

Qu'est-ce qu'une mauvaise exposition ?

Paul Sztulman

Intervention dans le cadre du séminaire *Qu'est-ce qu'une mauvaise exposition ?* organisé par Dork Zabunyan à la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société, Lille, le vendredi 13 novembre 2009.

De mauvaises expositions, notre expérience ne manque pas. Et ce n'est pas l'augmentation sans précédent d'occasions d'exposer qui semble pouvoir remédier à ce constat. Dans une telle situation, la question proposée pour cette journée d'étude confine à la provocation. On serait plutôt enclin à rechercher une bonne exposition de temps en temps et des motifs susceptibles d'en favoriser l'éclosion. Mais d'un autre côté, il faut croire que si la question « qu'est-ce qu'une mauvaise exposition ? » présente quelque évidence ou du moins quelque pertinence à être posée, c'est précisément comme l'affirmation d'un signe des temps. On se passerait bien en effet de s'attarder sur un tel sujet s'il occupait une place négligeable dans notre expérience du monde, mais il semble que la mauvaise exposition soit vécue comme un problème tellement insistant qu'il ne paraît pas aberrant de chercher dans ses diverses manifestations un dénominateur commun.

Afin de tenter d'y répondre, j'écarterais d'abord tout ce que la question du bon et du mauvais entraîne avec elle d'arrière-plans moraux. Il ne s'agit pas d'attribuer des vices et des vertus à telle ou telle proposition d'exposition, mais de saisir quelques-uns des enjeux esthétiques de cette question. Cette réserve initiale m'est d'ailleurs facilitée par le texte rédigé pour cette invitation par Dork Zabunyan. Il nous propose judicieusement un cadre théorique qui nous préserve de toute posture surplombante prétendant établir des critères universaux, fixer des normes ou encore porter des jugements péremptaires pour qualifier de « mauvaise » telle ou telle exposition. Il s'agit d'éviter autant les propos essentialistes que les dénonciations anecdotiques. Mais, pour rassurantes que puissent paraître ces précautions, il faut se rendre à l'évidence que se maintenir entre ces deux bornes est plus facile à dire qu'à faire. Afin de construire des critères immanents aux expositions débattues, on se trouve pris dans la double contrainte de remonter des cas singuliers aux principes généraux et, inversement, de redescendre des uns vers les autres. Bref, à définir et à exemplifier. Or, si de toute exposition les gens sortent en opposant leur jugement entre ceux qui la trouvent bonne et ceux qui la trouvent mauvaise, nul ne songe à faire un absolu, ou même une généralité, de tels jugements circonstanciels. Et si l'on ne craint pas d'énoncer parfois quelques critères qui gouvernent notre appréciation de l'art à l'occasion de telle ou telle exposition, on se surprend une autre fois à apprécier l'expérience d'une œuvre qui envoie voler en éclats nos certitudes les plus affirmées. C'est pourquoi, s'il peut être relativement simple de répondre à la question : « en quoi telle ou telle exposition est-elle bonne ou mauvaise ? » – du moins si l'on ne parle pas devant le tribunal de l'Histoire – il est en revanche bien plus délicat de répondre à la question : « qu'est-ce qu'une mauvaise exposition ? ». Car pour bien faire il faudrait supposer cette étrange figure paradoxale d'une mauvaise

exposition exemplaire, d'une mauvaise exposition idéale. Paradoxe, car une telle exposition aurait déjà l'immense mérite d'offrir les conditions de visibilité du cœur du problème. C'est dire qu'une telle mauvaise exposition n'existe pas, sauf comme une vue de l'esprit à laquelle son objet fera toujours plus ou moins défaut.

Appelons cette vue de l'esprit : théorie. Et ajoutons que si l'art est le lieu d'une aventure dans l'inconnu et dans l'imprévisible, il y aura toujours une proposition esthétique qui viendra faire la nique à la théorie et à ses interdits, une pratique poétique qui viendra défaire par ses formes inattendues l'ordre du discours le plus établi. C'est la vieille histoire de la servante de Thrace qui se rit de Thalès de Milet, le premier philosophe. Elle était venue à son secours un soir où, traînant dans les faubourgs et plongé dans la contemplation du ciel étoilé qu'il prenait comme objet de son observation du monde, Thalès était tombé par inadvertance dans un puits. Comme le rappelle Hans Blumenberg, qui retrace les variations de cette histoire, les théoriciens au fil des siècles ne seront jamais quittes de leur servante de Thrace – elle viendra moquer leur cécité pour les choses terrestres et leur rappeler que, dans ce monde-ci, c'est la théorie qui « est quelque chose que l'on ne voit pas¹ ».

Cette partie de cache-cache entre l'expérience du monde et l'élaboration théorique, j'avancerai que c'est aussi ce que rend sensible le libre jeu de l'art moderne. En effet, si celui-ci ne trouve sa voie dans aucun traité didactique, mais trace son chemin par des essais précaires et singuliers, livrés aux bons soins d'une réception changeante et jamais assurée, il n'en noue pas moins ses formes et ses pratiques aux productions de langage qu'il suscite et convoque. Et en cela son libre jeu admet aussi son revers inquiet de doute et d'anxiété, qui est de ne se fonder sur aucune certitude dogmatique et de ne se garantir d'aucun abri théorique. C'est pourquoi l'intervalle qui sépare le général du particulier, ou si vous préférez le théorique de l'empirique, ne se comble pas aisément lorsque l'on veut répondre à la question : « qu'est-ce qu'une mauvaise exposition ? ».

Pour avancer d'un pas et réduire un peu le problème, j'ajouterai à la question : « aujourd'hui ». Et je le ferai d'autant plus volontiers que l'art moderne s'institue également par l'impératif de s'inscrire dans le présent. La question de ce séminaire nous invite donc moins, à mon sens, à chercher la désignation d'une mauvaise exposition qu'à fabriquer théoriquement une hypothétique mauvaise exposition idéale, empreinte du diagnostic sur les mauvaises tendances du moment. Mais là encore, à force de me demander quelle tendance du moment pouvait donner consistance à la question de savoir ce qu'est une mauvaise exposition, j'en suis venu à la seule conclusion logique qui m'apparaissait, à savoir que la réponse est dans la question. C'est-à-dire que si cette question vient au jour, c'est en tant qu'elle suppose par elle-même que le primat de l'exposition pose problème. Car, si l'exposition devient au fil des ans un objet de pratique et de réflexion de plus en plus exploré, c'est qu'elle est devenue une des premières choses que les *gens du milieu* considèrent communément lorsqu'ils parlent de leur expérience de l'art et de ses œuvres. C'est cette foca-

lisation même qui déplace la critique : de l'appréciation des œuvres à celle de leur exposition – qui de plus en plus se confondent, dit-on, notamment dans la pratique des artistes eux-mêmes.

C'est pourquoi je proposerai en guise de première réponse l'hypothèse polémique que la mauvaise exposition aujourd'hui est l'exposition qui ne trouve son fondement qu'en elle-même, qui ne se définit que dans sa capacité à s'exposer, qui ne se présente que comme témoignage du fait qu'il y a exposition, ou, pour le dire encore autrement, qui se veut être uniquement « l'exposition d'une exposition », selon la formule célèbre énoncée au début des années 70 par Daniel Buren. Alors bien sûr, une exposition qui ne se soutiendrait, strictement et uniquement, que de sa propre capacité à s'exposer n'existe pas – même s'il y eut bien des occurrences au cours de l'histoire dans lesquelles les artistes exposèrent des salles vides. D'ordinaire, il y a toujours dans les expositions quelque élément circonstanciel et singulier, qui sert au moins de point de départ aux artistes qui se présentent comme pratiquant le médium, ou le format, de l'exposition. Ce point de départ s'autorise d'ailleurs généralement d'un lien avec le lieu et le moment de l'exposition. Il se justifie ainsi par l'affirmation d'une démarche contextuelle, ou *in situ*, puisque c'est de telle ou telle manière qu'on voudrait la définir par opposition (boiteuse ?) à la vieille lune d'une pratique autonome.

C'est pourquoi, plutôt que de vouloir définir les traits d'une mauvaise exposition, je voudrais m'attacher à esquisser ce qui m'apparaît comme les mauvaises manières de pratiquer et de théoriser l'exposition. Et en particulier celles qui consistent à accorder à l'exposition le primat sur ce qui s'y expose. C'est pourquoi je devrais dire que plutôt que de dégager les traits distinctifs d'une mauvaise exposition, je voudrais saisir ceux d'une mauvaise théorie de la pratique de l'exposition et d'une mauvaise pratique de la théorie de l'exposition. Celles qui tentent de poser l'exposition à l'état nu alors que chaque exposition ne s'adosse qu'aux enjeux esthétiques et politiques qui la concernent spécifiquement. Mon hypothèse étant que si chaque exposition est une expérience singulière, l'exposition en général ne peut être perçue comme un médium spécifique que dans une perspective moderniste. Ma cible sera donc la conception que se font aujourd'hui certains artistes et essayistes de leur pratique, comme celle, avant toute chose, de *designers* et commentateurs d'expositions par opposition aux artistes et critiques supposés bêtement focalisés sur les choses exposées sans voir le cadre de l'exposition.

J'insiste sur cette historicisation, car l'enjeu de l'exposition ne s'est pas présenté sous des traits exactement similaires selon les lieux et les époques. Et avant de m'attaquer à ce qui m'apparaît aujourd'hui comme une mauvaise manière de répondre à cette fixation, il me faut restituer la légitimité de cette interrogation quant à l'importance de l'exposition dans l'expérience de l'art. Je commencerai par affirmer une évidence : les œuvres sont faites pour être exposées. En cela, il n'y a pas d'objets d'art sans plan d'exposition. Mais la manière de concevoir ce plan d'exposition a connu un changement sensible à l'aube de la modernité.

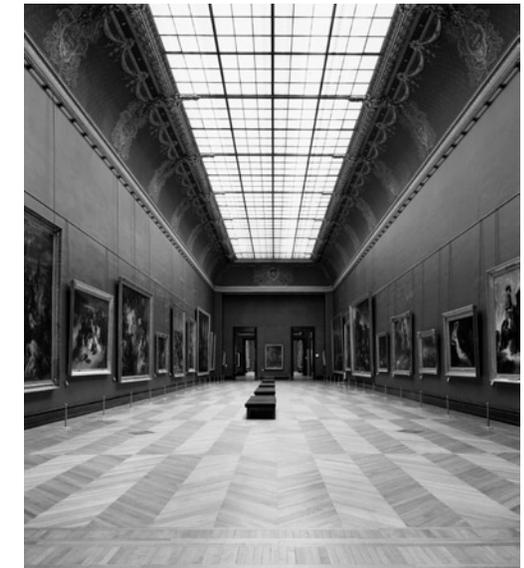
1. Hans Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1987. Traduction française : *Le Rire de la servante de Thrace, Une histoire des origines de la théorie*, trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche Éditeur, 2000.



Bataille soulignait avec humour que « l'origine du musée moderne serait liée au développement de la guillotine² ». Cette remarque fondée historiquement – puisque la muséification du Louvre³ fut effectuée sous la Terreur en 1793 – a surtout pour motif de souligner la mutilation que la modernité a fait subir à l'édifice de l'art. Lorsque la guillotine révolutionnaire et les pillages impériaux arrachèrent les œuvres du passé à leur contexte et leurs destinataires, ce fut pour les isoler dans une apparente autonomie au cœur des musées, des galeries ou des salons, et les exposer au regard de tous. Dans ce déplacement, c'est la valeur d'exposition des œuvres qui commença à s'offrir à la saisie sensible, et non plus les traditionnelles valeurs édifiantes ou cultuelles qui incitaient à la morale, à la prière ou au rituel. Dans un même mouvement, l'histoire de l'art moderne commença à s'écrire dans les Salons et les galeries où les œuvres présentaient au regard leur singularité sensible et leur autonomie nouvelle. À charge pour les critiques et les amateurs de discriminer les qualités des unes et des autres en se concentrant sur la puissance dégagée par leur simple exposition. Adressées « à qui veut », selon la magnifique formule de Mallarmé, c'est par leur exposition sur un même plan que les œuvres se mesurent entre elles. L'exposition devient ainsi le lieu d'une lutte entre les œuvres. C'est en s'exposant que les artistes se font connaître et reconnaître, que leurs carrières se font et se défont et que des légendes naissent.

J'en donnerai tout de suite un premier exemple en rapportant cette anecdote célèbre s'étant déroulée sur la scène d'un vernissage à Londres : « En 1832, lorsque Constable exposa *Opening of Waterloo Bridge*, l'œuvre fut accrochée dans l'école de peinture – une des petites salles de Somerset House. Elle voisinait avec une marine de Turner aux teintes grises, belle et vraie mais dépourvue de couleurs vives. Le Waterloo Bridge semblait d'or et d'argent liquide et Turner entra plusieurs fois dans

la pièce alors que Constable rehaussait, à coups de vermillon et de laque, les décorations et les drapeaux des péniches. Debout derrière son confrère, Turner regardait tour à tour le Waterloo Bridge et sa toile : puis il alla chercher sa palette dans la grande salle où il terminait un autre tableau, posa une touche de rouge minium, à peine plus grosse qu'une pièce d'un shilling, et sortit sans mot dire. L'intensité du rouge, avivée par la tonalité froide du tableau, éteignait le vermillon et la laque de Constable. J'entrai dans la pièce au moment où Turner la quittait : "Il est venu, dit Constable, et a tiré un coup de pistolet". Sur le mur opposé était accroché une toile de Jones représentant Shadrak, Méshak et Abed-Négo dans la fournaise. "Un brandon, dit Cooper, s'est échappé du tableau de Jones [George Jones] et a embrasé la mer de Turner". Le grand homme ne revint pas d'un jour et demi : puis, comme le délai imparti au vernissage touchait à sa fin, il vernit le sceau écarlate qu'il avait apposé au tableau et lui donna la forme d'une bouée⁴.»



Cette histoire de l'exposition comme lieu de comparaison entre les œuvres n'est donc pas neuve. Elle naît avec la modernité, lorsque – ce n'est pas un hasard – la critique s'invente dans les Salons où les œuvres s'exposent et s'autonomisent de leurs tutelles historiques – religieuses et aristocratiques. Si leur qualité ne peut s'autoriser d'aucun sujet transcendant ni d'aucune instance supérieure préalable, elles doivent faire leurs preuves dans la rivalité. De là, le développement de l'esthétique et de la critique qui répondent au mutisme des œuvres afin de discerner leurs qualités, de juger leur valeur et de les discriminer entre elles. C'est ainsi que

Page de gauche :
The Martyr of Equality, Le duc d'Orléans brandissant la tête de Louis XVI, eau forte anglaise, anonyme, 1793.

Spectateurs devant le tableau du Titien, *Diane et Actéon* (1559), National Gallery, Londres.

Page de droite :
Le Titien, *Assomption de la Vierge*, (1516-1518), Église Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.

4. Cette anecdote est consignée par C.R. Leslie, le biographe de Constable. Elle est citée par Lawrence Gowing dans son ouvrage *Turner: Peindre le rien*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1994, p. 92-93. Il semble qu'un glacis posé après-coup par Turner ait atténué la vivacité de cette tache de plomb rouge.

Candida Höfer, *Musée du Louvre Paris XVI 2005 – Salle Molien, Romantisme*, 2005.

2. Georges Bataille, « Musée (Dictionnaire) », in *Documents*, n°5, Paris, 1930.

3. Le premier musée au sens moderne, la première collection publique, est l'œuvre de la Convention.



la modernité s'invente, en nouant l'autonomie proclamée de l'œuvre à son commentaire et à son exposition. Car c'est bien autour du dispositif de l'exposition que le système de l'art moderne se met très vite en place. L'art se détache des beaux-arts tandis que l'œuvre s'extrait de toute assignation à résidence. La hiérarchie des sujets s'évanouit devant « le jeu immense des formes possibles » (Bataille). L'artiste, comme le souligne Jeff Wall, se passe sa propre commande mais sait, ou du moins espère vivement, qu'une institution exposera ses œuvres aux regards. Enfin, le spectateur anonyme à qui l'œuvre s'adresse *in fine* fait son entrée dans la sphère artistique (les fameux regardeurs qui font les tableaux). C'est dire à quel point le dispositif de l'exposition est d'emblée au cœur de la conception moderne de l'œuvre, que celle-ci soit un dessin, un tableau, une sculpture, une photo ou quoi que ce soit d'autre.

On pourrait ainsi clore les débats en disant que les artistes qui se réclament des praticiens du médium de l'exposition ne commettent en fait qu'un grossier abus de langage. La formule tautologique de Daniel Buren aurait d'ailleurs dû nous mettre la puce à l'oreille. N'énonce-t-elle pas en fait moins une tendance nouvelle qu'un truisme de la modernité? Nous pouvons alors entendre autrement cette formule. « L'exposition d'une exposition » ne désigne pas un moment de maturité atteint au milieu des années 70 dans une histoire téléologique, mais un lieu commun sans cesse rejoué par l'art moderne. Il suffit pour s'en convaincre de puiser dans de nombreux moments remarquables de son histoire à ses débuts : des projets d'installation spécifiquement mis au point pour certains de leurs tableaux par Caspar David Friedrich⁵ et William Turner jusqu'au Pavillon dissident mis sous le drapeau du



1816 — M. MANET
— Fermez donc cette fenêtre! Ce que j'en dis, monsieur Manet, est dans votre intérêt.

5. Friedrich aurait exécuté des curiosités pour le tsarévitch Nicolas I^{er}: des paysages conçus à base de calques transparents, qui changent selon l'éclairage, et doivent être accompagnés d'une musique jouée sur l'orgue de verre conçu par Benjamin Franklin.



Réalisme que fit construire en 1855 pour son propre chef Gustave Courbet, en regard de l'Exposition Universelle où certaines de ses toiles avaient été refusées. L'emprise de l'exposition s'est aussi bien évidemment fait sentir dans la conception des œuvres mêmes, comme en témoignent par exemple les scènes de la vie moderne étrangement dépeintes par Manet et peuplées de personnages qui nous regardent. Il est révélateur aussi de se souvenir que ce dernier, si souvent raillé et ignoré par le Salon, n'aura de cesse de vouloir y triompher, refusant par ailleurs de s'exposer avec les Impressionnistes dans la galerie du photographe Nadar.

Toute œuvre d'art et tout acte artistique se sait pris dans le dispositif de l'exposition, sans quoi il demeure invisible. En toute logique ce plan d'exposition est intériorisé dans la conception des œuvres de tout artiste un tant soit peu sérieux. Et ce n'est pas moins vrai dans le cas de l'exposition d'une image sur un mur que dans celui de l'exposition d'une exposition. C'est peut-être moins perceptible. Du moins est-ce sur cette réserve que l'on pourrait comprendre le surgissement d'un grand nombre d'opérations artistiques depuis les débuts de la modernité, qui tantôt espèrent une distanciation du spectateur, et tantôt sa convocation comme participant avoué, plus ou moins lucide, plus ou moins agissant. Cette histoire de « l'exposition de l'exposition » a bien sûr trouvé ses formes les plus radicales dans le moment des avant-gardes, posant les bornes de son territoire entre la foire dada de Berlin et les cabinets de démonstration de Lissitzky à Dresde puis Hanovre, ou plus tard entre l'événement de l'exposition d'une salle vide par George Brecht et *Leben mit Pop* : *Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (*Vivre avec le pop : manifestation en faveur du réalisme capitaliste*), une présentation d'un magasin de meubles par Gerhard Richter et Konrad Lueg (aujourd'hui Fischer) en octobre 1963.

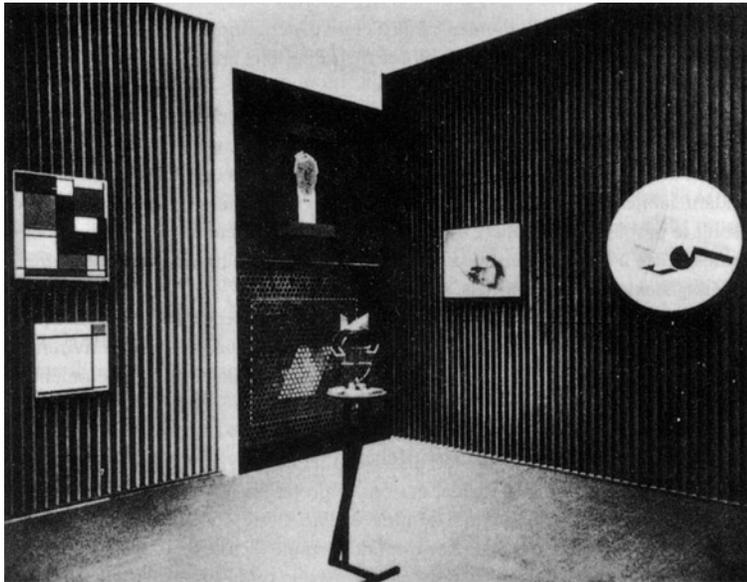
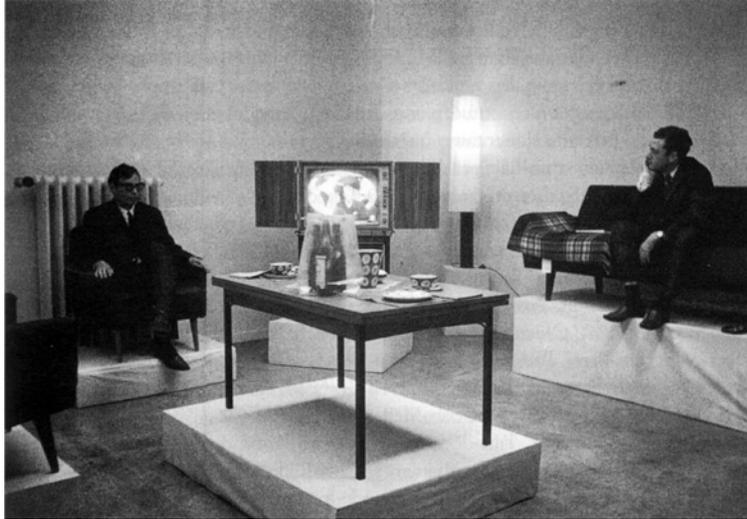
L'histoire des gestes théâtralisés témoignant de la prise en considération du dispositif de l'exposition dans l'élaboration de l'œuvre a été bien souvent racontée. On la sépare généralement en deux voies héroïques que l'on pourrait appeler celle des

Honoré Daumier, *Le Public du Salon: Devant les tableaux de Meissonnier*, lithographie, 1852.

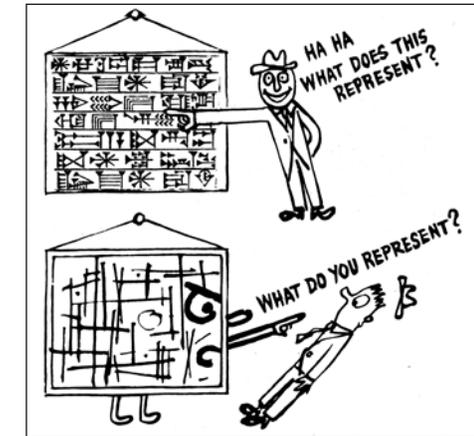
Edouard Manet, *Le Balcon*, 1870.

Cham, caricature du *Balcon* de Manet, 1870.

Spectateurs devant le tableau d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, galerie de peinture du Musée du Louvre, Paris.



iconoclastes et celle des iconodules de l'exposition. La première prend naissance dans l'invention de la critique comme contre-pouvoir à l'institution académique. À l'occasion des Salons, les premiers textes critiques sont vendus sous forme de brochures et de feuillets aux abords du Louvre et sont lus par un nombre croissant de curieux. Ce sont des charges anonymes insolentes, moqueuses ou hargneuses, et les artistes exaspérés réclament au moins qu'elles soient signées. Certains achats sont en effet annulés après que le collectionneur ait découvert les sarcasmes accablant un tableau convoité. Si bien que plusieurs artistes décident de ne plus s'y exposer⁶. Cette tradition se poursuit avec les moqueries des Incohérents, à la fin du dix-neuvième siècle, qui parodiaient l'organisation des salons officiels : le jury est tiré au sort, tous les tableaux sont admis, les médailles sont en chocolat et les catalogues aberrants inversent les valeurs en démolissant les artistes reconnus. Cette tradition se prolonge plus tard dans la célèbre Dada-Messe ou encore dans l'exposition surréaliste transformée en antre sépulcral impénétrable suite au tissage d'araignée opéré par Marcel Duchamp. Et l'on pourrait suivre jusqu'à aujourd'hui cette tradition iconoclaste qui glisse ses ombres grotesques et gesticulantes sous les postures sérieuses déclinées par les récits institutionnels de l'art.



Les iconodules de l'exposition ont aussi leur tradition qui culmine dans les grandes expositions didactiques des premières avant-gardes, au premier rang desquelles celles de Lissitzky. Ce récit se poursuit avec les dispositifs d'exposition de Frederick Kiesler pour *Art of this Century*, à la galerie Guggenheim en 1942 et les tentatives de The Independent Group (comme *This is Tomorrow* à la Whitechapel Gallery 1956). On pourrait y adjoindre, dans un autre genre, les successions de gestes héroïques qui, du *Vide* d'Yves Klein au *Plein* d'Arman en passant par les pratiques conceptuelles, ont révélé la prise du dispositif de l'exposition sur les œuvres qui pouvaient se croire à l'abri dans l'inéluctable cube blanc.

Page de gauche : *Démonstration Pour Le Réalisme Capitaliste*, 1963. Gerhard Richter et Konrad Lueg dans l'exposition.

El Lissitzky, *Espace pour l'art constructiviste*, Exposition internationale de Dresde, 1926.

Page de droite : Cham, *Le grand jury*, Album-Cham, 1879.

Ad Reinhardt, *How to Look at Low (Surrealist) Art*, 1946, détail.

6. Sans surprise, ces billets d'humeur, qui mettaient en péril la carrière des artistes, venaient en droite ligne des poèmes de circonstance qui venaient brouiller le jeu établi des conversations de salons.

L'institutionnalisation de ce dernier comme norme architecturale de présentation de l'art a joué un rôle déterminant dans la volonté de révéler les pouvoirs à l'œuvre dans le conditionnement imposé par l'exposition. Sur cette histoire, qui est aussi celle de l'impossible évasion hors du cube blanc, je me permets de renvoyer aux essais vigoureux de Brian O'Doherty⁷.



Que de cette multitude d'expériences singulières qui s'articulent toutes à des situations politiques différentes l'on n'ait retenu que la littéralité de la formule, « ce que vous voyez est une exposition » serait un bien triste constat. Je qualifierai donc de mauvaises autant une théorie qui voudrait saisir l'exposition comme essence toujours égale à elle-même, en toute situation, qu'une pratique qui en chercherait la pureté spécifique, dans la plus orthodoxe des traditions modernistes. Croire que c'est dans une prise en compte plus ou moins étendue de l'exposition par l'artiste que réside la possibilité de distinguer une bonne d'une mauvaise manière d'en faire usage, me semble une solution toute discursive, un truc de mauvais universitaire. Croire que c'est dans le fait de faire prendre conscience au spectateur qu'il n'a pas suffisamment interrogé le fait qu'il assiste avant toute chose à une exposition, me semble une solution méprisante, un truc de mauvais artiste.

Il n'en demeure pas moins que l'exposition est une condition de la modernité qui demande à être prise en compte et soumise à examen. Car c'est un fait que les sociétés modernes se pensent en s'exposant, et que l'exposition est conçue, d'une part comme le plan d'intelligibilité où le monde s'observe lui-même et d'autre part comme le mode sécularisé de rituels par lesquels il se célèbre. Et il est un fait que la valeur d'exposition ne concerne pas seulement les œuvres d'art, mais, pourrions-nous dire, la condition même des choses dans le capitalisme avancé lorsqu'elles se présentent

Page de gauche : Henry Gray, affiche de l'exposition des Arts Incohérents, 1883.

Le Copain Charpentier, Le rêve des peintres ou la cimaise pour tous, catalogue illustré des expositions des Arts Incohérents, 1884.

Marcel Duchamp, installation pour l'exposition *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942.

Page de droite : Michael Asher, *Project for Clair Copley Gallery*, Los Angeles, 1974. Asher a supprimé le mur séparant (et masquant) le bureau de la galerie de l'espace d'exposition.

7. Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Éd. par Patricia Falguières, Zürich, JRP Ringier, 2008.

comme marchandises. Déjà, la table en bois de Karl Marx ne tenait pas en place dans son immobilité triviale de chose ordinaire : « à la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser⁸. » Les analyses pénétrantes et énigmatiques de Walter Benjamin poursuivent l'exploration des fantasmagories issues de ces transformations. C'est qu'à côté du couple marxiste de la valeur d'usage et de la valeur d'échange – qui fit les beaux jours des premiers moments de l'art conceptuel –, le capitalisme fait jouer un autre couple, au fonctionnement sensiblement différent : celui de la valeur culturelle et de la valeur d'exposition, dont Benjamin soulignera très tôt l'importance dans son célèbre essai, *Paris capitale du XIX^e siècle*. Le pouvoir enchanteur de la marchandise réside, comme il le montre, dans le dispositif d'exposition qui la rend désirable et la sépare comme une chose sacrée qu'elle n'est pas. Un accord fondateur fut scellé lors des expositions universelles, comme le rappelle Benjamin en écrivant : « Les expositions universelles sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche. "L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises", dit Taine en 1855. Les expositions universelles ont eu pour précurseurs des expositions nationales de l'industrie, dont la première eut lieu en 1798 sur le Champ de Mars. Elle est née du désir "d'amuser les classes laborieuses et devient pour elles une fête de l'émancipation." Les travailleurs formeront la première clientèle. Le cadre de l'industrie de plaisance ne s'est pas constitué encore. (...) Les expositions universelles idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Les expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle : "Il est défendu de toucher aux objets exposés"⁹. »



8. Karl Marx, «Le caractère fétiche de la marchandise et son secret», in *Le Capital* (Livre 1), Paris, Champs Flammarion, traduction de J. Roy, Paris, 1985, p.68.

9. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle, exposé de 1939 », in *Le Livre des Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1973, pp. 50-51.



Cette exposition de la marchandise se poursuivra dans l'art de la vitrine développé par les grands magasins. Les étalagistes font merveille dans des tableaux scénographiques étudiés, dont Atget fixera les féeries aliénantes, et où les surréalistes puiseront une révélation inédite de la circulation du désir et du rêve éveillé. Par la vitrine du magasin, l'objet marchandise pénètre comme produit dans le royaume de la publicité. Cette dernière dispose d'une toute autre puissance pour auréoler le signe de la marchandise. Elle l'expose dans de nombreux contextes, sous diverses images et selon plusieurs scénarios : elle le véhicule sur toutes sortes de supports et de formats. Les médias de masse feront connaître un développement sans précédent à ce dispositif d'exposition, qui a pour but de capter l'attention des citoyens afin de canaliser leur désir et de l'attirer vers la consommation. Sans plan d'exposition qui fasse d'une certaine manière miroiter la marchandise et halluciner les regardeurs, les objets menaceraient de ne plus se présenter que dans leur triste aspect de chose ordinaire et pondérable. Et la table de Marx demeurerait à jamais dans sa forme humble de construction en bois, sagement immobile et désinvestie de toute libido. Sans valeur d'exposition, la marchandise resterait lettre morte.

Si la publicité bouleverse, dans le capitalisme avancé, ce que la tradition occidentale nommait l'espace public, c'est qu'elle révèle la puissance de captation inhérente à l'effet d'exposition. La prise en compte de cet effet relie la condition de l'art à celle des marchandises. C'est pourquoi il faut comprendre le plan d'exposition dans un sens large : d'une galerie d'art à une salle de cinéma, d'une vitrine de magasin à un panneau publicitaire, d'un plateau de télévision à une fête promotionnelle, d'une stratégie de communication événementielle à un site internet. En ce sens, « l'exposition d'une exposition » désigne en fait un mode d'être des sociétés modernes : le monde se rend sensible et intelligible en s'exposant et en inventant sans cesse de nouveaux supports et modalités d'exposition. C'est ce dont témoigne le modèle des expositions

Pages de gauche :
Carte postale de l'exposition
Universelle, *Palais de
l'Électricité*, Paris, 1900.

Pages de droite :
Eugène Atget, *Avenue des Gobelins*,
Paris, 1925.

Publicité presse pour l'iPhone
d'Apple, 2007.



universelles qui se multiplient au XIX^e siècle et dont le coup d'envoi fut donné en 1851 avec le célèbre Crystal Palace. Elles représentaient la vitrine technologique et industrielle des différentes nations et connurent un prolongement non négligeable dans l'art (avec les biennales, inaugurées à Venise en 1895), mais aussi dans la honteuse Exposition Coloniale Internationale de 1931 à Paris, et plus tard dans les grands rassemblements internationaux des années trente, où les régimes fascistes et communiste se mesurèrent. L'une des plus célèbres de ces confrontations fut l'exposition de 1937 à Paris – avec les fameux pavillons de l'URSS et de l'Allemagne se faisant face et donnant lieu à des photographies emblématiques de ces compétitions entre nations à travers les expositions d'une exposition.

Dans un texte fondamental, Benjamin Buchloh a retracé un pan de cette histoire en s'intéressant aux expositions de l'avant-garde russe et à la dépravation de leurs modèles par les expositions servant de propagande aux appareils d'état. Il rappelle ainsi le rôle inaugural de la frise photographique de Lissitzky réalisée pour le pavillon soviétique à *L'Exposition Internationale de la Presse et de l'Édition*, à Cologne en 1927, dont l'impact se fit immédiatement ressentir dans son adaptation grossière par Giuseppe Terragni aux besoins de la propagande fasciste, ou encore dans l'exposition nazie de 1933 *Die Kamera*. Benjamin Buchloh souligne précisément l'écart qui sépare formellement ces propositions et rappelle ainsi la réversibilité politique de *l'art de l'exposition* lorsqu'il abandonne toute élaboration d'une esthétique critique. La preuve ironique en est donnée par le fait qu'un même concepteur d'exposition peut alors se retrouver des deux côtés des belligérants. Ainsi, Herbert Bayer concevra à Berlin pour les Jeux Olympiques de 1936 l'exposition *Deutsche Ausstellung*, avant d'appliquer les mêmes recettes aux États-Unis dans l'exposition organisée par Edward Steichen en 1941 au MoMA, et intitulée *Road To Victory*¹⁰.

10. Benjamin Buchloh, « Faktura et factographie », trad. C. Gintz, in *Essais historiques I, art moderne*, Villeurbanne, art édition, 1992.

C'est dire à quel point il faut se garder de toute conception essentialiste du dispositif de l'exposition. Et c'est l'occasion de préciser ce qu'il faut entendre sous ce terme de dispositif, emprunté ici à la terminologie de Michel Foucault. Ce terme est, on le sait, décisif dans la pensée du philosophe lorsqu'il commence à s'intéresser au gouvernement des hommes. Il désigne « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques : bref, du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments ». Foucault ajoute que le dispositif « est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent¹¹ ». On ne saurait mieux dire à quel point le dispositif d'exposition s'articule toujours à des situations politiques et à des confrontations avec le couple infernal Savoir – Pouvoir.



11. Michel Foucault, « Le Jeu de Michel Foucault », entretien pour le *Bulletin périodique du champ freudien*, juillet 1977, in *Dits et écrits*, Paris, Quarto Gallimard, volume II, p. 299 et sq.

Page de gauche :
Carte postale de l'Exposition
Universelle avec des feux d'artifice
à la tour Eiffel, Paris, 1937.

Pages de droite :
Herbert Bayer, photomontage
pour la brochure accompagnant
l'exposition *Deutschland
Ausstellung*, Berlin, 1936.

Herbert Bayer, photomural pour
l'exposition d'Edward Steichen,
Road to Victory, New York, 1942.

À partir de là, on peut mieux comprendre ce qui fait que la posture de concepteur d'exposition, ou d'artiste pratiquant le médium de l'exposition, a connu un regain de passion depuis le début des années 90. Ce phénomène a épousé les mutations du dispositif de l'exposition dans l'économie libérale, laquelle a eu à charge de vendre de moins en moins des marchandises ou des informations et de plus en plus des modes de comportement et de consentement. Dans un tel contexte, le plan d'exposition des marchandises et des services devait se présenter comme une proposition relationnelle, de la même manière que l'on parle de marketing relationnel : lequel vise à créer et animer une « relation » entre une marque et son marché cible.



est un fait insuffisant pour assurer leur publicité, mais aussi et surtout parce qu'il est soutenu par le développement de l'économie des services et la politique de fabrication des comportements. Dans un même mouvement, pour que la marque devienne un style de vie, une attitude et un ensemble de valeurs, sa publicité doit également changer et devenir « signifiante », « émotionnelle » et « événementielle ». L'économie des marques est devenue une forme plus pénétrante encore d'intervention dans le réel. Mais il faut toujours un plan d'exposition sur lequel puissent apparaître les logos. Même s'il est aussi immatériel que l'atmosphère d'une soirée, d'autres supports se chargeront de sa diffusion. Sans plan d'exposition, pas de captation des désirs, ni d'attracteurs des pulsions.

Dans les années 90, nourri par la critique situationniste, le capitalisme néo-libéral a fait sien le détournement de l'objet et l'escamotage de la marchandise pour nous offrir du « lien social ». C'est sur ce fond libéral que s'est découpée une partie de la scène des artistes des années 90 qui firent de l'exposition le lieu de leur art. Philippe Parreno, qui est probablement l'un des artistes les plus sophistiqués de cette génération de praticiens de l'exposition, déclarait ainsi dans un entretien préférer monter des expositions plutôt que produire des objets. Et il précisait : « J'aime l'idée de l'exposition comme une boîte : tu tournes autour mais il n'y a rien dedans, une exposition est un format, un cadre posé, à vocation expérimentale : tu peux tout faire rentrer dedans : un workshop, une manifestation, une vidéo-conférence, une situation, un théâtre d'ombre, un spectacle de music-hall, un film, une struc-

Les théoriciens du *management* comprennent en effet au milieu des années 80 que les entreprises prospères devaient d'abord produire des marques – c'est-à-dire des concepts, des valeurs et des styles de vie – plutôt que des marchandises. Cette idée qui est à la base de la croissance des multinationales amorce un tournant dans lequel le produit fabriqué devient d'une importance moindre. Le *branding* s'impose, non seulement parce que le marché est inondé de produits uniformes impossibles à distinguer et parce que l'invention de nouveaux produits

ture de pensée, un espace de proximité, une fête promotionnelle¹². » Derrière la formule paradigmatique de « l'exposition d'une exposition », on reconnaîtra donc sans mal aujourd'hui certaines pratiques qui se sont développées au début des années 90 et que l'on a regroupées sous le terme d'« esthétique relationnelle ». « Notre hypothèse, écrit Nicolas Bourriaud, le théoricien de cette tendance, est que l'exposition est devenue l'unité de base à partir de laquelle il serait possible de penser les rapports entre l'art et l'idéologie induite par les techniques, au détriment de l'œuvre individuelle¹³. » Ainsi, en proposant à la lecture une pile de livres disposée dans une salle d'exposition sur une moquette (Dominique Gonzalez-Foerster), en offrant en partage une soupe thaï (Rirkrit Tiravanija), en invitant des gens à pratiquer leurs hobbies favoris le jour du premier mai sur une chaîne de montage (Philippe Parreno) ou encore en mettant à disposition un mobilier stylisé pour s'allonger et faire (Tobias Rehberger), ces nouvelles pratiques relationnelles semblaient inviter les spectateurs à expérimenter les expositions comme des espaces-temps ouverts à des formes de sociabilité qui n'avaient d'autre fin qu'elles-mêmes.

Dans un article pénétrant, Philippe Cuenat a rapproché ces pratiques d'un certain type de tableaux de genre du XVIII^e siècle : les *conversation-pieces*¹⁴. Il précise que si ces portraits de groupe représentaient, en tant que conquête de la bourgeoisie,



Page de gauche :
Vitrine de la boutique Sex and The City, New-York, 2007.

Page de droite :
Rirkrit Tiravanija, Vue d'exposition, *Untitled. (One Revolution per Minute)*, Le Consortium, Dijon, 1996.

Tobias Rehberger, *Lying Around Lazy. Not Even Moving for TV. Sweets, Coke, and Vaseline*, 1996.

12. Philippe Parreno, « Script » (propos recueillis par Angeline Scherf), catalogue de l'exposition *Alien Affection* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC), Paris, Paris Musées/les presses du réel, 2002, p.5.

13. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p.74.

14. Philippe Cuenat, « Portraits de groupes et scènes de genre (L'exposition "relationnelle" comme représentation de la société libérale) », in *Art Press*, « Oublier l'exposition », numéro spécial, n°21, 2000.

le développement de l'autonomie de la sphère privée et la constitution de la sphère publique comme tissu de relations horizontales et égalitaires, les œuvres conviviales des dernières décennies témoigneraient plutôt de la recherche de pratiques collectives alternatives, comme réponse au défi de la société néo-libérale. En effet, ces nouveaux genres de tableaux vivants mettent en scène les comportements des spectateurs mis à contribution pour expérimenter des formes inattendues d'interrelation, à l'abri de ce que le théoricien du mouvement appelle un « interstice social » (Nicolas Bourriaud). Les artistes qui tentent ainsi d'offrir des cadres propices à accueillir des relations intersubjectives ne se donnent pas vraiment comme principe directeur de remettre en question la légitimité de l'institution, ni même de



produire un effet critique concernant la compromission marchande de l'objet d'art, ni non plus de révéler la réification des rapports humains ou l'instrumentalisation des publics par la communication de masse. Toutes les scènes polémiques dressées par les artistes des années 70 ont été ici sensiblement re-designées, pour présenter le décor accueillant d'un lieu de convivialité invitant à profiter du temps libre. Seul point commun, peut-être, entre ces deux avant-gardes : la diabolisation situationniste du spectacle qui sépare l'expérience vécue de sa représentation. Et la conséquence logique de cette pensée, qui finit par contraindre ces œuvres à jouer une nouvelle fois la comédie du mariage forcé de l'art et de la vie.

Page de gauche :
William Hogarth, *The Western Family*, 1738.

Rirkrit Tiravanija et Douglas Gordon, *Cinéma Liberté / Bar Lounge* (2006), avec un exemple du système de signalétique *theanyspacewhatever* de Liam Gillick (2008), dans *theanyspacewhatever* au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, octobre 2008 – janvier 2009.

Page de droite :
William Hogarth, *Conversation Piece (Portrait of Sir Andrew Fountain with Fountain and Other Men and Women)*, c. 1730-35.

Angela Bulloch, *Table Loop (red bag / yellow table)*, 1996.

L'exposition devient ainsi, dans les années 90, la scène sur laquelle se théâtralise, même à leur insu, les comportements de visiteurs appelés à devenir les protagonistes de ces jeux de rôles touchent, comme le remarque Philippe Cuenat, aux « interrogations soulevées par les courants majeurs de la société libérale actuelle, ne serait-ce que sur un plan culturel ». On pourrait déjà soulever une première objection, en demandant à quelle instance sont confiés le spectacle et la fixation de ce portrait de groupe, puisqu'il nous reste essentiellement de ces tableaux vivants des documents photographiques déqualifiés, copieusement reproduits dans des catalogues épais. Mais l'important dans cette affaire se joue ailleurs. Dans une telle conception, l'exposition voudrait en effet renouer avec les deux missions idéales assignées au théâtre qui parviendraient à abolir la séparation de la scène et de la salle. À savoir, d'être soit une assemblée où se discutent et se négocient les intérêts du collectif, soit une cérémonie célébrant la présence à soi de la communauté. Dans le premier cas, on escomptera de l'art une induction du social – du type Maison de la Culture ; dans le second, on en attendra une auto-identification collective – du type Œuvre d'Art Totale.

On pourrait citer quelques exemples des deux cas. Dans le premier, on rangera toutes les manières de former, comme dit Bourriaud, « un monde relationnel » qui « produit de nouveaux modes de relations entre les gens » et qui tente de redonner une valeur d'usage à la valeur d'exposition. On citera ainsi l'exposition *How We Gonna Behave*, organisée en 1991 par Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno, où des appareils photo jetables étaient offerts aux spectateurs afin qu'ils produisent eux-mêmes leurs cadrages et leur catalogue d'exposition. Ou encore le design de « plateformes de discussion » proposées à la libre occupation du public dans les expositions de Liam Gillick et censées favoriser des relations communicationnelles et des interactions sociales.

Pour le second cas, on citera pour l'exemple deux œuvres de Pierre Huyghe. La première est une installation autour d'un film, *Streamside Day*, qui montre une fête donnée par les habitants d'une ville nouvelle américaine pour célébrer leur emménagement collectif¹⁵. Documentant cet événement, le film prend des allures de fable sur la réconciliation de l'homme et de la nature. Il s'ouvre sur une biche s'aventurant hors de la forêt et pénétrant dans ces habitations nouvelles et se clôt par la mise en valeur de l'éclairage artificiel d'une lampe ronde surplombant le village telle une nouvelle pleine lune. À l'incursion inaugurale de la nature sauvage dans les lotissements pavillonnaires répondent les costumes d'animaux avec lesquels les enfants jouent et parquent jusqu'à la nuit tombée. Si le film nous plonge au cœur de cette célébration sans un mot d'explication, les informations écrites qui l'accompagnent comme son ombre délivrent les clés nécessaires à la compréhension du spectacle qui se déroule sur l'écran. En fait, Pierre Huyghe, qui n'habite pas l'endroit, est allé rencontrer

15. <http://www.pbs.org/art21/artists/huyghe/clip2.html>

les futurs occupants et leur a proposé d'institutionnaliser une célébration annuelle pour ce lieu tout neuf. L'artiste a organisé l'intégralité de la première célébration, comme « une sorte, dit-il, de mythologie », et l'a construite de toutes pièces : de la parade au concert, de la nourriture aux discours des officiels en passant par le jeu des enfants. Et il a laissé aux habitants un programme, un script, une recette, une partition qui peut être rejouée chaque année. Les images ne disent pas ce que cette initiative est devenue, ni si tous les habitants y ont participé ou l'ont accueillie avec bonheur. De désaccords et de disputes, il n'y a pas de trace dans le film. Pas plus que des transactions qui ont donné lieu à ce que le spectateur regarde. La célébration se déroule sans accroc, dans une exécution toute naturelle. Elle offre le spectacle lisse d'une douce chaleur de fin de journée dans laquelle une sociabilité diffuse se déploie paisiblement, sans exclusion, sans irruption.



Plus récemment, le même artiste a réalisé un événement éphémère lors du vernissage de l'exposition *theanyspacewhatever* au Guggenheim de New York. Cette pièce mise en scène par et pour le public, consistait à munir les visiteurs d'une lampe frontale. Ceux-ci déambulaient à leur guise dans l'exposition mais lorsque, soudainement, la lumière s'éteignait dans le musée, cette addition de faisceaux lumineux permettait aux spectateurs de faire briller collectivement de nombreuses taches de lumière dans l'obscurité immense du bâtiment et plus encore de s'éclairer eux-mêmes comme communauté provisoire. Comme au spectacle, ils se sont d'ailleurs applaudis entre eux. On a coutume de porter au crédit de ce type de pratique une volonté d'effacement de l'artiste. Pourtant, loin de destituer la position supposée dominante de l'auteur, il me semble que se dessine plutôt dans ce genre d'événement un dispositif de contrôle des spectateurs qui rend l'auteur omniprésent, de l'intention de l'œuvre jusqu'à la réception de ces effets. « À nous tous, nous

Page de gauche :
Liam Gillick, *Propped*
Discussion Platform, 2007.

Page de droite :
Pierre Huyghe, *Streamside Day*,
2003. Photographmes.

sommes un Pierre Huyghe ! » : telle est en fait la seule énonciation indiscutable qui scelle cette communauté, ou plutôt ce rassemblement numérique de tous les participants, arrachés à leur singularité de visiteurs libres de parcourir l'espace d'exposition sans se sentir complices.



Vouloir maîtriser la complicité - toujours incertaine - du spectateur constitue le *tour de force* commun aux deux pratiques de l'exposition que nous avons momentanément distinguées. Qu'il s'agisse de célébration ou de socialisation, l'implication du spectateur dans ces expositions demeure le motif central. Dans cette volonté d'anticiper la réaction des spectateurs, en les transformant pour un moment éphémère en acteurs d'un événement dont l'artiste est en quelque sorte le metteur en scène et l'impresario, un même refus se dessine : celui d'accepter la coupure esthétique moderne entre la cause et l'effet de l'œuvre. L'œuvre ne doit plus être cette forme étrange et délimitée offerte à l'expérience de n'importe qui afin qu'il ou elle y poursuive sa propre aventure intellectuelle et esthétique. L'œuvre est une scène temporaire dont le programme est d'enrôler les spectateurs, de les réunir sous la signature de l'artiste, de les configurer dans le format de l'exposition et de les assigner à une place privilégiée dans le scénario de la pièce. Cette conception de plus en plus répandue s'appuie sur le présupposé que l'ancien spectateur serait coupé du pouvoir d'agir. On pourrait soutenir au contraire que cette interaction souhaitée avec le spectateur traduit une grande terreur devant sa faculté de juger. Afin d'éviter une

démonstration paraphrastique, je me permets de renvoyer aux récentes analyses de Jacques Rancière, qui nous invite à comprendre que l'émancipation du spectateur ne passe précisément pas par l'abolition de sa séparation d'avec l'œuvre. Il écrit ainsi : « L'émancipation, c'est la possibilité du regard d'un spectateur qui ne soit pas celui qui a été programmé. Cela vaut pour l'artiste critique aussi bien que pour l'étalagiste qui fait la vitrine des magasins. » Et il poursuit en écrivant que « le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membre d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'à chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre¹⁶. »

Quel meilleur concept, pour saisir le problème que rencontre la forme de la célébration, que celui de l'œuvre d'art totale, c'est-à-dire d'un art proprement religieux ? On sait que dans la conception que se fit de la tragédie grecque une bonne part de la philosophie esthétique allemande, à laquelle appartient le *gesamtkunstwerk* wagnérien, le théâtre est l'expérience sacrée qui rassemble, lors d'occasions exceptionnelles (le temps de la fête qui se distingue de l'existence ordinaire) une foule, qui est idéalement un peuple. C'est ce rassemblement qui est le religieux au sens de *religare*, relier. Mais le problème de la tragédie et d'un art proprement religieux chez les modernes, c'est aussi le problème de sa condition de possibilité : les conditions sont-elles réunies pour que renaisse cette auto-célébration du peuple, sur la scène et dans la salle ? Peut-on, comme le souligne Philippe Lacoue-Labarthe, citant Adorno, « l'arracher envers et contre tout à son époque » ? On serait plutôt tenter de répondre avec Adorno, qui avait vu de près une incarnation politique de l'œuvre d'art totale, qu'une « musique religieuse ne peut pas être voulue. La rechercher soi-même, c'est porter atteinte à son concept¹⁷ ».

Il serait bien sûr injuste de faire peser un poids historique insupportable à des pratiques et des recherches qui sont plus ouvertes, complexes et ambiguës que leurs drastiques réductions théoriques. Et j'ai déjà souligné que c'est surtout un certain catéchisme de la théorie de l'art que cette analyse tente de défaire¹⁸. Mais ce détour par l'œuvre d'art totale permet à mon sens de mieux saisir ce qui relie ces deux modalités de l'esthétique relationnelle : qu'il s'agisse de faire interagir le spectateur ou de le mener à une cérémonie de célébration, dans les deux cas, la communauté est pensée comme un corps collectif auquel ne s'oppose nul corps singulier.

16. Jacques Rancière, « L'art du possible, entretien avec Fulvia Carnevale et John Kelsey », *Artforum*, n°7, mars 2007, p. 256-269, repris dans *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 603.

17. Sur tous ces points je renvoie à Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, coll. Détroits, 1991, et sur ces deux citations de Theodor Adorno à *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p.246 et 249.

18. Comment accepter en effet de lire sous la plume de Nicolas Bourriaud (p.70 de *L'Esthétique relationnelle*, *op. cit.*) que : « Alighiero Boetti, quand il fait travailler cinq cent ouvriers tisserands à Peshawar, au Pakistan, re-présente le procès de travail des entreprises multinationales, bien plus efficacement que s'il se contentait de les figurer ou d'en décrire les fonctionnements. » Loin de partager sa lecture de la pratique de l'artiste italien – qui vise à mon avis autre chose, je voudrais surtout souligner que lorsque la critique décrit positivement le fait que le modèle du chef d'entreprise remplace celui de l'homme ordinaire et que l'infiltration l'emporte sur la dramatisation, elle subordonne en fait l'esthétique à l'économie libérale.

Pierre Huyghe, *OPENING*, 2008, Guggenheim Museum, New York, 2008.

De là il découle que, si le modèle conversationnel rejoint une conception de l'espace public comme espace de communication et de débat, il tend malgré tout, à l'égal du modèle cérémoniel, à considérer la communauté comme l'addition des différentes parties et non comme la division du tout. Ce qui revient à dire qu'il fonde le politique sur le consensus et non sur la dispute. D'où l'appel à la participation de tous dans l'homogénéisation d'un événement qui réactualise tantôt une esthétisation du politique, sous la forme d'un tableau vivant de relations sociales, tantôt une certaine forme de communion, en faisant de l'exposition le lieu et le moment où l'art et la vie fusionnent. Force est pourtant de constater qu'il faut nécessairement un public assemblé ou un individu solitaire qui reçoive le spectacle de ces corps en action, et que le désir de fondre le spectateur et l'acteur reste un vœu pieu. La division demeure, ainsi qu'une question. Pour qui donc se donnent ces événements qui pérennisent ce type de manifestation dans le monde de l'art ? Loin de révéler le cadre englobant et supposé inaperçu de l'art que serait l'exposition, ces pratiques n'ont-elles pas en fait pour fonction de maintenir le consensus quant à la puissance du plan d'exposition et, par conséquent, de renforcer le pouvoir de ceux qui en détiennent les clés ? Dans son ambiguïté, la formule d'« esthétique relationnelle » véhicule peut-être un lapsus révélateur. Ne désignerait-elle pas en fait, au-delà de son interprétation usuelle, autant une esthétique de la production que de la réception ? Ces pratiques artistiques ne nécessitent-elles pas en effet d'avoir des relations pour monter la production d'expositions où seul un scénario dont on ne peut faire l'expérience préexiste ?

Alors pourquoi admettre que l'expérience artistique ne trouve plus de sol que dans la question de son exposition ? Pourquoi épouser la logique du pouvoir, en affirmant avec lui le primat du dispositif d'exposition ? Un nouveau détour par Michel Foucault permettra peut-être de mieux comprendre comment une telle emphase théorique sur le dispositif de l'exposition a pu paraître si naturelle dans les années 90. Le philosophe a en effet souligné que tout dispositif de pouvoir implique un processus de subjectivation. Pour s'imposer comme une chose désirée et non par l'exercice de la violence, un dispositif doit être vécu comme un choix personnel, il doit donc assujettir et rendre docile par un faux-semblant de liberté. Ce faux-semblant de liberté offert par l'esthétique relationnelle me semble être tout simplement le reflet plus ou moins précis de celui offert par les nouvelles stratégies de communication du capitalisme avancé, groupées sous l'appellation d'« événementiel ». On peut essayer de le comprendre à travers la pièce séminale et probablement la plus aboutie du genre : *Snow Dancing* de Philippe Parreno. Cette dernière s'articule sur plusieurs plans. Elle fut d'abord un livre anticipant le scénario d'une fête à venir. Celle-ci se tint quelque temps plus tard et rassembla trois cent personnes la veille du vernissage d'une exposition de l'artiste. La fête fut retransmise en direct sur une radio FM : *Radio Reality* et se déroula dans un décor et selon un enchaînement prémédité, bien qu'obligatoirement approximatif. Et ce sont les traces de cette fête qui constituèrent l'exposition qui ouvrit le lendemain – tout ayant été laissé tel quel. Le principe est, comme le dit Parreno, celui de l'événementiel, car « l'événement » retentit toujours d'un format d'exposition à un autre. Il se passe toujours quelque chose ailleurs, mais cet ailleurs n'est jamais qu'une autre scène d'exposition. Dans la communication événementielle, en effet, il y a toujours des pseudopodes qui prolongent et relaient l'événement, lui don-

nant une nouvelle extension. C'est pourquoi les artistes se réclamant de l'exposition comme médium savent que celle-ci doit se déployer dans de nombreux relais et produits dérivés. L'événementiel, qui vide la notion philosophique d'événement de toute sa charge d'ébranlement, doit multiplier les occurrences et les activités pour masquer l'inversion de son concept : il n'y a pas d'événement, il n'y a que de l'affairement. De là aussi l'importance de « gérer » les publics, de guider le flux des visiteurs, de les disperser et de les canaliser dans cette dispersion. Pour qu'une exposition événementielle fonctionne, il faut que les gens en fassent la publicité plus qu'ils n'en débattent. Pour ce faire, le mieux est de les transformer en agents d'information, conseillant telle part de l'événement ou relatant telle autre à ceux qui l'ont manqué. De nature éphémère, l'événement n'existe finalement que dans ses relais.

C'est pourquoi, parmi les leitmotivs de l'esthétique relationnelle, il y a celui de substituer aux questions de « formes » l'exploration des « formats » constitués par la démultiplication des plans d'exposition. Là encore, Philippe Parreno peut être mis à contribution pour préciser ce point. Il rappelle : « qu'avant la naissance du cinéma, les expositions assumaient le rapport à l'histoire. Maintenant, on fait des films. Le cinéma s'est donc approprié la relation à l'histoire et au monde contemporain, laissant à l'art le rôle d'exposer des objets. Mais avant cette scission, l'exposition était pensée comme un médium. Le cinéma était donc important pour nous comme un modèle d'exposition, non comme un modèle de mise en forme du réel. » Et il ajoute un peu plus loin : « Dans cette perspective, nous regardions beaucoup General Idea. Il y avait chez eux quelque chose d'unique. Il s'agit de l'utilisation des formats : le format de la télévision, le format du magazine. À mes yeux, ils furent les premiers à penser l'exposition en termes, non plus de formes ou d'objets, mais de formats¹⁹. » Cette attention au plan d'exposition élargi à l'échelle du capitalisme médiatique pourrait donc se traduire dans la distinction qu'opère Philippe Parreno entre la forme - à dissoudre - et le format - à investir et promouvoir. Que le format puisse se dissocier intégralement de la forme et devenir un pur plan de médiation autonome est un rêve de toute puissance comme seul le capitalisme peut en réaliser. L'accent mis sur le format renvoie encore au désir d'exercer tout contrôle sur les dispositifs de pouvoir. Que la mise en avant du format soit une manière habile de passer de la forme grandiloquente et sensorielle du spectacle, à celle, sobre, voire décevante de l'anti-spectacle, ne change rien à la bonne intelligence politique que nous devons en retirer. Le *merchandising* pratique également aujourd'hui les deux stratégies.

On pourrait ainsi avancer que cet archi-théâtre qu'est l'« événement » correspond dans le champ de l'art à cette archi-installation qu'est l'exposition. D'où la nécessité de revenir sur le moment où l'art minimal devint le centre d'une querelle quant aux risques que l'installation faisait courir à l'édifice des beaux-arts. En effet, lorsque l'art minimal attira l'attention du visiteur sur l'installation, en transformant le spectateur en agent perceptif des objets exposés tout autour de lui, le

19. Philippe Vergne, « Philippe Parreno, la représentation en question, Speech Bubbles », interview, *Art Press*, n° 264, janvier 2001, p 22-28.

critique Michael Fried mit en évidence la dimension théâtrale de cet art. Il écrit, dans son article polémique *Art & Objecthood*, que la présence des objets minimalistes est en quelque sorte une présence scénique de par « la complicité particulière que celle-ci extorque au spectateur²⁰ ». Le spectateur était en effet invité à éprouver ses propres facultés perceptives face à des œuvres étrangement géométriques, régulières et répétitives. Dépourvues de tout effet de composition et évitant une trop grande complexité interne, elles engageaient le visiteur de l'exposition dans une exploration des relations entre les objets installés et l'espace architectural, l'obligeant à se prendre lui-même en compte comme participant à cette situation. Cette exploration le renvoyait *in fine* à l'exercice même de son propre corps se déplaçant et percevant. C'est cette intégration du spectateur pour accomplir l'œuvre qui allait faire surgir chez la critique moderniste Michael Fried le spectre de l'œuvre d'art totale. D'autant qu'à cette possible confusion de l'art et de la vie s'ajoutait celle de l'œuvre d'art et de l'objet ordinaire. Robert Smithson répondit à la charge de Michael Fried contre l'art minimal en les renvoyant tous les deux dos à dos. Selon lui, les artistes minimalistes, en se concentrant sur la spécificité des objets, comme le proclamait Donald Judd, ou la spécificité de l'installation, n'avaient rien fait d'autre que d'appliquer la pensée moderniste de la spécificité des médiums, laquelle ne portait jusqu'à présent que sur les catégories traditionnelles des beaux-arts. Et loin de dévier du modernisme comme Fried le craignait, ils n'avaient en fait abouti qu'à un hypermodernisme.

La théorie de la spécificité des médiums artistiques ressortit en effet du modernisme anglo-saxon dont Clement Greenberg, qui forma Michael Fried, fixa la doxa. Chaque catégorie artistique avait pour finalité, selon lui, de dévoiler ses conventions propres qu'elle ne partageait pas avec les autres catégories. Il fallait dégager cette spécificité afin que chaque catégorie tende vers ses caractéristiques propres et irréductibles et montre ce que son médium a d'unique. Greenberg voyait dans cette exigence de spécificité un gage de « pureté ». La spécificité pour Greenberg et la critique moderniste consistait ainsi à révéler ce que chaque catégorie traditionnelle des beaux-arts (peinture, sculpture, etc.) a de propre et d'unique qui le sépare de toutes les autres. En cela on peut dire que la modernité se distingue radicalement du modernisme, comme en témoigne, par exemple, la tradition du collage. Découverte décisive de la modernité européenne, le collage invalide en effet cette doxa moderniste en mettant en rapport des médiums hétérogènes, mais aussi en mettant sur le même plan le faire artistique et le travail ordinaire. Cette tradition du collage se poursuit bien sûr dans l'installation et dans l'environnement, et elle peut aussi inspirer une possible pratique de l'exposition, comme nous allons le voir.

Il est à présent possible de préciser ce que je qualifierais de mauvaises pratiques et de mauvaises théories de l'exposition : ce sont celles, modernistes, qui cherchent à définir l'exposition comme un médium spécifique à purifier, c'est-à-dire à séparer de tout ce qu'il n'est pas. J'avancerai ainsi que malgré son apparente filiation à la tradition du mélange des genres, l'esthétique relationnelle relève en fait de la doxa

20. Michael Fried, « Art & Objecthood », *Artforum*, juin 1967. Traduction française, Nathalie Brunet, Catherine Ferbos, *Aristudio 6* (automne 1987).

moderniste. De même, « l'exposition de l'exposition » a le caractère d'une formule moderniste, au même titre que l'on pourrait dire « la peinture de la peinture » pour désigner une peinture qui aurait pour objet exclusif elle-même. C'est pourquoi, de même que Judd, fervent lecteur de Greenberg – et qui ne comprit jamais pourquoi Fried l'attaqua – parle d'objet spécifique, on pourrait ranger l'exposition de l'exposition, telle que je l'emploie aujourd'hui, sous le terme d'exposition spécifique. Ce qui se perd de la complexité de la modernité dans le modernisme se perd de la même manière dans cette conception de l'exposition comme médium spécifique. De même, en abandonnant sa qualité de collage, l'exposition spécifique liquide à bon frais ce qui met l'art moderne en tension : sa contradiction interne entre son idéal d'autonomie et son désir de supprimer les frontières qui le séparent de la vie, son anxiété et son humour quant à l'attention qu'on lui accordera, mais aussi sa possible inadéquation avec les lieux se proposant de le recevoir et sa possible non-réconciliation avec l'époque. C'est par cet oubli de la problématique du collage que le piège se referme sur les pratiques et les théories de l'exposition spécifique qui se targuent de vouloir utiliser le médium de l'exposition pour révéler la règle cachée de la valeur et infiltrer ses relais institutionnels. En effet, quel que soit le brio de la déconstruction critique opérée, ou l'effet de libération proposé, il n'en demeure pas moins que l'élaboration plastique et intellectuelle se soumet au tout pouvoir qu'elle donne au dispositif d'exposition, avalisant ainsi son emprise. Un bon exemple nous en est donné dans cet entretien avec Liam Gillick où celui-ci déclarait : « Je parlais avec Philippe Parreno qui est à Cuba en ce moment où il a visité le musée de la Révolution. Il ne m'a fait aucun commentaire sur le contenu de ce qui était exposé, et ne m'a parlé que de la manière dont les choses étaient exposées. On a eu une discussion sur la notion de ce que ça signifie d'être un architecte de la révolution à travers les dispositifs de monstration et la notion de l'exposition comme un véhicule de traces idéologiques au-delà de la rhétorique apparente du contenu et de la chose²¹. »

Dans la chaîne internationale des vitrines d'art, c'est ce nouveau médium de l'exposition, qui nous est présenté par le nouveau programme du progressisme, avec ses œuvres *in situ*, ses dispositifs et ses spectateurs interactifs, c'est-à-dire englobés, ou plutôt toujours séparés, mais bercés par l'illusion de ne plus l'être parce qu'ils sont devenus les protagonistes du nouveau décor dans lequel on les a fondus. Ce lieu de l'exposition peut être aussi concret qu'un cube blanc ou aussi virtuel qu'un site Internet, aussi fermé qu'un salon privé ou aussi ouvert qu'une place publique, il peut être aussi bien et tour à tour une émission de télé, une soirée dans un bar, un centre d'art ou une école. L'important, c'est que l'on croit que tout se passe au niveau du plan d'exposition, que c'est uniquement là que les choses prennent leur sens, que c'est dans la communion de l'exposition que l'artiste, le spectateur et l'œuvre se réalisent ensemble. C'est donc dans l'emphase sur l'exposition que la pensée trouve ses bornes et tourne en rond.

Pourtant, si dans une exposition spécifique le spectateur lui-même est spécifique, c'est qu'un autre spectateur est rejeté : le spectateur émancipé qui refuse l'anticipation des effets souhaités par l'artiste. C'est pourquoi, mettre à jour d'autres partages du

21. « Une histoire à l'envers », interview de Liam Gillick par Vincent Pécoil, 02, n° 32, hiver 2004-2005.

commun que ceux de la constitution d'un corps collectif comme somme des parties nécessite de rompre avec ces modèles d'exposition et de leur opposer des pratiques faisant état d'une discordance. De cette discordance, on trouve déjà une première manifestation dans une dualité qui traverse la modernité et dont l'art offre une image explicite : le monde ne devient intelligible qu'en s'exposant et en se pratiquant. Et, dans ce dernier cas, ce qui est en jeu, ce n'est pas uniquement le corps collectif comme communauté se célébrant ou comme constitution – toujours provisoire, toujours exclusive – de groupes d'intérêts. Ce qui est en jeu, c'est le corps de chacun, singulièrement, avec son histoire. Ce qui est en jeu, c'est mon propre corps, ce lieu dont je ne peux échapper, mais qui « me lie à tous les ailleurs du monde²² ».



Toutes les expériences ne sont pas exposables, et le monde n'est pas tout le temps intelligible. Pourquoi accepter que les seules pratiques artistiques qui vailent soient celles qui tentent d'avoir raison sur l'époque et de dire ce qu'est l'aujourd'hui de la collectivité ? Peut-être qu'une meilleure manière de révéler le dispositif de l'exposition consiste précisément à l'obliger à prendre en compte une expérience qui lui est étrangère, qui existe sans lui et qui, d'une certaine manière, existerait sans lui. Puisqu'il est la condition commune à toutes les pratiques artistiques, peut-être vaut-il mieux, pour rendre sensible le dispositif de l'exposition, le confronter à une altérité radicale, l'obliger à prendre en compte une chose qui lui vienne du dehors, ou qui convoque du dehors. C'est par une pratique intempestive de l'exposition comme collage de réalités disjointes que le dispositif de l'exposition doit être interrogé et bousculé²³. Mais celle-ci ne devrait jamais essayer d'occuper une position de surplomb, position où l'artiste dispose ses pions comme autant d'attributs dociles d'une conception d'ensemble devant concrétiser sans reste ses intentions.

J'ai commencé en disant qu'une mauvaise exposition idéale n'existe pas, mais que l'on peut tenter de cerner des mauvaises théories de sa pratique et des mauvaises pratiques de sa théorie. Les exemples que j'ai donnés doivent être compris dans ce cadre. Je terminerai par un dernier qui me semble éloquent, car il témoigne de

22. Michel Foucault, *Le corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, Postface de Daniel Defert, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 17.

23. Là encore, de même que pour la notion d'exposition, il faut se garder de tout positivisme concernant le collage. On a vu à quel point l'esthétique du collage pouvait devenir un outil dans les mains de la propagande totalitaire, il faudrait à présent ajouter à quel point elle est omniprésente dans les médias de masse. Il serait donc nécessaire de dégager ici encore des bonnes et des mauvaises pratiques ou conceptions du collage. Nous n'en avons pas la place ici, mais disons déjà que l'exposition comme collage ne peut être véritablement conçue comme une réponse à l'exposition spécifique sans, premièrement, rappeler que si cette tradition remonte au cubisme elle se poursuit encore aujourd'hui (tant dans la peinture ou la sculpture que dans les nouvelles technologies), et, deuxièmement, souligner qu'elle doit être soumise à un examen esthétique à chaque fois.

ce que devient la pratique de certains des artistes que nous avons cités lorsqu'ils atteignent à des échelles spectaculaires, que ce soit dans le fantasme de l'exposition s'égalant aux *blockbusters* cinématographiques, ou dans l'explosion d'un feu d'artifice sacrificiel. Ainsi, lors de la foire Art Basel à Miami, haut lieu du marché de l'art, Pierre Huyghe et Philippe Parreno font disparaître Annlee, le personnage de manga dont ils avaient acheté les droits sur catalogue. Signe vide et disponible auquel il s'agissait de donner une histoire, ils avaient prêté pour un temps Annlee à plusieurs autres artistes ayant à charge de lui faire vivre eux aussi un nouvel épisode de sa vie fictive. Afin de ritualiser publiquement la fin de ces histoires et la disparition du personnage, les deux artistes réalisent un gigantesque feu d'artifice dans lequel se dessine lumineusement le visage de cette héroïne de manga, et, comme l'écrit un critique, « son image apparaît en un éclat de lumière et s'éteint sous le ciel étoilé de Miami Beach ». Une soirée dans le monde de l'art est un format parfait pour servir de plan d'exposition à la disparition de l'œuvre.

Mais pourquoi fallait-il tuer Annlee ? Et pourquoi ce sacrifice sur l'autel d'une foire ? Serait-ce que la logique de la conception de l'exposition comme médium spécifique, qui conduit au désir de se séparer de l'objet d'art, réclame à terme une figuration éphémère qui prend acte de cette rançon sacrificielle ? Auquel cas, quelle meilleure offrande qu'un personnage de fiction animé aux traits féériques d'une princesse de manga ?

À ce point, le dispositif de l'exposition se referme pour prendre la forme sécularisée d'un culte sans hantise : *no ghost, just a shell*. Le signifiant vide de l'objet d'art doit demeurer séduisant et AnnLee, divinité immature, doit mourir pour pouvoir assurer avoir vécu. « La célébration d'un culte *sans trêve et sans merci* », c'est un des traits par lesquels Walter Benjamin dessine l'hypothèse du capitalisme comme « religion purement culturelle²⁴ ». De même, la mythologie de l'exposition comme médium spécifique a besoin de rites et totems.

24. Walter Benjamin, « Le capitalisme comme religion », in *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. de C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Éd. par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Paris, PUF, coll. Librairie du Collège International de Philosophie, 2001, p. 110-114.