, avec l'avènement, non négligeable, de ce que l'on peut

155 Idem avec les installations de Yayoi Kusama.

156 Gianni Colombo appartient au mouvement Gruppo T di Milano.

appeler « le pictural », la mise en évidence de la peinture comme matérialité, comme *présence* (Manet, Monet, Cézanne), ensuite le temps des avant-gardes diverses, avec « l'aventure de l'objet » comme disait Restany, le collage, les assemblages – peu à peu les choses sont sorties du tableau, les sculptures sont tombées de leur socle. Troisième moment clef, l'après deuxième guerre mondiale, les années 50 – 60 surtout, ce que Catherine Millet nomme « l'art contemporain », avec ses multiples formes artistiques, le rejet des institutions, du musée, les années politiques, la participation du « spect-acteur » ;

Enfin, ce que nous voyons, entendons, vivons, aujourd'hui, davantage « expériences » que scrutation. Plus rien à voir avec ce qui s'est passé précédemment...

Cependant, ces formes extrêmes sont *exposées*, c'est à dire *présentées*. D'où l'absolu nécessité de parler des musées, des Centres d'art, des lieux de l'art.

D'art ancien, il fut tout de même question à travers quelques exemples au fil des chapitres du cours. Toutefois, sous forme de pistes de travail, essayons d'en cerner certains aspects qui n'ont pas été examinés. Ils incarnent des modes de présentation à propos desquels il est difficile de faire l'impasse.

- La question de l'art byzantin - les icônes, l'art de dévotion : principe d'activation de « l'affect dévotionnel ». C'est une pratique liée à un dispositif (de présentation) ; par ex., agenouillé sur un prie-Dieu, le dévot utilisait un « Livre d'Heures » et, éventuellement accroché au mur, un petit tableau de dévotion : processus d'imagination dévote. Le tableau est « utilisé » comme relais essentiel (idée de projection) dénotant le pouvoir d'une conception « ouverte » de l'image.

- Les retables ; polyptyques de Van der Weyden, de Grünewald...

- Les grands cycles déployés par les fresques de la première Renaissance ; Giotto, à Assise, Florence, Padoue, avec ces espaces engendrés par les volumes, les groupes de personnages évoluant selon tel ou tel récit, mis en scène par l'architecture en trompe-l'oeil, Simone Martini, Lorenzetti... Celles du quattrocento (Mantoue, Urbino, Rimini, Florence, Milan...), cinquecento...

- Les dispositifs baroques du Bernin, notamment, avec son concept de *composto* (composite), sorte de montage/assemblage *feint* de plusieurs arts articulés (architecture, sculpture, peinture) et (ou) techniques, se dynamisant les uns les autres.

Quel « dispositif de présentation » plus abouti peut-on rencontrer que la chapelle Cornaro dans l'église Ste-Marie-de-la-Victoire à Rome ? Le *composto* dynamise la contemplation, l'émotion, en opérant, chez le spectateur - placé au centre du dispositif - des « sauts » entre les divers arts ; chacune de ces composantes – architecture, sculpture, peinture – ayant une fonction particulière.

- Il y a aussi toute la question des cabinets d'amateurs (voir encadré sur les cabinets de curiosité), puis des Salons et des modes d'accrochage qui se sont succédés. Regardons les tableaux de Frans Francken II (*Le Cabinet de Sebastiaan leerse*), Cornelis de Baellieur, Jan Brueghel I, David Teniers le Jeune (*L'Archiduc Lepold Guillaume en sa galerie de peintures à Bruxelles*)... plus tard, au XVIIIème siècle, ceux d' Hubert Robert, de G.P. Panini...¹⁵⁷

¹⁵⁷Sur ce sujet, on peut lire (et regarder!) « *L'Invention des musées* », Roland Schaer, Découvertes Gallimard, RMN, 1993. Dans le cadre de la préparation du concours, l'ouvrage est une excellente introduction à ces problématiques.

Plus près de nous...

- L'œuvre d'art totale, sa dimension utopique nourrie (vérité universelle), d'une part, de la volonté d'une « union des arts », et, d'autre part, de l'idée de l'œuvre d'art « avenir », sans cesse perfectible (notion d'inachèvement). Ce type de création appelle nécessairement le principe d'une action exercée sur le spectateur (synesthésie) ; au sein même de l'expérience esthétique doivent s'inscrire les ferments du progrès pour une société avenir.

C'est la théorie wagnérienne qui sera relayée par les avant-gardes (expressionnisme avec le Blaue Reiter, futurisme autour de Marinetti, avant-garde russe).

- Le Pop Art américain est un courant qui doit, bien sûr, être exploré plus avant : Rauschenberg, Tom Wesselmann, George Segal...

Exercice : quelques problématiques à explorer :

- **Fonction hiérarchique des objets exposés (sélection)**
- **Effets de mise-en-scène - quelle logique de présentation ?**
- **Temporalité de l'accrochage /déambulation**